



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO.

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN

LA SEMIÓTICA PARA INTERPRETAR LA PINTURA
DE MARÍA DE LOS REMEDIOS VARO Y URANGA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO
P R E S E N T A :

SÁNCHEZ TAFOLLA ANA CAROLINA RAQUEL

ASESOR:
LIC. ALBERTO FERNÁNDEZ DE LARA QUESADA

SAN JUAN DE ARAGÓN EDO. DE MEX.

2007



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 mis papas Cata y José por su amor, por alentarme a ser una mejor persona y enseñarme que esta vida es para los triunfadores. Gracias por estar siempre conmigo.

A Leo y Manuel por su cariño y por hacerme sentir que nunca estaré sola.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi segunda casa, de la cual me siento tan orgullosa de pertenecer, porque mi corazón es azul y mi piel dorada.

A mi asesor, por su tiempo, paciencia, conocimientos y gran calidad humana.

A mis amigos por entrar en mi vida y hacerme sentir, cada uno a su manera, que siempre van a estar para mí como yo para ustedes. A Kike por ser mi cómplice, por creer en mí y por apoyarme incondicionalmente.

"CADA QUIEN ES EL ARQUITECTO DE SU PROPIO DESTINO"

AMADO NERVO

ÍNDICE

PÁGINA

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1.	
SURREALISMO, RUPTURA DE LA CONCIENCIA	
1.1 Orígenes	6
1.2 Características	10
1.3 Principales exponentes	13
1.4 Marco creador de la obra de Remedios Varo	15
1.4.1. Espacio y tiempo	17
CAPÍTULO 2.	
ECOS DE UNA VIDA	
2.1 Infancia (1908- 1925)	24
2.2 Inicios en el surrealismo (1926- 1942)	29
2.3 Época de exilio (1943- 1955)	35
2.4 En la cima del éxito (1956 -1963)	42
2.5 Muere una artista	47
CAPÍTULO 3.	
MODELO DE ANÁLISIS. LA SEMIÓTICA PARA INTERPRETAR LA PINTURA DE REMEDIOS VARO	
3.1 Estructuralismo y comunicación	54
3.1.1. Abraham Moles	58
3.1.2. Roland Barthes.....	60
3.1.3. Umberto Eco	65
3.2. Definición de semiótica	68
3.3. El signo como icono	72
3.4. La codificación	76
3.5. El significado como unidad cultural	78
3.5.1. Registro visual y registro verbal	82
3.5.2. Asociación de registros	83
CAPÍTULO 4.	
APLICACIÓN DEL MODELO A LAS OBRAS MÁS REPRESENTATIVAS	
4.1 Contenido latente vs contenido manifiesto	85
4.2 Explicación de acuerdo a los temas más recurrentes	87
4.2.1. Actitud femenina	88
4.2.2. Amores	90
4.2.3. Búsquedas	92
4.2.4. Ciclo evolutivo	94
4.2.5. Ciencia	96

4.2.6.	Creación	98
4.2.7.	Época europea	100
4.2.8.	Escape humorístico	102
4.2.9.	Escapes pasajeros	104
4.2.10.	Espacio y tiempo	107
4.2.11.	Eventos maravillosos	109
4.2.12.	Eventos psicológicos	112
4.2.13.	Música y ondas sonoras	114
4.2.14.	Personajes	116
4.2.15.	Presencias irreales	118
4.2.16.	Sueños y pesadillas	121
4.2.17.	Sumisión de las fuerzas cósmicas	123
4.2.18.	Vehículos y locomoción	125
 CONCLUSIONES		 129
 BIBLIOGRAFÍA		 133
 DIRECCIONES DE INTERNET		 135

INTRODUCCIÓN

La Primera Guerra Mundial provocó una reacción bastante opuesta en un grupo de escritores y artistas que eligieron el nombre dadá, palabra que en lenguaje infantil quiere decir “caballito de juguete”.

Dadá fue una actitud más que un estilo; fue un movimiento internacional literario y artístico entre los años 1915 y 1922. Lo fundaron el pintor Hans Arp, el poeta Tristan Tzara y otros escritores en el Café Voltaire de Zurich, quienes creían que una sociedad capaz de producir algo tan inhumano como la Primera Guerra Mundial era una sociedad malvada, cuya filosofía y cultura deberían destruirse totalmente, ya que estaba social y moralmente en bancarrota.

Aproximadamente al mismo tiempo Marcel Duchamp, Ray Man y Francis Picabia fundaron en Nueva York un grupo similar. Posteriormente, en 1918, los dos grupos se reunieron en Lausana y publicaron un manifiesto y una revista¹.

Sin duda, dadá consiguió provocar el escándalo, pero en el aspecto positivo, y como muchos de los demás movimientos, hizo que la gente mirara las imágenes de una manera distinta. Las pinturas y los objetos dadá obligaban al observador a poner en tela de juicio las realidades aceptadas y a reconocer el papel del azar y de la imaginación.

Después de la guerra se celebraron en París varias exposiciones y los artistas dadá entraron en contacto con André Bretón, que se había convertido en el portavoz de otro

¹ Lambert Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985, p. 47.

movimiento, el surrealismo. Finalmente hacia 1922, muchos de los artistas dadá se habían comprometido con el surrealismo.

En 1924 André Bretón presentó un manifiesto dando el nombre de surrealismo al movimiento que proclamaba la superioridad del inconsciente y el papel de los sueños en la creación artística. Los surrealistas más importantes fueron El Bosco, Francisco de Goya, Salvador Dalí, Joan Miró, René Magritte, Jean Arp y André Masson².

Las obras de Remedios Varo se ubican en el surrealismo, una de las principales tendencias del siglo XX. Nacida en Gerona, España en 1908, comienza a dibujar retratos de su abuela con gran facilidad desde los catorce años.

En 1924 ingresó a la Academia de San Fernando para estudiar arte. Más tarde en 1932 se instala en Barcelona donde entra en contacto con ADLAN (Amics de les Arts Nous) cuyo objetivo fue fomentar los movimientos vanguardistas literarios y artísticos. En 1936 fue celebrada la primera exposición de Varo, conformada por tres obras: *“Lecciones de costura”*, *“Accidentalidad de la mujer-violencia”* y *“La pierna liberadora”*³.

Hablar de esta pintora es hablar de la creación de un mundo: el mundo de la imaginación, en el que todo es posible; es hablar de un universo fantástico y estilizado en armonía con la naturaleza. Un mundo en el que se entrelazan lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico con seres irreales que proponen una manera diferente a la establecida como real. Un mundo en el que conviven el yo y el inconsciente.

² Lambert Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985, p. 51.

³ Del Conde Teresa. *Remedios y el surrealismo. Catálogo razonado de la exposición Remedios Varo*, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 13.

La singularidad de este universo es realzado por la elegancia característica de Remedios, quien formó parte de muchos mundos: el anticuado de las monjas de su colegio, el de la Academia de Arte, el de París surrealista; el de la Guerra Civil Española y Mundial y el de México que le ofreció refugio⁴.

Estimulada por unos años muy formativos que pasó primero entre la Guerra Civil Española y luego con los surrealistas franceses, Varo acudía a los sueños, a la magia, a la astrología, al misticismo y a la ciencia a fin de buscar inspiración en sus innovaciones temáticas. Establecía hipótesis y las exploraba pintando, lo cual le daba la posibilidad de nuevos descubrimientos desde su particular perspectiva.

Es evidente que la mayoría de los personajes de Varo tienen finas facciones, ojos almendrados y un brillante cabello característicos de la artista. Los personajes que crea, por lo tanto, son autorretratos transformados por la fantasía. Hay diferentes metáforas autobiográficas que resulta esencial explorar la interacción entre su vida y su arte para comprender su significación.

En esta investigación se pretende analizar las obras más representativas de Remedios Varo con la aplicación del método semiótico para tratar de comprender los signos y significados en cuanto a la explicación de la realidad; lo anterior es desarrollado en cuatro capítulos.

En el primer apartado se explica el dadaísmo, corriente artística que antecedió y dio lugar al surrealismo, estilo que fue retomado y desarrollado por Remedios Varo; se exponen sus características específicas y principales exponentes. También se habla de los

⁴ Del Conde Teresa. *Remedios y el surrealismo. Catálogo razonado de la exposición Remedios Varo*, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 14.

elementos retomados de ésta y que la pintora personalizó, así como el manejo del espacio y tiempo en sus obras.

Es importante conocer los hechos más importantes que pasaron en la vida de Remedios Varo y definieron su personalidad y por supuesto su estilo creativo. Es por eso que el segundo capítulo relata cómo fueron sus primeros años en España, cómo fue su educación y cómo poco a poco fue independizándose de su familia y entrando en el selecto círculo de intelectuales europeos de la época y, más tarde su exilio en México, país en el que desarrolló gran parte de sus obras y en el que conocería el éxito y también pasaría sus últimos días.

El tercer capítulo es la base de nuestro estudio, así que se parte del estructuralismo ya que es la corriente que mejor explica toda la complejidad del proceso que da sentido a un mensaje así como el estudio de los registros verbales y visuales y su relación entre sí. La herramienta utilizada será la semiótica, se definirá y se revisarán los postulados de los principales investigadores de esta teoría: Abraham Moles, Roland Barthes y Umberto Eco. También se hablará de la importancia del signo y su codificación además del significado como unidad cultural y la asociación del registro visual y verbal.

En el cuarto y último capítulo se aplica el modelo de análisis a las obras más representativas de Varo destacando los temas más recurrentes y haciendo un cuadro comparativo del registro verbal y visual de las mismas.

CAPÍTULO 1

SURREALISMO, RUPTURA DE LA CONCIENCIA

“Forzar las puertas de lo irracional pero con discernimiento”¹

Frase publicada por André Bretón en el Manifiesto Surrealista en 1924.

En el siglo XX las artes figurativas experimentan una transformación tan profunda que en uno de sus movimientos, la abstracción, pierden su carácter de representación de la realidad concreta, es decir, dejan de ser figurativas.

La evolución de la física con la *Teoría de la relatividad* de Einstein así como la “Ciencia de los sueños” y la teoría del inconsciente de Sigmund Freud impulsan a la pintura a posiciones desconcertantes a veces para los propios artistas. El pintor de 1900 se entera con asombro de que el espacio y la materia son realidades diferentes a las visibles y que el ser humano es mucho más complejo y profundo de lo que se había pensado en siglos anteriores; así que lleva al lienzo estas dimensiones nuevas descubiertas por la ciencia².

El Surrealismo comienza en 1924 en París con la publicación del "Manifiesto Surrealista" de André Breton, quien estimaba que la situación histórica de posguerra exigía un arte nuevo que indagara en lo más profundo del ser humano para comprender al hombre en su totalidad.

La corriente surrealista tiene como finalidad primordial sobrepasar lo real, por medio de lo imaginario y lo irracional e intentó expresar el pensamiento puro con exclusión de lógica moral y estética³.

¹ Bretón André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002, p. 5.

² Fernández, Antonio, ARTIS. *Historia del arte*, España, Vicens Vives, 1999, p. 56.

³ Fernández, Antonio, ARTIS. *po. cit.*, p. 58.

En definitiva el Surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños, de los fenómenos ocultos por la conciencia, fenómenos cuya importancia estaba siendo demostrada por el psicoanálisis.

Para los surrealistas la obra nace del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerza ningún tipo de control. Intentan plasmar por medio de formas abstractas o figurativas simbólicas las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños. Para lo que utilizan recursos como: animación de lo inanimado, aislamiento de fragmentos anatómicos, elementos incongruentes, metamorfosis, máquinas fantásticas, relaciones entre desnudos y maquinaria, evocación del caos, representación de autómatas, de espasmos y de perspectivas vacías.

El pensamiento oculto y prohibido será una fuente de inspiración, en el erotismo descubren realidades oníricas, y el sexo será tratado de forma impúdica. Se interesaron además por el arte de los pueblos primitivos, el arte de los niños y de los dementes. Preferirán los títulos largos, equívocos, misteriosos, lo que significa que importaba más el asunto que la propia realización.

1.1. Orígenes

En 1914, la incapacidad de los diplomáticos de las potencias del mundo para llegar a un acuerdo culminó en el inicio de la Primera Guerra Mundial. Lo que parecía un nuevo conflicto bélico exclusivo de los Balcanes traspasó las fronteras de la región y se prolongó durante 4 años.

La "Gran Guerra" originó innumerables cuestionamientos a los valores que sustentaban la sociedad del momento. Frustrados ante el caos mundial y testigos de la discapacidad de los sistemas establecidos, un grupo de artistas decide acabar con las pautas, códigos, y con todo el marco conceptual del arte para entonces.

En 1916, en la ciudad de Zurich, capital de Suiza; nación que se mantuvo neutral durante el conflicto, los creadores declarados en rebeldía tomaron como centro de operaciones un café bohemio al que bautizaron con el nombre de Cabaret Voltaire. Encabezaron el movimiento el filósofo alemán Hugo Ball, poeta y escritor inclinado al expresionismo; el poeta y ensayista nacionalizado francés, Tristan Tzara; el pintor rumano Marcel Janco; y el pintor, escultor y poeta Jean Arp⁴.

Para nombrar la nueva corriente, sus protagonistas utilizaron la palabra *dadá*, cuyo origen no está formalmente definido. Se reseña que "dadá", término francés que significa caballito de juguete, resultó tras la búsqueda al azar en un diccionario. Una versión distinta indica que fueron los meseros del Café Terrasse, lugar de encuentro alternativo al Cabaret Voltaire, quienes bautizaron el grupo como "da-da"; "sí-sí" en ruso y otras lenguas, lo único que entendían de las conversaciones entre los creadores inmigrantes⁵.

Los artistas iniciaron una serie de espectáculos en el Cabaret Voltaire, llenos de agresividad, faltos de lógica y totalmente absurdos, con el objetivo claro de provocar rechazo en los espectadores. Se presentan declamaciones acompañadas de interpretaciones en piano.

A partir de la iniciativa de Tzara, se patrocinan actuaciones que enfrentaban al público de manera violenta y desagradable. Mientras se leía poesía, se producían ruidos mediante

⁴ Lambert, Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985, p. 52.

⁵ *Enciclopedia de arte*. Barcelona, Garzanti- Ediciones, 1999. p. 38.

absurdas y rebuscadas percusiones. Ante esto, en numerosas oportunidades los espectadores respondieron lanzando objetos contundentes, pedazos de carne, incluyendo vísceras. Los espectáculos del Cabaret Voltaire no tardaron en convertirse en lo más popular de Suiza.

Tras la publicación de la revista Dadá, la difusión de las ideas dadaístas se multiplicó rápidamente, extendiéndose principalmente a las ciudades de París y Berlín.

Convulsionada por la guerra de la que es partícipe, Alemania ve una revolución impulsada por el partido socialista Espartaquista, inspirada en la revolución bolchevique. En ese marco social un grupo de artistas se incorpora a las propuestas izquierdistas reinantes, y son ellos quienes abren paso a las ideas dadaístas⁶.

Tras colaborar con el Cabaret Voltaire en Suiza, Richard Huelsenbeck llevó a Berlín el nuevo y escéptico espíritu artístico, que apoyarían el poeta Raoul Asuman, el pintor Georg Grosz y los hermanos Wieland Herzfelde, fundador de la editorial de obras dadaístas llamada Malik, y Helmut Herzfelde, pionero del fotomontaje, cuya incorporación a las técnicas artísticas de difusión masiva debe considerarse como el más importante aporte al dadaísmo⁷.

Simultáneamente, en Nueva York otros subversivos creadores impulsaban una revolución contra el arte convencional, con el mismo espíritu nihilista y destructor. Destacaron en la metrópoli norteamericana, refugiados como el pintor galo Francis Picabia y el también francés Marcel Duchamp, junto al fotógrafo local Man Ray, quienes apoyaron la vanguardia que en Harlem, Greenwich Village y Chinatown se concebía desde principios de siglo.

⁶ Durozoi, Lecherbonnier, *El surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1974, p. 182.

⁷ Idem, p. 182.

En 1917, encontrándose en Suiza, Picabia se reúne con Tzara. Meses después, ya en 1918, publican el Manifiesto Dadá, el documento más importante del movimiento⁸.

El dadaísmo amparó la actuación interdisciplinaria por parte del artista, como el camino para alcanzar una verdadera renovación del lenguaje creativo, por ello, los creadores constantemente experimentaron en campos ajenos a sus originales áreas de trabajo, con el fin de generar un continuo intercambio y fusión de técnicas.

Los dadá recurrieron incesantemente a métodos ilógicos, absurdos e incomprensibles en su búsqueda de llamar la atención del público para incitar una reflexión y reconsideración de las reglas y normas establecidas. El carácter escéptico e incrédulo de los dadaístas los llevó a invalidar toda autoridad crítica o académica, calificando como obra artística toda expresión del ser humano.

En el caso de la pintura, los representantes del movimiento despreciaron formas y técnicas tradicionales, rechazando principalmente, por inercia, el fauvismo, el cubismo, el expresionismo y demás corrientes del momento. Predominaban imágenes incomprensibles, aparatos de apariencia mecánica de función incierta; máquinas de la nada. A su vez, las obras eran nombradas con títulos totalmente divorciados de la temática. Junto a la pintura, fueron popularizados los *collages*, compuestos por diversos materiales, en su mayoría desechos, y textos contruidos a partir de recortes de periódicos.

El dadaísmo, sus ideas y obras, recrearon un ambiente de vanguardia que resultó en otros importantes movimientos, como el Surrealismo y el Pop Art. Sin duda, los dadá consiguieron hacerse escuchar, haciéndose un puesto en el arte contemporáneo, y

⁸ Durozoi, Lecherbonnier, *El surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1974. p. 183.

alcanzando en cierto modo su principal objetivo: la revolución de los cánones y conceptos de la sociedad en la que se desenvolvían.

Una vez finalizada la I Guerra Mundial, artistas de la vanguardia parisina consolidan la corriente. Comenzando la década de los años 20, la vigencia del dadá inicia su descenso. Numerosos artistas dadá terminaron comprometiéndose con una nueva corriente que irrumpe en el escenario de las artes: el Surrealismo.

La palabra **surrealista** fue aplicada por primera vez por Apollinaire, como un subtítulo a un drama estrenado en 1917 y que llevó por título “Los sueños de Tiresias” siendo después utilizado por Bretón y Soupault en sus escritos.

Las raíces del surrealismo se remontan a principios del siglo XX, cuando se escribía tanto sobre el inconsciente. La vanguardia literaria y pictórica se interesó por el pintor del siglo XV Hieronymus Bosch, porque en sus pinturas *El Bosco* tradujo en símbolos los más profundos deseos y temores del hombre medieval; mostró en su época lo que Freud mostraría más tarde y de un modo más científico: que el símbolo puede constituir el vínculo entre la mente consciente e inconsciente⁹.

1.2. Características

Los recursos utilizados por los pintores representan una cierta cohesión de escuela: animación de lo animado, metamorfosis, máquinas fantásticas, confrontación de elementos incongruentes y evocación del caos.

⁹ *Enciclopedia de arte*. Barcelona, Garzanti- Ediciones, 1999, p. 94.

De la ruptura con la conciencia, el surrealismo ha pasado con frecuencia a la ruptura de las convenciones sociales, de ahí que las excentricidades hayan sido una característica de su historia.

El surrealismo surgió tanto de la pintura metafísica que inspiraba en la imaginación como de dadá, con su insistencia en la ordenación casual de los objetos. A esta corriente artística le interesaba más explorar e ilustrar la mente inconsciente que destruir el arte establecido, como había intentado antes el dadaísmo.

Existen dos tendencias en el surrealismo pictórico:

1. No figurativa: se dirige hacia la **abstracción**. Ejemplo de ello son Alsaciano Jean Arp (pintor, arte gráfico, escultor y poeta), Joan Miró y Paul Klee.
2. Figurativa: nos trae imágenes cuyas deformaciones sistemáticas llevan implícita la idea del artista. Giorgio de Chirico, René Magritte, Max Ernest crean formas caóticas y cósmicas en las que se pueden adivinar e imaginar arrecifes, minerales, plantas, insectos, ojos humanos y siluetas¹⁰.

Bretón estimaba que la situación histórica de post guerra exigía del arte un nuevo esfuerzo de indagación para comprender en su totalidad al ser humano; como estudiante de medicina había tenido contacto con las doctrinas de Freud y sus métodos de investigación y pensó en la posibilidad de la autoaplicación del sistema coloquial de la terapéutica psicoanalítica.

¹⁰ Lambert, Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1985, p. 152.

Los surrealistas decidieron que el punto de vista racional y científico había ocupado demasiado tiempo un primer plano; querían liberar la imaginación y que la gente tomara conciencia de su aspecto poético más que de su aspecto científico. En definitiva el surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños, de los fenómenos ocultos por la conciencia, fenómenos cuya importancia estaba siendo demostrada por el psicoanálisis.

En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924), Breton define el propósito del grupo de escritores y pintores que se congregan en sesiones en las que se aplica la inconsciencia para crear frases y grafismos. Breton expone la psicología surrealista: el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiviza la realidad, sino que forma un todo con ella. El arte, en esa esfera, no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. Esa conexión se expresa de forma privilegiada en las casualidades significativas, en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más disímiles se revelan unidos por relaciones secretas¹¹.

El surrealismo propone trasladar esas imágenes a la esfera del arte por medio de un ejercicio mental libre, sin la intromisión de la conciencia. La poesía, el teatro, el cine, la pintura, la fotografía, se afanan en representar este mundo aparentemente absurdo, ya que los fenómenos del subconsciente escapan a la razón.

De ahí que elija como método el automatismo psíquico en la pintura y, consideró que podía presentarse en dos formas:

1. como automatismo gráfico en donde la realización de formas, diseños y colores estuvieran al margen de la voluntad del inconsciente.
2. automatismo imaginativo que es el momento en que el artista plasma sus visiones.

¹¹ Bretón, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002, p. 8.

1.3. Principales exponentes

La relación de artistas que se mueven dentro de la corriente del surrealismo es extensa: Marcel Duchamp, Max Ernst, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, René Magritte, Yves Tanguy, Paul Delvaux, entre otros.

Dos posiciones polares dentro de la escuela están señaladas por la obra de Dalí y de Chagall.

En primer lugar, Salvador Dalí decía tener alucinaciones, visiones y obsesiones, pero era totalmente consciente de la diferencia entre el mundo imaginario y el mundo real.

En el polo opuesto, Chagall ofrece un arte espiritual y mágico en el que todo es posible: las personas andan de cabeza o vuelan, las casas se apoyan en el tejado y los animales encierran en sus cabezas sueños.

Otra perspectiva del surrealismo es la del italiano Chirico, pintar de casas deshabitadas, calles abandonadas o pobladas por pequeñas figuras como en "Misterio y melancolía de una calle".

El estilo de Joan Miró se desenvuelve entre las primeras obras donde explora sus sueños y fantasías infantiles "El campo labrado", las obras donde la inconciencia es predominante "Nacimiento del mundo" y las obras en que desarrolla su lenguaje de "Personaje lanzando una piedra"¹².

¹² Durozoi, Lecherbonnier, *El surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1974, p. 188.

Posiblemente el mayor artista surrealista fue Marx Ernst. Observaba la realidad y dejaba que su fantasía jugara con ella. Solía pintar bosques densos y siniestros, el sol brilla entre ellos, pero no penetra en su interior; a veces sus ciudades aparecen del mismo modo.

A simple vista los cuadros resultan muy atractivos como decoración, pero poco a poco sus rasgos siniestros se ponen de manifiesto. Los bosques de Ernst están llenos de símbolos, como los de pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, pero, al no ser tradicionales, son más difíciles de analizar. Son símbolos que proceden de su imaginación, y a nosotros nos corresponde identificarnos o no con ellos.

El surrealismo penetró la actividad de muchos artistas europeos y americanos en distintas épocas. Pablo Picasso se alió con el movimiento surrealista en 1925. Se consideran surrealistas las obras del período Dinard (1928-1930), en que Picasso combina lo monstruoso y lo sublime en la composición de figuras medio máquinas medio monstruos de aspecto gigantesco y a veces terrorífico.

En Latinoamérica esta corriente ha encontrado en el chileno Robert Matta, el pintor cubano Wilfredo Lam y el guatemalteco Carlos Mérida dignos exponentes de esta expresión plástica de nuestra era. En Venezuela han sido surrealistas Héctor Poleo y Oswaldo Vigas; el primero dentro de la fotografía y el segundo bajo el influjo cubano de Lam. El caso del mexicano Rufino Tamayo representa uno de los momentos culminantes de nuestra pintura en busca de una expresión propia de la tierra¹³.

Novals, Hegel, Rimbaud, Apollinaire y Kafka fueron surrealistas puros en la literatura. Todos ellos ayudaron a Buñuel y a los cineastas surrealistas a afirmar el absurdo de la apariencia estético- moral de la civilización frente al poder de las fuerzas vitales irracionales, encontrando en ellas el fantástico mundo de las imágenes; ejemplo de ello es

¹³ Lambert, Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985, p. 78.

la colaboración de Salvador Dalí participó con Luis Buñuel en “Un perro andaluz” y “La edad de oro”.

En la primera exposición de pinturas surrealistas llevada a cabo en el mes de septiembre de 1925 se pueden encontrar obras de Chirico, Arp, Ernest, Klee, Ray Man, Masson, Miró, Pierre Roy y Pablo Picasso. Fue hasta enero de 1940 que llegó la Primera Exposición Internacional Surrealista a la Galería de Arte Mexicano en México organizada por André Bretón, Wolfgang y Paalen¹⁴.

1.4 Marco creador de la obra de Remedios Varo

Por obvio y hasta absurdo que parezca es la obra de Remedios Varo la que nos puede conducir hasta el misterio de su arte, siempre tuvo presente la posibilidad de acceder al Arte, así con mayúsculas, y también al conocimiento.

Cada cuadro de Varo es un paisaje a otro mundo, una ventana abierta en la conciencia a otra realidad. “Yo soy tú”, nos dice su obra con sus incesantes metamorfosis de objetos en plantas, en animales, en seres humanos, en sueños, en formas, en fórmulas, en preguntas y en sonrisas de complicidad. Pone ante nuestros ojos una alteración de las relaciones causa- efecto y del uso habitual de cosas y objetos o por extraños sucesos que asombran incluso a sus protagonistas.

Decimos que la creación de este universo responde a la forma que tiene la creadora de ver el mundo exterior, que aparece mediante el humor y la imaginación, transfigurado en

¹⁴ Lambert, Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985, p. 84.

sus cuadros y textos, como un particular recurso al que acude para expresar ideas muy determinadas sobre el hombre y el cosmos.

La capacidad de observación de Varo fue increíble pero no sólo eso, también hay corrientes importantes que configuraron el pensamiento de su tiempo a las que no pudo ser ajena. Entre ellas la psicología que desde la aparición de *La interpretación de los Sueños* de Sigmund Freud en 1900, marcó todo el siglo XX. Se basa en la psicología de la mujer y en experiencias en que su acceso a lo maravilloso depende del “yo” como agente activo¹⁵.

El surrealismo, un movimiento que dedicaba grandes cantidades de energía a teorizar sobre el papel de la mujer en el proceso creativo, la imagen de la *femme- enfant*, la ingenua mujer- niña, cuya espontánea inocencia que no ha corrompido ni la lógica ni la razón, la sitúa en contacto más directo con el reino intuitivo del inconsciente, tan importante para el surrealismo.

Para invocar la asociación de la mujer con la esfera devaluada de lo doméstico utilizó repetidamente imágenes de la vida casera (el tejido, la cocina, la alimentación) como escenario de grandes descubrimientos y la creación mágica.

Varo se interesó durante mucho tiempo por lo oculto y por amplias lecturas sobre brujería, alquimia, hechicería, tarot y magia. Elaboró un lenguaje alternativo tanto visual como verbal, basado en las actividades domésticas, para explorar lo fantástico como un elemento de la vida cotidiana; sin embargo, hay bases más que suficientes para afirmar que la ciencia jamás le estuvo lejana, la imaginación artística se vale de procesos muy similares a los que se constelan en la imaginación científica.

¹⁵ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969, p. 133.

En varios cuadros utiliza la decalcomanía, técnica surrealista que consiste en manchar el lienzo con pintura diluida o untada en un pedazo de papel para lograr efectos accidentales, como en el suelo del bosque y el cielo de "Roulotte", la leche derramada en "Simpatía", la atmósfera neblinosa de "Ciencia inútil" o "El alquimista", el paisaje boscoso, la alfombra vegetal y los árboles de "Música solar". Pero en cada uno, los diseños casuales servirán como punto de partida a partir de las cuales elaboraba imágenes muy detalladas, controladas.

1.4.1 Espacio y tiempo.

Remedios Varo busca lo eterno en cualquier situación o problema planteado y, huye así de lo circunstancial, de lo que pueda suceder un día determinado de un año concreto en un lugar definido. En cambio, busca en sus obras épocas y espacios imaginarios que le permitan ocuparse de temas universales.

Como sugiere Octavio Paz en unos versos dedicados a la pintora: "No pintó el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa."¹⁶

Quizás el cuadro que expresa más claramente el carácter intemporal de la obra de Remedios es precisamente el titulado "Revelación" o "El relojero", cuyo tema no es otro que el eterno presente.

De igual manera, el espacio es incorrecto: casi todos los escenarios de los cuadros son totalmente abstractos y están formados por manchas uniformes. En los casos de

¹⁶ Paz, Octavio, *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo* recogido en Remedios Varo Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988, p. 7.

ambientes urbanos son construcciones que evocan épocas medievales, nunca ciudades modernas.

Fascinada por las ideas surrealistas que habían ido penetrando poco a poco en España, Remedios Varo se marchó a París para buscar la vanguardia y para conocer por sí misma la famosa ciudad. Los innovadores españoles, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Pablo Picasso y Joan Miró se habían mudado de España a París en busca de nueva inspiración artística.

En 1935 en su estudio ubicado en la Plaza de Lesseps en Barcelona, Varo produjo cuadros, dibujos y collages que atestiguan su compromiso con las ideas surrealistas y demuestran que ya había desarrollado la capacidad necesaria para comprender la pintura y los propósitos del surrealismo¹⁷.

Muy pronto Remedios Varo empezó a enviarle al artista y escritor francés Marcel Jean algunas de las obras que hacía y que quería que éste pasase a otros amigos, con esto pretendía reafirmarse como surrealista practicante.

En “El pianista enmascarado” aparecen unos ojos rodeados por una máscara pegada con unos tentáculos que semejan cabellos que cubren y transforman el rostro del pianista que forma parte de un grupo de músicos ancianos reunidos alrededor de un piano como si estuvieran posando para una fotografía.

Ésta y otras obras están calculadas para que la combinación de elementos yuxtapuestos den como resultado un sorprendente tono visual.

¹⁷ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969. p. 136.

En el mismo año, Varo realizó un dibujo a mano, firmado y con un título escrito a lápiz en la parte superior, es, el más narrativo y evoca un estado de ánimo más específico. Representa una figura de pie en una mesa redondeada de lo que parecen restos de formas orgánicas sueltas. Este dibujo resultó una composición unificada con un personaje que domina los demás elementos, este personaje es en realidad una mujer con múltiples senos, una prótesis en vez de piernas, una muleta que sustituye un brazo y un agujero que atraviesa el pecho es, por lo tanto, un conjunto completo, aunque mutilado.

La obra resultante es intrigante porque parece anticipar la violencia que pronto iba a llegar con la Guerra Civil Española.

A pesar del ambiente cada vez más hostil ante las actividades creativas. Varo pintó algunas obras como "Pintura" en la cual hay curiosas figuras de medio cuerpo que parecen maniqués con la cabeza pelada y ojos que miran fijamente, colocadas en hileras separadas por unos muros de púas. Aunque todas las caras son prácticamente iguales cada imagen tiene personalidad propia y parece como si sus medios cuerpos se inclinaran en distintas direcciones. Una especie de red liga a dichas figuras con las púas de los muros. Los cuerpos inventados por Varo, sin piernas ni brazos, distorsionados y desmembrados son emblemáticos de la época de guerra en que fueron realizados.

En un periodo de dos años (1937-1939), que le sirvió como aprendizaje artístico, hizo experimentos con diversas ideas y técnicas, nutriéndose ampliamente de otros pintores crea una serie de obras que resultan una hábil réplica de los mundos de Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Wolfgang Paalen y Victor Brauner, los cuales figuraban como sus amigos, además de ser sus inspiradores¹⁸.

¹⁸ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969. p. 137.

Un ejemplo de su obra de esa época, “El deseo”, fue reproducida en un número de la revista surrealista francesa *Minotauro* en 1937. Está compuesta por un extraño cuadro en el que figuran unos barcos de formas indefinidas de los que salen protuberancias, unas de tipo vegetal y otras que parecen llamas; una pequeña escalera suspendida en el aire una de estas embarcaciones. Al ser la primera obra de Varo, “El deseo” marca su debut público como integrante del grupo surrealista.

En aquellos años Remedios no sólo experimentaba con los temas, sino también con los materiales. En “Las almas de los montes” trató de trabajar con los accidentales efectos del *fumage*, que es una técnica surrealista encaminada a producir en el cuadro manchas o figuras que obedezcan al azar, consiste en pasar la llama de una vela por una superficie recién untada de pintura al óleo. Su invención se le atribuye a Paalen.

En su obra, Varo también transforma las señales que había dejado el humo, sobrepintándolas para convertirlas en unas nubes que se arremolinan alrededor de unas montañas cilíndricas muy altas, algunas de las cuales están coronadas por cabezas humanas.

En “Marionetas vegetales”, de 1938, la artista experimenta otra de las técnicas que los surrealistas estaban desarrollando para forzar la inspiración. Aquí deja caer cera en una superficie de madera sin pintar y sin preparar y, basándose en las formas que accidentalmente se forman con el goteo, pinta caras e insinúa cuerpos en colores vivos para crear una alegre composición¹⁹.

Esa utilización de objetos aparentemente inconexos, yuxtapuestos en lugar distorsionado, está en relación con el estilo surrealista que la pintora había estado experimentando, y

¹⁹ Remedios, Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Era, 1992, p. 43.

tanto el estilo como el movimiento iban a ser cada vez de más importancia para ella tanto en su desarrollo artístico como en su vida privada.

Fue seguramente con esas particularidades con las que Varo sintió afinidad: la convicción de la importancia del arte, la confianza en lo intuitivo y la creencia en su impulso subconsciente.

Entre las contribuciones de Varo al surrealismo se encuentra su nueva visión de la creatividad en la que la mujer es sujeto activo más que objeto pasivo o musa de la creatividad de otro. La pintora ofreció una iconografía alternativa específicamente contraria a la teoría tradicional surrealista definida por los hombres.

CAPÍTULO 2

ECOS DE UNA VIDA

De estilo narrativo con conciencia feminista, esta artista compagina el mundo del artista entre la ciencia y el arte, en una tentativa para revelar el orden interno del mundo de fantasía; basada en sus propias experiencias, en la exploración de lo racional en un mundo de la fantasía, la naturaleza, la alquimia, lo sobrenatural, y la mujer como fuente de sensibilidad y poderes regenerativos, Varo logra la reconciliación de dos mundos: el científico y el mítico, dando origen así a la trascendencia y a la reencarnación.

Es sencillo encontrar varias síntesis biográficas y textos que abordan la vida de Remedios, pero hace falta analizar su obra con mayor profundidad. Haré un repaso de los hechos más importantes que marcaron la vida de esta artista, como soporte introductorio útil al amplio análisis posterior. Es necesario destacar acontecimientos y personas que de alguna manera definieron o influyeron en su vocación artística.

Remedios Varo nació en España en 1908, desde muy pequeña tuvo la intención de expresarse por medio de la pintura; en su afán de manifestar el mundo que la rodeaba, consiguió crear un cosmos pictórico lleno de poesía e imaginación.

El padre de la artista fue un Ingeniero Hidráulico, y en gran parte el responsable de que Remedios Varo descubriera su fuerte pasión por la pintura. Desde muy pequeña aprendió a utilizar los instrumentos de ingeniería que el padre le prestaba¹.

¹ Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998, p. 14.

Su obra nos transmite las fantasías que vivió en sus primeros años, su adolescencia estuvo cargada de una sensibilidad especial que afortunadamente no fue opacada por el régimen de vida que llevó dentro de un internado carmelita. Muchas de sus pinturas son el reflejo de esos años, la soledad que vivió se manifiesta en figuras simbólicas que además dan a conocer su carácter rebelde, el cual debió someterse a interminables reglas que no le permitían expresarse libremente².

Afortunadamente no esperaba mucho para lograr escapar de ese mundo tan opresivo, ya que a los 15 años fue admitida en la Academia de San Fernando, donde estudió arduamente varios años hasta terminar una muy sólida educación.

El ambiente artístico de la academia le permitió conocer el movimiento surrealista, muy de moda en ese tiempo; su atracción consistía en que podía retratar las emociones más recónditas de la artista en figuras y símbolos que antes no eran admitidos.

Luego vino París, ahí logró Remedios Varo depurar la técnica aprendida años antes que, combinada con su extraordinario talento, fue la fórmula perfecta, a partir de la cual logró encaminarse hacia la época más fructífera de su carrera.

Su vida adulta estuvo repartida en varios países y ciudades, por motivos que la artista no pudo controlar, como la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, que marcaron de por vida su trabajo como pintora.

América fue su último destino, Varo fijó su residencia en México, donde realizó la etapa más importante de su obra artística, la mayoría de sus lienzos se encuentran repartidos en colecciones privadas, razón por la cual es difícil apreciar la totalidad de su trabajo.

² Ovalle Ricardo, Walter Gruen, Alberto Blanco, *et. al. Remedios Varo. Catálogo razonado 3ª edición*, México, Era, 2002, p. 52.

Sus pinturas relejan una técnica minuciosa, de intensa elaboración formal, las sensaciones que sus cuadros nos transmiten son tan increíbles como la vida misma.

Remedios Varo fue un ser admirable, la fama que adquirió con la pintura no fue un punto vital, lo que más le satisfacía era su trabajo, pintar y logró ser su mayor prioridad hasta que en 1963, a los 55 años, dejó de existir.

Dentro del estilo surrealista que domina, su propio estilo es espiritual, lleno de simbolismo, donde las figuras ascienden a través de lo volátil con un cierto aire mágico y de misterio, creando una atmósfera densa. Sus cuadros están llenos de recuerdos de su infancia.

Sin embargo, su legado permanece entre nosotros, nos enseña una pureza y una autenticidad combinadas con el misterio de un universo que parece estar en contradicción con las leyes de la naturaleza, un espacio donde encontramos la armonía adecuada para sumergirnos en la fantasía y los sueños de la niñez.

2.1 Infancia (1908- 1925)

Española por nacimiento, ciudadana del mundo por convicción, Remedios Varo es una de las grandes artistas del siglo XX. Su estilo único y especial, hace de su obra un legado para la humanidad.

En sus obras irradia la intuición milagrosa de la poesía, nos revela un mundo de ensueño, plagado de seres fantásticos que conviven en la imaginación de la artista desafiando las leyes de la lógica, el tiempo y el espacio. Pero nos queda también la imagen inolvidable

de la mujer que fue una pintora extraordinaria y su creación permanente, que en la vida diaria se caracterizó por su apego a los deleites sencillos de la vida.

María de los Remedios Varo y Uranga, hija de don Rodrigo Varo y Cejalvo y de doña Ignacia Uranga Bergareche, nació el 16 de diciembre de 1908 en el pequeño pueblo de Anglés provincia de Gerona, al norte de Barcelona, España, casualmente porque su familia estaba de paso. Tierra también de Miró y Dalí. Fue la segunda de tres hermanos y la única niña.

Su nombre no fue producto del azar, su madre le puso Remedios en honor a la virgen de los Remedios, como “remedio” para olvidar a su hija mayor que había muerto; lo cual hace que Remedios Varo se sienta insatisfecha, como alguien que sustituye a otro ser³.

Durante los primeros años de su vida viajaron mucho a causa del trabajo del padre que era ingeniero especializado en obras hidráulicas. Para estudiar las vías fluviales, el padre recorrió con su familia buena parte de España y del norte de África, por lo que Remedios conoció, ya a una edad muy temprana, muy diversos lugares de interés que más tarde influirían en su obra⁴.

Se dice que fue una niña imaginativa y traviesa a la que no le interesaba jugar con muñecas ni con los juguetes tradicionales, prefería los juegos de los niños como subirse a los árboles. Además era creativa e inteligente, no sólo tenía capacidad para dibujar, sino también para escribir cuentos basados en las leyendas de brujas y de los extraños acontecimientos que sucedían en los pueblos españoles. Se interesaba por leer acerca de magos y alquimistas, el descenso al centro de la Tierra con Julio Verne y el ascenso al cielo de Edgar Allan Poe.

³ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989. p. 25.

⁴ Kaplan, Janet A., *op. cit.*, p. 26.

Con su hermano Rodrigo, que más tarde se hizo médico, Remedios tuvo una relación cordial, pero nunca muy íntima. En su papel de hermano mayor, desaprobaba luego su vida bohemia y desconfiaría de la seriedad de sus actividades artísticas. Por otra parte, su hermano pequeño Luis, quien moriría en 1939 en la Guerra Civil, se convirtió en su más íntimo compañero de juegos y ella le metió en múltiples aventuras⁵.

La abuela materna, Josefa Zejalvo y Alcántara, enseñó a Varo a coser siendo todavía muy pequeña y desde ese momento se coserá su propia ropa como algo trascendental para su vida, formando así todo un ritual. De ahí la importancia que llega a tener el hilo para el simbolismo de la pintora, al cual considera como fuente de reflexión y de inspiración.

Después de los primeros años de agitación, la familia Varo estableció su hogar en Madrid, instalándose en un piso de la calle de Segovia, en Madrid. A los ocho años, Remedios empezó a ir a un colegio de monjas muy severas en donde se educaba a la mayoría de las niñas de clase media. Se trata en general de lugares austeros con reglas rígidas, inmersos en los valores sociales y religiosos del catolicismo. Para una niña con el espíritu de Remedios, aquel mundo de rutinas (para las comidas, las clases, los rezos, la costura) incitaba a su rebelión⁶.

A los 11 años tenía un afán de libertad que la mueve a escribir una carta a un comerciante en Madrás, India, pidiéndole una raíz mandrágora que necesitaba urgentemente por tener cualidades médicas y mágicas.

En 1920 empieza a estudiar el bachillerato en el Instituto de San Isidro. Era curiosa y perceptiva, tenía interés por todo lo que la rodeaba. Don Rodrigo, su padre, un hombre

⁵ Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998, p. 18.

⁶ www.laberintos.com.mx/autorretratosnew/varo.html

inteligente y sensible, desempeñó un papel fundamental en la vida de Remedios, tenía una imaginación que estimulaba la de su hija y le fomentó su formación artística llevándola a museos y enseñándole el dominio del dibujo técnico.

En un principio, a fin de encontrar la forma de mantenerla ocupada durante los prolongados viajes familiares, don Rodrigo le impuso la tarea de copiar sus dibujos y diagramas enseñándole el uso correcto de la regla y la escuadra; como era muy perfeccionista, le hacía repetir y volver a hacer, inculcándole una disciplina artística sólidamente cimentada⁷.

Varo se quejaría más tarde de su actitud dominante, pero lo que aprendió bajo su tutela lo utilizaría a lo largo de toda su vida, como se aprecia en los detallados dibujos de perspectivas y alzados que se encuentran en sus cuadernos de dibujo más tardíos.

Remedios sólo tenía 13 años y ya realizaba bosquejos y dibujos, siendo notables sus retratos familiares. A lo largo de toda su vida creyó en el poder de las imágenes de sus sueños y en lo desdibujados que están los límites entre ellos y la realidad cuando se está despierta. Primero desarrolló estas ideas mágicas en historias fantásticas que escribía de niña y en sus pinturas más tardías continúa esta preocupación por lo que proporcionan también una visión muy clara de cómo juzgaba Varo su infancia reflejando el ambiente restrictivo de aquellos años así como su deseo de escapar de él. Mucho tiempo después de haberse establecido en México, pintó su obra más autobiográfica, en la que lo refleja⁸.

La sensación de que la vigilaban y de que la oprimían, y la necesidad de fugarse del encierro son temas que Varo trató posteriormente. Sin embargo, era en el arte donde buscaba la huida, basándose en el talento que desde la infancia había evidenciado.

⁷ Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980, p. 33.

⁸ Jagger, Edouard, *op. cit.* P. 34.

Un cuaderno de dibujo de cuando tenía 14 años, demuestra que tenía así mismo una precoz facilidad para captar los parecidos. Estos tempranos dibujos, hechos de mayo a septiembre de 1923, atestiguan una sorprendente delicadeza de trazado, una gran precisión de modelado y una delicada sensibilidad. En las páginas del cuaderno figuran tres retratos a lápiz de su abuela paterna que vivía con ellos en Madrid⁹.

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios, sin embargo, su estancia sólo fue de dos años después se matricularía en la Escuela de Bellas Artes. Todavía en ese tiempo se encontraba estudiando el bachillerato, mismo que terminaría en 1924. Y en este mismo año es cuando el grupo surrealista se desarrolla en París alrededor del Primer Manifiesto y de su autor: André Bretón.

A Remedios no la enviaron a estudiar arte por ser una ocupación femenina agradable. Fue más bien porque su familia se dio cuenta del talento innato de la chica y la llevó, en contra de lo que era tradicional. En la Academia de San Fernando, la escuela más prestigiosa de Madrid, la educarían de forma rigurosa y la prepararían para seguir una actividad profesional. En septiembre de 1924, a los 15 años de edad, se matriculó como alumna oficial en la Academia teniendo como compañero de estudios a Salvador Dalí¹⁰.

No era fácil entrar ahí, el examen de admisión se basaba en el criterio desarrollado en el siglo XIX que juzgaba un riguroso tribunal, eran largas sesiones se dibujo al carbón y pinturas al óleo, examen de carpeta, una entrevista personal y un autorretrato. El objetivo de la Academia era conseguir que el estudiante viera las cosas con precisión y que desarrollara un dominio y agilidad moderados por el control y la disciplina. Como no era un lugar de experimentación, era el estudiante quien tenía que resolverse los problemas de su estilo personal fuera de las clases.

⁹ Frías Lugo, Jacqueline, Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica, México, UNAM, 1998, p. 24

¹⁰ www.analitica.com/va/arte/dossier/1960859.asp

El plan de estudios daba mucha importancia a la anatomía, la composición, a la perspectiva, a la teoría del color y al estudio de las formas arquitectónicas; así como a dibujo de figuras, ropajes, naturalezas muertas y paisajes.

2.2 Inicios en el surrealismo (1926- 1942)

Era en el surrealismo donde Varo buscaba elementos más imaginativos y personales, y en esto respondía al espíritu innovador que estaba penetrando en la vida intelectual y artística de España en los años 20. Éste era un movimiento que hablaba de la omnipotencia del sueño, que defendía el amor por lo inexplicable y que cuestionaba los límites entre la fantasía y la realidad.

En Madrid su núcleo más importante estaba en torno a la Residencia de Estudiantes donde vivían algunos estudiantes de la Academia. Después de un año, Remedios se encuentra inmersa en un mundo vanguardista radical, lleno de ideas extravagantes y novedosas. Fiel admiradora de Picasso, esta artista acudía prácticamente todas las tardes a la Residencia de Estudiantes, para platicar con Luis Buñuel y con Federico García Lorca, entre otros. En una de las excursiones con su nuevo grupo de amigos conoce a Gerardo Lizárraga a los 21 años e inicia así su primera experiencia amorosa¹¹.

Remedios Varo termina sus estudios en la Academia, fascinada por las ideas surrealistas que habían ido penetrando poco a poco en España, viaja a París con el fin de buscar la vanguardia en su propia fuente y para conocer por sí misma la famosa ciudad y ampliar sus estudios; razón por la cual se inscribe en la escuela de artes La Grande Chaumière¹².

¹¹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989. p. 41.

¹² Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980, p. 37.

Los innovadores españoles, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Federico García Lorca y Alberti: lo mismo que Pablo Picasso y Joan Miró antes que ellos, todos se habían marchado de España en busca de la energía artística que París parecía ofrecer.

En este mismo año le ofrecen que realice el escenario para la película “La aldea maldita” de Florian Rey. Las mismas casas que se ven en la película son las que utilizó después para la publicidad de Laboratorios Bayer en México.

Regresa a España en 1930, para participar con su obra “Capricho” en una exposición de dibujos organizada por la Unión de Dibujantes de Madrid. En este año Remedios comprende que no puede seguir bajo el dominio familiar, necesitaba mayor libertad; por lo que decide casarse con su novio de la Academia, Gerardo Lizárraga¹³.

En 1932 se instalan en un barrio de Barcelona frecuentado por artistas jóvenes, poniéndose enseguida manos a la obra, produjeron cuadros, dibujos y *collages* que atestiguan su compromiso con las ideas surrealistas. Las obras que la pintora empezó a producir, las primeras desde que salió de la Academia, demuestran que ya había desarrollado la capacidad necesaria para comprender la imaginería y los propósitos del surrealismo¹⁴.

Remedios comienza a trabajar en la casa de publicidad Thomson. En esta época conoce al pintor Esteban Francés, con el que comparte el estudio, el cual estaba ubicado en la Plaza Lesseps. Empieza a introducirse en los ambientes de la vanguardia de la capital catalana. En este mismo año se crea en Barcelona la sociedad ADLAN (Amics de L'Art Nov, Amigos del Arte Nuevo)¹⁵.

¹³ Remedios, Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Era, 1992. p. 55.

¹⁴ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989, p. 36.

¹⁵ Kaplan, Janet A. *op. cit.*, p. 37.

Muy pronto ella y Francés empezaron a enviarlo a Marcel Jean (que había vuelto a Francia) algunas de las obras que hacían y que querían que éste pasase a otros amigos en París.

En 1935 Varo, Francés y Jean crearon un cadáver exquisito que mas que un *collage* se trata de un dibujo a mano, está ostentosamente firmado y lleva un título escrito a lápiz en la parte superior, es uno de los cadáveres exquisitos más narrativo y evoca un estado de ánimo más específico y consecuente que los otros¹⁶.

Representa una figura de pie en una mesa rodeada de lo que parecen restos de formas orgánicas sueltas. Este dibujo resultó una composición unificada con un personaje que domina los demás elementos, éste dibujado por una sola persona es en realidad una mujer con múltiples pechos, unas prótesis en vez de piernas, una muleta que sustituye un brazo y un agujero limpiamente dibujado que atraviesa el pecho es, por tanto, un conjunto completo, aunque mutilado, con un tono evidentemente propio.

La obra resultante es intrigante porque parece anticipar la violencia que pronto iba a sobrevenir con la Guerra Civil Española. A pesar del ambiente cada vez más hostil hacia las actividades creativas Varo pintó algunas obras en las que sobresalen cuerpos sin piernas, sin brazos, distorsionados y desmembrados; aluden intencionada o inconscientemente, a las víctimas, heridos y alocados que se veían en las calles de su ciudad¹⁷.

En diciembre de 1933 muere su padre de cáncer. A partir de entonces la ayuda económica que pudiera recibir de él se termina, de ahí en adelante ella se procura sus

¹⁶ Ovalle Ricardo, Walter Gruen, Alberto Blanco, *et. al. Remedios Varo. Catálogo razonado 3ª edición*, México, Era, 2002. p. 57.

¹⁷ Ovalle Ricardo, Walter Gruen, Alberto Blanco, *et. al. op. cit.*, p. 59

propios medios de vida dibujando anuncios publicitarios, labor que abandonó hasta que empezó a tener éxito como pintora en los años cincuenta.

Del 4 al 15 de mayo de 1936 se llevó a cabo la exposición colectiva “Logicofobista”, organizada por la Librería Catalonia de Barcelona y patrocinada por grupo ADLAN. En esta exposición Remedios exhibe tres obras: “Lecciones de costura”, “Accidentalidad de la mujer- violencia” y “La pierna liberadora de las amebas gigantes”. En este mismo año estalla la Guerra Civil en España. Ella conoce al poeta surrealista Benjamín Péret, nacido en Francia en el año de 1899¹⁸.

El amor entre Remedios Varo y Benjamín Péret se desarrolló rápida y torrencialmente durante el primer otoño de la guerra, en medio de francotiradores y peligros. Péret le regalaba ejemplares de sus libros con dedicatorias apasionadas, al mismo tiempo que escribía nuevos poemas inspirado por ella.

En diciembre, Remedios participa con un cuadro en la muestra “Fantastic Art Dada Surrealism”, instalada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York. Es el gran momento de la actividad contracultural surrealista y allí está ella como parte del proceso.

En un periodo de dos años (1937- 1939) que le sirvió como aprendizaje artístico, hizo experimentos con diversas ideas y técnicas. Nutriéndose ampliamente en otros pintores, crean una serie de obras que resultan una hábil réplica de los mundos de Salvador Dalí, Marx Ernst, Rene Magritte, Víctor Brauner, con quien tuvo una breve relación amorosa y Wolfgang Paalen, inventor; éste último de la teoría surrealista del *fumage* todos los cuales figuraban entre sus amigos, además de ser sus inspiradores¹⁹.

¹⁸ Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980, p. 43.

¹⁹ Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998, p. 30.

También conoce a Leonora Carrington, pintora inglesa también próxima al grupo surrealista, con ella establecerá una profunda amistad. Algunas revistas de arte de la época, como *Trayectoire du rêve* y *Visage du monde*, empiezan a reproducir obras de Varo.

En aquellos años Remedios Varo no solamente experimentaba con los temas sino también con los materiales. En “Las almas de los montes” trató de trabajar con los accidentales efectos del *fumage*, también transforma las señales que había dejado el humo, sobrepintándolas para convertirlas en unas nubes que se arremolinan en torno a montañas cilíndricas muy altas, algunas de las cuales están coronadas por cabezas humanas.

La falta de originalidad en la temática y la carencia de una línea estilística de estas obras deben entenderse como etapas diferentes dentro de una estrategia de aprendizaje.

En 1938 participa con un cuadro en la exposición “Internationale du Surrealismo”, celebrada en enero en la Galerie Beaux-Arts, en la ciudad de París. Posteriormente en el mes de junio, la galería Robert Ámsterdam de la ciudad de París abrió sus puertas a la “Exposición Internacional del Surrealismo”²⁰.

La relación de Varo con el movimiento surrealista fue de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar un actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía.

²⁰ Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998, p. 31.

Pero su relación con el movimiento se vio truncada cuando la política mundial cambió de nuevo su vida, no pudo escapar de la violencia de la Guerra Civil Española y de pronto se vio envuelta en dos guerras: la Guerra Civil Española, la cual la hizo huir de su país, y la segunda guerra mundial, que la hizo huir de Europa. Durante esta Segunda Guerra ella tuvo que acudir constantemente a muchas amistades.

Durante el invierno fue detenida por la policía francesa por ser la compañera de Péret, después de eso, estuvo sumergida en una enorme tristeza durante largo tiempo. Entre tanto, Benjamín Péret, quien también había sido encarcelado, sale de prisión el 22 de julio de 1940 y de inmediato se reúne con su amada en París. Ambos se trasladan a Marsella, donde también se encontraban Bretón, Ernst, Domínguez y Braunner, entre otras personalidades surrealistas amigas de los dos²¹.

Todos ellos vivían bajo el amparo del Comité de Salvamento de Urgencia, cuya intención era ofrecer posibilidades de escape al mayor número posible de artistas intelectuales y académicos europeos que en poco tiempo obtuvieron una visa de escape.

A pesar del creciente temor por los horrores de la guerra, los amigos de Remedios, Jacques Hérold y su esposo Benjamín Péret, reestablecieron su vida de café, reuniéndose por las noches en Au Brûleur de Loup, lugar legendario del puerto de Marsella.

En 1942, después de seis meses de relativa inactividad, Varo embarca rumbo a Orán, acompañada de Péret, luego de atravesar Argelia y Maruecos llegan a Casablanca, donde esperaron el barco portugués *Serpa Pinto*. Arribaron al puerto de Veracruz el 15 de diciembre para trasladarse posteriormente a la ciudad de México. Como se analizará más

²¹ www.laberintos.com.mx/autorretratosnew/varo.html

adelante, este viaje de poco más de un mes será determinante en su obra y en la resolución de su personalidad de artista.

La juventud convierte a Remedios en una mujer que desea actuar por cuenta propia. Cuando termina la Guerra Civil Española, la artista tiene ya 30 años de edad. Es en muchas formas, dueña de su vida y de un destino de artista; pero también es, como tanta gente de España alguien que lo ha perdido todo.

Por un lado, la vida de Varo se puede construir como el relato de una victimación a manos de los sucesos mundiales sobre los cuales no tenía control. Pero se pueden plantear también otras historias alternativas de valor y aventura, en la carrera personal y la cultura que culminaron en la aclaración de su arte y el éxito en su país de adopción. Todo esto, contrarias a las grandes maniobras de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial y de los cambios radicales en la conciencia, la percepción y la representación del mundo visual.

Desde esta situación, su existencia vive una condición crítica, sabe muy bien que la guerra no tiene ningún sentido, en ningún caso, y también sabe que la Guerra Mundial es ya inevitable, el mundo entero está en crisis. Desde ahí, su respuesta personal será madurar su obra de arte.

2.3 Época de exilio (1943- 1955)

Varo llegó a México esperando encontrar un refugio donde poder trabajar, sin embargo la primera época no fue fácil, pasarían muchos años antes de que pudiese conseguir la libertad necesaria para dedicarse al arte.

La artista formaba parte de una inmigración sin precedentes de refugiados políticos españoles, recibidos en México bajo el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas, a los que se ofrecía no solo asilo sino también un lugar en la sociedad mexicana y la ciudadanía automáticamente. En un momento en que otros países promulgaban leyes cada vez más restrictivas para limitar la inmigración, dice mucho a favor de México el que abriese sus puertas a más de 15 mil refugiados españoles.

Al prestar su ayuda humanitaria a los integrantes de una cultura hermana y declarar su solidaridad con la causa republicana española, la invitación de Cárdenas también era un estímulo para el desarrollo cultural y económico de México.

Al principio los españoles continuaron sus costumbres de reunirse en los cafés y formar ahí sus tertulias, estos lugares eran el Papagayo, el Latino, el Café de Brasil, el Campoamor y el Tupinamba.

Como la mayoría de los europeos que buscaron asilo en América, Varo en un principio pensaba en México como en un refugio temporal, esperando volver a Francia cuando terminara la guerra. Por eso ella y Péret pronto se dejaron atraer no solo por la comunidad artística mexicana, sino por un pequeño grupo de emigrados como ellos. Había entre ellos muchos viejos amigos de Europa, que también se habían marchado a México y empezaban a rehacer sus vidas, como era el caso de Gerardo Lizárraga, Esteban Francés quien después se estableció en Nueva York, Gunther Gerszo, Kati Horna, Walter Gruen, Leonora Carrington, José Horna, Renato Leduc, Gerardo Lizárraga, Cesar Moro, Jean Nicolle Gordon, Onslow Ford, Wolfgang Paalén, Victor Sege y Chiqui Weisz, entre otros²².

²² Remedios, Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Era, 1992, p. 51.

Aunque México acogía oficialmente este flujo de europeos, siempre hubo cierto distanciamiento entre los emigrados y los círculos artísticos mexicanos debido a que los emigrados mantenían la distancia mientras trataban de recrear su estilo de vida europeo en el ambiente. La corriente más destacada era el muralismo.

También los artistas mexicanos estaban algo preocupados en cuanto a esta invasión europea y muy en especial la famosa pareja formada por Diego Rivera y Frida Kahlo que dominaban la comunidad artística de México. La mexicanidad basada en un compromiso revolucionario con las raíces de México e la cultura indígena, implicaba un rechazo de las influencias “colonizadoras”; lo que les inducía a mantener a Varo y sus amigos europeos a cierta distancia, por lo menos como postura oficial.

Pero esa escena puede aclarar la causa de la ausencia de Varo del panorama público. El arte mexicano en los años 40 estaba dominado todavía por la ideología revolucionaria socialista que habían iniciado los muralistas. El movimiento indigenista había declarado como objetivo el inculcar a todos los mexicanos la importancia de sus raíces culturales en el pasado indio, y para satisfacer el espíritu de la mexicanidad, que se remontaba a la revolución iniciada en 1910, se estimulaba a los artistas e intelectuales a que conectasen con la cultura indígena del país²³.

El movimiento muralista, que se originó en los años 20, era el máximo exponente de ese fervor nacionalista y encarnaba la idea de que era que el arte mexicano evitase la colonización, tenía que rechazar todas las influencias extranjeras.

Mientras tanto, la pareja amorosa formada por Remedios y Benjamín Péret vivió constantemente en una mala situación económica. Varo pintó muy poco al estar muy ocupada con trabajos. Encontró trabajo en la oficina británica, realizando trabajos de

²³ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969, p. 102.

propaganda antifascista donde hacía pequeños montajes escénicos para ilustrar las victorias aliadas, que se exhibían en escaparates a fin de atraer el público mexicano a la causa aliada en Europa.

Valiéndose de los conocimientos que había adquirido en París y España, Varo también trabajó para Clar Decor, una de las casas de decoración más elegantes de la ciudad de México donde pintaba a mano muebles e instrumentos musicales.

Para la explosión de ideas, resultó esencial la amistad cada vez más estrecha, que fue forjándose entre Varo y Leonora Carrington, una intensa relación fundada en la impresión de Remedios de que compartían una sensibilidad única. Durante muchos años se vieron a diario y compartieron sus sueños, pesadillas, obsesiones y sus más profundos secretos. Crearon entre sí una unión espiritual y emocional fundada en un profundo sentido de confianza mutua, un sentido por el cual el dolor y la desesperación que ambas habían experimentado podrían ser comprendidos por la otra.

Juntas diseñaron los trajes y sombreros para la producción de *La loca de Chaillot* de Jean Giradoux, así como los tocados para *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca.

El ingreso más fijo de Varo en esos años procedía de los dibujos que hacía para ilustrar folletos de publicidad para la firma farmacéutica Bayer. En estas imágenes se encuentra ya un momento importante en la construcción de su propia lógica iconográfica, aunque por tratarse de un trabajo de tipo comercial no se refleja su estilo personal, tanto desde el punto de vista temático como estilístico.

En la obra “La torre”, aunque sigue siendo experimental, marca una transición significativa entre lo que Varo había estado haciendo en París y la obra de su estilo maduro. Una

enorme torre medio destruida se eleva en medio de un mar sin límites. Dentro de la torre, que está llena de agua, hay un barquito con una gran rueda de paletas conectada con un molino de viento. Del centro del molino sale un brazo largo y delgado que sostiene una figurilla femenina. Las carreteras extrañamente siniestras, dan un toque de incertidumbre que queda reforzada por el uso que Varo hace de los elementos característicos del repertorio surrealista, es decir, de una perspectiva distorsionada y de una narrativa llena de presagios, pero inexplicable.

Con una técnica detallista y minuciosa crea una imagen que encarna su propia experiencia como refugiada, siendo éste el primer ejemplo de la imaginación fantástica de Varo en que hace referencia a su vida y la primera vez que utiliza, aparte de los dibujos publicitarios de Bayer, una narración unificada y legible.

Varo trabaja con elementos temáticos que ya había utilizado y que volvería a utilizar: torres, prolongaciones vegetales que parecen raíces y que aquí se convierten en carreteras flotantes y, lo más importante, vehículos fantásticos que emprenden viajes, que aparecerían más tarde en la mayoría de sus obras.

El año de 1947, fue trascendental para ella en muchos aspectos. En él empieza a enfocar su obra hacia una figuración más personal y es cuando termina, tras diez años de convivencia con Benjamín Péret. Ella empieza a frecuentar a un piloto francés 14 años más joven que ella de nombre Jean Nicolle, un hombre carismático que atrajo su atención.²⁴

Péret quería salvar su matrimonio y pensaba que si regresaban a París su situación se arreglaría; él no tenía dinero suficiente por lo que decide escribirle a Bretón pidiéndole ayuda y organizó una exposición a beneficio suyo, en dicha muestra se presentaron

²⁴ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989, p. 61.

cuadros de Picasso, Miró, Ernst, Domínguez y Bretón. De esta manera Benjamín pudo obtener el dinero para salir de México a finales de 1947, pero tuvo que realizar el viaje solo.

Remedios aprovecha ese momento para quitarse cinco años de edad y a partir de ese momento todos sus documentos indicarán que nació en 1913. Aunque no le gusta viajar, ya que detestaba los aviones, razón suficiente para ir al psicoanalista; Nicolle la convence de ir a Venezuela, de esa manera, arriban en septiembre de 1947. Allí visita a su madre y su hermano Rodrigo.

En abril de 1948 consigue hacer trabajos técnicos para un estudio epidemiológico del Ministerio de Salud Pública. Como trabajaba en el departamento de control de paludismo, estudió con el microscopio insectos portadores de enfermedades y realizó dibujos para uso de los estudiantes. Como era preciso una extraordinaria exactitud en la representación de los más mínimos detalles, Varo descubrió un mundo en miniatura de diseños muy variados que influyó profundamente en su obra posterior

Varo volvió a México en 1949 e inició un periodo de trabajo serio y constante, se instala en una casa -estudio de la calle de Álvaro Obregón número 72. Es en ese momento cuando encontró una seguridad emocional y económica en el que sería su último compañero, Walter Gruen. Era un refugiado austriaco que estudió medicina y llegó a México en 1944. Alquiló un departamento junto al de Remedios.²⁵

Ellos se conocieron a principios de los años 40's y se unieron sentimentalmente por el distanciamiento con Jean Nicolle después de que éste regresara a Venezuela.

²⁵ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989, p. 63.

El primer trabajo de Walter fue en un almacén de neumáticos y posteriormente convence al dueño de que lo dejara vender discos de gramófono, además de neumáticos y puso un pequeño almacén de discos en la parte delantera de la tienda. Con el tiempo pudo comprar al propietario su participación en el negocio y a principios de los años 50's ya había creado una de las tiendas de música más prestigiosas de la ciudad: Sala Margolín.

Remedios Varo y Walter Gruen se instalaron en un modesto edificio enfrente de la Sala Margolín, ocupaban dos departamentos uno de ellos era el estudio que contaba con techos muy altos y una puerta que daba a una terraza donde la pintora colocaba con frecuencia su caballete para captar la intensa luz y a un lado de la escalera colocó un tronco de árbol seco para que sus gatos pudieran descansar. Aquí trabajó con gran libertad, en algunas ocasiones hasta ocho o diez horas diarias en una sola obra durante más de un mes, empezó a producir obras de una manera meticulosa, elaborando así cuadros que pronto la harían famosa.

En 1955 participa con cuatro obras: "Roulotte", "Simpatía", "La ciencia inútil" y "Música Solar". Cada uno de estos cuadros se caracteriza por una nueva madurez de estilo y un desarrollo temático en el que exploraba las imágenes, ideas y técnicas con las que iba a seguir trabajando hasta el final de su carrera. La exposición colectiva se realizó en la Galería Diana durante julio bajo el nombre de "Seis pintoras". Sin duda sus cuadros fueron muy bien recibidos por la crítica. En el periódico *Novedades* toda la atención fue para Remedios, en el *Excélsior* se le elogió por la seriedad y claridad de su trabajo.²⁶

El modo de Remedios era único ya que combinaba el aprendizaje académico con la imaginación llena de fantasía que canalizaba a través del surrealismo. Al reunir tan magistralmente el estilo y el tema en estas obras, Varo adquirió un auténtico dominio sobre un marcado estilo personal. Además es evidente que se divertía mientras encausaba su energía en crear otra alternativa del mundo, con su entusiasmo inteligente y alegre.

²⁶ Remedios, Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Era, 1992, p. 57.

Su presentación en la Galería Diana tuvo tanto éxito que la invitaron a realizar una exposición individual; el 25 de abril fue inaugurada "Obras", en la que se mostraron 12 de sus cuadros. Sin duda Varo había aflorado como una artista de singular talento, su madurez se vio reflejada en cada uno de sus cuadros, el éxito fue patente.

2.4 En la cima del éxito (1956 – 1963)

Los elogios que recibió de los críticos y de sus compañeros fueron muy agradables para los oídos de Remedios, quien no esperaba tener una entusiasta acogida por parte de los coleccionistas, que querían sus obras desde antes de verlas plasmadas en el lienzo.

Aplicando su extraordinaria capacidad para el manejo de la técnica a la metáfora autobiográfica, había surgido como de la nada, con un estilo plenamente desarrollado y que era inconfundiblemente suyo.

Era un estilo en el que se combinaban los rigores del aprendizaje académico europeo con una imaginación llena de fantasía que ella canalizaba a través del surrealismo. Sin embargo, fueron necesarios muchos años para que estas influencias se fundiesen en una expresión distintiva. Por ejemplo, la técnica de la decalcomanía, que Bretón ya utilizaba en 1935, no se encuentra en ninguna de las obras conocidas de Varo hechas en París, sin embargo, en las cuatro obras expuestas en su debut de México, en 1955 hay secciones en que sí se emplea esa técnica.

Recibía un gran apoyo de Walter, el cual se complementaba con las grandes charlas que sostenía en el estudio de su gran amiga Leonora Carrington. Entre los dos consiguieron liberarla tanto psicológica como económicamente con el fin de que se introdujese en la escena artística alcanzando una madurez que se ve reflejada en sus cuadros.

Varo había sido de repente una artista de singular talento. La madurez de su nueva producción artística y su unidad estilística, tan diferentes a los ensayos experimentales de los primeros años. Pensaba en un tema, lo meditaba mucho y durante ese periodo se ensimismaba hasta visualizarlo, lo dibujaba en papel muy delgado, después lo calcaba en la tela. Era muy cuidadosa y perfeccionista, utilizaba pinceles de un pelo.

Siempre había sido retraída para exhibir su obra, pero llegó a admitir que le gustaba el reconocimiento del público y el éxito; lo que implicaba que iba a exponer regularmente en México y que estaría presente en todas las exposiciones importantes.

Además de los elogios de los críticos y de sus compañeros del mundo del arte, Varo recibió una entusiasta acogida por parte de los coleccionistas, y después de esa exposición tuvo que hacer una lista de posibles compradores. Algunos tenían tanto interés en poseer una obra suya que estaban dispuestos a comprometerse a comprar un cuadro antes de que estuviera terminado e incluso antes de que lo hubiera concebido.

Es posible que este recibimiento tan entusiasta reflejase el cansancio del público por la hegemonía de los muralistas con su estilo monumental y de grandes trazos y su realismo de temas sociales. La gente parecía recibir con gusto el toque delicado y la exquisita preocupación por el detalle, animados por su sentido de la ironía. Los muralistas pintaban enormes cuadros muy serios aireados sobre muros públicos; los lienzos de Remedios eran íntimos, humorísticos y describían vivencias personales concebidas a una escala privada.²⁷

En la ciudad de México participó en 1958 en las exposiciones colectivas que se llevaron a cabo en diferentes galerías: Antonio Souza, Proteo y de Arte Mexicano; albergaron una obra de la pintora con un gran éxito.

²⁷ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969, p. 108.

Durante octubre y noviembre la Galería Excelsior realizó una exposición dedicada a las mujeres artistas: “Primer Salón de la Plástica Femenina”, en la cual participaron 19 mujeres presentando 40 cuadros y dos esculturas. Remedios presentó dos obras “Armonía” y “Sea usted breve”, éstas fueron consideradas las mejores, ganó el primer lugar. Con el primer lugar realizó un viaje a París para dejarle un poco de dinero a Péret que estaba muy enfermo y no tenía la posibilidad de trabajar²⁸.

El señor Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno, le pidió a Varo que pintara un mural en el Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la Ciudad de México.

La pintura realizada en pequeño es excelente, consta de dos partes: “Microcosmos”, fue comprada por un científico americano, mientras que la otra parte destinada al mural de 25 metros cuadrados no se realizó porque Remedios pensaba que al hacerlo moriría de cáncer como su padre.

Péret falleció solo en un hospital público de París el 18 de septiembre; Remedios no pudo asistir debido a que tenía una exposición en el “Primer Salón Nacional de Pintura” que se realizó en el Museo Nacional de Arte Mexicano.

En el mes de octubre de 1959, la artista sufre una pequeña lesión en la columna vertebral, por lo que tuvo que estar inmovilizada; este fue un periodo de experimentación, pues no solamente trató de realizar el encargo del mural, sino que también empezó a trabajar en un complicado proyecto que dio como resultado su única escultura existente y su único escrito publicado.

²⁸ Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998, p. 86.

Por tratar de relacionar su mundo mágico con lo preciso de la ciencia se adentró en una serie de reinterpretaciones de las diferentes ramas de la ciencia y, aunque sus motivaciones eran serias su vehículo era el humor. Fingiendo ser un antropólogo alemán con el pseudónimo de Hälikcio Bon Fuhrängschmidt, se dirigió primero al campo de la antropología, y propuso otras alternativas a la teoría de la evolución de Darwin basadas en sus sorprendentes descubrimientos.²⁹

Citando como fuente de estos lo que llamaban el multimirto rítmico (una ficticia colección de poemas del 2300 a. C., escritos por un poeta anónimo); exponía unas teorías nuevas sobre los orígenes del hombre y sus antepasados.

El nombre de este texto es “Homo Rodans” antecesor del Homo Sapiens. El escrito lo ilustró con una estructura pequeña construida enteramente de huesos de pollo, pato y raspas de pescado unidos con alambre, identifica al “Homo Rodans” como un humanoide con cabeza, cuello y espina dorsal; y cuyo torso termina en una única rueda radiada grande; no se mueve andando erecto, sino erguido sobre su rueda. Las figuras provistas de ruedas aparecen en muchas de sus obras pero el Homo Rodans es la única obra tridimensional de Varo que se conserva.³⁰

“Coleccionando vértebras
de peces y de aves
arman un hombre ideal,
el Homo Rodans,
que adivinan en todos.
Su mecánico orgullo antropológico
lo echará a rodar
cualquier día, por la tarde” .



Homo Rodans, 1959.

²⁹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989, p. 74.

³⁰ Kaplan, Janet A., *op. cit.*, p. 75.

En agosto se mostró un cuadro de Remedios en la muestra "Homenaje a Frida Kahlo", que se llevó a cabo en la Galería Romero. Varo siempre se interesó por el bienestar de su familia, por esa razón cuando empezó a vender bien sus cuadros comenzó a mandarle dinero a su madre para que se lo gastara en lo que quisiera.

El éxito de esta pintora no fue sólo en la ciudad de México, alcanzó diferentes lugares del mundo. En noviembre la ciudad de Vancouver mostró dos cuadros en la exposición "Mexican Art", Metropolitan Art Gallery en Tokio; además presentó su obra en lugares como Galería Romero, Museo Nacional de Arte Mexicano, Museo de Ciencias y Artes, Galería Diana, Galería Excelsior, Galería Antonio Souza, Galería Juan Martín y Galería de Arte Contemporáneo, por mencionar algunos.³¹

Con mucho trabajo Remedios logró reunir 15 obras para lo que sería su segunda exposición individual, ésta se llevó a cabo del 14 de junio al 14 de julio en la galería de su amigo Juan Martín, quien promocionó muy bien sus cuadros y logró venderlos todos obteniendo una ganancia de cien mil pesos. Esta colección fue la cumbre de su carrera.

Cada día aumentaba su fama, pero para ella su alma estaba desolada, poco a poco perdía la ilusión de vivir, no podía aceptar la muerte de sus mejores amigos: Óscar Domínguez, Victor Brauner y César Moro. Pese a todo, siguió llevando su doble vida; la cotidiana y aparente de sus exposiciones, entrevistas y éxito, y su vida interior que representaba para ella la auténtica forma de existir.

³¹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989.

2.5 Muere una artista (1963)

La existencia ordinaria de Remedios era muy austera, su única ambición material consistía en tener aquello que fuese necesario para vivir, todo su esfuerzo lo centró en conseguir un perfeccionamiento personal.

El peso del pasado y la necesidad de independencia fueron cuestiones que nunca quedaron del todo resueltas para nuestra pintora. Cuando era una joven llena de talento, que luchaba por encontrar su autodefinición dejó el hogar y la familia, abandonando su protección a cambio de una vida poco convencional pero por ese paso decisivo, de apartarse de los roles esperados, tuvo que pagar un alto precio. En 1955, más de 15 años de haberse marchado de España, Varo seguía averiguando temas tan complejos como la independencia, la familia y el poder.

Ella tenía un especial amor por los gatos, de ellos amaba su belleza, su lento caminar y el sentido de la independencia que ella compartía. Siempre estuvieron presentes en su vida y en su obra. Conforme su éxito fue aumentando, las posibilidades de anonimato y la libertad de la que disfrutaba fueron disminuyendo. Debía pintar continuamente para cumplir con todos los encargos o para preparar las exposiciones que tenía programadas.

A Varo le gustaban mucho los niños, pasaba mucho tiempo con los hijos de Jean y Francine Nicolle y con los de Gerardo e Ikeine, sin embargo, rechazó la maternidad. El único temor que tenía era a la vejez y a la mala apariencia, por lo que nunca rebasó los 52 kilogramos. Todos los días se miraba al espejo y veía si tenía arrugas, las cuales contaba con dedicación. Para ese mal síntoma que la atormentaba aplicaba cremas de belleza sin un resultado palpable; para las muy pocas canas que tenía trataba de disminuirlas entre su cabello castaño.³²

³² Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980, p. 54.

Poco antes de morir quemó cartas, dibujos y documentos que no quería que nadie más viera. Empezó un cuadro que nunca logró terminar “Música del bosque”. Estaba hecho con toda la paciencia del mundo ya que no tenía preocupaciones económicas ni encargos que realizar para poder sobrevivir. Por tal motivo, decide irse de vacaciones el 22 de octubre de 1963 ya que se sentía agotada por tanta presión. Le habló a su amiga Eva Sulzer para invitarla. De inmediato dejó de pintar el cuadro para dedicarse a coser algunos vestidos para el viaje.

Walter invita a comer al ingeniero Roger Díaz de Cassio el 8 de octubre, el motivo era celebrar la compra de una de las obras de Remedios, “Los amantes”. Bebieron un poco de coñac a la hora de la comida, quizá eso fue lo que le sentó mal pues ella no tenía la costumbre de beber. Se recostó un poco y más tarde Walter acudió a su llamado, ella le describió con precisión médica y muy claramente los síntomas clásicos de un infarto. Los médicos de la Cruz Roja a los que alertó llegaron demasiado tarde.³³

Un ecograma que se había hecho diez días antes de su fallecimiento no dio la más mínima indicación de que tuviese problemas cardiacos, por lo que se encontraba en perfecto estado de salud. También se especuló que la verdadera causa de la muerte era suicidio ya que le tenía miedo a envejecer. Decía que si llegaba a esta etapa se retiraría y se internaría en el convento de las monjas Carmelitas que se encontraba en Aguijar de la Frontera en una villa al sur de Córdoba, España.

Fue enterrada en el Panteón Jardín San Pedro Providencia. Walter, con la ayuda de Eva Sulzer y Jean Nicolle, plantaron en su tumba una hiedra enana y un eucalipto, éstos tenían un significado muy especial para Remedios.

³³ www.laberintos.com.mx/autorretratosnew/varo.html

Como un homenaje, la Galería Copenhague expuso la obra “Los amantes” durante los meses de octubre y noviembre. El último cuadro de Remedios Varo fue “Naturaleza muerta resucitando”. Ella pensaba que su vida no terminaba con la muerte, ya que su destino era trascender.

La reacción ante la muerte de la pintora fue enorme. Los periódicos y revista locales publicaron infinidad de artículos y notas necrológicas lamentando su muerte. La gran escritora Rosario Castellanos, le dedicó un poema, “Metamorfosis de la hechicera”.

En marzo de 1964 el Palacio de Bellas Artes, cuenta con dos cuadros de Remedios para la exposición colectiva “El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días”. En agosto inauguraron la exposición retrospectiva “La obra de Remedios Varo” con 124 cuadros; al mismo tiempo, en París le rendían un homenaje en la publicación surrealista *La breche* y era aceptada como una artista surrealista por Bretón.³⁴

En 1966 Ediciones Era publica el libro *Remedios Varo*. Los textos fueron de Octavio Paz y Juliana González. En febrero el Museo de Arte Moderno realizó la exposición colectiva “Autorretrato y obra”, dos cuadros de Varo estuvieron en la muestra.

Los críticos se admiraban cada vez que algún museo exhibía cuadros de la pintora y en sus publicaciones siempre mencionaban que el éxito crecía cada vez más, después de su fallecimiento.

En 1966 la ciudad de Guadalajara realizaba el festival de cortometraje, en donde Jomi, García Ascot presentó en Eastmancolor de 35mm el cortometraje “Remedios Varo una

³⁴ Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980, p. 57.

interpretación". La producción corrió a cargo de Eva Sulzer y la música fue de Joaquín Gutiérrez Heras. Sus obras se convertían en fuente de inspiración para otros artistas, prueba de ello es la novela *The crying of lot 49*, de Thomas Pynchon.

Remedios Varo vivió siempre sola y acabó por entenderlo y aceptarlo así; a partir de esa difícil resignación, que le llevó más de la mitad de su vida reconocer, construyó una obra magnífica desde su soledad.

Ni el público, ni el surrealismo, ni sus seres más queridos, ni su familia, ni su patria pudieron compartir con ella, en vida, ese mundo recién creado: los hijos de su realidad interior. Tal vez, sólo Leonora Carrington, inseparable "hermana espiritual" y cómplice de aventuras, supo entrever ese mundo que, a falta de un mejor nombre, llamamos Remedios Varo.

Sólo fueron 10 años de carrera artística y logró pintar más de cien cuadros, los cuales han recorrido todo el mundo. Quienes conocieron a Remedios en persona, deben recordar con nostalgia el aire de dulzura que tenía en la mirada y que plasmó en sus pinturas. Sin duda, contaba con elegancia de espíritu, ingenio y sutileza; supo reírse de sí misma y de los demás con lucidez, como parte de un mismo juego. Nos dejó su sabiduría, la predilección por los tranquilos placeres del pensamiento y el amor a la vida.

Poema escrito por Rosario Castellanos dedicado a Remedios Varo con motivo de su muerte.

METAMORFOSIS DE LA HECHICERA

Nacer, salir de madre como el río
que se despeña, arrastra materias extrañas, precipita
su caudal hasta el fin, sin ver el cielo
ni el árbol de las márgenes
ni pulir con amor la piedra de su entraña .

Así a nuestro vivir llamamos vértigo,
remolino que a veces devora, alga que enreda
lo que quiere ascender hasta la superficie.
Y no hay, entre el estruendo y su extinción,
más que la turbiedad
del limo, el pez oscuro y el pulso sin descanso.

Así todos los que desembocamos
en el mar antes de haber logrado un nombre.

Así todos. No ella. Hecha también de agua
se detuvo en remansos pensativos.

¡Qué figuras nos deja entrever su transparencia!
Galerías sin fin, palacios desolados,
complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y a engañar a otros
más cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.
Y en su corola había
alguna cicatriz casi borrada.

Por lo que se supo era obediente y triste
y cuando se marchó por esa calle,
que tan bien conocía, de los adioses,
fueron a despedirla criatura de hermosura.
Esas que rescató del caos, de la sombra,
De la contradicción, y las hizo vivir
En la atmósfera mágica creada por su aliento.³⁵

ROSARIO CASTELLANOS

³⁵ Castellanos, Rosario, "*Metamorfosis de la hechicera: a Remedios Varo*". Revista de la Universidad, Artes plásticas, México D.F., 18 diciembre 1963, p. 63.

CAPÍTULO 3.

MODELO DE ANÁLISIS. LA SEMIÓTICA PARA INTERPRETAR LA PINTURA DE REMEDIOS VARO

A través de la historia han destacado tres grandes corrientes contemporáneas en el estudio de las ciencias sociales: el funcionalismo, el estructuralismo y el materialismo histórico, también conocido como marxismo. Cada una de éstas, tiene diferencias entre sí e incluso contradicciones. No puede decirse claramente que el estructuralismo sea una escuela, sino más bien un enfoque metodológico para las ciencias humanas, como la antropología cultural.

Considero que no se puede llevar adelante una investigación sin utilizar un modelo elemental que sirva de guía para el razonamiento que se ha de desarrollar. En este trabajo se retoma el estructuralismo debido a que es la corriente que mejor explica toda la complejidad del proceso que da sentido a un mensaje así como el estudio de los registros verbales y visuales y su relación entre sí.

La herramienta utilizada será la semiótica porque se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos. Según describe Ferdinand de Saussure, es un sistema de la lengua que como parte de la ciencia general, estudia los signos en el seno de la sociedad.

3.1 Estructuralismo y comunicación

El Estructuralismo es una tendencia filosófica que cobró auge en la década de los '60, especialmente en Francia. Se trata de un "estilo de pensar" que reúne autores muy diferentes que se expresan en los más diversos campos de las ciencias humanas, tales como la antropología, la crítica literaria, el psicoanálisis freudiano, la investigación historiográfica, o en corrientes filosóficas específicas como el marxismo.

Se articula como planteamiento teórico inicialmente en la corriente de la lingüística en los años 60 en Francia, promovida por Saussure y cuyas propuestas teóricas son mundialmente asumidas en la Antropología por Levi-Strauss. Ferdinand de Saussure con su libro "Curso de Lingüística general" da varios aportes valiosos para la teoría del estructuralismo, ya que a partir de su obra se obtienen los modelos estructurales que intentan describir las reglas inconscientes de las normas sociales¹.

En el enfoque del estructuralismo se considera que es necesario construir "simulacros lógicos" que permitan comprender los hechos que la vida social ha impregnado de significación.

El concepto de estructura y el método inherente a él llegan al estructuralismo no directamente desde las ciencias lógico-matemáticas ni de la psicología (escuela de la Gestalt) con las que éstas ya se encontraban operando desde hacía mucho tiempo.

El estructuralismo obtiene sus instrumentos de análisis de la lingüística. Un punto de referencia común a los distintos desarrollos del estructuralismo es la obra de Ferdinand de

¹ Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México- Argentina- España- Colombia- Puerto Rico- Venezuela, Trillas, 1986, Segunda edición, p. 40.

Saussure, "Curso de lingüística general" (1915), que, además de constituir un aporte decisivo para la fundación de la lingüística moderna, introduce el uso del "método estructural" en el campo de los fenómenos lingüísticos.²

La concepción de estructura en el pensamiento occidental no es tan nueva como suele creerse. Desde comienzos de este siglo comenzaron a plantearse elementos de pensamiento estructural en las ciencias sociales, especialmente en lingüística, uno de cuyos principales exponentes es Saussure. Más tarde, a partir de la década de los 20's, estas ideas, junto con aquellas provenientes del formalismo ruso, se conformaron y consolidaron con mayor firmeza en lingüística y posteriormente en crítica estética y literaria, sobre todo alrededor del llamado "Círculo de Praga".³

Durante la segunda guerra mundial y los años siguientes, el lingüista ruso Roman Jakobson, trabajó en los Estados Unidos en esta área, sin que la influencia de sus ideas llegara a influenciar otros campos de las ciencias sociales. Fue necesario que surgiera el trabajo de Claude Levi-Strauss para que el estructuralismo desbordara al marco de la lingüística, dentro del cual había crecido por más de medio siglo.

En 1949, la publicación de "Las estructuras elementales del parentesco" muestra que las convicciones estructuralistas están ya consolidadas y ofrecen un sistema coherente y efectivo para analizar la realidad. A partir del medio siglo, su pensamiento comienza a impregnar el trabajo de numerosos antropólogos y, poco a poco, a convertirse en alternativa para otras áreas del pensamiento social, en especial para la sociología política.

² Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México- Argentina- España- Colombia- Puerto Rico- Venezuela, Trillas, 1986, Segunda edición, p. 41.

³ www.ideasapiens.com/psicologia/cient%C3%ADfica/estructuralismo.htm

Los estructuralistas afirman que los sentidos enseñan y que los medios de comunicación son solo modalidades de transmisión mediante las cuales se reestructuran determinadas formas que enriquecen su fuerza de expresión; es decir, que son condicionantes para codificar o reforzar lo que en la sociedad tiene ya un sentido.

Dentro de esta teoría, la sociedad se constituye en la medida que tiene determinadas reglas o estructuras que producen el sentido de los acontecimientos, los cuales son producto de las normas que los hombres han asimilado en sociedad y les permite evocar en común los mismos significados.

El enfoque estructuralista sostiene que los sentidos engañan, y por lo tanto la comunicación se debe estudiar mediante la construcción de estructuras lógicas, que permitan descubrir las interrelaciones creadoras del sentido y las reglas que constituyen a las normas sociales. También plantea que si la sociedad se constituye porque existen determinadas reglas o estructuras, las cuales producen el sentido de los acontecimientos y las normas externas para juzgarlos, entonces los datos que se presentan ante el observador son en apariencia interpretados de acuerdo con las normas observables en forma directa, pero en realidad esas normas se constituyen o informan, por las reglas operantes en una sociedad determinada a fin de producir tal sentido.⁴

De esta manera los individuos se encuentran atrapados dentro de estructuras, las cuales sirven como pautas para informar la acción en relación con los datos que reciben. Al interior del sujeto están las reglas productoras de normas, aplicables a cada caso.

Dentro de esta corriente la contradicción entre comunicación e información no se plantea como problema. Utilizando un método en contraste con los fenomenólogos, los "estructuralistas" tienden a estudiar al ser humano desde fuera, como a cualquier

⁴ Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?*, Argentina, Losada S.A., 1975, p. 125.

fenómeno natural y no desde dentro, como se estudian los contenidos de conciencia. Con este enfoque, que imita los procedimientos de las ciencias físicas, tratan de elaborar estrategias capaces de explicar las relaciones sistemáticas y constantes que existen en el comportamiento humano, individual y colectivo, y a las que dan el nombre de "estructuras". No son relaciones evidentes, sino que se trata de relaciones profundas que, en gran parte, no se perciben conscientemente y que limitan y la acción humana.⁵

La investigación estructuralista tiende a hacer resaltar lo "inconsciente" y los condicionamientos en vez de la conciencia o la libertad humana. El estructuralismo obtiene sus instrumentos de análisis de la lingüística. De hecho, un punto de referencia común a los distintos desarrollos del estructuralismo ha sido siempre la obra de Saussure, *Curso de lingüística general* (1915), que, además de constituir un aporte decisivo para la fundación de la lingüística moderna, introduce el uso del "método estructural" en el campo de los fenómenos lingüísticos.⁶

Como parte de la comunicación es muy importante ya que señala que los medios de comunicación transmiten condiciones para codificar lo que la sociedad ve ya provisto de sentido, ya que lo que realmente enseña son los sentidos. Los medios si tienen la capacidad de influir y reforzar lo que en la sociedad ya ha establecido como las normas y reglas dentro de las cuales se mueve esta estructura.

El análisis de mensajes visivo- verbales en los medios de comunicación se puede plantear desde un punto de vista estructuralista. Ésta corriente tiene entre sus principales exponentes a Abraham Moles, Umberto Eco, Roland Barthes, entre otros investigadores. Estos estudiosos rechazan las ideas de subjetivismo, historicismo y humanismo, que son el núcleo central de las interpretaciones de la fenomenología y del existencialismo. A

⁵ Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?*, Argentina, Losada S.A., 1975, p. 127

⁶ Deleuze, G, *¿En qué se reconoce el estructuralismo?*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 135.

continuación se exponen algunas de estas teorías y enfoques aplicados al estudio de las ciencias sociales.

3.1.1. Abraham Moles

Abraham Moles, al estudiar los fenómenos de la comunicación humana, ha aportado una metodología original, fruto de la aplicación de las leyes estadísticas a la investigación estructuralista. El punto de partida de Moles es la consideración del hombre como individuo profundamente relacionado con su medio ambiente, del cual ha recibido siempre los primeros mensajes comunicativos y con el cual mantiene estrecha relación. Como consecuencia directa, modifica su comportamiento en función de los mensajes recibidos.

Moles dice “La comunicación es la acción que permite a un individuo u organismo, situado en una época y en un punto dado, participar de la experiencia- estímulo del medio ambiente de otro individuo o de otro sistema, situados en otra época o en otro lugar, utilizando los elementos o conocimientos que tiene en común con ellos”.⁷

Para Moles, los elementos del acto de comunicación son: emisor (E), receptor (R), un canal (C) y el mensaje (M).

El proceso de comunicación sólo puede ocurrir cuando el emisor y el receptor poseen un lenguaje común.

⁷ Moles, Abraham y Zeltmann, Claude, *La comunicación*, México, Alpha, 1973, p. 47.

Para su estudio, distingue dos tipos de comunicación:

- a) La comunicación interpersonal (un individuo con otro).
- b) La comunicación por difusión, en donde un solo emisor habla a un gran número de receptores, como un líder a la masa. La comunicación por difusión se amplía con los medios de comunicación masiva, en donde un emisor único, por medio de los canales técnicos (televisión, radio, prensa), difunde mensajes a millones de receptores.

Moles define cinco pasos fundamentales que concuerdan con el método estructuralista:

- 1.- El primer paso consiste en delimitar el contexto común entre el emisor y el receptor.
- 2.- Se pasará después a analizar la naturaleza del contenido de los mensajes
- 3.- Posteriormente, se determinará cuantitativamente la permanencia de ciertos aspectos en el contenido
- 4.- Tal Cuantificación se basa en la repetición o redundancia misma
- 5.- Por ultimo se procura enunciar y esclarecer el conjunto de leyes.

En resumen si el analista esta situado ante un acto comunicativo, este puede adoptar dos actitudes:

- A) Interesarse en las investigaciones del acto comunicativo, en la situación del emisor y el receptor.
- B) Enfocar su atención sobre el objeto material del acto comunicativo: el mensaje.

Abraham Moles es uno de los autores más claros ya que efectivamente para que exista un proceso de comunicación ambos, tanto el receptor, como el emisor deben tener el mismo lenguaje para entenderse y se origine una reacción. Moles le da mucha importancia al canal de comunicación haciendo hincapié en la comunicación interpersonal en la que solo del lado del receptor habrá una reacción.⁸

3.1.2. Roland Barthes

Saussure creó la posibilidad del estudio de los sistemas de signos en la vida social, al que denominó semiología.

Con este enfoque Roland Barthes ha recurrido a sistemas de signos sociales que le permitieran aplicar los elementos teóricos- lingüísticos de Saussure y encausarlos o adaptarlos a su estudio. Barthes explica que la función del lenguaje es tomar un sistema de signos a su cargo para hacer un lenguaje poético, imaginario e ideológico.⁹

Sin duda hay que remontarse a emparejamientos como los de significante - significado y sincronía - diacronía para aproximarse a lo que distingue el estructuralismo de otros modos de pensamiento; el primero porque remite al modelo lingüístico, de origen saussoriano, y que al lado de la economía, la lingüística es, en el estado actual de las cosas, la ciencia misma de la estructura.

El segundo, de un modo más decisivo, porque parece implicar una cierta revisión de la noción de historia, en la medida que la idea de sincronía acredita una cierta inmovilización

⁸ Victorino Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector*, Argentina, Ediciones Ciccus La Crujia, 2002, p. 22.

⁹ Victorino Zecchetto, *op. cit.*, 23.

del tiempo, y en que la diacronía tiende a representar el proceso histórico como una pura sucesión de formas; este último emparejamiento es tanto o más distintivo cuanto parece que la principal resistencia al estructuralismo sea hoy de origen marxista, de todos modos es probablemente el recurso serio al léxico de la significación, en el que hay que ver en definitiva el signo hablado del estructuralismo: si vigilamos a quien emplee significante y significado, sincronía y diacronía, sabremos si la visión estructuralista está constituida.¹⁰

Existen mundos intermedios de los significados intermedios, de los significados explícitos y simbólicos como los idiolectos, que es el lenguaje hablado por un solo individuo, el juego completo de sus hábitos en un momento determinado. Ampliando el significado, el idiolecto es el lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan del mismo modo todos los enunciados lingüísticos; por ejemplo, la publicidad del mundo occidental, los valores de la religión católica, las señales de tránsito, entre otros mensajes.¹¹

Barthes utiliza dos nociones teóricas: lengua y habla.

Lengua: es un contrato social. El individuo por sí solo no puede crearla ni modificarla, es un sistema.

Habla: es un acto individual de selección y actualización, el individuo utiliza todos los elementos de la lengua que necesita para expresar su pensamiento personal; es decir, la lengua posee las normas, leyes o reglamentos que instituyen o facilitan el habla; posee los elementos para la expresión, en tanto que el habla realiza la combinación de esos elementos.

¹⁰ Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México- Argentina- España- Colombia- Puerto Rico- Venezuela, Trillas, 1986, Segunda edición., p. 64.

¹¹ Toussaint, Florence, *op, cit*, p. 66.

Respecto al significado, Barthes nos dice que no sólo es una cosa, sino una representación psíquica de la misma. El significado de la palabra *niño* no es la persona, sino su imagen psíquica. Por otro lado, el significante, es un mediador cuya definición no puede ser separada de la del significado. Al significante le es necesaria la materia o sustancia, es decir, el significado sería la imagen acústica.

Barthes se enfrenta a un problema teórico- práctico en el análisis semiológico de los objetos: la delimitación de los objetos que serán analizados. Existen dos niveles generales en estudio de los problemas:

1. El que se refiere a la selección propia del objeto dentro de un cúmulo posible de objetos de estudio.
2. La delimitación interior del objeto que, según el estructuralismo y la semiología, tiene por finalidad señalar diferencias y semejanzas, para lo cual hay que dividir el todo de la estructura en elementos que permitan el estudio dicotómico (división en dos partes) de sus partes.

Para analizar un objeto-mensaje emitido por cualquier medio de comunicación visual existen tres tipos de mensaje: lingüístico, denotativo y connotativo.

I. el lingüístico o literal: actualmente en las comunicaciones de masas parece evidente que el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: como título, leyenda, artículo de prensa, diálogo de película, entre otras. Las funciones del mensaje lingüístico son:

- a) de anclaje, es decir, el mensaje lingüístico hace que el observador elija una de las múltiples significaciones que puede ofrecer la imagen.

- b) de relevo, es decir, el mensaje lingüístico releva al lector de la necesidad de elegir uno de los significados. El mensaje lingüístico debe hacer que el lector elija ciertos significados e ignore otros; ayuda a identificar los elementos de la escena que le interesa destacar al autor del mensaje visual. La importancia fundamental del anclaje, es su función ideológica.

II. mensaje denotado o denotativo: La denotación es el factor fundamental de la comunicación lingüística y una parte integral del funcionamiento esencial del lenguaje, puesto que nos permite referenciar un signo lingüístico, es decir, establecer un vínculo de asociación representativa entre ese signo y su referente: casa, niño, árbol, mar, libro son signos lingüísticos que denotan seres u objetos de la realidad natural. Por eso, denotar es dar nombre.

Es la composición plástica, la descripción verbal o enunciación de los elementos que conforman todo el objeto de análisis; es la abstracción de todos y cada uno de los componentes, sin ampliarlos con significaciones, simbolismos o lo que el mensaje pudiera significar para el espectador en un momento determinado. Es la descripción de los elementos contenidos en un mensaje visual, para el espectador este mensaje no es manifiesto, sino latente, ya que el consumidor común no separa el mensaje denotativo del connotativo.

El significado denotativo es el significado propio, literal, estable y no subjetivo de una palabra, es un significado puramente representativo. Así, el significado denotativo de la palabra noche se establece en oposición a día como el intervalo de tiempo que transcurre entre la puesta del sol y el amanecer. Este tipo de significado predomina en el discurso científico y en el discurso técnico.

III. mensaje connotado: La connotación, en cambio, es un valor comunicativo que un signo adquiere por su asociación con matices de significación afectiva o socio-cultural, dejando a un lado su contenido netamente conceptual o denotativo.

Éste contiene todos los significados posibles del contenido propio o literal de una palabra. Connotativamente, noche puede adquirir los significados adicionales de “tristeza”, “temor o miedo”, “duelo”, “bohemia”, etc.

Aunque aparentemente son pocos los elementos que intervienen en el estudio de Barthes son los más complejos por que se dirigen a la psicología de quien esta recibiendo el mensaje ocupando un lenguaje que se debe de traducir el imágenes y textos para que se de una verdadera comunicación entre el emisor y el receptor.¹²

Así, pues, es evidente que “las connotaciones” pueden variar de acuerdo con la cultura, la época, el grupo social o las experiencias de los individuos. Si se las compara con la denotación, las connotaciones son relativamente inestables, indeterminadas, implícitas y sin límites precisos.

Contrastan con el significado denotativo precisamente porque este significado se caracteriza por la finitud y la delimitación del contenido conceptual que expresa. Por ejemplo: rojo denota un color preciso que corresponde a una longitud de onda específica; pero sus connotaciones políticas, afectivas o culturales pueden variar de una comunidad a otra, de un individuo a otro: comunista, peligro, pornografía, desenvoltura, pasión, etc., son significados que en determinados contextos se le pueden asociar.

¹² Moles, Abraham y Zeltmann, Claude, *La comunicación*, México, Alpha, 1973, p. 89.

Además, es preciso aclarar que las connotaciones no son exclusivas de los signos lingüísticos, sino que también son propias de otros sistemas de signos como las artes plásticas, la música, la moda, etc.

El significado connotativo es más común en los discursos cotidianos y en los discursos literarios. Las sociedades como la nuestra se encuentran plagadas de signos de todo tipo y por todas partes. La semiología tiene un amplio campo de trabajo y los semiólogos ya establecen y organizan cada vez más esta ciencia como la denominó Saussure.

3.1.3. Umberto Eco

Umberto Eco, partiendo de las proposiciones básicas de Ferdinand de Saussure en materia lingüística y evaluando críticamente las aportaciones de lingüistas contemporáneos como Odgen, Richards y Pierce, entre otros; nos propone un método nuevo para la interpretación de los mensajes visuales.

Eco desarrolla más ampliamente la semiología que fue prevista por Saussure como la disciplina que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, la amplía afirmando que no se trata sólo del estudio de los signos sino también de la música, pintura, cibernética, entre otros.

Afirma que:

- 1) La vida de los signos en el seno de la vida social
- 2) La semiótica, se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación.

El campo específico de la semiótica está compuesto por todos los procesos culturales en los cuales se da un proceso de comunicación, es decir, por todas aquellas manifestaciones en las que están en juego agentes humanos que se ponen en contacto unos con otros sirviéndose de convenciones sociales.

Por lo tanto, desde la perspectiva semiótica, toda cultura se debe estudiar como un fenómeno de comunicación. También pretende demostrar que, bajo los diversos procesos culturales hay sistemas constantes que permanecen ocultos. Esas constantes, en el caso de los medios de comunicación o mensajes, tienen características comunes que permanecen invisibles y se manifiestan en diferentes formas en el mensaje.¹³

Para Eco, la estructura es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten unificar fenómenos diversos bajo un único punto de vista.

Para Ferdinand de Saussure, la estructura es un sistema en el que el valor de cada uno de sus componentes se haya establecido o determinado por sus posiciones y diferencias dentro del mismo. Esta estructura sólo aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos, reduciéndolos a un mismo sistema de relaciones.

Las unidades de análisis del mensaje pueden ser: todo el mensaje en cualquier medio (prensa, radio, cine, televisión, entre otros), o las partes que lo integran: personajes, letras, encuadres, situaciones. Dichas partes adquirirán sentido por las relaciones que se establezcan entre ellas.

Las denotaciones de la imagen surgen de la descripción de aquellos objetos o personas que están presentes.

¹³ Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México- Argentina- España- Colombia- Puerto Rico- Venezuela, Trillas, 1986, Segunda edición, p. 148.

Las connotaciones son las ideas que surgen a partir de lo observado. El libro *La estructura ausente*, de Umberto Eco, nos proporciona los elementos fundamentales para el análisis de la comunicación sobre la base de códigos que están ya dados en la estructura visible- verbal del mensaje, como a su decodificación por el receptor o espectador.

Desde el punto de vista semiótico encontramos la siguiente estructura interna del mensaje:

- a) registro visual o imágenes contenidas
- b) registro verbal o mensaje escrito
- c) relaciones entre los dos registros

El mundo de la comunicación está lleno de signos por lo que el estudio de la semiótica es muy importante para conocer más a fondo los mensajes que se están enviando al receptor.

Respecto al signo, Eco afirma que: "en cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación, siempre aparece como alguna cosa que está en lugar de otra cosa o por alguna cosa".¹⁴

Eco reconoce la postura saussuriana del signo, que mantiene una correspondencia entre el significante y el significado, es por vía de una correlación de planos (el plano de la expresión y el plano del contenido), aceptada por la sociedad humana en una determinada época. Por consiguiente, Eco no admite el signo como una entidad física, observable y estable, sino como el lugar de encuentro o el producto de elementos que son

¹⁴ Umberto, Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 220.

independientes, que proceden de dos sistemas diferentes, y que se encuentran unidos por una correlación codificadora. Ya que los signos son los resultados de reglas de codificación cambiantes, de correlaciones no-determinadas, entonces verdaderamente se podría definir el signo como una entidad transitoria.

Según Eco, hay un proceso de segmentación que da lugar a la correlación de signos: a través de este proceso, un continuo material es recortado de tal manera que se crea un sistema sintáctico de tipos, que queda correlacionado con otro sistema segmentado de contenidos en el plano del contenido. Eco reconoce en estos contenidos no algo en la mente del receptor de un mensaje, sino que los designa como interpretantes que constituyen el plano del contenido conceptual, con los referentes u objetos reales desiguales.¹⁵

3.2. Definición de semiótica

El actual término “semiótica” remite a una muy larga historia de búsquedas y exploraciones en torno al complejo fenómeno de la significación o de las situaciones significantes, que han desembocado en las actuales prácticas de desmontaje, de la más diversa índole, aplicadas a distintas configuraciones culturales, interesadas en los sistemas y mecanismos de la significación.

La semiótica hace referencia al estudio de los sistemas de signos, especialmente en relación al lenguaje, pero con consecuencias en otras áreas de las ciencias sociales donde las cuestiones de interpretación son de gran importancia. Aunque la semiótica tiene raíces profundas en la filosofía occidental, recibió su formulación más reciente a

¹⁵ Umberto Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 222.

comienzos del siglo XX, con el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857–1913) y el filósofo americano C. S. Peirce (1839–1914)¹⁶.

Saussure considera que la lingüística formaría parte de una ciencia más general de los signos denominada semiología. Este enfoque analiza el modo de organización de los componentes de un objeto, esto es, de sus significantes y de sus significados.

Describe el lenguaje como un sistema de significantes (o patrones de sonido, que pueden ser representados como palabras) y significados (o los conceptos mentales o cosas materiales a los que los significantes hacen referencia). El signo estaría formado del significante y el significado. Saussure cuestionó las teorías del lenguaje natural al afirmar que los signos no dependen de la cosa significada, sino de la relación con otros signos. En otras palabras, el sistema de signos es convencional y arbitrario, en ninguna parte está arraigado en la relación natural entre lenguaje y cosa. El lenguaje es estructurado, pues, por oposiciones y relaciones diferenciales entre signos.¹⁷

En la semiótica se rebasa esta perspectiva, para considerar también los hechos socio-culturales como signos. Indudablemente que tanto la semiótica como la educación y el pensamiento presentan entre sí afinidades y discrepancias o divergencias, que de uno u otro modo se complementan al explorar el fenómeno humano en general.

Esta perspectiva ha tenido un profundo efecto en la lingüística y en otros ámbitos de análisis cultural como la mitología o el folclore. Claude Lévi-Strauss aplicó este principio estructuralista en la explicación de la organización social en base a oposiciones organizativas básicas como: crudo y cocido, izquierda y derecha.

¹⁶ Umberto, Eco, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, quinta edición. 2000, p. 173.

¹⁷ Umberto, Eco, *op. cit.* P. 176.

Tras el trabajo de Roland Barthes de las décadas de los 50 y los 60, publicó “Elementos de Semiología” en 1964 que ofrece un contexto teórico por su práctica de decodificación del contenido de los signos culturales y la localización de estas significaciones dentro de estructuras más amplias del mito. Barthes usa los términos connotativo y denotativo para hacer referencia a los niveles de significación manifiestos y latentes. Su versión de semiología influyó un amplio abanico de estudios culturales y de la comunicación durante la década de los 70 y de los 80.

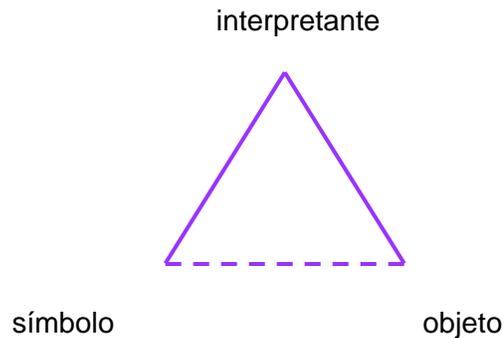
Richards Pierce consideraba el signo como una estructura triádica que en su símbolo tenía el *símbolo* o *representamen*, puesto en relación con un *objeto* al que representa; en el vértice del triángulo, el signo tenía el *interpretante*, que muchos se inclinan a identificar con el significado o la referencia. El interpretante es lo que garantiza la validez del signo.¹⁸

Con lo anterior, Pierce inauguró una línea de investigación semiológica independiente que enfatizaba una tercera posición, el interpretante, en el proceso de significación. La introducción de este elemento enfatiza como los sistemas de signos son movilizados en actos comunicativos, dando lugar a una tradición inglesa y americana de teorías de actos de habla. También fue parte de un movimiento filosófico más general conocido como pragmatismo. La teoría de la comunicación y el pragmatismo han sido de considerable importancia en las ciencias sociales, especialmente mediante la teoría del interaccionismo simbólico.

Todo acto de comunicación puede describirse como un par constituido por un signo producido por un emisor, interpretado luego por un receptor. Su estudio combinará producción e interpretación de un mismo signo.

¹⁸ Sebeok, Thomas, Signos: una introducción a la semiótica., España, LAIA, 1985, p. 76.

La idea de interpretante convierte la semiótica en ciencia rigurosa de los fenómenos culturales.



Así el proceso en el que la lógica rige la interpretación de los signos se consigue a través de un proceso de abstracción llamado semiosis.

La semiosis es el proceso en el que algo funciona como signo; y éste es el verdadero sentido del estudio de la semiótica, dice Peirce. Es decir, el verdadero objeto de estudio de la semiótica es la semiosis a través de su función.¹⁹

En resumidas cuentas, la semiótica se ocupa de signos, sus sistemas y acontecimientos, procesos comunicativos, funcionamientos lingüísticos y cosas así. Es decir, la semiótica se ocupa del lenguaje entendido tanto como la facultad de comunicar que como el ejercicio de esa facultad. La semiótica, por tanto, se ha ocupado de las más variadas cosas: arquitectura, cine, teatro, las modas, las señales de tránsito, la publicidad, la literatura, el arte, los juegos, las normas de cortesía, la televisión, los gestos, y demás de esa índole.

¹⁹ Umberto, Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 142.

La semiótica es sobretodo un punto de vista peculiar: una perspectiva que consiste en preguntarse de que manera las cosas se convierten en portadores del significado. Así, la tarea de la semiótica conlleva la determinación de los criterios que pueden ayudar a diferenciar los tipos diversos de signos y otras clases de significaciones.

Considero que no se puede llevar a cabo una investigación sin basarse en una teoría, es decir, un modelo elemental que sirva de guía para el razonamiento que se ha de desarrollar. Se estableció una investigación semiótica cuando se supone que todas las formas de comunicación funcionan con la emisión de mensajes basados en códigos. Este análisis explica de manera elemental toda la complejidad del proceso que da sentido a un mensaje.

3.3. El signo como icono

Pierce definía los iconos como los signos que originalmente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren. Puede intuirse el sentido que para él tenía ésta entre un retrato y la persona retratada; por ejemplo, refiriéndose a los diagramas, decía que son signos icónicos porque reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren.

Así, para Peirce la comunicación es la acción de servirse de las cosas para ponerlas en lugar de otras cosas, no de servirse de las cosas directamente.

Hay 3 tipos principales de signos:

A) Icono. Comparte el carácter del objeto. Predominante por su similitud o semejanza.

B) Indicio. Cuando la existencia individual del signo está realmente conectado a ese objeto. En consecuencia tiene que haber una relación causa-efecto que se consigue únicamente por experiencia.

C) Símbolo. Cuando hay casi absoluta seguridad de que será interpretado denotando el objeto, como consecuencia de un hábito. Para entenderlo hay que entender también el contexto en donde se encuentre.

Cada uno de estos signos está determinado por su objeto.

La definición de signo icónico tuvo cierto éxito y Charles Morris la recogió; en el libro *La estructura ausente*, Morris habla del conjunto de propiedades que tienen que compartir un signo y su denotado, así como de escalas de iconicidad, unos signos serán más icónicos que otros. Afirma que “el retrato de una persona es icónico hasta cierto punto, pero no del todo, porque la tela pintada no tiene la estructura de la piel, ni la facultad de hablar y de moverse que tiene la persona retratada”.²⁰

Un signo icónico, aunque recordado, es un signo semejante en algunos aspectos a lo que denota. En consecuencia, la iconocidad es cuestión de grado, es decir, es semejante a la cosa denotada en algunos aspectos.

Por ejemplo, el diseño, advierte determinados estímulos visuales y se coordinan en una estructura percibida. Se elaboran los datos de la experiencia facilitados por el diseño de la misma manera que se elaboran los datos de la experiencia facilitados por la sensación; se seleccionan y estructuran basándose en los sistemas de expectativas e implicaciones

²⁰ Umberto Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 220.

debidas a experiencias anteriores, y por lo tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, en *códigos*.

Pero en este caso la relación código- mensaje no se refiere a la naturaleza del signo icónico, sino la misma mecánica de la percepción que, en su límite, puede ser considerada como un acto de comunicación, como un proceso que se origina sólo cuando ha dado significado a ciertos estímulos.

Lo signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de percepción común, fundamentándose en códigos perceptivos y seleccionando los estímulos que permiten construir una estructura perceptiva que tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.

El poder comunicar por signos verbales e incluso por medio de signos figurativos, es un hecho de la experiencia común: el problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber qué sucede para que puedan aparecer iguales a las cosas un signo gráfico o fotográfico que no tiene ningún elemento material común con ellas.

Pero si no tienen elementos materiales comunes, puede ser que el signo figurativo comunique formas relacionadas iguales por medio de soportes distintos. Todo el problema estriba precisamente en saber qué y cómo son estas relaciones y de qué modo se comunican.

Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de convenciones gráficas, por ello, un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola a una configuración gráfica simplificada,

Se seleccionan los aspectos fundamentales de lo percibido basándose en *códigos de reconocimiento*; el reconocimiento del signo icónico depende de la selección de estos aspectos, por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento.²¹

El signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas. Estas últimas, proceden de una convención iconológica absorbida aunque originalmente reprodujeran una experiencia perceptiva real. Por ello, la representación icónica esquemática reproduce algunas propiedades de otra representación esquemática.

Así pues, el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva.

Los códigos icónicos tienen la posibilidad de transcribir las condiciones perceptivas mediante un signo gráfico convencional: un signo puede denotar una cosa percibida reducida a una convención gráfica simplificada, precisamente porque se seleccionan los rasgos pertinentes entre las condiciones de la percepción. Se produce este fenómeno de reducción en casi todos los signos icónicos; pero se observa de una manera más absoluta en las imágenes estereotipadas, emblemas o abstracciones.

En conclusión, la estructura elaborada no reproduce una estructura de la realidad, sino que mediante ciertas operaciones articula una serie de relaciones- diferencias, de tal manera que estas operaciones sean las mismas que se efectuaron cuando se relacionó perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido.

²¹ Sebeok, Thomas, *Signos: una introducción a la semiótica.*, España, LAIA, 1985, p. 98.

Por lo tanto, el signo icónico construye un modelo de relaciones entre los fenómenos gráficos igual al modelo que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que se realizaron para construir el objeto de la percepción.

Los signos icónicos reproducen algunas de las propiedades del objeto representado.

3.4. La codificación

Como se ha presentado, para realizar los equivalentes icónicos de la percepción se seleccionan ciertos aspectos pertinentes y no otros. Con las unidades pertinentes de la lengua verbal se puede hacer una catalogación muy precisa: rasgos distintivos, fonemas, todo es analizable.

En cambio, el universo de las comunicaciones visuales, nos recuerda que comunicamos por medio de *códigos potentes* (como la lengua) y algunos *muy potentes* (como el alfabeto Morse) y por medio de *códigos débiles*, que mudan continuamente y en los que las variantes facultativas prevalecen sobre los rasgos pertinentes.

Las codificaciones icónicas existen. En un sintagma icónico intervienen relaciones contextuales tan complejas que se hace difícil identificar en ellas los elementos pertinentes de la variantes facultativas.²²

²² Todorov, *Simbolismo e Interpretación*, Argentina, Monte Ávila Editores, Segunda edición, 1992, p. 156.

En el *continuum* icónico no se destacan unidades apropiadas discretas y catalogables una vez para todo, sino que los aspectos varían: unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención; otras son pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano en el que un punto representa un ojo, un semicírculo, un párpado, o cualquier parte del cuerpo; y en otro contexto se sabe que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano y una uva.

Por lo tanto, los signos del dibujo son elementos de articulación correlativos a los fonemas de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, no significan por el hecho de aparecer o de no aparecer; pueden asumir significado contextual (punto = ojo) sin tener significado propio, pero no se constituyen en un sistema regido de diferencias según el cual un punto significa en cuanto se opone a la línea recta o al círculo. Su valor posicional varía según la convención que instituye el tipo de dibujo, y puede variar según la mano del dibujante o cuando éste cambia de estilo.²³

Se está ante una cantidad de idiolectos, algunos de los cuales son reconocibles para muchos, otros son muy particulares y en ellos las variantes facultativas superan en mucho a las unidades pertinentes, o mejor, las variantes facultativas se convierten en unidades pertinentes o viceversa, según el código asumido por el dibujante (el cual pone en crisis con absoluta libertad un código preexistente y construye otro nuevo con los restos del anterior). Por esta razón, los códigos icónicos, si existen, son los códigos débiles.

Esto ayuda a comprender que el habla no nos parece particularmente dotado por el hecho de hablar, en cambio el que sabe pintar nos parece distinto de los demás, porque reconocemos en él la capacidad de articular los elementos de un código que no pertenece a todo el grupo; y se le reconoce una autonomía respecto a los que sólo hablan, con excepción de los poetas.

²³ Todorov, *Simbolismo e Interpretación*, Argentina, Monte Ávila Editores, Segunda edición, 1992, p. 158.

El pintor utiliza un código que todos reconocen, lo hace con mayor originalidad utilizando las variantes facultativas, los elementos de estilo individuales en una forma que el que habla no introduce cuando ejercita su propia lengua.

Existe un fenómeno que se presenta en los códigos icónicos hasta el punto que da lugar a clasificaciones de la historia del arte y la psicología: cuando se denomina “graciosa” o “nerviosa” o “suelta” o “pesada”..., a cierta disposición de las líneas. Los psicólogos se valen de algunas configuraciones geométricas para sus tests, porque sirven de vehículo de determinadas tensiones y dinamismo. Es evidente que los diagramas comunican situaciones psicológicas porque representan tensiones reales, pero también las representan construyendo las relaciones fundamentales en forma de modelo abstracto.

En conclusión, todo el razonamiento precedente tiende a demostrar que los signos icónicos son convencionales, es decir, que no poseen las propiedades del objeto representado, sino que transcriben según un código algunas condiciones de la experiencia.

3.5. El significado como unidad cultural

El funcionamiento de las sociedades humanas es posible gracias a la comunicación. Esta consiste en el intercambio de mensajes entre los individuos.

Desde un punto de vista técnico se entiende por comunicación el hecho que un determinado mensaje originado en el punto A llegue a otro punto determinado B, distante del anterior en el espacio o en el tiempo. La comunicación implica la transmisión de una determinada información. La información como la comunicación supone un proceso; los elementos que aparecen en el mismo son:

A) Código. El código es un sistema de signos y reglas para combinarlos, que por un lado es arbitrario y por otra parte debe de estar organizado de antemano. El proceso de comunicación que emplea ese código precisa de un canal para la transmisión de las señales.

B) Canal. Sería el medio físico a través del cual se transmite la comunicación.

C) Emisor. Es la persona que se encarga de transmitir el mensaje. Esta persona elige y selecciona los signos que le convienen, es decir, realiza un proceso de codificación; codifica el mensaje.

D) Receptor. Será aquella persona a quien va dirigida la comunicación; realiza un proceso inverso al del emisor, ya que descifra e interpreta los signos elegidos por el emisor; es decir, descodifica el mensaje.

Naturalmente tiene que haber algo que comunicar, un contenido y un proceso que con sus aspectos previos y sus consecuencias motive el mensaje.

Las circunstancias que rodean un hecho de comunicación se denominan contexto situacional (situación), es el contexto en que se transmite el mensaje y que contribuye a su significado.²⁴

Todos estos elementos que forman el esquema de la comunicación tienden a conseguir la eficacia de la información. Ésta se fundamenta en una relación inversa entre la extensión de la unidad de comunicación y la probabilidad de aparición en el discurso.

²⁴ Moles, Abraham y Zeltmann, Claude, *La comunicación*, México, Alpha, 1973, p. 95

Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo, obliga a definirlo en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural. Pero incluso admitiendo que se quiera determinar si es posible en algunos de términos, indicar extensivamente un referente real perceptible con los sentidos, el que identifica el significado con el referente se ve obligado a separar de un razonamiento sobre el significado, todos los signos que no pueden corresponder a un objeto real.

El referente corresponde al contenido de la función semiótica, puesto que una expresión no designa un objeto necesariamente, sino que transmite un contenido cultural, donde el significado a pesar de lo complicado (el contenido) hay que definirlo como una unidad cultural antes que como un referente apenas, en la forma como lo sugerían los triángulos semánticos tradicionales.

Unidades culturales que irían más allá de los simples para situarlos en un espacio y en un tiempo relativos a una programación, a una intención, a una intensión, a un complejo modo de ver o crear conocimientos en función de vida, innovación, ser y trascender. Todo según cada una de las posibilidades de reconstruir los momentos de la evolución de la humanidad, signados de un particular tipo de cuadro mental, según sea la tecnología culturalmente dominante.

¿Qué es el significado de un término?

Desde el punto de vista semiótico es una *unidad cultural*. En toda cultura una “unidad” es, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, lugar, cosa, sentimiento, situación, fantasía, alucinación, esperanza o idea. En una cultura americana, unidades como tío, ciudad, azul, error, progreso, esperanza y arte, son unidades culturales.²⁵

²⁵ Umberto Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 234.

Las unidades de este tipo pueden reconocerse igualmente como unidades interculturales que permanecen invariables, a pesar de los símbolos lingüísticos con que significan: “perro” denota, no un objeto físico, sino una unidad cultural que permanece constante e invariable aunque se traduzca “perro”, “dog”, “cane” o “chien”.²⁶

Reconocer la presencia de estas unidades culturales (que más tarde serán los significados que el código hace corresponder con el sistema de los significantes), equivale a entender el lenguaje como fenómeno social.

La serie de aclaraciones que circunscriben en un movimiento sin fin, las unidades culturales de una sociedad (y que siempre se manifiestan en forma de significantes que las denotan) es la cadena de lo que Peirce llama interpretantes.

La descripción semiótica de una expresión es dada por medio del recurso a varios interpretantes que son otras tantas entidades lingüísticas cuyo significado se ha de determinar; por otra parte, para determinar la naturaleza de las nuevas expresiones que designan las propiedades, se recurre a una determinación del referente, es decir, su co-extensionalidad, respecto a la expresión interpretada.

Una lingüística puede construir una teoría del significado que no recurra ni al referente ni a la hipótesis de experiencias psíquicas (el significado como hecho mental, imagen o concepto). La perspectiva de Peirce, la teoría del interpretante permite identificar los significados como unidades culturales a través de otras unidades culturales, todas ellas expresadas por medio de formas significantes.

²⁶ Umberto Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986, p. 237.

3.5.1. Registro visual y registro verbal

I. Visual

El registro visual constituye un elemento determinante de nuestro ecosistema cultural ya que la influencia que ejercen las imágenes en nuestra comunicación es tan grande, que la cultura popular parece estar marcada por una necesidad de que las representaciones se acerquen más a lo real, sin mediación de ningún signo. De ahí que la comunicación visual sea para las masas más importante que la escritura, más aún, es la escritura el resultado final de aplicar la función gráfica a la comunicación simbólica, el registro visual del pensamiento que el poder de las imágenes llevan hoy a su máxima expresión.²⁷

Por eso, quinientos años después del descubrimiento de la imprenta, el juego visual cobra mayor significación tras la invención y difusión de la fotografía, el cine y la televisión, todo lo cual ha provocado, a finales del siglo XX, un gran estallido de lo visual.

Las denotaciones de la imagen surgen de la descripción de aquellos objetos o personas que objetivamente están presentes, todos los elementos que se pueden nombrar con sus características.

En cambio las connotaciones son las sugerencias, las asociaciones que la imagen propicia dentro de un contexto cultural específico; son las ideas que surgen a partir de lo observado: es bello, tiene prestigio, es agradable, es cálido, es amistoso; en suma, el significado cultural de esa imagen, lo que trasciende sin dejar de pertenecerle.

²⁷ www.investigalia.com/cualitativas.html

II. Verbal

La descripción del registro verbal o mensaje escrito que no corresponde a otra cosa que al texto, es decir, todas las palabras que aparecen en nuestro objeto de análisis.

Se clasifica de indicativo-descriptivo de referencialidad baja. Su función es de anclaje, complementa y refuerza la imagen.

3.5.2. Asociación de registros

El registro verbal fija simplemente los significados que se desprenden del registro visual. Por lo tanto, es redundante en relación con la imagen.

Ambos registros se encuentran en mutua dependencia. Lo único que el texto aporta a la imagen en significado es exaltar aspectos claves.

CAPÍTULO 4

APLICACIÓN DEL MODELO A LAS OBRAS MÁS REPRESENTATIVAS

Como ya se mencionó en capítulos anteriores, es evidente que la mayoría de los personajes de Varo tienen finas facciones, ojos almendrados y un brillante cabello característicos de la artista. Los personajes que crea, por lo tanto, son autorretratos transformados por la fantasía. Hay diferentes metáforas autobiográficas por lo que resulta esencial explorar la interacción entre su vida y su arte para comprender su significación.

Con base en la corriente estructuralista, en este estudio se pretende analizar semióticamente los signos y símbolos más representativos en algunas obras de Remedios Varo con el propósito de observarlas más a detalle y conocer el significado de cada una de ellas.

Recurro al análisis del símbolo y la composición porque son factores que en las obras de esta pintora se encuentran íntimamente entrelazados y no de manera casual o intuitiva. En torno a la figura de esta española se han escrito diversos ensayos y algunos libros a los que hago referencia en este trabajo.

Es necesario comprender primero la visión que ella tiene de su entorno, cómo se percibe el mundo que la rodea y a partir de qué premisas interpreta y conecta su realidad interior y exterior. Se trata de encontrar las congruencias, las coincidencias y por ende, la unificación en estructura, símbolo y significado; así como conjuntar todos los elementos en la unidad de fondo y forma.

4.1 Contenido latente vs contenido manifiesto

Todas las obras de Remedios Varo están pobladas por series y elementos que desempeñan casi siempre una función simbólica y cuya explicación puede encontrarse en las cosmogonías de diferentes culturas.

Remedios Varo pone ante nuestros ojos un orden de las cosas precedido por las metamorfosis (“Mimetismo”), por una alteración de las relaciones causa-efecto (“Armonía”) y del uso habitual de las cosas y objetos (“Trailleur pour dames”) o por extraños sucesos que asombran incluso a sus protagonistas (“Fenómeno de ingravidez”)¹.

La creación de este universo responde a la forma que tiene Remedios Varo de ver el mundo exterior, que aparece mediante el humor y la imaginación, transfigurando en sus cuadros y textos, como un particular recurso al que acude para expresar ideas sobre el hombre y el cosmos.

En la obra de Remedios Varo, todas las artes parecen estar hermanadas. Los colores son sonidos y el espacio es armonía. La melodía invade los campos de la ciencia y del arte. La representación de la música es la representación del orden. La interrelación manifiesta de todas las artes y de todas las ciencias y saberes del hombre representa la búsqueda de la unidad cósmica.

Para la pintora, como para los seguidores de las antiguas religiones y culturas del mundo, la música es armonía, es matemática y fundamentalmente es vibración; es así como logra plasmar en su obra una musicalidad que no se escucha pero se percibe.

¹ Rivera, Magnolia, *Trapantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, Siglo veintiuno editores, 2005, p. 86.

La música es un tema serio y totalizador, que tiene 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 es el lenguaje explícito. La armonía y el ritmo constituyen el lenguaje tácito pero a la vez más poderoso. Las alusiones a la música, en su obra, no son casuales y sus relaciones con otras artes y ciencias fueron preconcebidas por la artista, conforme a un razonamiento previo, con la intención, con la intención de simbolizar y significar el mensaje: la “unidad cósmica”.²

Su estilo arquitectónico es predominantemente romántico (siglos X al XIII) en este estilo se construyeron, durante la época medieval, castillos y fortalezas que son los exteriores que con frecuencia pinta. En interiores, la artista también refleja los lineamientos del romántico. Al representar reiteradamente laboratorios para solitarios alquimistas, científicos y artistas o salas de escaso mobiliario para mujeres que realizan labores domésticas.

Otro estilo arquitectónico que utiliza es el surrealista, en donde funde formas orgánicas con el espacio circundante o viceversa, distorsiona el entorno arquitectónico a través de juegos geométricos de calculada perfección.

En la producción artística se hace evidente el enlace de artes y ciencias, la fusión de tópicos como el de pintura- arquitectura- música- matemática- astronomía.

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, crea cada una de sus pinturas con una minuciosidad premeditada y escrupulosa. En este

² Ovalle Ricardo, Walter Gruen, Alberto Blanco, *et. al. Remedios Varo. Catálogo razonado 3ª edición*, México, Era, 2002, p. 147.

quehacer de paciencia y precisión, Remedios atiende a las enseñanzas de los grandes maestros renacentistas.

4.2 Explicación de acuerdo a los temas más recurrentes

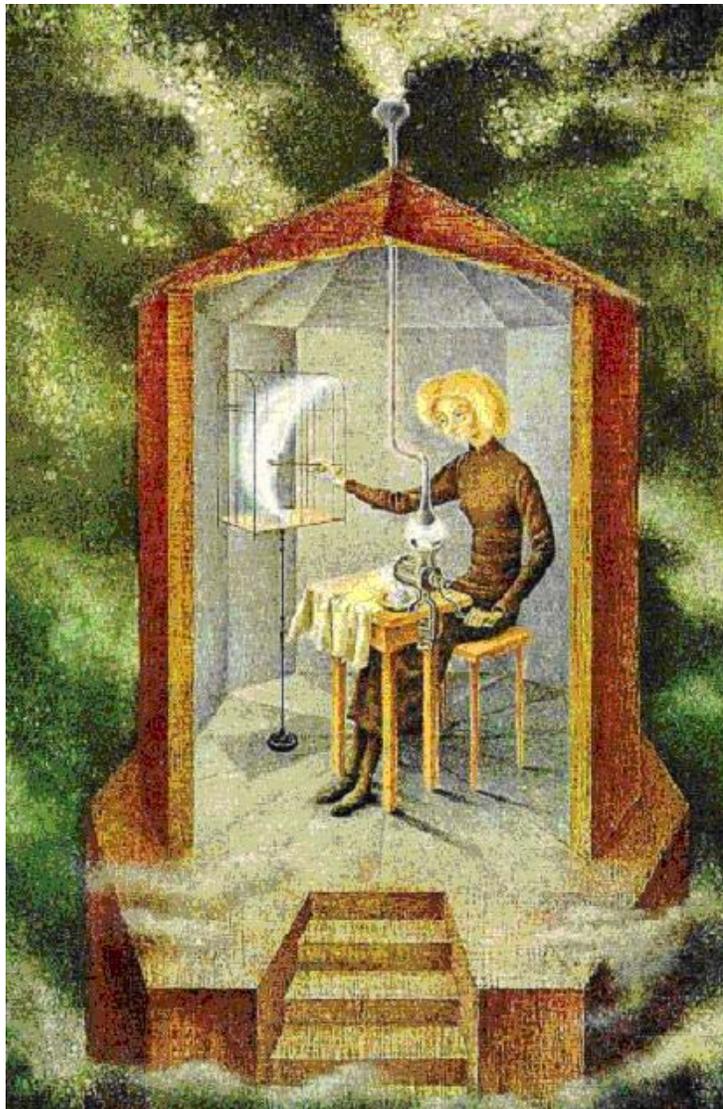
He realizado un acercamiento a la complejidad simbólica de la obra de Remedios Varo en el contenido y en la forma de su producción artística. Sin embargo, es importante ahondar aún más en la interpretación de su obra, tomando ahora las imágenes del mundo que la artista repite incesante e intencionalmente en sus pinturas.

Se realizó este análisis de acuerdo a los elementos más destacados, representativos y que aparecen con más frecuencia a lo largo de las obras. Esta lista de 18 tópicos está en orden alfabético y en cada uno se mencionan los nombres de las obras en las que es posible observarlos así como una breve descripción del cuadro ilustrado para ejemplificar cada característica.

4.2.1. Actitud femenina

Las actividades del hogar, así como las reflexiones sobre su propia existencia están presentes en personajes femeninos o andróginos que en apariencia deambulan en ambientes comunes. Unos y otros dejan de serlo cuando ella les descubre la esencia mágica

“Papilla estelar”



“Papilla estelar”, 1958, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Papilla lunar”

Registro visual: Varo representó en varias obras la posibilidad de que la mujer llegue a quedar atrapada en el ámbito doméstico.

Aquí se puede ver a una mujer sentada en una solitaria torre poligonal que flota entre las nubes, el único camino para llegar a ella es subiendo una escalera. Tritura la sustancia estelar para hacer una papilla con la que alimenta a la luna creciente cautiva en la jaula. Como la luna, la mujer también es presa de la soledad, está atrapada y aislada y no solamente en su pequeña habitación sino también en el universo.

No hay opciones, el único camino y por consiguiente destino de la mujer es realizar una actividad doméstica y ante esto tiene una actitud abnegada y sumisa, sin embargo, la realiza de manera meticulosa y cuidadosa.

Asociación de registros: “Papilla lunar” es el nombre de este cuadro y sintetiza la acción de una mujer de darle una papilla a la luna, expresa perfectamente el descontento de Varo porque las mujeres de aquella época estuvieran únicamente destinadas a realizar actividades domésticas.

4.2.2. Amores

Su inspiración y vocación no siempre realizable, de proteger, de dar. Un amor maternal lucha por la necesidad de la autora de conservar su propia libertad. Así también los amores son muchas veces platónicos, conflictivos e inalcanzables.

“La huída”



“La huída”, 1962, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “La huída”

Registro visual: Se puede interpretar como la síntesis de su vida porque ella estaba huyendo permanentemente de sus costumbres, reglas, guerras y conflictos existenciales.

Se ve en la pintura el momento en que una pareja de hombre y mujer escapa y se encamina en un vehículo fantástico que es como un paraguas invertido que flota en una espesa neblina.

El vehículo es llevado por el hombre mientras la mujer sigue confiada a su amado.

Ellos se desplazan rápidamente en un ambiente de turbulencias y pesadez, el viento les hincha por detrás las capas a modo de velas y avanzan a través de la neblina, dejando el pasado atrás donde están las montañas y el futuro es totalmente desconocido.

Asociación de registros: “La huída” es el nombre de esta obra, bien podría representar a la autora huyendo de conflictos y problemas tales como guerras, colegios de monjas e inestabilidad; el hombre que aparece en la imagen bien podría ser su primera pareja sentimental Gerardo Lizárraga con quien Remedios escapa a los 21 años para independizarse del núcleo familiar e iniciar así su vocación.

4.2.3. Búsquedas

El misticismo de Remedios Varo se somete a la búsqueda interior y al deseo de comprender los secretos que encierra la vida.

“Armonía”



“Armonía”, 1956, Óleo sobre masonite

Registro verbal: “Armonía”, 3.1416

Registro visual: Éste es el mundo del compositor, un mundo tranquilo, oscuro, de dedicación al estudio.

El personaje se encuentra en un estudio lleno de los instrumentos propios del alquimista. Está tratando de encontrar el hilo visible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama tridimensional de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: joyas, plantas, cristales y un papel que contiene una fórmula matemática; creando a partir del caos un orden que es la música. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa al azar (que tantas veces interviene en todos los descubrimientos).

Cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no solo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se deseó usarla. Es el soplo del músico, a través del proceso mágico de la “inspiración”, lo que pone en marcha las vibraciones de la armonía musical.

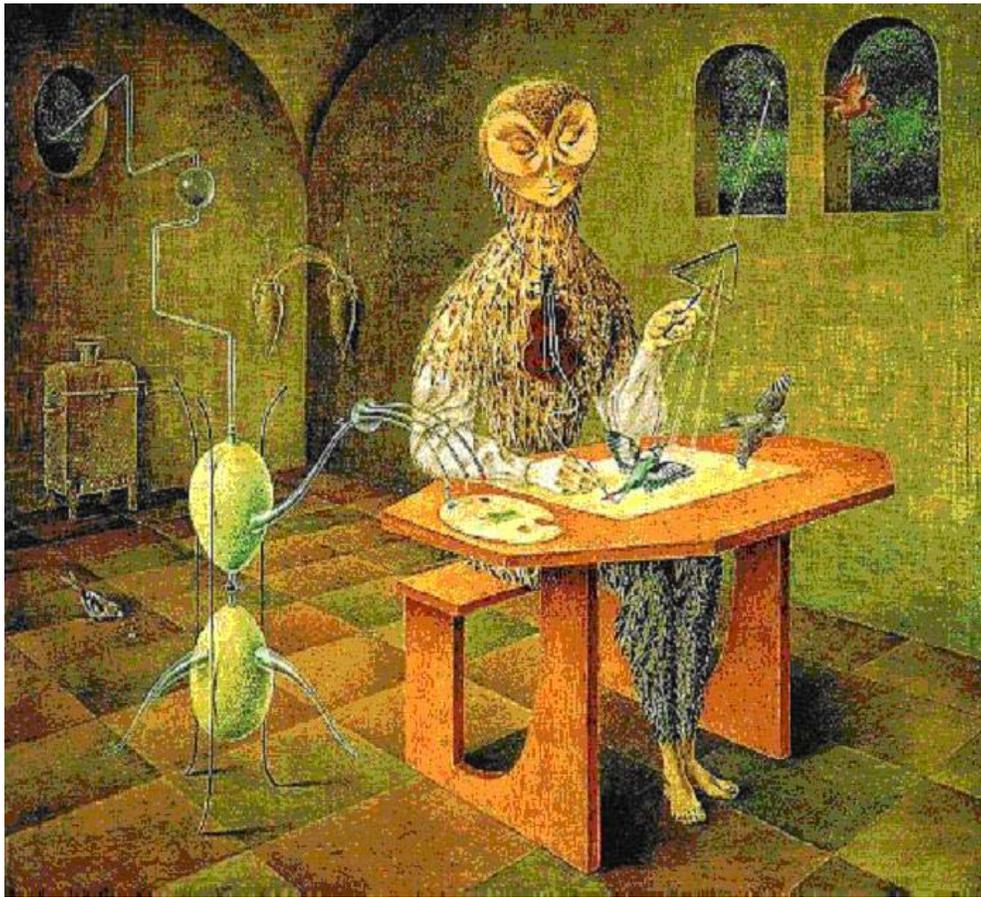
También se puede ver una silla roja con un nido incrustado y un ave que vuela hacia el, además diferentes plantas que comienzan a crecer en el piso.

Asociación de registros: en este cuadro llamado “Armonía” representa a los elementos de la naturaleza que co-habitan en perfecto equilibrio y armonía y el ser humano al tratar de imitarlos se convierten en su inspiración al crear la música. El 3.1416 es la constante de Pi que es la relación que hay entre el perímetro y el radio de una circunferencia y en este contexto representa la circularidad y con ello lo cíclico de la música.

4.2.4. Ciclo evolutivo

El poder esotérico de los animales incluye al hombre y le recuerda que pertenece a la naturaleza de la cual quiere huir. Lucha entre el progreso y la autodestrucción. Lo irracional; sensible y humanizado se simboliza en esos animales ideales, presentes siempre en su obra: aves, gatos, pájaros.

“La creación de las aves”



“La creación de las aves”, 1958, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “La creación de las aves”

Registro visual: Aquí hay un personaje medio científico y medio artista, que representa la sabiduría (lechuza), está sentado dibujando un pájaro. Utilizando los colores primarios destilados del cielo, dibuja con una pluma que tiene conectado con su corazón a través de un violín.

La luz de la luna, recogida y ampliada a través de una lente triangular, como el prisma triangular que Newton utilizaba para descomponer la luz en los colores del espectro; con ésta, ilumina el dibujo infundiendo vida a las aves dibujadas que salen volando por la ventana.

En esta imagen es donde mejor se encuentra la verdadera interrelación del arte, la ciencia, alquimia y naturaleza pues se nutren entre sí en un ciclo simbólicamente representado por dos recipientes que están en el rincón y mezclan su contenido dorado.

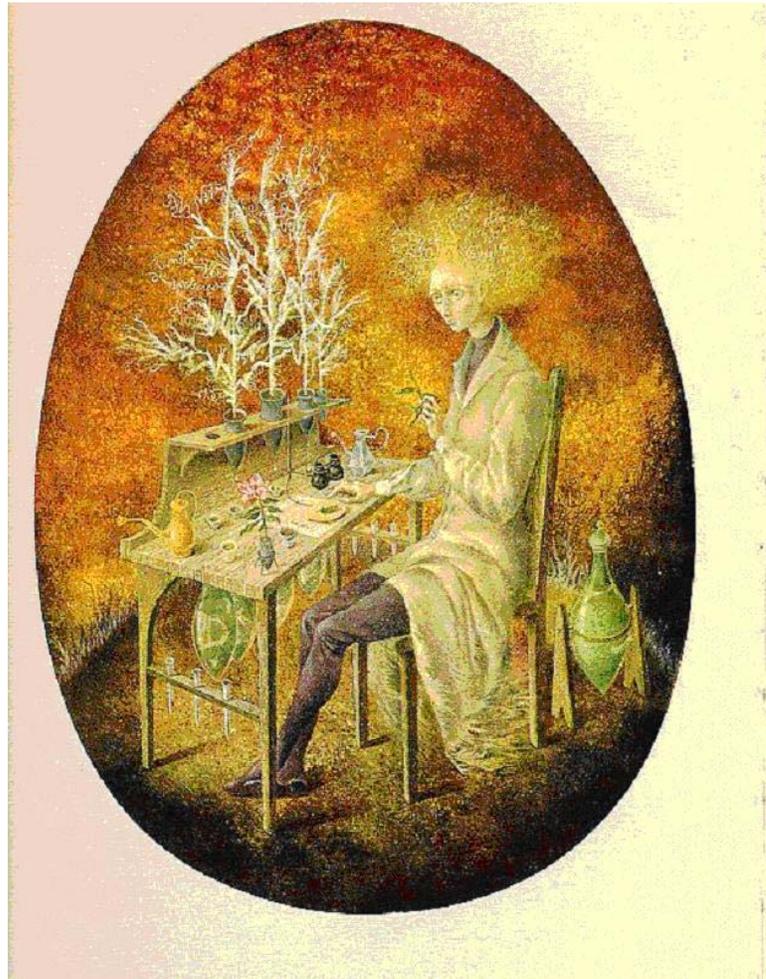
Esta mujer- lechuza- artista- alquimista que crea belleza a través de la conjunción del color, la luz, el sonido, la ciencia, el arte y la magia es la imagen misma de la creatividad a la que Varo aspiraba en su vida.

Asociación de registros: el único texto que se encuentra en este cuadro es el nombre del mismo “La creación de las aves” y en el se puede ver a un extraño personaje que es una mezcla de mujer- lechuza- artista- alquimista e infunde vida a las aves con la luz de la luna que pasa a través de una lente.

4.2.5. Ciencia

Su mundo es sólo uno, por ello su obra es matemática, filosófica, religiosa, numérica, simbólica, musical, poética, arquitectónica, física, biología, psicología, entre otras. Su arte tiene dos sólidos andamios: el de la ciencia y el de la metafísica. Las ciencias como producto de la actividad intelectual, son para ella complemento del arte.

“Planta insumisa”



“Planta insumisa”, 1961, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Planta insumisa”, “dos y dos son cuatro”, fórmulas matemáticas.

Registro visual: En este cuadro la pintora parodia la tendencia que tienen los científicos a reducir la maravilla de los fenómenos naturales a una serie sistematizada de números.

Un científico está estudiando diversas especies botánicas esmeradamente cuidadas que echan ramas en forma de números y fórmulas matemáticas en vez de hojas. Él está tan apasionado por los números que sus cabellos adoptan también la forma de las operaciones matemáticas que le llenan el cerebro.

Todas las plantas parecen estar electrizadas por las fórmulas excepto una que él observa con verdadera preocupación pues se ha revelado y ha seguido a la naturaleza y en vez de fórmulas ha dado hoja y una única y hermosa flor. Pero incluso esta planta ha intentado dar fórmulas, pero su única ramita matemática se ha marchitado, sin embargo todavía se observa un postulado en ésta.

Asociación de registros: todas las plantas creadas por este científico en lugar de hojas tienen fórmulas matemáticas en sus ramas, sin embargo hay una “planta insumisa” que sigue la ley de la naturaleza y tiene una gran flor y una ramita seca que dice “dos y dos son cuatro”.

“Planta insumisa” representa la ironía de la pintora en cuanto a los estudios científicos, la ciencia, y en este caso la botánica, trata de comprender la naturaleza a través de la abstracción pero se vuelve ambiciosa de dominio y en este afán se adueña de la propia naturaleza.

4.2.6. Creación

Concibe la inmensidad como algo singular, que sólo las ideas y la ficción son capaces de crear. La ensoñación de la noche, la luna, y las estrellas como símbolo de lo femenino.

“Bordando el manto terrestre”



“Bordando el manto terrestre”, 1961, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Bordando el manto terrestre”.

Registro visual: La bella mujer, vestida con un largo vestido, está enclaustrada en una altísima torre. Borda junto con sus compañeras el manto terrestre: casas, lagunas, arroyos, mares, montañas, valles, barcos, animales y seres humanos.

El gran maestro, un alquimista, lleva puesta una capucha y la cara cubierta por un velo, posee fórmulas secretas y poderes sobrenaturales, guía a las doncellas mientras revuelve un caldo un caldo que hierve en el mismo recipiente alquímico del que sale el hilo para bordar. Oyen la dulce melodía de una flauta encantada que hace flotar los hilos e impone un ritmo suave a tan delicada tarea. Cada joven trabaja sola, bordando las imágenes en una tela continua que sale al exterior por unas rendijas a la altura de las mesas, que se abren en cada lado de la torre.

La bella dama ha logrado escapar de la hipnosis del brujo, y ha tejido una trampa en la que se le ve junto a su amado que, desafiando el peligro la espera con impaciencia. Su cita es apenas visible en una imagen que está al revés, escondida entre los pliegues que salen de su mesa.

Asociación de registros: En esta pintura Remedios ofrece una visión irónica de su antigua vida de colegiala. Las mujeres que se encuentran, realizando la actividad que da nombre a esta obra, “Bordando el manto terrestre” están prisioneras en esta torre, trabajan arduamente, cada una en su mesa, vigiladas por una figura cómicamente envuelta en un velo, que está al acecho tocando al fondo una flauta; sin embargo, la heroína ha desobedecido las reglas al tejer una imagen con su amado en lugar de tejer el manto terrestre. Aquí Varo transforma muy hábilmente el arte del bordado en un acto de creación celestial y en un medio para huir.

4.2.7. Época europea

El arte de Remedios revela, desde luego, sus raíces europeas. Hay poca obra del periodo que va de su adolescencia, su estancia en París y Marsella (1941) hasta su refugio en México.

Esta época refleja su inconformidad, su malestar en el ambiente social y cultural europeos, lo que lleva a los “logicofobistas” en Barcelona y de allí al surrealismo. En México encuentra el terreno ideal para el surrealismo: la intuición de los brujos y chamanes y una especial disposición a los ambientes sobrenaturales en general.

“La lección de anatomía”



“La lección de anatomía”, 1935, Collage sobre papel.

Registro verbal: Originalmente se llama “La leçon d anatomie”, que traducido al español significa “La lección de anatomía”.

Registro visual: Aquí hay cuatro cuerpos de hombre, desnudos y sin brazos, unos con barba y otros con bigotes, colocadas sobre dos torsos con diagramas anatómicos, que a su vez están yuxtapuestos sobre unas radiografías de las costillas, la fotografía de una masa visceral no identificable y múltiples ojos enmarcados por una estructura amorfa que unifica todo el *collage*.

Combinados en una composición impresionante, estos fragmentos adquieren un enorme vigor y resultan tan sorprendentes como graciosos.

Asociación de registros: este cuadro pretende dar un enfoque diferente del que se conoce de la anatomía humana, hay que recordar que una de las principales características del surrealismo es esa, mostrar las cosas de otra manera. El nombre de este *collage* “La lección de anatomía” hace referencia a los cuatro cuerpos que se pueden observar y radiografías que recuerdan a las clases de anatomía convencionales.

4.2.8. Escape humorístico

El estado de ánimo de Remedios Varo es lúdico-cáustico, combinación sorprendente, ya que su vida frecuentemente fue atormentada. Su obra es reflejo de esperanza y paz.

“Vampiros vegetarianos”



“Vampiros vegetarianos”, 1962, Óleo sobre lienzo.

Registro verbal: “Vampiros vegetarianos”

Registro visual: En esta pintura se pueden observar tres personajes con un extraño traje de un material que bien podría ser una especie de gasa desgastada o vellosidades. Cada uno tiene puesto un sombrero de copa y tienen algo semejante a unas largas y puntiagudas orejas.

Tienen un aspecto lánguido, una mirada hipnotizada como si sólo fueran espectros a los que no les importa el paso del tiempo.

Están sentados alrededor de una mesa redonda y en lugar de sangre, chupan el jugo de sandía, jitomate y el néctar de rosa; además hay un plato con jitomates y uvas, y varias hojas y raíces, lo cual da la impresión de que estos personajes llevan mucho tiempo haciendo lo mismo.

Los seres que los acompañan están atados, son mitad gallos y mitad gatos, y esperan tranquilamente a que sus dueños tomen sus bebidas.

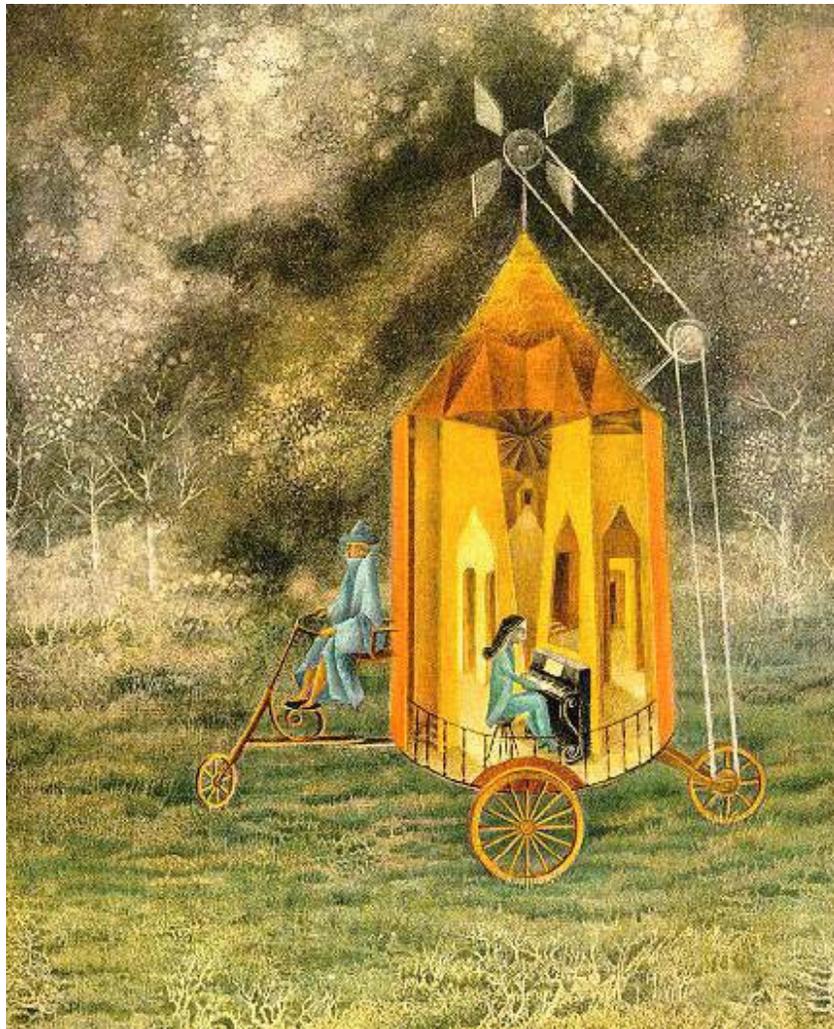
El entorno parece un edificio subterráneo ya que en la parte superior se puede observar un barandal que seguramente está en la superficie y de alguna manera impide el paso de los rayos solares.

Asociación de registros: El simple hecho de decir “Vampiros vegetarianos”, el nombre de esta obra, es totalmente irónico y contradictorio. Es por todos sabido que estos personajes se alimentan de sangre no de néctares y jugos de fruta, por lo tanto resulta simpático y hasta gracioso observarlo.

4.2.9. Escapes pasajeros

Huir de la opresión de cualquier índole para hallar libertad. Buscar la salida de ese laberinto eterno que es su vida. Romper el hilo de la realidad para involucrarse en el mundo fantástico de la mente.

“Roulotte”



“Roulotte”, 1955, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Roulotte”

Registro visual: En este cuadro hay una casa sobre ruedas, llena de poleas y hélices, conducida por un tipo misterioso con capa que lleva el curioso vehículo a través de un exuberante paisaje arbolado. Dentro de la casa, que está llena de puertas y ventanas, cada una orientada en una dirección diferente; hay una mujer sentada en un piano.

Varo reproduce con mucha precisión el interior desde diversas perspectivas de manera que los salones y escaleras crean un verdadero laberinto de espacios que cambian de dirección a medida que se van alejando.

Este carricoche representa un hogar verdadero y armonioso, dentro de él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de allá para acá, el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente.

Esto puede interpretarse como una metáfora de la seguridad que Varo acababa de encontrar. La mujer, una pianista, está a salvo dentro de un lugar que irradia calor, y donde tiene libertad para concentrarse en su arte, gracias al hombre que está afuera, guiando su hogar.

Asociación de registros: El título del cuadro relaciona su casa viajera con una caravana gitana (*roulotte*) y con una vida nómada, siempre en marcha. La casa se transporta felizmente, la mujer trabaja tranquilamente, lo cual refleja la comodidad que ella disfrutaba en una época de su vida. El aislamiento humano es un tema que Varo siguió utilizando y es poco común en su obra encontrar personas que estén en contacto directo entre ellas, sin embargo, la relación entre seres humanos y animales nos la presenta más amistosa.

“Tránsito en espiral”



“Tránsito en espiral”, 1962. Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Tránsito en espiral”

Registro visual: Unas viajeras navegan por un canal en forma de espiral dentro de una ciudad medieval amurallada, están embarcadas en un viaje que va más allá del reino de la simple navegación, el cual es de carácter espiritual que supone el desenvolvimiento de la consciencia. El traslado lo hacen en unas embarcaciones de forma de cáscara de huevo, que recuerdan las vasijas en que tienen lugar las transformaciones alquímicas. Al centro del canal, se encuentra el “gran maestro”, un gran pájaro mágico que observa desde las alturas.

Asociación de registros: “Tránsito en espiral” es el nombre de esta obra y hace alusión a la trayectoria que siguen estos personajes a través del canal.

4.2.10. Espacio y tiempo

El pensamiento surrealista como tema central. El eterno retorno: espacio-tiempo incontrolable. Lo temporal como medida interna, como elemento innato, como rasgo elemental de la inutilidad del hombre dentro de este contexto. Para ella el hombre se prolonga en el espacio, más no en el tiempo.

“Revelación o el relojero”



“Revelación o el relojero”, 1955, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Revelación” o “El relojero”

Registro visual: Aquí se trata del tiempo. Un relojero sentado a su mesa está rodeado de relojes que captan y congelan el tiempo; todos marcan la misma hora, pero dentro de cada uno hay un mismo personaje vestido en cada caso con un traje de diferente época. Cada reloj tiene una ventana con rejas, como en una cárcel.

Repentinamente por la ventana entra girando un disco que el relojero mira con una expresión de asombro y de iluminación, porque es una “revelación” que le da una visión fundamentalmente nueva de cómo funciona el tiempo.

El relojero representa lo que conocemos como tiempo, la “revelación” representa la revelación de Einstein de que el tiempo es relativo, puesto que cada persona en cada lugar lo experimenta de diferente manera. El tiempo no es un momento fijo que pueda quedar atrapado dentro de un reloj. Al relojero aceptar esta idea tiene que resultar sumamente difícil pues es un reto a la premisa fundamental de su oficio.

Asociación de registros: Este cuadro se conoce como “Revelación” o “El relojero”, se llama así porque en el hay un relojero sentado en su taller, entre relojes que captan y congelan el tiempo, se ve sorprendido por una “revelación” que entra girando por la ventana y le tira todos los aparatos.

Esta obra representa a la ciencia en su aspecto más satisfactorio y la enaltece mostrándola como el hilo conductor hacia el saber.

4.2.11. Eventos maravillosos

Este apartado es el que más afinidad tiene con el surrealismo, ya que lo “maravilloso” es uno de sus postulados esenciales.

“Descubrimiento de un geólogo mutante”



“Descubrimiento de un geólogo mutante”, 1961, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Descubrimiento de un geólogo mutante”.

Registro visual: En esta pintura se puede ver un paisaje desértico y desolado, en el, hay un científico que examina minuciosamente una flor anormalmente grande, ésta, es la única señal de vida en un paisaje devastado por las radiaciones de una bomba atómica.

El geólogo utiliza un instrumento-laboratorio muy peculiar, tiene dos ruedas para facilitar el desplazamiento. Es similar a un telescopio incrustado en una varilla de metal, tiene un soporte con dos pequeños cajones, unas tijeras, varios tubos de ensayo con plantas y una llave que gota a gota las riega.

Como está dedicado a su estudio con tanta atención, no se da cuenta de que él también ha cambiado: que le han salido alas de insecto y cola de mapache, sin embargo, parece no importarle mucho pues continúa con su tarea tranquilamente.

Asociación de registros: El nombre de este cuadro “Descubrimiento de un geólogo mutante” hace referencia a su personaje principal: un geólogo, quien observa detenidamente una gran flor que ha crecido en medio del árido desierto. El científico además, es mutante porque le ha crecido un par de alas de insecto y cola de mapache; es decir, la mutación también lo ha afectado a él.

“Malabarista”



“El malabarista”, 1956, Óleo sobre masonite con nácar incrustado.

Registro verbal: “El malabarista”.

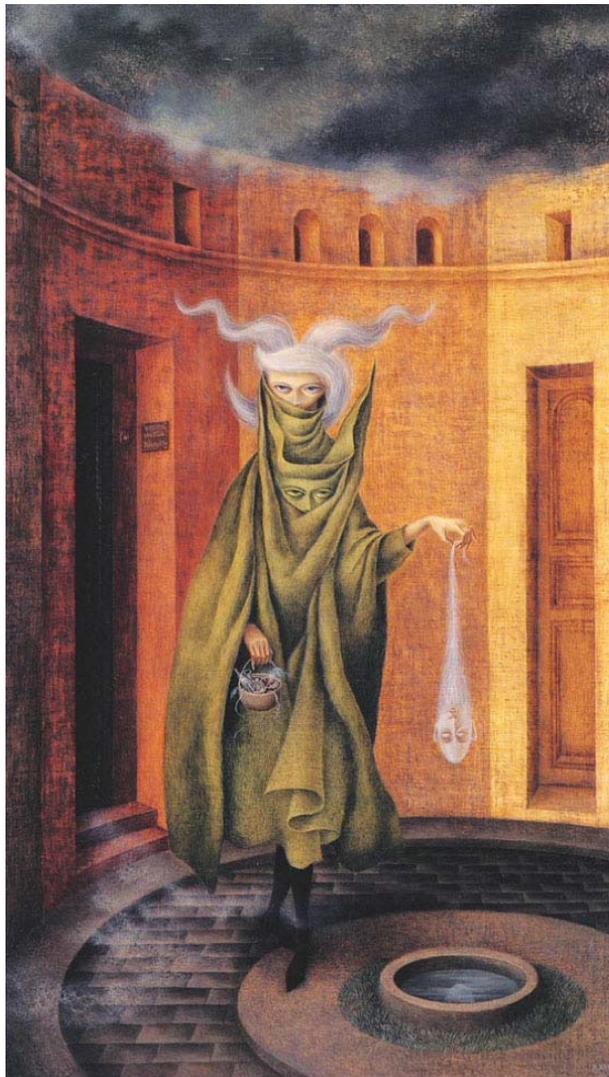
Registro visual: Se trata de un mago, está lleno de color, de trucos, de vida tiene la cara incrustada en nácar que brilla como si estuviera iluminada por dentro. En el carricoche lleva toda clase de cosas milagrosas y animales, ante él, está la “masa” que, para que sea más “masa” llevan un traje en común, un enorme pedazo de tela gris con agujeros para sacar las cabezas, todos se parecen, ninguno tiene algún rasgo diferente.

Asociación de registros: Este “Malabarista” es el personaje principal de esta obra, y es él quien realiza trucos y malabares para entretener a la gente.

4.2.12. Eventos psicológicos

Las obras revelan a una artista que observaba su mundo psicológico y que, además, tenía capacidad para representar tal introspección.

“Mujer saliendo del psicoanalista”



“Mujer saliendo del psicoanalista”, 1961, Óleo sobre lienzo.

Registro verbal: “Mujer saliendo del psicoanalista”, “Dr. F. A. J.”

Registro visual: Esta mujer cubierta por un velo, sale del psicoanalista cuya puerta en la que está escrito “Dr. F. A. J.” (Freud, Jung, Adler) arrojando a un pequeño pozo circular la cabeza de su padre, el resultado es que puede quitarse una de las capas del velo, sin embargo, aún le quedan otras capas que le cubren la boca y la dejan muda.

En el cesto lleva otros desperdicios psicológicos (traumas): canas, un reloj, un espejo, y un par de anteojos reflejan su temor al paso del tiempo y por consecuencia envejecer; y una jeringa que representa el miedo a las enfermedades y a las curaciones.

Asociación de registros: el nombre de este cuadro es “Mujer saliendo del psicoanalista”, por lo tanto, se puede observar a una dama vestida con una túnica y un velo que sólo le dejan al descubierto los ojos. Acaba de salir de una visita con el psicoanalista.

Una mujer del siglo XX, como Varo, dedicada a la investigación psicológica, fue considerablemente influida por las teorías de Freud, Jung y Adler, es por eso que sus iniciales aparecen en una pequeña placa afuera del consultorio que este personaje acaba de visitar.

Uno de los principales miedos de esta pintora era a envejecer, curiosamente, el cabello de este personaje es completamente cano, por lo que se puede interpretar que asiste a este lugar con la intención de quitarse los traumas que la aquejan.

4.2.13. Música y ondas sonoras

Más que la composición musical le interesaron las ondas sonoras, sus vibraciones. A éstas les atribuía poderes. Compartía con George Gurdjieff la intención de poner una “música objetiva” en los grupos esotéricos, mediante sonidos muy extraños, con los cuales obtendría efectos concretos sobre los hombres y el ambiente.

“El flautista”



“El flautista”, 1955, Óleo sobre masonite con nácar incrustado.

Registro verbal: “El flautista”

Registro visual: En este cuadro hay un flautista encantado, con la cara incrustada en nácar que brilla como si estuviera iluminada por dentro, éste construye una torre levantando piedras fosilizadas de peces, caracoles y diferentes plantas; conmovidos por el sonido de su instrumento, se levantan mágicamente a fin de formar la estructura.

Esta torre tiene aspecto de templo, tiene tres pisos y es octagonal para simbolizar la teoría de las octavas; surge de la niebla. La mitad es como transparente y sólo dibujada porque está imaginada por el flautista que la va construyendo.

La torre se pierde en la espesa niebla que no permite ver qué tan alta es.

Asociación de registros: Este “Flautista” es también un músico, arquitecto y un científico visionario, está tocando la flauta en un paisaje sin tiempo, de ensueño. Se observa en su rostro un gesto de gran tranquilidad e inspiración para continuar con su actividad.

4.2.14. Personajes

Diversidad de personajes emergen de su pintura con actitudes insólitas, contemplativas, pasivas, altamente simbólicas, que son reflejo de la inestabilidad de lo real que puede ser superado o transmutado. Proyecta a la mujer estilizada, de forma geométrica, pero, sobre todo, triangular (pies, caras, capuchas), prolongándose ascendentemente al infinito.

“Vagabundo”



“Vagabundo”, 1958, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Vagabundo”.

Registro visual: Éste, es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado, es un traje muy práctico y cómodo, como locomoción trae tracción delantera, si levanta el bastón se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche. Tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave, algunas partes del traje son de madera.

Este personaje se encuentra en un bosque y es posible ver el camino que ya ha recorrido y ha dejado atrás.

Afirmo que no se ha liberado porque en el lado del traje hay una estancia que equivale a la sala, ahí hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa que encontró en el bosque. Necesita el retrato, la rosa y su gato estos, simbolizan la añoranza de una casa, su pasado; no es verdaderamente libre.

Asociación de registros: “Vagabundo” es el nombre de esta obra, ya que es el único personaje que podemos observar. Por su aspecto físico un poco descuidado se concluye que alguien que está en constante movimiento.

Quizá el vagabundo sea un emblema de la propia pintora pues, aunque se marchó de Francia rumbo a México sin más equipaje que el que ella misma podía cargar, así que ella también encontró difícil separarse del pasado.

4.2.15. Presencias irreales

La búsqueda de Remedios Varo se basaba en la elevación espiritual. La impulsaba el deseo de entrar a lo irreal, que conocía gracias a la intuición, facultad que le permitía percibir claramente verdades poco evidentes. Captó la presencia de fuerzas impalpables, invisibles, cuya realidad no se puede poner en duda. Existencia mágica, en el ámbito de la soledad: que vigila, juzga o persigue. Rastros que se asoman de las sillas, de paredes, de baúles. Vida humana múltiple, subterránea, implícita en la creación material.

“Presencia inesperada”



“Presencia inesperada”, 1959, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Presencia inesperada”.

Registro visual: Una dama con los rasgos faciales de la pintora, sentada en una silla en un salón, está mirando el tablero de una mesita que tiene delante, parcialmente despellejada para que pueda salir algo parecido a una raíz que sube por las paredes y salen por las puertas de una habitación que por lo demás está vacía.

Esta imagen de un crecimiento vegetal incontrolado se complica con la extraña aparición de un hombre que irrumpe en la tapicería del respaldo de la silla para chupar el cuello de la dama. Al rasgar la tela, las flores de lis que constituían la decoración, actúan como armas arrojadas que salen disparadas hacia el espacio atravesando las paredes y el suelo.

Con mirar lo que hay abajo de la superficie de una mesa de madera, aparentemente sencilla, la mujer ha liberado una energía abrumadora y siniestra.

Asociación de registros: El nombre de este cuadro “Presencia inesperada” resume perfectamente la sensación de inquietud que experimenta la mujer que aparece en este cuadro al percibir una figura detrás de ella y trata de distraerla de su actividad, que consiste en reparar la mesa que está frente a ella.

Entre muchas otras posibilidades puede representar un sentimiento de ser perseguida por un hombre o limitada en su libertad.

“Mimetismo”



“Mimetismo”, 1960, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Mimetismo”.

Registro visual: La protagonista de este cuadro es una mujer aislada e inmovilizada en salón rodeada de muebles que están entregados a una animada actividad.

Éste es un inquietante caso de mimetismo. Este personaje se quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que había salido al regresar sufre susto y asombro cuando ve la transformación.

Aunque está presentado con humor este cuadro transmite desesperación. La energía de los muebles hace resaltar la sumisión de la mujer, cuya apatía sorprende incluso al gato.

Asociación de registros: El personaje que se observa es una mujer que se ha mimetizado con el tapiz de su sillón, es por eso que “Mimetismo” es el nombre de esta obra.

4.2.16. Sueños y pesadillas

Soñar e imaginar dormida o despierta, sueños nocturnos y ensueños diurnos. Manifestaciones que se presentan de formas distintas, extrañas, tristes, angustiantes, ingeniosas, sutilmente eróticas y nunca violentas.

“Visita inesperada”



“Visita inesperada”, 1958, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: "Visita inesperada".

Registro visual: en este cuadro se puede ver a una mujer se esperaba a un invitado, está sentada en una silla frente a una mesa dispuesta para servir una cena, sin embargo, el personaje que la ha visitado no era el que ella esperaba ya que está asustadísima, al echar la mano atrás como pidiendo auxilio, su deseo se materializa y sale una mano de la pared que ella estrecha.

Debajo de la mesa hay un pozo octagonal disimulado donde acostumbra precipitar a sus víctimas, pero a éste personaje que llega no lo podrá precipitar, pues ni siquiera cabe. Tiene aspecto barbudo con la cabeza boca abajo, usa sombrero, tiene cuatro llantas que facilitan su desplazamiento y una maceta con flores.

Aparentemente este extraño personaje proviene del bosque y ha entrado a la casa de la mujer sin permiso.

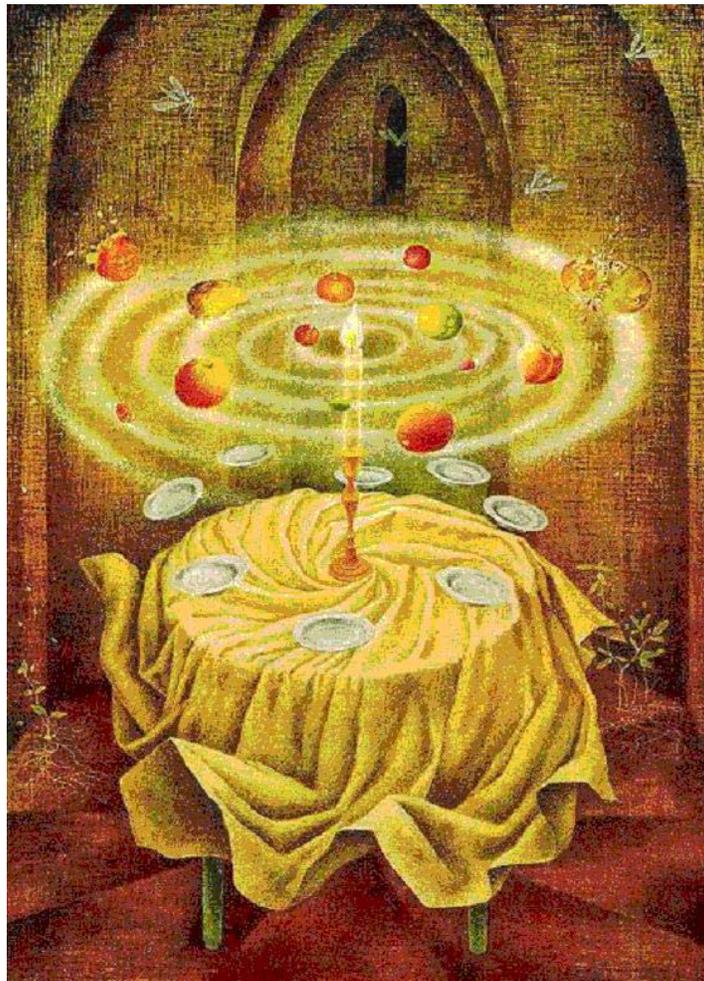
El animal que aparece ahí era un gato pero ahora se ha convertido en un conglomerado de hojas secas además se pueden ver libélulas que se dirigen directamente hacia la flama que emite una vela.

Asociación de registros: La "Visita inesperada" es justamente el extraño personaje que está con la mujer que está evidentemente sorprendida y asustada por esta visita.

4.2.17. Sumisión de las fuerzas cósmicas

El cosmos es parte intrínseca del mundo de Remedios Varo ya que sin él, la creación artística y la misma existencia humana serían imposibles.

“Naturaleza muerta resucitando”



“Naturaleza muerta resucitando”, 1963, Óleo sobre lienzo.

Registro verbal: “Naturaleza muerta resucitando”.

Registro visual: En este cuadro se puede apreciar una mesa con un mantel, ocho platos, fruta y un candelabro que han salido despedidos por los aires impulsados por una fuente invisible de energía. Cuando la vida entra en el cuadro, las frutas se convierten en planetas que giran en diferentes órbitas alrededor del sol, que es la llama del candelabro.

En el recorrido de sus órbitas algunas frutas chocan y explotan volviendo a enviar sus semillas a la tierra, (esto quizá esté relacionado con “la gran explosión” que algunos científicos creen que pudo ser el origen de la vida) al llegar al suelo, germinan mágicamente, echando raíces y pequeñas plantas. Las libélulas que han sido testigos del acontecimiento salen volando para divulgar la noticia. El tono religioso de esta resurrección cósmica se ve acentuado por la arquitectura, con sus sucesivos arcos que rematan un espacio íntimo que parece una capilla.

Asociación de registros: Esta es la última obra que terminó la pintora antes de su inesperada muerte. En esta obra final, quizá proféticamente carece de personas, Varo representa un sistema completo que expresa el renacimiento cíclico de la naturaleza.

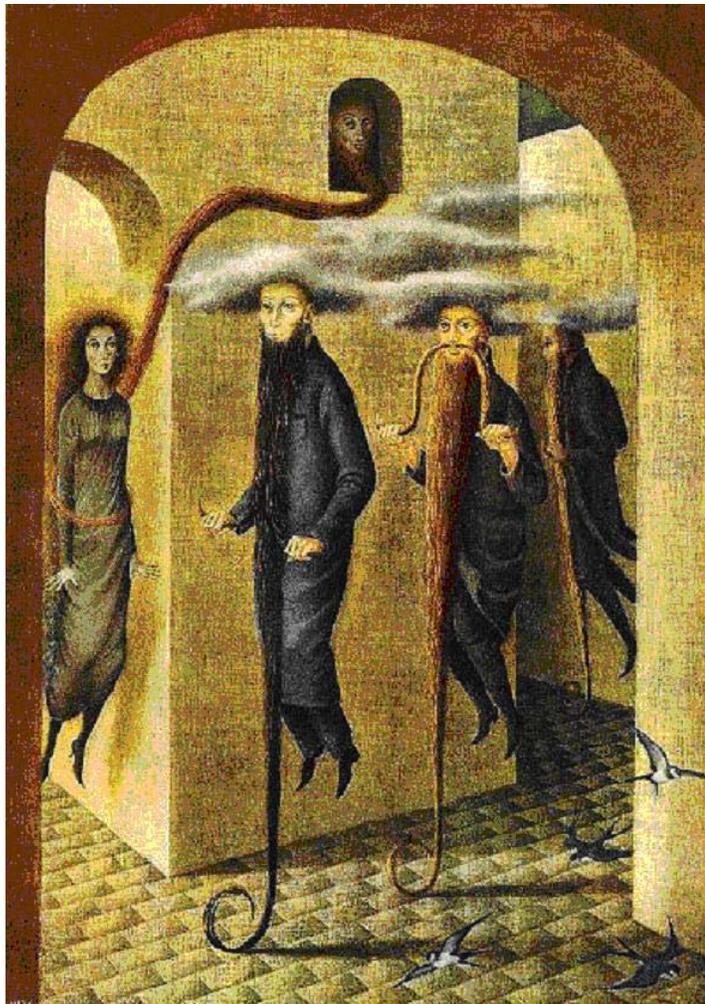
En el título hay un juego de palabras en lo de “naturaleza muerta” y cierta ironía al tratarse de la vuelta a la vida como tema. Este cuadro ofrece el más sublime mensaje de esperanza: que las posibilidades de regeneración son ilimitadas y que con la destrucción puede renacer la vida y el desarrollo.

Para una mujer que vivió la devastación de dos guerras resulta un convincente testamento de esperanza y de futuro. “Naturaleza muerta resucitando” parece una profética forma de preparación para el tránsito a la muerte, es una imagen que celebra las fuerzas cíclicas de la naturaleza y la continuidad del retorno eterno.

4.2.18. Vehículos y locomoción

Vehículos utópicos, de propulsión cósmica; terrestres, aéreos o marinos; con engranajes, velas y transmisiones de diseño que funcionan gracias a otras fuentes de energía superiores. La autora desarrolló fobia por los viajes y por los transportes.

“Locomoción capilar”



“Locomoción capilar”, 1960, Óleo sobre masonite.

Registro verbal: “Locomoción capilar”.

Registro visual: Aquí, el peligro se convierte en realidad al ser secuestrada una mujer por un hombre que la acechaba desde una ventana que da a la calle y que la atrapa con su larga barba, que se extiende hasta dar la vuelta a la esquina.

Otros tres hombres que parecen detectives bien disfrazados para pasar desapercibidos enviados a investigar algo, van flotando por encima del suelo, con la cabeza en las nubes; tienen las barbas largas y rígidas y terminan en unas ruedas sobre las que avanzan. Los bigotes, que se han alargado, les sirven para controlar su dirección.

La dama secuestrada, no está nada divertida pues su cuerpo rígido es una clara muestra de su preocupación y contrasta con el ingenioso humor que muestran los otros personajes.

Asociación de registros: Estos extraños personajes se desplazan sobre sus largas y rígidas barbas, es por eso que el título de este cuadro es “Locomoción capilar” pues ellos mismos dirigen el rumbo que quieren tomar con sus bigotes que cumple la función de un medio de transporte.

“Exploración de las fuentes del Río Orinoco”



“Exploración de las fuentes del Río Orinoco”, 1959, Óleo sobre masonite

Registro verbal: “Exploración de las fuentes del Río Orinoco”

Registro visual: La intrépida viajera ha emprendido una exploración para encontrar la “fuente”. Se transporta en un chusco vehículo que es un chaleco transformado en un frágil barco, con un bolsillo lleno de billetes y una brújula en vez de reloj; a pesar de esto, no se

invalida la seriedad de su expresión ni la sombría vigilancia de las oscuras aves que la observan desde los huecos de los árboles cercanos.

Aunque el medio de transporte es de una inventiva maravillosa, también resulta restrictivo, pues ata a la mujer a su barco por medio de una elaborada red de cuerdas entrelazadas. Con lo que ella se enfrenta es con una sencilla copa de vino colocada en una modesta mesa dentro de un árbol hueco. Un líquido mágico se desborda de la copa, convirtiéndose en el manantial en el que nace el río por el que viaja.

Asociación de registros: Esta obra se titula “Exploración de las fuentes del Río Orinoco” pues hace alusión a la expedición que este personaje hace a través del Río Orinoco, esto, refleja los viajes reales que Remedios hizo por Venezuela a los lugares inundados por el Orinoco donde se unió con sus amigos a una expedición de buscadores de oro.

Este cuadro puede interpretarse como una metáfora de la búsqueda espiritual que Varo siempre procuró.

Aquí también se ilustra la paradoja esencial en la mayoría de las obras de Remedios: por muy intrépidas que sean sus viajeras, raramente están libres; por ejemplo, aquí el equipo de viaje aunque es de una creatividad maravillosa, también resulta restrictivo, pues ata a la mujer a su barco por medio de una elaborada red de cuerdas entrelazadas.

CONCLUSIONES

La producción artística de Remedios Varo durante los últimos años de su vida constituye un eficaz y racional exponente de sus preocupaciones. Sintiendo desarraigada, como emigrada exiliada de su patria, se embarcó en una peregrinación, tanto psicológica como espiritual, para establecer unas raíces más profundas y más seguras.

Después de haber estado sometida a las fuerzas externas de los acontecimientos mundiales, trata entonces de adquirir el dominio de la situación, creándose un mundo propio lleno de tipos, tanto masculinos como femeninos o andrógenos, que tienen sus mismas facciones.

Varo no pintaba autorretratos en el sentido tradicional del término. Ella no trataba de plasmar un parecido después de haberse mirado detenidamente en el espejo. Su obra está llena de personajes que se parecen a ella, pero son abstractos, metafóricos e irónicos. Colocados en muy diversas situaciones (unas relacionadas con su vida y otras inventadas) se “Exploración de las fuentes del río Orinoco”, 1959, Óleo sobre lienzo.

Aunque no se conozcan los rasgos de la fisonomía de Remedios, su obra tiene una propiedad de autoabsorción que transmite la sensación de que es autobiográfica. Utiliza continuamente diferentes personajes como medio para explorar identidades alternas, tanto personales como universales, en un estilo que pronto se convirtió en su rúbrica personal.

Después de muchos años de experiencias formales, Varo adoptó un estilo maduro, del que muy raras veces se desviaba. Sin tener ya la preocupación de las innovaciones estilísticas, reforzó la importancia narrativa de su obra, buscando vías nuevas para

incorporar sus ideas a los lienzos. Y fue el desarrollo de esas ideas, no el acto de pintar lo que estimuló la creatividad.

Con la cuidadosa precisión que marca su técnica minuciosa, exploró las posibilidades de la metamorfosis, del crecimiento, del cambio estableciendo una tensión dinámica entre el tema del relato que cuenta y la manera invariable y metódica de representarla. Y los contrastes entre el contenido y el proceso, entre la libertad y el dominio, se hicieron fundamentales en su estilo y en su visión de las cosas.

De niña soñando con aventuras, de joven casándose para huir de su familia, como artista buscando la vida bohemia relacionada con el surrealismo, el movimiento más vanguardista de la época, el caso es que Varo siempre estuvo buscando la libertad. Incluso después de no tener necesidad de viajar y de haberse establecido en la seguridad que le ofrecía México, continuó sus exploraciones. Pero en vez de viajes físicos empezó un viaje espiritual sin descanso a través de su mente.

Transformando la idea del viaje, de una necesidad forzada, en un símbolo personal, desarrollo la imagen de ese viaje, hasta convertirla en la principal metáfora de su obra. A medida que sus personajes se iban evadiendo de las imposiciones de la tradición, de la memoria, del miedo y la sumisión; encontraban el poder, la creatividad la espiritualidad y la magia.

Con un toque hábil y lleno de ironía, Varo invita a los espectadores a adentrarse en un mundo de habitaciones pequeñas y cuadros íntimos, situando a sus personajes mágicos en el contexto de la experiencia diaria. Fundiendo lo ordinario con lo extraordinario, escogía objetos y los ambientes más cotidianos: un sillón, una mesa de comedor, un cuarto amueblado; como lugares para los momentos trascendentes y descubrimientos milagrosos.

Los lienzos de Varo son íntimos, a menudo humorísticos, y describían vivencias personales concebidas a una escala privada. Y es precisamente esa cualidad intimista lo que es tan sorprendente en sus cuadros, que son bastante pequeños, muy pacíficos, e invitan a la contemplación personal y la autorreflexión.

La obra de Remedios Varo posee un estilo característico y fácilmente reconocible. En su obra aparecen con frecuencia figuras humanas estilizadas realizando tareas simbólicas, en las cuales se tienen a la vez elementos oníricos y arquetípicos. Su obra entera está teñida de una atmósfera de misticismo, pero plasmado en las figuras representativas del mundo secular moderno. Su pintura está puntualizada por un marcado interés por la iconografía científica. De allí que en tiempos recientes, las obras de la pintora sean retomadas con cada vez más frecuencia en la literatura de divulgación.

Su técnica esmerada, requiere una contemplación pausada y premeditada. El trabajo no es brillante ni llamativo ni grande en ningún sentido; por el contrario, es íntimo, tanto en técnica como temáticamente y logra también una respuesta íntima.

Remedios Varo se interna en un mundo propio, intimista, cálido y húmedo, pleno de sugerencias y evocaciones que dista mucho del juego surrealista y que es más cercano a los mundos interiores de una mujer sensible y única.

Remedios Varo cree en la enorme capacidad de la imagen para comunicar ese mundo interior y en sus detalles se recrea minuciosamente, dando vida a cada hoja, a cada gesto, a cada recurso arquitectónico. Pero lo que verdaderamente interesa a Remedios Varo no es la materia, es el espíritu y en esa arquitectura, en esas selvas desbordadas habitan espíritus que ella atrapa en el lienzo y reviven en los espacios interiores del espectador que asombrado penetra en submundos que tocan no sólo su retina, sino los más recónditos espacios de su ser.

Advirtió la realidad como 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 estos mundos, sacó a relucir lo secreto. Convirtió lo visible lo invisible, a partir de conceptos compartidos por muchos otros creadores y teóricos del arte de todos los tiempos.

Hay un vocablo que puede definir la producción plástica de Remedios Varo en cuanto a la simbólica: la transtextualidad. Gérard 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 transexualidad es todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Así, se puede definir el conglomerado de símbolos que con toda congruencia maneja la artista objeto de este estudio en todas sus creaciones artísticas.¹

Desde la primera época hasta su producción madura realizada en México, la obra enlazada por una misma columna vertebral: la armonía en un mismo concepto. La flora, la fauna y la arquitectura no son términos aislados o ajenos entre sí; forman parte de un mismo universo, de un mismo cosmos que requiere de caos y orden para existir, dual y complementario.

Con este trabajo se pretende contribuir a la mejor comprensión de la semiótica, el estructuralismo y sus principales conceptos enfocados al análisis de una obra artística, entendiéndose ésta como una expresión de la más profunda naturaleza humana que busca en la pintura una forma de comunicación; con esto se amplían los horizontes del profesional de las ciencias de la comunicación.

¹ Rivera, Magnolia, *Trapantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, Siglo veintiuno editores, 2005, p. 89.

BIBLIOGRAFÍA

- Bretón, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.
- Castellanos, Rosario, “*Metamorfosis de la hechicera: a Remedios Varo*”. Revista de la Universidad, Artes plásticas, México D.F., 18 diciembre 1963.
- Del Conde, Teresa, *Remedios y el surrealismo. Catálogo razonado de la exposición Remedios Varo*, México, Museo de Arte Moderno, 1994.
- Deleuze, G, *¿En qué se reconoce el estructuralismo?*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- Durozoi, Lecherbonnier, *El surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1974.
- *Enciclopedia de arte*. Barcelona, Garzanti- Ediciones, 1999.
- Fernández, Antonio, ARTIS. *Historia del arte*, España, Vicens Vives, 1999.
- Frías Lugo, Jacqueline, *Sueños y fantasías de Remedios Varo: crónica biográfica*, México, UNAM, 1998.
- Jagger, Edouard, *Remedios Varo*, México, Era, 1980.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Era/ Fundación Banco Exterior, 1989.
- Lambert, Rosemar, *Introducción a la historia del arte. El siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1985.
- Moles, Abraham y Zeltmann, Claude, *La comunicación*, México, Alpha, 1973.
- Ovalle Ricardo, Walter Gruen, Alberto Blanco, et. al. *Remedios Varo. Catálogo razonado 3ª edición*, México, Era, 2002.
- Paz, Octavio, *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo* recogido en Remedios Varo Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988.

- Remedios, Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Era, 1992.
- Rivera, Magnolia, *Trapantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, Siglo veintiuno editores, 2005.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969.
- Sebeok, Thomas, *Signos: una introducción a la semiótica*, España, LAIA, 1985.
- Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?*, Argentina, Losada S.A., 1975.
- Todorov, *Simbolismo e Interpretación*, Argentina, Monte Ávila Editores, Segunda edición, 1992.
- Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México- Argentina-España- Colombia- Puerto Rico- Venezuela, Trillas, 1986, Segunda edición.
- Umberto, Eco, *La estructura ausente*, España, Lumen, 1986.
- Umberto, Eco, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, quinta edición. 2000.
- Victorino Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector*, Argentina, Ediciones Ciccus La Crujia, 2002.

DIRECCIONES DE INTERNET

- www.investigalia.com/cualitativas.html
- www.ideasapiens.com/psicologia/cient%C3%ADfica/estructuralismo.htm
- www.analitica.com/va/arte/dossier/1960859
- www.laberintos.com.mx/autorretratosnew/varo.html
- www.imageandart.com/tutoriales/biografias/remedios_varo_uranga/remedios_varo
- www.angelfire.com/va2/vcollazo/RemediosVaro
- www.laberintos.com.mx/autorretratosnew/varo.html
- www.analitica.com/va/arte/dossier/1960859.asp
- www.terra.com.gt/tiempoaparte/articulo/html/tie1043.htm
- www.islapoetica.com.mx/artistas-plasticos/remedios-varo.htm
- www.latinartmuseum.net/remedios_varo.htm