



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

*EL MENSAJE A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS: UNA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE  
REMEDIOS VARO*

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

OSCAR ALEJANDRO ALEGRÍA ORTIZ

TUTOR DE LA TESIS:

DR. JULIO AMADOR BECH - FCPyS

MÉXICO D.F. JUNIO DE 2014



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.

## AGRADECIMIENTOS

A Dios y al Universo por todo lo que me han brindado.

A mi madre, mi hermano y Sophia por tanto amor, cariño y apoyo.

A Fernando (Q. E. P. D) por que siempre creíste en mi y aunque ya no estés, seguro te sentirías orgulloso.

A mis amigos, porque siempre me dan ánimos para seguir adelante.

A la UNAM, es un orgullo haber adquirido todos los conocimientos en esta gran casa de estudios.

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 1 COMUNICACIÓN Y ARTE</b>	<b>6</b>
1.1 LA COMUNICACIÓN	6
1.2 EL ARTE: UNIVERSO SIMBÓLICO Y COMUNICATIVO	13
<b>CAPÍTULO 2 EL SURREALISMO Y REMEDIOS VARO</b>	<b>19</b>
2.1 ANTECEDENTES	19
2.1.1 DADAÍSMO	20
2.1.2 EL SURREALISMO	23
2.2 REMEDIOS VARO, LA HECHICERA	26
2.3 BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE REMEDIOS VARO	27
<b>CAPÍTULO 3 APUNTES HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE TRES OBRAS DE REMEDIOS VARO</b>	<b>37</b>
<b>3.1 METODOLOGÍA</b>	<b>37</b>
3.1.1 DIMENSIÓN FORMAL	37
3.1.2 DIMENSIÓN SIMBÓLICA	43
3.1.3 DIMENSIÓN NARRATIVA	46
<b>3.2 PAPILLA ESTELAR</b>	<b>50</b>
DIMENSIÓN FORMAL DE <i>PAPILLA ESTELAR</i>	51
DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE <i>PAPILLA ESTELAR</i>	58
DIMENSIÓN NARRATIVA DE <i>PAPILLA ESTELAR</i>	61
<b>3.2.2. LA CREACIÓN DE LAS AVES</b>	<b>64</b>
DIMENSIÓN FORMAL DE <i>LA CREACIÓN DE LAS AVES</i>	65
DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE <i>LA CREACIÓN DE LAS AVES</i>	71
DIMENSIÓN NARRATIVA DE <i>CREACIÓN DE LAS AVES</i>	74
<b>3.2.3 LA HUIDA</b>	<b>76</b>
DIMENSIÓN FORMAL DE <i>LA HUIDA</i>	77
DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE <i>LA HUIDA</i>	82
DIMENSIÓN NARRATIVA DE <i>LA HUIDA</i>	86
<b>3.4 CONCLUSIÓN</b>	<b>90</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>95</b>

## Introducción

La aparición del psicoanálisis y el dadá, así como las guerras que ensombrecieron el panorama europeo en la primera mitad del siglo XX hicieron posible la existencia del surrealismo, aquel movimiento artístico que sin duda ha dejado huella en todo el mundo.

Con el surrealismo surgieron grandes artistas como André Breton, Salvador Dalí, Renne Magritte, entre otros, pero la presente investigación se centra en Remedios Varo. *La hechicera*, como era conocida, mostró su cosmovisión a través de la pintura y desde entonces ha cautivado al público que contempla su obra.

En su trabajo se aprecia un universo simbólico que es el fruto de su viaje por la vida, donde tuvo encuentros con lo oculto, la brujería, la ciencia, la alquimia y el psicoanálisis. Remedios Varo fue una narradora de historias, no de papel, sino visuales que invitan al lector a reflexionar o a pensar en otros mundos, en otras explicaciones sobre la vida.

Su obra ha destacado y es objeto de investigación de destacados historiadores del arte. En el área de la comunicación también se han realizado estudios sobre su trabajo, que no pretendemos desacreditar, pero esas investigaciones generalizan las características del trabajo artístico de Remedios Varo.

El presente estudio más que recorrer la obra total de la artista española y universalizar, lo que busca es mostrar la particularidad de tres obras: *Papilla estelar*, *La creación de las aves* y *La Huida*, porque cada una de sus pinturas muestra de la capacidad humana de crear, de transformar, de construir imágenes.

Regularmente el campo de la comunicación se auxilia con la semiótica para estudiar las imágenes. Sin embargo, a nuestra consideración no todas las imágenes pueden ser analizadas bajo ese marco teórico,

por que su análisis reduccionista al ser heredera del método científico. Y como bien dice Gadamer, no se puede aplicar la metodología de las ciencias naturales a las ciencias humanas y sociales.

La diferencia radica en que los fenómenos naturales y físicos se rigen por leyes, mientras que la cultura, el arte y el lenguaje no se puede universalizar bajo leyes. La obra de arte es una expresión simbólica que no está atada a fórmulas, pues cada pieza posee una particularidad, en este caso estamos hablando de los mensajes en las obras artísticas.

Comúnmente se dice que una imagen vale más que mil palabras, pero como veremos hay imágenes que no “dirán” tanto, pero otras como las artísticas tendrán mucho que “decir”, pues el arte pertenece al universo simbólico del hombre, aquél sistema con el que ha construido y transmitido su pensamiento a lo largo de la historia.

La obra artística de la española es una construcción simbólica de su cosmovisión y que nos introduce en su mundo, en lo que la imaginaba y creía. Sin duda el surrealismo también le ayudo a la pintora desarrollar una complejidad en su forma de representar las ideas y por lo consiguiente de expresarlas.

Por otra parte, durante la construcción del proyecto nos dimos cuenta que la aplicación de la semiótica no nos permitiría lograr nuestro objetivo, por lo que optamos por usar herramientas de la hermenéutica y así elaborar apuntes hacia una interpretación de las tres pinturas de Remedios Varo.

Esa perspectiva teórica nos pareció la adecuada al ofrecer un panorama más amplio para llevar a cabo la investigación. En un principio la interpretación se considera como un acto comunicativo y desde ese punto creemos que la hermenéutica y la comunicación van de la mano. A esto hay que agregar que muchos trabajos de investigación en el campo de la comunicación carecen de la profundidad que merece el área y que la metodología hermenéutica ofrece.

En el primer capítulo de este trabajo veremos un breve panorama sobre la situación del campo de estudios de la comunicación y su falta de profundización en sus investigaciones y porque la necesidad de aplicar métodos como los de la hermenéutica para fortalecer a la comunicación como disciplina.

Con el auxilio Gilbert Durand esbozamos las características del símbolo y sus diferencias con el signo, concepto que es utilizado con frecuencia en la semiótica. Bien podemos adelantar que un signo no posee la complejidad del símbolo al tener una reducción en su valor. También veremos de la mano de Georg-Hans Gadamer que el arte puede ser estudiado por la comunicación debido a la relación que existe entre el símbolo y el arte. Y cómo obra de arte es transformación de realidad. En el segundo capítulo revisamos brevemente los orígenes del surrealismo, así como un repaso de la vida de la pintora española y las características de su obra, sus influencias artísticas y teóricas.

Nuestra tesis parte de que las obras de Remedios Varo contienen un mensaje, mismo que está representado por los símbolos, que establecen los vínculos de comunicación con el espectador. Lo anterior lo comprobaremos en el tercer capítulo, donde desarrollamos los apuntes hacia la interpretación de las obras ya mencionadas.

Apoyados por la metodología de Julio Amador, seccionamos cada una de las obras en tres dimensiones: la formal, que analiza todo lo contenido dentro en el marco, como lo son las formas, el color, la luz, tonalidad, etc. La dimensión simbólica, valga la redundancia, ahondar en los símbolos contenidos en las pinturas.

La última dimensión es la narrativa, que se enfoca en descifrar si pertenece el contenido simbólico a un mito, un hecho histórico u otro tipo de narración. Por último, incluimos la importancia de la hermenéutica para el campo de la comunicación, así como el estudio de los símbolos de una forma más profunda.

# Capítulo 1 Comunicación y arte

## ***1.1 La comunicación***

En el mundo actual existe un creciente interés por los fenómenos comunicativos, de ahí a que sea más frecuente encontrar más escuelas y facultades de educación superior que ofrezcan un plan curricular dirigido a esa área de estudio, pero interés ha sido provocado en parte por la aparición de las nuevas tecnologías, como las redes sociales. Aunque pocos optan por los otros medios de comunicación como lo son el arte, la fotografía o textos literarios.

Sin embargo, los graduados en comunicación de varias instituciones egresan con una preparación analítica pobre, puesto que el estudio de la comunicación de manera profunda no importa para las instituciones que ofrecen el título, sino que lo importante es que los egresados adquieran técnicas para ejercer alguna posición laboral en los medios de comunicación, ya sea radio, televisión, publicación o Internet. Lo anterior significa que el mapa curricular de esas instituciones también sea teóricamente pobre, al no ofrecer al estudiante una capacidad de análisis sobre estos temas.

Por otra parte, tenemos que en algunos casos los estudios de comunicación no se sustentan con la profundidad necesaria, pese a que el área recurre a otras ramas de estudio como la estadística, psicología, diseño gráfico, historia, entre otras para complementar una investigación. Pocas veces se recurre a la filosofía para otorgar un acercamiento más profundo al objeto de estudio, pero también hay que tener en cuenta que no todos los objetos de estudio de la comunicación pueden ser examinados bajo la lupa de la filosofía, por que algunos de los fenómenos comunicativos ni si quiera podrían dar de sí en un estudio de tal naturaleza o simplemente su nivel es técnico.



Tampoco afirmamos que los estudios que se realizan bajo marcos teóricos reduccionistas, como la semiótica en el caso de las imágenes, sean malos, pues cada teoría aplicada a un estudio proyecta los resultados que el investigador pretende hallar y lo que a él sólo le interesa mostrar de su objeto de estudio.

El problema de la falta de profundización en los objetos de estudio de la comunicación radica en parte debido a las exigencias del mundo actual, donde la rapidez de los tiempos reinan, las políticas educativas prefieren números de graduados a investigaciones con calidad, entre otros factores.

Ante esta problemática debemos reflexionar sobre el estudio de la comunicación, cuestionar hacia dónde se dirige esta ciencia que nació a partir del surgimiento de los medios masivos de información. Ese cuestionamiento fue el origen de la presente investigación, pues la comunicación sólo puede estudiar a los medios de comunicación masiva, sino también otras formas de comunicación como la oral, la escrita y en nuestro caso la imagen artística.

Los mismos estudiosos de la comunicación critican muchas veces las intenciones de examinar al arte, pues existe la historia del arte, disciplina que se dedica al estudio de los trabajos artísticos, pero desde las perspectivas de su evolución (histórica), estética o bien bajo la teoría del arte. Por lo tanto, la respuesta para nosotros es que sí es tarea de la comunicación estudiar el arte bajo otras perspectivas, por que un especialista en comunicación es quien debe analizar, descubrir y comprender los signos que se encuentran en las imágenes, sin importar si su naturaleza es publicitaria o artística.

El campo de la comunicación permite la inclusión de metodologías de otros campos para poder estudiar las imágenes, como la historia o bien la psicología. Además, recordemos que las imágenes son representaciones o expresiones, que forman parte del lenguaje humano y es el campo de la comunicación el que debe estudiarlas. La historia del arte bien puede recurrir a teorías de la comunicación para hacer su quehacer disciplinario, pero no es su fin estudiar la parte comunicativa de una imagen.

Por otra parte, tenemos que el lenguaje oral es la forma de comunicación del hombre por excelencia<sup>1</sup>, pues a través de él se puede expresar cualquier cosa. El lenguaje se puede referir a sí mismo, caracterizarse, sin tener que recurrir a otra forma de comunicación para hacerlo. También puede describir, analizar o decir lo que sea de otros objetos o situaciones reales e irreales.

Y por otro lado tenemos a la imagen, que posee características diferentes, pero no menos importantes. El estudio de estas formas del lenguaje con frecuencia son tratadas bajo el modelo tradicional de la ciencia, lo cual significa que la riqueza que puede hallarse en una imagen sea reducida, censurada y cerrada en cuanto a su significado se refiere. Los esquemas de teorías reduccionistas<sup>2</sup> se enfocan en las estructuras sin ir más allá, sin explorar el objeto y agotarlo, el ejemplo más claro lo podemos encontrar en los trabajos de investigación que utilizan a la semiótica para analizar los signos contenidos en las imágenes, los aísla para su análisis, sin tomar en cuenta factores históricos o biográficos del autor.

No afirmamos que la semiótica no brinde herramientas suficientes para estudiar una imagen, menos pretendemos demeritar esos trabajos. Sin embargo, pensamos que hay ciertas imágenes que merecen un estudio más profundo, una exploración más cercana y minuciosa que nos permita hallar más características que brinden nuevas aportaciones o bien nuevos descubrimientos.

---

<sup>1</sup> Ejemplo de ello es el Curso General de Lingüística, de Ferdinand de Saussure, o Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general*, tomo I y II. Si bien el primero habla de imagen, sólo se refiere a un concepto mental, mientras que el segundo afirma que la obra de arte como lenguaje es secundario en importancia en cuanto al lenguaje.

<sup>2</sup> Gilbert Durand en *La imaginación simbólica* destaca cómo el símbolo pierde sus características al ser tratado como signo. Durand se refiere específicamente al caso del psicoanálisis de Freud, quien asociaba los símbolos que aparecían en los sueños de sus pacientes a cuestiones sexuales. En cambio, Carl G. Jung manifestó en *El hombre y sus símbolos* que no todo se puede cerrar a deseos y represiones sexuales, sino que se debe buscar ir más allá. De ahí a que Durand distinga entre teorías reduccionistas e instaurativas, estas últimas tratan de profundizar en sus objetos de estudio.

Tampoco pretendemos imponer una profundización en los estudios de comunicación, pues como hemos dicho no todos los objetos se prestan a un análisis e interpretación profunda. Habrá casos en que los datos duros sólo serán de poca utilidad, pero también hay que tener en cuenta cómo se les trata para sacarles el mayor provecho e intentar darles esa profundización que la comunicación requiere.

Ya ubicados en el terreno de la comunicación, definiremos qué es la comunicación, Lluís Duch dice en *Religión y comunicación*, que etimológicamente el vocablo comunicar proviene del latín y significa “poner algo en común”, es decir:

“Establecer unas relaciones con alguien o con algo que nos pertenecen y que, además, se encuentran a una cierta distancia física y mental de nosotros. El hecho de comunicar y comunicarse implica la voluntad de establecer unos vínculos que siempre deberían mantener la mencionada distancia y, por eso mismo, no se deberían resolver en un simple proceso de identificación o asimilación.”<sup>3</sup>

Así, comunicar es establecer lazos entre el Yo y el Otro para expresar algo, es la creación de un diálogo entre mínimo dos sujetos que forman parte de una comunidad y que desean establecer una relación que los una, al grado que incluso, se puede hablar de una forma de organizar a la sociedad. El lenguaje, ya sea oral, escrito, visual o audiovisual, resulta ser el sistema simbólico que le ha permitido al hombre, primero, distinguirse de los demás seres que cohabitan con él, pues el resto de los organismos no poseen un sistema tan complicado para expresar sus necesidades, deseos, emociones, etcétera.

En segundo lugar, como dijimos anteriormente, la comunicación permite organizar a la sociedad. Ejemplo de ello, es que la comunicación ha permitido la construcción de la cultura, la transmisión de símbolos de generación en generación, su permanencia en el tiempo y espacio. En esta construcción del universo simbólico del hombre existe un factor clave: la interpretación. Sin ella no es posible la vinculación del hombre con el mundo lo que lo rodea y su sobrevivencia, pues es mediante la

---

<sup>3</sup> Lluís Duch, *Religión y comunicación*, Barcelona: Fragmenta, 2012, p. 44.

interpretación cómo el hombre comprende al mundo y a través de los símbolos, transmite y expresa su cosmovisión al Otro.

Pero los sistemas simbólicos no sólo sirven para comunicar algo, sino también para informar. Dichas funciones no son sinónimos, comunicar no es igual a informar, ni informar es igual a comunicar. Sobre esta confusión, Lluís Duch afirma que debemos distinguir que en la comunicación interviene la intención de un intercambio entre un Yo y el Otro, una cohabitación recíproca, que de no existir sólo se trata de la transmisión de información; es decir, esta última es posible cuando existe la intención unilateral de difundir algo, como por ejemplo datos, sin la posibilidad de un intercambio entre ambas partes, pues “el hecho de comunicarse implica el reconocimiento de la necesidad absoluta de que tenemos del Otro, que es al mismo tiempo quien nos escucha y a quien escuchamos.”<sup>4</sup>

El lenguaje humano es una red simbólica que permite establecer vínculos en la sociedad, por lo tanto la imagen puede comunicar o informar, e incluso no comunicar. Es decir, que no todas las imágenes tienen una función comunicativa, no es preciso que el autor de una imagen haya querido expresar un mensaje y comunicarlo a quien contempla la imagen. Quizás el ejemplo más claro de esto sea el arte, pues un artista puede pintar una obra abstracta sin una pretensión de comunicar, sino sólo representar algo que ha pasado por su mente o sus sentidos. O bien, sólo representar a través de la imagen un hecho histórico y de esa manera la imagen representada sólo sería un mensaje informativo; y por lo tanto no todo es comunicación. Lluís Duch afirma que existe una crisis comunicativa<sup>5</sup> en la que se cree que todo es comunicación, parte de ello se debe a que vivimos en la era de la información. La imagen no escapa de esa crisis comunicativa de la que habla Duch y podemos encontrar infinidad de imágenes cada día que pretenden tener funciones comunicativas, cuando sólo informan y su grado de información resulta ser irrelevante o escaso.

---

<sup>4</sup>*Ibíd.* p. 46.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 76.

Duch afirma que la misma incomunicación ha sido provocada por la misma comunicación, pues se abusa del término comunicación en la sociedad de la información. Tal afirmación es correcta a nuestro parecer, pues los mismos medios de información han propiciado que cualquier imagen tenga una función comunicativa, cuando en realidad sólo es información. La confusión entre comunicación e información aumenta con el uso de las tecnologías, pues estas últimas potencian su mal uso, ejemplo de ello es cuando una imagen se vuelve viral al circular en Internet y su destino final es el olvido. Duch agrega que el mal uso de las imágenes puede ser peligroso porque genera un “acriticismo” en la sociedad, mismo que no permite pensar, pues se trata de imágenes cuya vida es fugaz, no se quedará en la memoria de quien la observa, son imágenes banalizadas y desvalorizadas.<sup>6</sup>

Un factor más de la función comunicativa de la imagen que debemos mencionar es que cuando se trata de un mensaje es porque busca establecer vínculos éticos y afectivos, mismos que configuran la comunión y la comunidad. Quienes comunican se encuentran insertos en un contexto, en una misma circunstancia y la comunicación busca situar a esos actores en una misma órbita afectiva<sup>7</sup>. “La auténtica comunión promueve *al mismo tiempo* la sintonía cordial y la verdadera libertad”<sup>8</sup>

Contrario a la comunicación está la información que sólo son datos que no pretenden comunicar ni establecer vínculos en la comunidad. Duch señala que la información en la actualidad crea un caos, porque es tal la cantidad de información que llega a nuestro entorno que no es posible distinguir muchas veces que realmente si comunica y que otra información no lo hace. Ese mismo alud que señala Duch es el que genera la incomunicación y el acriticismo, la falta de reflexión en la sociedad, pues la información ya no es digerida en la sociedad y como bien señala Duch poca información realmente llega a convertirse en verdadera comunicación.

En el caso del arte, la función comunicativa existe, pocas veces podríamos hallar obras con fines informativos, pero hay obras que, aunque parezca que caemos en el juego de que todo es

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 77.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 79-80.

<sup>8</sup> *Ídem.*

comunicación, expresan una negativa a comunicar. Por lo tanto, nosotros creemos que el campo de la comunicación debe retomar el estudio del arte al tratarse de una forma de lenguaje, que a su vez forma parte del entramado simbólico del hombre; es una forma discurso y puede ser interpretado bajo marcos metodológicos como la hermenéutica por tratarse de un “ejercicio comunicativo”, es decir, la obra de arte establece vínculos con la comunidad.

## **1.2 El arte: universo simbólico y comunicativo**

El uso de la interpretación y del símbolo para estudiar la obra de arte nos permite establecer un puente hacia el pasado para hallar el mensaje contenido en las pinturas. Esas herramientas metodológicas, propias de la hermenéutica, no pretenden validar la verdad de la misma forma como lo hace el método positivista.

Ya Hans-George Gadamer en *Verdad y Método* discutió que la naturaleza de los problemas de las ciencias del espíritu es diferente a la de las ciencias naturales, por lo que no es posible tratar con los mismos procedimientos científicos a los objetos de estudio de ambas.<sup>9</sup> La comprensión hermenéutica, que va de lo particular, busca un universal que no necesariamente debe existir con anterioridad y pretende hacer leyes generales como lo hace el método científico tradicional.

Es necesario estudiar cada una de las obras de arte de forma particular por que el objetivo no es hacer generalizaciones que se apliquen a la cosmovisión creada por Remedios Varo, sino que cada una de las imágenes posee un rasgo distintivo y si la imagen contiene la función comunicativa, esta no es la misma en todas. Se puede decir que sí existen elementos que sean comunes y que distinguen el estilo de la artista, pero no es motivo para generalizar un mensaje de toda la obra.

Para Gadamer, la comprensión es la herramienta adecuada porque integra los horizontes que restituyen el significado de la experiencia estética. En esta integración interviene el sujeto y el objeto, así como el presente y el pasado, con lo que se supera el objetivismo que existe en la ciencias de la naturaleza:

“La relación con la obra no es simplemente subjetiva ni objetivamente reconstructiva, sino representa una mediación entre nuestro presente de intérpretes y las huellas y el sentido del pasado que nos han sido transmitidos; este tipo de mediación constituye, sin embargo, una experiencia de verdad y de transformación mucho más intensa –porque está arraigada en un horizonte lingüístico fundamental– que el encuentro con la precisión que opera en el saber científico”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Maurizio Ferraris, *Historia de la Hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002, p. 204.

<sup>10</sup> Maurizio Ferraris, *Ibíd.* p 205.

Ernest Cassirer afirma en *Antropología filosófica* que el hombre se distingue del resto de los seres que viven en el planeta por poseer un entramado simbólico. El hombre “ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo *simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen las partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdidumbre complicada de la experiencia humana.”<sup>11</sup> Es a través de ese entramado simbólico cómo el hombre enfrenta a la realidad, los símbolos sirven de mediadores para interpretar el entorno.

A través del lenguaje el hombre expresa sus conocimientos, emociones, sentimientos y cosmovisión, pero ese sistema simbólico es más complejo. Cassirer sostiene que el lenguaje va más allá de “una mera interjección, no es una expresión involuntaria del sentimiento, sino parte de una oración que posee una estructura sintáctica y lógica definidas”.<sup>12</sup> En él encontramos signos y símbolos; los primeros se referirán a señales porque son estímulos representativos que se dan en un ambiente físico. Mientras que los símbolos son designadores que poseen un valor funcional.<sup>13</sup>

En *La imaginación simbólica*, Gilbert Durand distingue tres formas de representar: el signo, la alegoría y el símbolo. El primero remite a un significado que puede estar presente o ser verificado,<sup>14</sup> como por ejemplo: las señales de tránsito, las señales para prohibir el consumo de alimentos. “Este tipo de signos no son sino un medio para economizar operaciones mentales, nada impide –por lo menos en teoría– elegirlos *arbitrariamente*.”<sup>15</sup> Los signos poseen un significado y un significante, cuya relación carece de motivación, pues bien pudieron haberse llamado de cualquier otra forma. El signo es puramente indicativo al remitir “a una realidad significada que, aunque no esté presente por lo menos siempre es posible representar.”<sup>16</sup>

Después están las alegorías, que Durand define como “conceptos menos evidentes que los basados en percepciones objetivas.”<sup>17</sup> Es decir, son representaciones más enriquecidas con la realidad. “La alegoría

---

<sup>11</sup> Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 47.

<sup>12</sup> *Ídem*.

<sup>13</sup> *Ibíd.* pp. 56-47

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Argentina, Amorrortu. 2007, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibíd.* p. 11. Las cursivas son del autor.

<sup>16</sup> *Ídem*.

<sup>17</sup> *Ídem*.



es *traducción* concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple”<sup>18</sup>, como la representación de la Justicia.

Finalmente tenemos a los símbolos, cuyo “significado es *imposible de representar* y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible.”<sup>19</sup> El símbolo tiene un sentido, no un significado, pues este le pertenece a los conceptos, que son fragmentaciones de la realidad. Los símbolos remiten o evocan a otras imágenes que poseen una relación, misma conexión que no tiene que ser lógica, pero sí coherente, y que tiende hacia lo desconocido.

El símbolo manifiesta lo ausente, lo que resulta imposible de describir con palabras en su carácter epifánico y evocador. Durand afirma que pertenece al dominio de lo no-sensible en todas sus formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Por lo tanto, son temas propios la metafísica, el arte, la religión, la magia.<sup>20</sup> Todo aquello que la ciencia no puede representar o conceptualizar, el símbolo se encarga de representar lo que parece ser irrepresentable, lo trascendente. Así, “el símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto, es la epifanía de un misterio.”<sup>21</sup>

El sentido del símbolo es abierto, no se cierra a un sólo significado, al grado incluso de que puede llegar a ser lo opuesto, sin que eso signifique que carezca de lógica. Durand agrega que “el término significado, en el mejor de los casos [es] sólo concebible, pero no representable”.<sup>22</sup> El símbolo es redundante, lo que le permite esclarecer su significación y que dan un sentido. En el caso del arte, existe una redundancia múltiple de lo representado por el autor, como lo representado por el espectador, de tal forma que “la imagen transmite más o menos sentido”.<sup>23</sup>

Durand agrega que un símbolo iconográfico (pintura, escultura) posee un valor simbólico, esto quiere decir que un imagen simbólica puede contener más redundancia y por lo tanto dar más sentido, mientras que otras carecerán de esa gradación de valor y por lo tanto no serán trascendentales, sino imágenes banalizadas. “El verdadero ícono ‘instaura’ un sentido; la simple imagen –que pronto se

---

<sup>18</sup> *Ídem.*

<sup>19</sup> *Ibíd.* pp. 12-13.

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> *Ibíd.* p 15.

<sup>22</sup> *Ibíd.* 16

<sup>23</sup> *Ibíd.* pp. 17-19.

pervierte, convirtiéndose en ídolo o en fetiche— está cerrada sobre sí misma, rechaza el sentido, es una ‘copia’ inerte de lo sensible”.<sup>24</sup>

El universo simbólico del hombre no sólo se limita al lenguaje, sino que como bien dice Cassirer, el arte también forma parte de ese entramado. Hans-Georg Gadamer afirma que el arte es conocimiento, pero es distinto al generado por la ciencia, que “proporciona los datos con los que está construyendo su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser distinta también de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual”.<sup>25</sup> El arte trata otra verdad, no la verdad científica, sino la cosmovisión del autor, pues a través de él podemos conocer el mundo en el que está inmerso el autor.

La cosmovisión es la forma en que el autor interpreta al mundo. Cassirer afirma que tanto en el arte, como en el lenguaje existe una mezcla de realidades, la real y la construida por el hombre a través de los símbolos. Por su parte, Gadamer afirma que el arte transgrede la realidad, no es imitación pura, sino una transformación de esa realidad. Esa transformación de la realidad no es más que la forma en cómo el artista comprende el mundo, cómo lo ve y lo siente.

Mediante el concepto del juego, Gadamer explica que la obra de arte modifica la experiencia del sujeto que la vive; es un mundo de posibilidades, pues se representa: “su modo de ser es, pues, la autorepresentación.”<sup>26</sup> El sujeto no solo juega ni solo se representa a sí mismo, sino que se representa para otros. A su vez permite el autoconocimiento del sujeto que contempla a la obra, pues cada pieza artística que ofrece un mundo distinto no es extraño a nosotros, pero tampoco debe ser reconocible lo representado en la obra de arte: “sólo cuando ‘reconocemos’ lo representado estamos en condiciones de ‘leer’ una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay imagen. Ver significa articular.”<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 20.

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 138.

<sup>26</sup> Hans-George Gadamer, *Verdad y Método I, Salamanca, España*, Ediciones Sígueme, 1975, p. 151.

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 132.

Gadamer afirma que el arte adquiere significación porque se hace para el otro, aunque la otredad no esté presente, pero si está presente el espectador, el arte tendrá su plenitud en tanto sea reinterpretado por el espectador.<sup>28</sup>

El arte es la transformación de la realidad, pero no equivale a una alteración. Para Gadamer es “algo que se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser.”<sup>29</sup> Por lo tanto, el arte es la construcción de otra realidad, porque en ella se representa. Gadamer dice que “tenemos pues, aquí una *doble mimesis*: representa el poeta y representa el actor. Pero precisamente esta doble mimesis es *una*.”<sup>30</sup> Es decir, que lo que pinta el autor y lo que ve el espectador en la obra de arte son representaciones, ambas son una construcción que al mismo tiempo dotan de sentido, una interpretación. Las construcciones son interpretaciones. En este proceso interpretativo de la realidad, las imágenes simbólicas cumplen su función de evocar y con la redundancia que les da más sentido. “La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, ya que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido.”<sup>31</sup>

El artista representa en obra de arte, pero lo representado no es invención del artista, sino una transformación a la que le imprime su estilo. Por ejemplo, las narraciones míticas pueden ser transformadas sin que eso implique una pérdida esencial. Gadamer aclara que los signos no son formas de representación en el arte: “la imagen no es un *signo*. Un signo no es nada más que lo que exige su función, y ésta consiste en apuntar fuera de sí. Para poder cumplir esta función tiene que empezar desde luego atrayendo la atención hacia sí.”<sup>32</sup> Un signo será una simple señal, limitada y económica, no evoca, ni es trascendental.

Gadamer sostiene que el símbolo sustituye al objeto real, es decir, que la obra de arte sustituye al objeto del que se hace referencia. Y agrega que los símbolos “cumplen su función sustitutiva por su

---

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 154.

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 155.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 162. Las cursivas son del autor.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 165.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 203.

mero estar ahí y mostrarse, pero por sí mismos no dicen nada sobre lo simbolizado.”<sup>33</sup> En lo que respecta a la función del significado, Gadamer dice que la obra de arte no pierde valor con el tiempo, sino que hay una relación entre el presente y el pasado, establece vínculos con el espectador, es intemporal. “El que cada obra de arte tenga su mundo no significa que, una vez que su mundo original ha cambiado, ya no pueda tener realidad más que una conciencia estética enajenada.”<sup>34</sup> Esto es posible hallarlo mediante la comprensión de la obra de arte. Gadamer propone hacer justicia a la experiencia estética debido a que la ciencia ha despojado a este género de tradición de su sentido originario.<sup>35</sup>

A través de las comprensión se propone develar el sentido de la obra de arte, que ha sido desarraigada de su mundo original, por lo que se busca retomar su contexto original. Se busca pues recuperar el lo que Gadamer llama “punto de conexión” con el espíritu del artista, aunque se debe tomar en cuenta que lo reconstruido nunca será lo original, será sólo un acercamiento a lo que fue el punto de conexión.

Más adelante comprobaremos si realmente las obras de arte elegidas para esta investigación cumplen con las características del símbolo y por lo tanto sean objeto de interpretación. Por lo pronto, nuestra tesis parte de que sí, ya que ella trato temas como el onirismo, la magia, la alquimia y el inconsciente, que bien afirma Durand, son temática que el símbolo se encarga de representar porque no son fáciles de traer “en carne y hueso”. Por lo tanto, la interpretación nos permite comprender la imagen y hallar la función comunicativa en la obra de arte.

---

<sup>33</sup> Hans-George Gadamer, *Ídem*.

<sup>34</sup> Hans-George Gadamer, *Ibíd.* p. 208.

<sup>35</sup> Hans-George Gadamer, *Ibíd.* p. 218.

## Capítulo 2 El surrealismo y Remedios Varo

### 2.1 Antecedentes

“Il n'est plus possible de considérer le surréalisme sans le situer dans son temps.”, una cita de Louis Aragon que afirma que la existencia del surrealismo sólo se comprende desde el contexto político, social, científico, filosófico y artístico de los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. Este estilo, considerado como el heredero de los movimientos artísticos que le antecedieron, tuvo una difusión a nivel mundial, pues prácticamente en los cinco continentes se hizo presente.

La historia del surrealismo comienza con el dadá, el cual se forjó a raíz de la llamada Gran Guerra. Dicho acontecimiento beligerante dejó en los habitantes de Europa diversas secuelas al presenciar los horrores en el campo de batalla. Su desdicha de vivir episodios traumáticos llevó a los artistas e intelectuales a expresar su desacuerdo contra lo establecido. La guerra dejó un malestar contra la humanidad que se tradujo en pesimismo, rebelión y el ir contra lo convencional. El vocablo surrealismo, afirma Alexandre Cirici, fue gestado por Guillaume Apollinaire, quien primero acuñó el término supranaturalismo, pero al final terminó por elegir el de surrealismo.

El dadá fue la pieza clave para el surgimiento del surrealismo, incluso en un primer momento Breton y sus amigos Louis Aragon y Philippe Soupault fueron dadaístas. Ida Rodríguez Prampolini señala que a diferencia del dadá, el surrealismo fue concebido como método o programa, con un cierto orden. Para Rodríguez Prampolini el dadá negaba todo y era nihilista, mientras que para Patrick Walberg, el movimiento perseguía las consignas de la Bohemia surgida en Francia: Miseria, Sueño y Libertad, así como la rebelión y el rechazo.

### 2.1.1 Dadaísmo

La juventud, dice Patrick Waldberg, buscaba manifestarse a través de actitudes y comportamientos provocativos, escandalizar<sup>36</sup>. Para lograr su objetivo, encontraron que el lenguaje era la mejor herramienta para provocar a la sociedad y al conformismo moral, luego de que vencedores y vencidos de la Gran Guerra rechazaban con igual horror una civilización que permitió la masacre.<sup>37</sup> Así, el dadá cuestiona al lenguaje, la coherencia, el arte y rompe las reglas.

El poeta alemán Hugo Ball y su esposa, la música y bailarina Emmy Hennings, transformaron la taberna Meierei, ubicada en el barrio popular de Niederdorf, en Zúrich, Suiza, en el Cabaret Voltaire. En aquel lugar se realizaban las "noches francesas", que consistían en la lectura de poemas de autores galos como Rimbaud, Apollinaire o Jacob. Fue el 8 de febrero de 1916, cuando un grupo de amigos conformado por Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco y Tristan Tzara, crearon el dadá.

Waldberg dice que ese día, Tzara abrió un Pequeño Larousse, dejó caer una gota de agua al azar y la gota cayó en la palabra dadá. Tzara no sólo fue el creador del movimiento, sino que también fue su líder y el responsable de llevar su filosofía a Francia, donde contagiaría a los jóvenes que formarían el grupo surrealista. Tzara evitó cualquier tentativa de interpretar ideológicamente el movimiento, que desde sus inicios pretendía ser inasible e indefinible. "Dadá no significa nada", asentó Tzara en los Manifiestos, "es un microbio virgen". Dadá, dice Waldberg, se caracterizó por "su vehemencia prodigiosa, en la verdadera bulimia del absurdo que domina a sus protagonistas y les provoca una rabia blasfema e iconoclasta."<sup>38</sup> El anti-arte logró atraer la atención a la élite, pese a que rompía con todas las reglas y fuera una contradicción. Pese a que dadá no poseía un programa, cuando llegó a París ya tenía

---

<sup>36</sup> Waldberg se refiere con provocar es a incentivar el espíritu y la mente.

<sup>37</sup> Patrick Waldberg, Dadá. *La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 16.

<sup>38</sup> Patrick Waldberg, *Ídem*.

forma. Rodríguez Prampolini subraya que no era un movimiento artístico, si no que “*se trata del hombre, no del arte, por lo menos no se trata del hombre en primer lugar... Todo funciona, solo el hombre ya no.*”<sup>39</sup> Es un movimiento anti-arte, puesto que sus creadores consideraban que el arte está corrompido, pero lo usan para llevar a cabo sus actos de incoherencia. En Nueva York, Estados Unidos, el dadá irrumpió en la escena de la mano de Marcel Duchamp y Man Ray, aunque ambos influyeron en los dos movimientos artísticos.

En Francia, el sentimiento de asco hacia la civilización llevó a André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon y Benjamin Péret a invitar a Tzara a ir a París, aunque ellos no conocían del todo el dadá antes de la llegada del rumano. Los tres eran directores de la revista *Littérature*. Para 1920, el grupo de *Littérature* esperaba a Tristan Tzara como todo un Mesías, pues él representaba “la crisis de los valores, el anti-arte, la anti-literatura, el caos y el absoluto escepticismo.”<sup>40</sup>

Entre Tzara y Breton surgió una rivalidad, en parte debido a que el poeta francés era un hombre inteligente, intransigente, apasionado y erudito<sup>41</sup>, por lo que su descontento contra las manifestaciones de dadá no se hizo esperar. El inicio de la ruptura comenzó cuando Breton emprendió un proceso contra el escritor Maurice Barrès, a lo cual se oponía Tzara. Para 1922, Breton, que ya era el único director de la revista *Littérature*,<sup>42</sup> organizó el Congreso dadá de París, cuyo fin era determinar las directivas para a defensa del espíritu moderno. El galo invitó a Tzara a participar, pero el rumano declinó asistir puesto que el dadá no era moderno, sino que rechazaba todo tipo de arte, tanto moderno como el tradicional. Breton buscaba cambiar a dadá, pero “la idea de modernidad que Breton quería

---

<sup>39</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM-IIE, 1969, p 16.

<sup>40</sup> Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.* p 18.

<sup>41</sup> Antes de introducirse al dadá, André Breton estuvo apegado a las grandes figuras del simbolismo. Frecuentó a Francis Vielé-Griffin, Stuart Merrill, René Ghil, Saint-Pol Roux, Pau Valéry, además de visitar de manera frecuente, y hasta su muerte, a Guillaume Apollinaire.

<sup>42</sup> Aunque *Littérature* publicó en mayo de 1920 *Veintitrés manifiestos del Movimiento Dadá*, la revista no estaba sometida al movimiento dadá.

imponer al *dadaísmo*, traicionaba la base intemporal en que éste fincaba su existencia”.<sup>43</sup> Tras el evento, ambos hombres se enfrentaron a través de textos e incluso de forma física. Pero Picabia, Duchamp, Picasso, Aragon, Éluard y Soupault decidieron acompañar a Breton en una nueva aventura y la revista *Littérature* comenzó una nueva era a partir de marzo de 1922.

---

<sup>43</sup> Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.* p. 20.



## 2. 1. 2 El surrealismo

Maurice Nadeau afirma que el surrealismo existiría, pero sin dadá habría sido algo completamente distinto.<sup>44</sup> Por su parte, Ida Rodríguez Prampolini señala que, como ave fénix, el surrealismo surgió de las ruinas de dadá como un movimiento filosófico, con un programa y una metodología, pues Breton sustentó el surrealismo en el inconsciente, concebido en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud.

En el *Primer manifiesto*, que data de 1924, Breton plantea que el surrealismo está contra la lógica y la razón, por que han hecho a un lado a la imaginación. Para el francés, ellas son las culpables de que el hombre haya perdido la capacidad innata de imaginar. Alexandre Cirici afirma que Breton buscaba una ruptura de las formas habituales que obedece a lo oculto de lo simbólico. Es precisamente la presencia del misterio, de lo velado, lo que provoca asombro en el hombre educado bajo los dogmas de la lógica. De esta forma, el arte se revela en el inconsciente como un mundo libre, donde no hay objetivación, ni reina lo racional, sino la naturaleza.<sup>45</sup> Para Breton, el inconsciente es la gran fuente de inspiración, donde lo poético surge de forma natural y permite fluir el pensamiento, la verdadera forma de sentir del hombre que no está sujeto a la lógica. Bajo esta filosofía, los surrealistas exploraron las imágenes del inconsciente para plasmarlo en textos, pintura, escultura, etcétera.

El surrealismo se declara contra la ciencia, que hace uso de la objetivización en el método empírico, además la señala como heredera del positivismo y causante de una grave separación del hombre con la naturaleza, es decir, deja de lado al inconsciente.<sup>46</sup> Breton afirma que el inconsciente permite al hombre la libertad de pensamiento, volver a las creencias religiosas y míticas, así como a sus vínculos naturales.

---

<sup>44</sup> Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 30.

<sup>45</sup> Alexandre Cirici, *Ibíd.* p. 17.

<sup>46</sup> André Breton, *Manifiesto del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001, pp. 22.

Con el tiempo, el surrealismo adquirió tintes políticos. Durante la Guerra de Marruecos, Breton se relacionó con comunistas y posteriormente se integró al Partido Comunista. Ser partidario de esa ideología dentro del grupo se convirtió en una imposición del poeta francés, motivo que ocasionó las primeras facturas del grupo. En 1929, Breton publicó el *Segundo Manifiesto Surrealista*, donde condenó a André Masson y a Francis Picabia, entre otros. En 1936, expulsó a Dalí por sus tendencias fascistas, además de Paul Eluard.

Para 1938, André Breton viajó a México, país al que el galo siempre consideró surrealista por excelencia<sup>47</sup>. Lo anterior se debe al movimiento de la Revolución Mexicana, específicamente por Emiliano Zapata y Francisco Villa, este último fue de gran inspiración para varios integrantes del movimiento surrealista. Otros de los atractivos de México para el líder del surrealismo fue el arte popular de José Guadalupe Posada, así como parte de la historia de México, donde se asentaron antiguas civilizaciones. Breton llegó al país justo en el momento en el que la escena artística ya estaba dominada por la ideología socialista de los muralistas, quienes resaltaban la mexicanidad y las raíces indígenas del país.<sup>48</sup> Pese a ello, se relacionó con León Trotsky, Diego Rivera y Frida Kahlo, con quienes redactó el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, pues los cuatro eran partidarios del comunismo.

Si bien la *Exposición Internacional del Surrealismo* en París en 1938 marcó el apogeo del movimiento, el surrealismo se vio interrumpido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La invasión de París por parte de las fuerzas nazis durante el conflicto bélico orilló al exilio a los artistas, quienes fueron rescatados gracias a la ayuda de los hombres y mujeres ricos de la época y partieron a distintas naciones del continente americano, principalmente Estados Unidos.

---

<sup>47</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Las cosas rituales del asombro*, Artes de México, 2003, pp. 6-7.

<sup>48</sup> Janet Kaplan, *Viajes inesperados: La vida y obra de Remedios Varo*, México, Ediciones Era, 1988. p. 130.

La imaginaria de los surrealistas los llevó a crear un mapa del mundo, en el que México destacaba por encima de otra nación de Norteamérica. Los artistas sentían una fascinación por las “manifestaciones rituales populares o antiguas: extrañas y fascinantes y terriblemente vivas.”<sup>49</sup> México fue uno de los países elegidos por los surrealistas, según afirma Lourdes Andrade, “porque buscaban reinventar la realidad. Anhelaban hacer prevalecer un universo regido por el sueño, la poesía y el amor; un mundo nuevo ajeno a ‘Occidente’ en el que los deseos más extravagantes florecieran. Este espacio mítico lo ubicaron en la geografía de las culturas arcaicas y ‘exóticas’, entre las que se hallaban las culturas ancestrales de Mesoamérica.”<sup>50</sup>

En 1936 comenzaron a llegar los artistas al México, al considerarlo una especie de utopía o paraíso perdido, un espacio donde confluían los elementos del inconsciente: los sueños, lo no racional, la imagen primigenia de la realidad, lo cósmico. México cumplía con las características del mundo surrealista, poseía culturas arcaicas y exóticas, “aquellas en las que el mito y la magia –valores primordiales para ellos [surrealistas]– juegan un papel preponderante.”<sup>51</sup>

Este mundo mágico, lleno de rituales, creencias, ritos, contradicciones, onirismo, poseía las características que buscaban los surrealistas para manifestarse contra la rigidez del pensamiento racional de la sociedad de la que provenían y a la que aborrecían. México fue idealizado como uno de los espacios en el mundo que ofrecía la posibilidad de desarrollar un pensamiento más apegado a la naturaleza del hombre, una cultura que creían no había desvalorizado a los símbolos.

---

<sup>49</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.* pp. 6-7.

<sup>50</sup> Lourdes Andrade, *Te acuerdas Rousseau*, Artes de México, México, 2003, p. 12.

<sup>51</sup> *Ídem.*

## **2.2 Remedios Varo, la hechicera**

La vida y obra de Remedios Varo ha sido documentada en varias ocasiones por diversos autores, entre los trabajos que destacan podemos encontrar el de Janet Kaplan, Teresa Del Conde, Lourdes Andrade, Raquel Tibol, Alberto Blanco, Ida Rodríguez Prampolini, Isabel Castells, Ricardo Ovalle y Walter Gruen. La mayor parte de ellos retoma la obra de la pintora española desde un punto de vista de la historia del arte. El trabajo más completo que se tiene de la pintora española y que es punto de referencia para hablar sobre la pintora es la investigación realizada por Kaplan, quien dedicó ocho años a investigar sobre la vida y obra de Remedios Varo. Kaplan localizó y entrevistó a personas que convivieron con la pintora a lo largo de su vida. Además, Walter Gruen, última pareja de la artista, le permitió el acceso a todo el archivo. Básicamente el texto *Viajes inesperados: La vida y obra de Remedios Varo* se enfoca en la parte biográfica, al tiempo que retoma todas las obras localizadas hasta 1988.

Otro de los referentes de la obra de Varo es el *Catálogo Razonado de Remedios Varo*, donde Blanco, Del Conde, Kaplan y Salomon Grimber aportan ensayos sobre el peculiar estilo artístico de Varo. Además de incluir imágenes de todo el trabajo –ilustraciones, pinturas, muebles, esculturas, etcétera– que elaboró la pintora española, el catálogo contiene algunos comentarios que hizo la autora a sus creaciones. Por otro lado, también se encuentra *Cartas, sueños y otros textos*, una compilación de escritos de Varo. En el, Isabel Castells incluyó un manuscrito que realizó la artista para la única escritura que se le conoce: el *Homo Rodans*. Finalmente, tenemos que hay varias investigaciones con un enfoque general de las obras, es decir, analizan la estructura del trabajo artístico para englobarla con generalidades. Aunque no está mal lo que se ha hecho anteriormente, el objetivo de la presente investigación no es repetir de nuevo las características generales de la obra de Varo, sino ir más allá, ser más específico, de ahí a que sólo se hayan elegido tres pinturas.

### **2.3 Breve reseña biográfica de Remedios Varo**

Catalogada como una artista excepcional por su estilo característico –que fusiona símbolos, onirismo, misticismo, esoterismo, ciencia y alquimia– María de los Remedios Varo nació el 16 de diciembre de 1908, en Anglés, un pueblo de la provincia de Gerona, España. Fue la segunda hija del matrimonio entre Rodrigo Varo y Cejalvo e Ignacia Uranga Bergareche. A Remedios le precedió Rodrigo y le sucedió Luis.

Remedios heredó de su padre el temperamento, el gusto por la fantasía y enseñó a su hija técnicas de dibujo, debido a que él era ingeniero hidráulico de profesión. Janet Kaplan afirma que durante la infancia Remedios Varo adquirió un gusto por la lectura de cuentos en los que se involucraba lo fantástico, las hadas, las brujas y los personajes mágicos; y en muchas ocasiones dibujó pasajes de los cuentos que leía. “A lo largo de toda su vida Varo creyó en el poder de esas imágenes de sus sueños y la realidad cuando se está despierta.”<sup>52</sup> La creatividad de la artista no sólo se limitó a la pintura, sino también escribía historias donde predominaba la fantasía.

Tras arduas pruebas, en 1924 Remedios Varo ingresó a la Academia de San Fernando en Madrid, donde estudió arte por impulso de su familia, pues ellos se dieron cuenta del talento de innato que poseía la joven. En la Academia de San Fernando, Remedios Varo aprendió sobre anatomía, composición, perspectiva, la teoría del color, arquitectura, dibujo, naturaleza muerta, paisajes, pintura decorativa, técnicas que aplicaría a lo largo de su vida artística.

Durante su estancia en la Academia, Varo conoció nuevas vanguardias artísticas, entre ellas el surrealismo, “movimiento que hablaba de la omnipotencia del sueño, que defendía el amor por lo

---

<sup>52</sup> Janet Kaplan, *Viajes inesperados: La vida y obra de Remedios Varo*, México, Ediciones Era, 1988. pp. 18.

inexplicable y que cuestionaba los límites entre la fantasía y la realidad.”<sup>53</sup> La joven se introdujo poco a poco en esa vanguardia y pronto se sintió identificada. El mundo del arte también la llevó a contraer matrimonio con Gerardo Lizárraga, un compañero de la Academia. Remedios Varo aceptó casarse debido al severo código social que prevalecía en España, pues si bien su familia le permitió estudiar arte, algo no común para una chica en su época, el matrimonio sería “un paso importante para afirmar su independencia”<sup>54</sup> y dedicarse al arte.

En 1931 nació la República Española y puso fin a la dictadura del general Primo de Rivera, hecho que significó un triunfo para los intelectuales. Sin embargo, el cambio liberal en España se esfumó pronto. Ante tal situación, Varo y su esposo se marcharon a París, aunque en 1932 regresaron a España, específicamente a Barcelona, debido la gran influencia surrealista en comparación con la capital, además de tener un carácter liberal, optimista, anticlerical, e intelectual. Durante esa época Varo elaboró algunas obras con características surrealistas, incluida una serie de *cadavre exquis*<sup>55</sup>, un juego surrealista de carácter colectivo.

El deseo de Varo y su pareja Esteban Francés por entrar en contacto con el surrealismo, los condujo a establecer una relación epistolar con Marcel Jean, a quién consideraron el arbitro para que juzgase sus actividades, como su participación en una exposición organizada por grupo artístico “Los Logicofobistas” y patrocinado por ADLAN (Amics de les Arts Nous). La tensión política en España se extendió a Barcelona y al mismo tiempo Varo conoció a Benjamin Péret, con quien huyó a París.

A partir de la relación establecida con Péret, Varo logró introducirse en el corazón del surrealismo,

---

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 29.

<sup>54</sup> *Ibíd.* p. 31.

<sup>55</sup> El juego, según lo describe Kaplan, consiste en crear una figura, cada jugador aporta dibujando una parte diferente del cuerpo, sin que cuente con una coherencia lógica, se ignora lo dibujado por el otro. Esta fue la variante visual, puesto que el original era con palabras, que a su vez estaba basado en el “hacer yuxtaposiciones y asociaciones inconscientes al azar, en el que intervenían varios artistas para construir una imagen compuesta”. *Ibíd.* p. 38.

puesto que Péret fue uno de los iniciadores del movimiento y gran amigo de Breton. Kaplan sostiene que, por lo regular los surrealistas hacían una prueba a quienes se querían unir al grupo, pero al ser la pareja de Péret y por su apariencia jovial, Remedios no fue sometida a dichas pruebas.

La apariencia jovial era una de las virtudes estéticas que los surrealistas apreciaban, pues “era clave del surrealismo, un movimiento que dedicaba grandes cantidades de energía a teorizar sobre el papel de la mujer en el proceso creativo, la imagen de *femme-enfant*, la ingenua mujer niña, cuya espontánea inocencia no ha corrompido la lógica ni la razón, la sitúa en contacto más directo con el reino intuitivo del inconsciente, tan importante en el surrealismo.”<sup>56</sup>

Durante su estancia en París, Varo realizó algunas obras que tuvieron influencias de sus compañeros del grupo, esto como resultado de la convivencia con Max Ernst, Wolfgang Paalen u Oscar Domínguez, de quienes aprendió algunas técnicas como el *fumage* o la *decalcomanía*. Por otro lado, la situación de pobreza de la pintora, la obligó a hacer copias de obras de Chirico, que posteriormente le sería de utilidad en su vida profesional, puesto que tomó algunos elementos de Chirico para incorporarlos a su estilo.

Durante esa época la producción artística de Remedios fue escasa, “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.”<sup>57</sup> El surrealismo, dice Kaplan, “le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Por otra parte, Kaplan afirma que si bien la mujer era importante en el movimiento surrealista, no tenía un lugar, sino que eran excluidas de esa doctrina, de tal manera que las mujeres tuvieron que luchar contra las imposiciones de los hombres surrealistas, situación que ha sido criticada. Incluso no se establecieron relaciones de amistad entre las mujeres de los surrealistas. Janet Kaplan, *Ibíd.* pp. 56-57.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 66.

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 69.

En 1939, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial volvió a cambiar su vida, fue obligada a portar una tarjeta de identidad y cualquier infracción contra la ley, sería deportada a su país. Para agosto de 1940, Remedios se trasladó a Marsella, donde estaban refugiados los intelectuales y se había establecido el Comité de Salvamento de Urgencia, cuyo objetivo era “salvar a la mayor cantidad posible de intelectuales y artistas europeos facilitando su huida de Francia.”<sup>59</sup> Ahí ya se encontraba gran parte del grupo surrealista de París, entre ellos André Breton, quién huyó a Estados Unidos de Norteamérica.

Para sobrevivir tanto económicamente como emocionalmente, los surrealistas trataron de continuar con su vida bohemia y artística, se reunían en cafés. Al empeorar la situación Remedios y Péret tuvieron que abandonar Francia, pero Péret no podía ir a Estados Unidos por sus antecedentes políticos, por lo que México sería el destino. El 20 de noviembre de 1941 se embarcaron en el *Serpa Pinto*, un trasatlántico portugués, que pudo atravesar muchas veces el Atlántico debido a que Portugal se declaró neutral en la guerra.

A finales de 1941, Remedios Varo llegó a México, “esperando encontrar un refugio donde poder trabajar.”<sup>60</sup> Además, el gobierno del general Lázaro Cárdenas ofreció refugio para los exiliados por la Guerra Civil Española. Ya en México, Varo y Péret, se reencontraron con algunos de los miembros surrealistas de París: Gerardo Lizárraga, Esteban Francés, Gunther Gerzo, Kati y José Horna, Emerico (Chiki) Weiz, Leonora Carrington, Luis Buñuel, Cesar Moro, Wolfgang Paalen y Alice Rahon. Todos ellos formaron su grupo y no intentaron integrarse a la comunidad artística de México, puesto que era liderada por Diego Rivera y Frida Kahlo, y ellos no veían bien la llegada del grupo de europeos a México.

---

<sup>59</sup> Dicho grupo fue organizado tres días después de la ocupación nazi en París, entre el comité se encontraba Thomas Mann, Alfred M. Barr Jr. y Varian Fry. *Ibíd.* p. 74.

<sup>60</sup> *Ibíd.* p. 85.



Conforme fue pasando el tiempo, Remedios Varo desarrolló el estilo que la caracterizaría más tarde. La artista española retomó varios elementos de su vida para crear su propio universo simbólico, es decir, las imágenes plasmadas en la obra plástica no son obra de la espontaneidad, sino que fueron pensadas previamente por la artista. Sin duda, una de las grandes influencias de Varo fue Leonora Carrington, puesto que ambas creían en lo “sobrenatural y en los poderes de la magia, desarrollaron una profunda relación, ya que encontraban que podían comunicarse de una forma que sustentaba sus respectivas vidas y trabajo.”<sup>61</sup> Ambas habían pasado por situaciones similares, Varo fue liberada en Francia y Carrington estuvo en un manicomio español, por lo que al tratarse más frecuentemente en México, encontraron que había una unión espiritual y emocional.

Ambas colaboraron en la creación de escritos literarios, así como experimentos cuasi científicos mezclados con recetas de cocina, en los que deforman la realidad, la modifican y le dan un nuevo sentido, pues veían a las recetas como actos mágicos de transformación. Tanto Varo como Carrington se interesaban por el ocultismo, por "la creencia surrealista en la ‘ocultación de lo maravilloso’ y por haber leído mucho sobre brujería, alquimia, hechicería, magia y el arte de echar las cartas. En México encontraron un ambiente muy propicio ya que allí la magia formaba parte de la realidad cotidiana.”<sup>62</sup>

Al principio Varo y Péret vivieron de los fondos de la República Española en el exilio y de las impartición de clases de francés en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, por parte del poeta galo. Por su lado, Remedios aceptó todos los trabajos que pudo, diseño y confeccionó vestuarios, escenografías o dioramas, realizó decoración de muebles, entre muchas otras actividades, que también permitieron dar salida a su creatividad de manera temporal; incluso ilustró publicidad de los productos farmacéuticos de los laboratorios Bayer, trabajo que deja ver características de su obra tardía.

---

<sup>61</sup> *Ídem.*

<sup>62</sup> *Ibíd.* p. 96.

En 1947, Benjamin Péret volvió a Francia, pues la relación amorosa con Remedios terminó. La artista decidió quedarse en México. Desde finales de 1947 y hasta principios de 1949, Varo vivió en Caracas, Venezuela, país donde radicaron su madre y su hermano Rodrigo. A su regreso a México, se reencontró con Walter Gruen, un austriaco que llegó en 1942 al país y que era dueño de una tienda de música llamada Sala Margolín. Él fue quien le proporcionó a Varo la estabilidad económica que le permitió dedicarse de tiempo completo al arte. En 1955, Remedios expuso cuatro cuadros en una muestra colectiva en la Galería Diana. “Cada uno de estos cuadros se caracteriza por una nueva madurez de estilo y un desarrollo temático en el que se exploraba las imágenes, las ideas y las técnicas con las que iba a seguir trabajando hasta el final de su carrera.”<sup>63</sup> Los cuadros de esa ocasión fueron *Roulotte*, *Simpatía*, *Música Solar* y *El alquimista o ciencia inútil*.

Kaplan afirma que “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.”<sup>64</sup> Después de la exposición de esos cuatro cuadros, la pintora cobró fama. En 1958 participó junto a la obra de otras mujeres en el Primer salón de arte femenino, en las Galerías Excelsior. “Varo fue la ganadora del primer premio por sus obras *Armonía* y *Sea breve*.”<sup>65</sup>

La pintora española adquirió más fama y fue buscada por personajes importantes de la sociedad mexicana para solicitarle un retrato. Sin embargo, a Remedios no le gustaba la idea del arte por encargo, pues parte de su estilo característico se perdía. En 1957 decidió dejar de hacer ese tipo de obras, pero en 1959 aceptó pintar un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la ciudad de México,<sup>66</sup> aunque pronto declinó la invitación al considerar que una obra de gran magnitud haría perder su estilo característico. En ese año también realizó su única escultura, la cual se acompañó de una explicación “científica”, pues se trataba de un supuesto hallazgo arqueológico de un

---

<sup>63</sup> *Ibíd.* p. 120.

<sup>64</sup> *Ibíd.* p. 127.

<sup>65</sup> *Ibíd.* p. 135.

<sup>66</sup> *Ibíd.* pp. 139-140.

antepasado del hombre que no poseía pies, sino una rueda en vez de ellos, la obra se tituló *Homo Rodans*.

Sin duda, el exilio de su patria marcó a Varo, quien “se embarcó en una peregrinación, tanto psicológica como espiritual, para establecer unas raíces más profundas y más seguras.”<sup>67</sup> Por lo que varias de sus vivencias quedaron en sus cuadros. Los mitos, las leyendas, los cuentos, las historias fantásticas también fueron parte importante en el proceso creativo de Varo. Ella misma creó sus explicaciones y sus mitos y varias de esas teorías las plasmó en sus cuadros. “Sin tener ya la preocupación de las innovaciones estilísticas, reforzó la importancia narrativa de su obra, buscando vías nuevas para incorporar esas ideas a sus lienzos. Y fue el desarrollo de esas ideas, no el acto de pintar, lo que le estimuló la creatividad.”<sup>68</sup>

Los personajes que Varo representó en sus pinturas es otra característica de su obra, ya que Varios de ellos adquieren rasgos físicos similares a los de la pintora española, tanto seres femeninos, como masculinos, incluso podemos hallar andróginos. “Varo utiliza continuamente esos tipos que son su autorretrato como medio para explorar identidades alternas, tanto personales como universales, en un estilo que pronto se convirtió en su rúbrica personal.”<sup>69</sup>

Entre la temática que Varo retrató está la alquimia, la ciencia, el esoterismo, el ocultismo, la hechicería, la magia, lo fantástico y lo sobrenatural. Las relaciones amorosas pocas veces aparecen en su obra. Entre los símbolos más frecuentes podemos hallar: la luna, la luz, la música y los pájaros. Este último, dice Kaplan, que es “un símbolo jungiano de la trascendencia.”<sup>70</sup> Remedios Varo era una mujer curiosa, deseosa de conocimiento, lo cual la llevó no sólo a leer textos sobre temas sobrenaturales o de

---

<sup>67</sup> *Ibíd.* p. 147.

<sup>68</sup> *Ídem.*

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 147.

<sup>70</sup>, *Ibíd.* p. 163.

ocultismo, sino por temas científicos, como la física, la química, el psicoanálisis o la astronomía.

Pese a que fue educada bajo el catolicismo, la autora rechazó esa religión por considerarla dogmática. Razón por la que buscó el autoconocimiento en otras partes, como los mitos, la alquimia, las teorías psicoanalíticas. De la alquimia le atraía la idea de la transformación, pero la transformación de un material en otro lo tomaba como una metáfora de su proceso para autoconocerse, el camino que deriva en el inconsciente. Así, en varias de sus obras hay transformaciones, no sólo de manera explícita, sino como metáforas, en viajes por ejemplo.

Su obra es una especie de mediación entre la razón y lo inexplicable: “para Varo la esperanza última de alcanzar una visión que lo abarcase todo radicaba en la conjunción de lo sobrenatural y de la ciencia con las artes y abordando la cuestión con una mentalidad flexible, curiosa, que podía constituir un proceso creativo de enormes posibilidades.”<sup>71</sup> Es decir, que muchas veces la ciencia ha hecho de lado a la imaginación por considerarla no racional, pero Varo sabía perfectamente que tanto la razón como la imaginación iban de la mano, que no pueden separarse porque están presentes en la psique del hombre y una no existe sin la otra, no se debe oponer la una a la otra, puesto que se complementan.

Sus conocimientos sobre arquitectura se dejan entrever en su obra e incluso en muchas ocasiones esa parte contextual juega un papel importante. En ocasiones, hace uso de formas laberínticas profundas, en otras su escenografía interactúa con la naturaleza. Su peculiar arquitectura es el resultado de la influencia de las obras de Giovanni Battista Piranesi, Antonello da Messina, Giorgio de Chirico.<sup>72</sup> Sus personajes y sus elementos narrativos muestran la influencia de Hieronymus Bosch, el *Bosco*; Doménikos Theotokópoulos, *El Greco*; Francisco de Goya; y de su cómplice, Leonora Carrington.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup>, *Ibíd.* p. 177.

<sup>72</sup> Janet Kaplan, *Ibíd.* pp. 185-191, 206-209.

<sup>73</sup> Janet Kaplan, *Ibíd.* pp. 193-206, 216-221.

Como algo totalmente inesperado, la tarde del 8 de octubre de 1963 Remedios Varo falleció. La pintora gozaba de un gran éxito al morir. Kaplan relata que las causas de su muerte generaron un gran misterio puesto que su historia médica era contradictoria, incluso su deceso causó gran especulación:

“Los rumores de un suicidio pronto afloraron a la superficie. Y aunque nunca se han basado en pruebas concluyentes, esos rumores han entrado a formar parte del mito que se ha formado en torno a [Remedios] Varo desde su muerte, un mito que la representa como un alma trágica y atormentada, llena de talento, pero visionaria y, en último extremo, autodestructiva.”<sup>74</sup>

La tarde de aquel día, Remedios Varo y Walter Gruen tuvieron una comida con unos amigos, terminada la reunión, la pareja sentimental de la española regresó a su trabajo. Pronto tuvo que regresar a casa, pues la joven de servicio le avisó a Gruen que Varo se encontraba mal. Trató de auxiliarla al no hallar a algún médico, la pintora sentía un dolor en el brazo derecho y en el pecho. La dejó sola para consultar unos libros, pero cuando regresó, Remedios ya había fallecido.

La pérdida de Remedios Varo tuvo gran resonancia, medios de comunicación publicaron el hecho, intelectuales de igual forma manifestaron su pesar. Rosario Castellanos escribió un poema dedicado a la pintora, llamado “Metamorfosis de la hechicera”, de ahí que muchos la conozcan como la hechicera.

Cuando se enteró André Bretón le dio su aprobación final en el grupo surrealista, “y como conmemoración del primer aniversario de su muerte, en la revista surrealista francesa *La Brèche*, Breton dio a conocer la carrera de la pintora, reprodujo varios ejemplos de su obra de la etapa mexicana, y le atribuyó un lugar muy especial en la vida de su amigo Péret.”<sup>75</sup> En México se realizaron tres muestras retrospectivas, la primera en 1964, la segunda en 1971 y la última en 1983.

---

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ibíd.* p. 228.

La muestra de 1964 se realizó en el Palacio de la Bellas Artes en la Ciudad de México, y contó con 124 cuadros “que comprendían desde los dibujos de 1923, los más tempranos que se conocían hasta algunas obras que a su muerte estaban sin terminar.”<sup>76</sup> Mientras que la exposición de 1971 "se hizo tan popular, que la gente tuvo tanto interés en verla que invadió el Museo de Arte Moderno un día que por ser de fiesta estaba cerrado, amenazando con echar abajo las puertas si no se podía entrar”.



---

<sup>76</sup> Janet Kaplan, *Ídem*.

## Capítulo 3 Apuntes hacia una interpretación de tres obras de Remedios Varo

### 3.1 Metodología

La metodología para interpretar las obras *Papilla estelar*, *Creación de las aves* y *La Huida*, propuesta por Julio Amador en *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, consiste en un análisis de tres niveles de significación. Este nos permitirá conocer cuál es el mensaje en cada una de las tres pinturas. El primer análisis, lo que Amador llama dimensión formal, se enfoca en la forma; la dimensión simbólica, estudia los símbolos presentes en la obra de arte; finalmente la dimensión narrativa, aborda precisamente el aspecto narrativo de la obra.

#### 3.1.1 Dimensión formal

La dimensión formal analiza los componentes formales básicos que la obra contiene en si misma: la forma, el color, el tono o la luminosidad, las cualidades matéricas y la composición. Cada uno de estos componentes no está aislado, pero se estudian por separado para conocer cada uno y establecer su relación con el resto de los elementos; todos forman una unidad. También se debe considerar el estilo de la pintura, en el caso de Remedios Varo obedece al surrealismo. En lo que se refiere a la forma, Amador dice que está compuesta por:

- El punto. Es la unidad mínima de representación.
- La línea. Es el punto desplazado hacia cualquier dirección.
- El plano. Es la superficie que contiene la obra.

La forma supone una relación espacial e implica movimiento, es decir, existe una relación espacio-temporal. Aquí el espacio se delimita por el contorno y también se ubica el tamaño y la dirección; ambos crean la ilusión de profundidad. La forma puede tener un significado y una función simbólica.

Amador define al color como un fenómeno de percepción visual que consiste en la “reacción que experimentamos por la longitud de onda de la luz reflejada o producida por las cosas.”<sup>77</sup> Este aspecto considera:

- El colorido. Se define por la longitud de onda de la luz reflejada por un objeto y percibida por el ser humano.
- La saturación. Es la pureza e intensidad del color. Entre menos mezclas contenga, más saturado está.
- Luminosidad. Es la cantidad de luz en un color, lo que se conoce como tono. Se habla de gradaciones de la luz en el color.<sup>78</sup>

El análisis del colorido y la saturación implica la existencia de los tres colores primarios: azul, rojo y amarillo. Su combinación da como resultado los secundarios: violeta, verde y naranja. De la articulación de los colores primarios y secundarios en un sistema cromático funcional se obtienen los pares de los colores complementarios, que definen los contrastes de mayor intensidad y que pertenece al tipo de contraste cromático colorido o de clase de color:

- azul / naranja
- rojo / verde

---

<sup>77</sup> Julio Amador, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008. p. 36.

<sup>78</sup> Amador subraya que el tono no se debe confundir con el matiz. Este último se refiere a el resultado de una mezcla cromática con otro color, como un rojo anaranjado o un rojo violáceo. *Ibíd.* pp. 36-37.



- amarillo /violeta

El segundo contraste se caracteriza por el grado de saturación y se obtiene cuando los colores son menos saturados. El tercer tipo de contraste se refiere a la luminosidad, es decir, la oposición de colores claros y oscuros.

Amador menciona que existen dos clasificaciones que agrupan a los colores por su temperatura: se clasifican en cálidos (rojo, amarillo, naranja y blanco); fríos (azul, añil, violeta y negro) y templados (verde). La otra clasificación, hecha por Vassily Kandisky, se define por el plano pictórico:

- Avanzantes. Se sitúan en el primer plano o plano de superficie, ejemplo de ello es el amarillo.
- Medios. Se sitúan en los planos intermedios, como por ejemplo el rojo.
- Retrocedientes. Se hallan en los planos de profundidad, como el azul.

El aspecto más importante del color es el referente a sus posibilidades expresivas. Para Kandinsky tendrá dos efectos: el físico (que se refiere a la belleza y las cualidades del color) y el psicológico (que es el que logra llegar a la parte emotiva de la mente). Además, el color posee un valor compositivo, que acentuar, contrastar, modular e integrar una composición.

El tono es el grado de la intensidad de la luz en la imagen. “El claroscuro existe como un elemento fundamental que permite que las formas y los colores se vean y se maten con valores que van desde el blanco más iluminado hasta el negro más oscuro, pasando por todas las gradaciones del gris.”<sup>79</sup> Tiene dos funciones: crea la sensación de tridimensional gracias al volumen y profundidad y dramatiza la forma y el color.

---

<sup>79</sup> Julio Amador, *Ibíd.* p. 41.

Las cualidades matéricas dependen de cuatro factores: los soportes, los materiales, las herramientas utilizadas en la producción de la obra y las técnicas específicas y características de la época, lugar y estilo artístico.

La composición “es la organización de los elementos abstractos de la estructura visual (formas, colores tonos y materias) para formar un todo unitario.”<sup>80</sup> Crea la sensación de equilibrio y armonía en las partes entre sí y el conjunto. Desde el Renacimiento, los conceptos de equilibrio y armonía se materializaron a través de fórmulas matemáticas, a dicha noción se le llamó “divina proporción”, “sección áurea” o “número de oro”. La “sección áurea” se refiere a la coincidencia con los ritmos de la naturaleza y la vida. Amador dice que al analizar la composición se debe considerar:

- El soporte o plano básico. Se refiere a la forma, límites y tamaño de la imagen.
- Los elementos formales dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que conforman el contenido visual de la imagen.

Amador asegura que el equilibrio es el aspecto fundamental para encontrar la relaciones abstractas que los elementos formales establecen entre sí, pues permite “la posibilidad de que los elementos de la composición funcionen como un todo armónico, complementándose y apoyándose mutuamente, de acuerdo con una finalidad estética.”<sup>81</sup> Tres aspectos intervienen en el estudio del equilibrio:

- El peso. Se determina por el conjunto de los todos los factores.
- La dirección. La orientación de las formas dentro del plano.
- El tamaño. En términos relativos, es la relación espacial de los elementos entre si.

---

<sup>80</sup> Julio Amador, *Ibíd.* p. 43.

<sup>81</sup> *Ibíd.* p. 46.

El peso es el principal factor para determinar el equilibrio, por lo que los otros dos se traducen en peso. Este factor se define por:

- La forma. Las formas regulares parecen ser más pesadas que las irregulares, así como las densas y las que tienen dirección vertical.
- Color y tono. Las tonalidades claras son más pesadas que las tonalidades oscuras.
- La ubicación. Se halla al dividir el plano básico en dos desde el centro.
- El tamaño. Es directamente proporcional al peso.
- Dirección. Puede ser centrípeta o centrífuga. La segunda siempre será más pesada.

Finalmente, la significación expresiva se define, según Amador, en los gestos faciales y corporales de las figuras humanas representadas en las imágenes. El cuerpo humano se considera como “*un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos* que pueden ser descifrados con cierto grado de precisión.”<sup>82</sup> Amador sostiene que la comunicación no verbal no se limita a la gestualidad, sino también incluye todos los elementos y organización en la obra de arte, por lo que la expresión es inherente a la estructura visual. Para su análisis se distingue la parte abstracta –implícita en el análisis formal de los elementos– y la figurativa –que conlleva primero, la apariencia física del cuerpo humano, y segundo, la atmósfera o escenografía. En cuanto a la apariencia física, Amador señala dos áreas problemáticas que producen distintos tipos de significado.

La primera es la apariencia física, que considera los cánones de belleza corporal de la época. Aquí se considera la estatura, las proporciones, la forma de la cara, además de las perspectivas étnicas o ideológicas. Además de la vestimenta y los artefactos, como insignias, joyas, cosméticos, máscaras, bastones, armas, etc. pues pueden revelar jerarquías, sexo, nacionalidad, época. La segunda se refiere a los movimientos, posturas y gestos corporales. Amador enumera los sistemas de códigos que serán útiles en el análisis:

---

<sup>82</sup> *Ibíd.* p. 49.

- Emblemas. Son actos no verbales que tienen una traducción.
- Ilustradores. De igual forma son actos no verbales, pero se ligan al habla y sirven para ilustrar un aspecto de la conversación.
- Reguladores. Son actos no verbales, que sirven para regular la interacción de los hablantes.
- Adaptadores. Son actos no verbales que ponen de manifiesto emociones y sentimientos.
- Comunicadores de estatus. Son gestos, actitudes y posturas asociados a la posición o clase social.
- Comunicadores de actitudes. Son gestos, movimientos y posturas que revelan aspectos ideológicos o el posicionamiento con respecto a problemas y situaciones.
- Comunicadores de engaño. Son señales no verbales que delatan la intención de mentir.
- Conducta táctil. Son las formas de contacto físico entre las personas.
- Expresiones faciales. Los mensajes del rostro, que pueden ser múltiples.

El último aspecto de la expresión es el contexto en el que se desarrolla lo representado y se clasifica en:

- Natural: un paisaje.
- Construido por el hombre: Espacio interior o exterior arquitectónico.
- Combinación de los dos anteriores. Aquí domina uno de ellos. Pueden ser interior con paisaje o paisaje con construcciones.

Para concluir este nivel del estudio, Amador propone ordenar los signos visuales a partir de conjuntos y llamarlos motivos, los cuales constituyen una unidad formal y significativa. Su articulación es el lenguaje visual que compone los mensajes a través de la figura y que representan un tema.

### 3.1.2 Dimensión simbólica

Julio Amador dice que una vez que se identifican las figuras o signos visuales, se identifica si alguno de ellos cumple la función simbólica. Recordemos que los símbolos se encargan de “referirse a un sentido, y no a una cosa sensible.”<sup>83</sup> Son representaciones trascendentales que evocan y sirven para comprender mejor el sentido de lo representado. Existen cuatro aspectos para identificar los símbolos:

- Analizar las estructuras y funciones semánticas del símbolo.
- Análisis histórico-cultural.
- El símbolo y la epistemología de la acción.
- Análisis del símbolo en el contexto discursivo del relato mítico.

La significación de los símbolos depende del contexto en el que se encuentran; por lo general se vinculan a la religión o bien poseen un carácter sagrado. Para comprender mejor su sentido espiritual, su articulación interna, sus funciones en el discurso de la imagen artística, su relación mítica, las prácticas rituales y las experiencias de vida, Amador propone cuatro guías:

El análisis parte de las características materiales, funciones sociales y rituales de los símbolos y objetos simbólicos. Estudiar los usos del símbolo, es decir, descifrar cómo a través del uso cotidiano o de la función utilitaria llegaron a adquirir un valor simbólico. Por último, estudiar cómo se puede convertir en una estructura explicativa para conjuntos semánticos más amplios.

Considerar la homología con las que cosas y seres adquirieron las funciones simbólicas y permitieran explicar fenómenos de otras dimensiones de la realidad a través de los métodos comparativos:

---

<sup>83</sup> Gilbert Durand, *Ibíd.* pp. 12-13.

Homología material: Se da entre dos cosas con características físicas muy similares. Establece un ritmo común de sus características.

Homología causal. Deduce un efecto de una causa por observación de fenómenos naturales y culturales y a dicha relación se le otorga un valor simbólico.

Homología extensiva. A partir de dos cosas o fenómenos con semejanzas se extiende el significado del primero al segundo. Es decir, asocia el primero con el segundo.

Homología proyectiva. En ésta se conciben relaciones de causalidad entre dos fenómenos pertenecientes a órdenes de realidad diferentes, a partir de su dinamismo y cualidades activas, explicándose una a partir de la otra.

Al símbolo se le puede atribuir una estructura discursiva, de tal manera que nos diga algo. Incluso se le puede preguntar quién hace, qué hace y qué consecuencias tiene esa acción. Ésta parte tiene relación con la dimensión narrativa del estudio.

Polisemia del símbolo. Ésta se refiere a la simultaneidad de los sentidos y pluralidad de los planos en los que significa e implica tres niveles fundamentales:

- realidad cósmica
- realidad biológica
- realidad antropológica (histórica; psicológica y moral; y espiritual)

En cuanto al simbolismo, los elementos visuales pueden poseer una correspondencia o semejanza entre la estructura formal del símbolo y la estructura profunda de la mente humana. Amador retoma a Juan Eduardo Cirlot para definir aspectos y ordenar los significados del símbolo:

- Similitud con figuras de seres cósmicos
- Forma abierta o cerrada, regular o irregular, geométrica o biomórfica

- Número de elementos de esa forma y significado de tal número
- Ritmos dominantes, sentido elemental de su expresión y movimiento
- Ordenación espacial, determinación de las zonas
- Proporciones
- Colores

Del análisis histórico cultural de los símbolos, Amador afirma que el estudio se realiza desde diferentes orientaciones teóricas y temáticas. La dimensión histórica del símbolo se refiere al análisis de la génesis y la evolución de los símbolos en las diversas culturas humanas.

La dimensión psicológica del símbolo se refiere a que la representación imaginada o intuitiva debe ser estudiada en función de su propia génesis. Por último, se comparan los campos semánticos en los que aparecen los símbolos, para ello se registra la transformación de los significados en el discurso, que es polisémico, por lo que supone una interpretación. Interpretar, señala Amador, es cotejar su significado con un conjunto de referentes, es decir valores que constituyen la totalidad del saber activo que posee todo individuo. Aquí el discurso o la representación se transforma, surge una imagen, una construcción en el espectador, que hace comunicable la esencia del discurso. Los mitos y los símbolos, dice Amador, se reinterpretan por cada uno de los miembros de una comunidad, cuando se representan en un ritual o ceremonia. Los símbolos son los códigos y conforman una estructura que permiten comunicar.

### 3.1.3 Dimensión narrativa

La dimensión narrativa se determina por las figuras o motivos contenidas en la obra de arte, que bien pueden tener funciones simbólicas, pero en su conjunto forman el equivalente a una oración. Amador sostiene que “los motivos *son el medio del cual se vale la imagen artística para relatar una historia, para exponer un tema o un concepto.*”<sup>84</sup>

Existen dos tipos de imágenes: descriptivas y narrativas. Las primeras describen lo representado, ejemplo de ello son los paisajes, la naturaleza muerta o el retrato. Las segundas relatan sucesos y acciones. Aquí se constata cómo se ocupan las imágenes de narrar una historia, ubicar los personajes, episodios e identificar si pertenecen al campo de lo mitológico, histórico o literario.

Ya identificados los motivos y articulados los temas, se reconoce el tema, que puede ser de tres tipos:

- Creación de un autor. Se refiere a los pasajes biográficos del autor o el contexto que vivió.
- Representación de un pasaje mitológico. Requiere una revisión de la fuente original y sus interpretaciones.
- Combinación de la inventiva del autor con referencias a textos determinados. Éste es más difícil, dice Amador, pues es imposible señalar con precisión el origen iconográfico de las imágenes.

El análisis que propone Amador sugiere estudiar tres aspectos:

- Estructural

---

<sup>84</sup> Julio Amador, *Op. Cit.* p. 113.



- Histórico-cultural
- De las funciones sociales de las narrativas míticas.

El análisis estructural considera:

- Personajes
- Acciones
- Situaciones:
- Lugar o escenografía
- Elementos naturales y objetos que lo componen
- Vestuario y utilería
- Atmósfera visual

La escena representada se traduce al lenguaje verbal, es decir, se describe las acciones y situaciones en un conjunto de oraciones. Se verifica si hace referencia a un texto, si lo hace se confronta con el texto. En la imagen se puede hallar cierta convencionalidad, es decir, que el código usado sea una imitación, algo entendible debido a su claridad.

Amador sugiere definir los elementos y relaciones que componen la narrativa visual para el análisis estructural de la dimensión narrativa, posteriormente se confronta el relato visual con el verbal. Además propone distinguir las funciones semánticas: las denotativas y las connotativas. Las primeras son microsecuencias descriptivas que constituyen una unidad de significado y aportan un sentido para el conjunto de la historia; mientras que las connotativas son las modalidades de la acción, el cómo de su realización; pueden referirse a los indicios caracterológicos de un personaje, las actitudes de los mismos o la atmósfera en la que se lleva a cabo el suceso.

Por otra parte, Amador dice que el análisis debe partir del aspecto histórico del tema, es decir, de la obra de arte a su contexto histórico-cultural, por lo que se considera:

- El tema en su perspectiva histórica: un análisis diacrónico y sincrónico del tema y sus interpretaciones
- Importancia del tema al interior del conjunto de la obra del autor, que supone investigar: la historia de las versiones y el proceso de la creación de la composición.
- Y el tema visto en relación con la interpretación del mismo por otros autores y su influencia en la obra estudiada.

La última parte del análisis comprende las funciones sociales de las narrativas míticas, pues los relatos de ese tipo pueden ser leídos desde las funciones que desempeñan. Amador distingue cuatro:

**La función cognitiva.** El mito constituye una estructura explicativa que permite comprender el origen de las cosas, su razón de ser, el porqué de la vida y sus manifestaciones. Posee una función creadora, responde a las preguntas sobre la existencia; relata una cosmogonía.

**La función ontológica.** El mito enraíza la vida humana en el cosmos. Supone un acto de iniciación, el acto de pertenencia del ser al cosmos, el suceso por el cual el ser se arraiga a la vida. En la iniciación interviene el aprendizaje de las figuras arquetípicas y la adopción interior de sus enseñanzas. Es la forma en que se admiten nuevos integrantes a la comunidad. Se puede relacionar con la fundación del lugar donde habita una sociedad.

**Función psicológica y moral.** El mito pone de manifiesto los conflictos de la vida humana, la relación entre la vida interior y el mundo valiéndose de imágenes complejas y polivalentes, ofrece soluciones armonizadoras a esos conflictos. Aquí interviene principalmente las enseñanzas de los mitos. El mito orienta y permite el equilibrio y armonía entre el individuo y la comunidad.

**Función social y política.** El mito crea códigos de identidad comunitaria, unifica las creencias grupales, permite la integración social y legitima las estructuras sociales y políticas existentes. El comportamiento de los dioses y antepasado resultan ser el ejemplo a seguir para establecer las tradiciones y costumbre, la estructura social y el orden en general dentro de la comunidad. El mito sitúa el orden político y al mismo tiempo dentro del orden cósmico.

### 3.2 Papilla estelar



*Papilla estelar*

## Dimensión formal de *Papilla Estelar*

El surrealismo dejó una gran huella en este país, lo cual se ha evidenciado en los últimos años con las exposiciones de René Magritte el Palacio de las Bellas Artes, en la ciudad de México. Tres años antes, las obras de Frida Kahlo<sup>85</sup> ocuparon ese mismo espacio para conmemorar el centenario de su natalicio. Y en el verano de 2012, el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México recibió nuevamente obras de reconocidos surrealistas, incluidas algunas piezas de Remedios Varo.

La noche del jueves 4 de noviembre de ese año la obra *Papilla estelar* regresó al Museo de Arte Moderno de la capital mexicana, esta vez en el marco de la exposición *In Wonderland: Mujeres surrealistas en México y Estados Unidos*. El cuadro, pintado al óleo sobre masonite en 1958, mide de 92 por 62 centímetros. La obra es propiedad de la Colección Femsa. En la imagen se representa a una mujer de complexión esbelta, sentada en un banco y con una mesa. Con la mano izquierda, la mujer rubia acciona un molino del cual cae polvo de estrellas y con la mano derecha da de comer a una luna creciente encerrada en una pequeña jaula. La acción se desenvuelve en lo que parece ser una torre. En la punta del techo de la torre hay una especie de embudo en el que cae el material estelar y llega hasta el molino. Afuera del cuarto se aprecia la noche y el firmamento, así como nubosidad.

La representación está constituida por formas geométricas predominantemente, sólo las orgánicas dejan de lado la simetría y verticalidad. Tanto las formas orgánicas, como el paisaje y las formas humanas, y el interior del lugar proporcionan un equilibrio en el cuadro. No hay un peso específico hacia algún lado de la representación. La distribución de los elementos visuales en la representación hace que la atención se enfoque al centro de la obra, donde se lleva a cabo la acción. Las escaleras que llevan hacia

---

<sup>85</sup> Varios estudiosos del arte en México incluyen a Frida Kahlo en ese movimiento artístico. En la exposición de 2012 *Surrealismo: Los Vasos Comunicantes*, realizada en el Munal fueron incluidas algunas pinturas de Kahlo. Sin embargo, la pintora mexicana jamás se incluyó en el movimiento artístico nacido en Europa, entre otras razones por la ideología nacionalista que predominaba en la época en la que ella desarrolló su obra.

el interior tienen una perspectiva que guía a quien contempla la obra. De abajo hacia arriba va decreciendo el peso, es decir, la forma de la construcción es más pesada hacia abajo que hacia arriba. Así, a medida de que el espectador sube la mirada, encuentra elementos menos pesados y livianos que dan una sensación de ser etéreos al estar en lo más alto de la construcción, junto al cielo.

El vacío afuera de la construcción es relativo debido a que se observan nubes vaporosas que envuelven a la torre. La flexibilidad de las nubes contrasta, con la dureza y rigidez de la torre, cuya diseño es geométrico. La representación nos lleva hasta el cielo, no nos deja ver la tierra, sólo el paisaje estelar de la noche.

Las formas que predomina son las verticales, una dirección hacia el cielo. Los colores en la pintura contrastan, mientras el paisaje es oscuro y frío, el interior es cálido y luminoso, debido a la luz emitida por la luna. Esa característica hace que quien contempla la obra se enfoque en el centro de la imagen.

Las sombras del mobiliario, así como la textura de las prendas de la mujer delatan que la luz que ilumina el cuarto proviene de la luna creciente, no hay otro objeto que produzca la luz al interior de la habitación. Esto es más notable en la sombra que se proyecta en parte inferior derecha del cuarto, así como la base que sostiene a la jaula. La zona de color más saturado es al centro de la imagen, que es de tonalidades naranjas.

La pintura fue realizada al óleo sobre masonite. Este material es un tipo de tablero de fibras de madera altamente comprimidas, es muy homogéneo a diferencia de la madera. Debido a su precio económico es recurrente que artistas lo utilicen. Por las características, el paisaje fue realizado con la decalcomanía<sup>86</sup>, una de las técnicas inventadas por los surrealistas. Mientras que otros detalles, como la cabellera de la mujer o la jaula de la luna, fueron pintadas con pinceles. Tiene matices que le dan

---

<sup>86</sup> La técnica de la calcomanía consiste en aplicar pintura a objetos vegetales y luego pintar con ellos sobre el cuadro. Esto le daba un efecto especial a la imagen, que no puede ofrecer otra técnica de pintura.

volumen, por lo cual podemos inferir que la autora utilizó pinceles muy finos para realizarla. La imagen está texturizada y tiene capas de transparencia, éstas se notan en las sombras del mobiliario. Incluso el polvo estelar fue pintado de manera detallada, que se pueden ver pequeños destellos que caen en la chimenea.

La luminosidad y los elementos visuales representados dan la idea de ser centrífugos. El primer punto es claro porque se aprecia que la luna es la fuente luminosa de la habitación, así la luz se va degradando y matizando hacia las orillas de la habitación hasta terminar en el paisaje exterior, donde predomina la obscuridad de la noche. La luminosidad hacia el centro de la imagen hace que en esta misma zona recaiga el peso. La gradación de la luz sobre los elementos visuales, así como el uso de sombras y transparencias, le dan un aspecto tridimensional. Esto es más notorio en los pliegues del vestuario que porta la mujer. Y también por las líneas geométricas que se dibujan en el piso de la habitación hacia el centro de la imagen. Éstas líneas delatan la técnica de perspectiva y fondo más básica.

La imagen pictórica posee armonía y equilibrio debido a la distribución céntrica de los elementos visuales. Sólo la luna puede tener más peso debido a su luminosidad, por ser más blanca que el resto de los elementos, pero tiene su contrapeso con la mujer, en la que se refleja la luz.

De acuerdo con la proporción áurea, la imagen visual posee un equilibrio y armonía, debido a la distribución de los elementos que se encuentran en ella. Por otro lado, la espiral dorada termina en el techo de la torre y también demuestra una armonía y equilibrio en la imagen.

Esta obra es una de las más conocidas de la pintora española y pertenece al llamado periodo mexicano. En ella se aprecia el uso la técnica efecto casa de muñecas. Ésta técnica tiene orígenes en el teatro, pues podemos ver una especie de escenografía. La pintora tuvo varios trabajos que implicaron el diseño de escenografía y vestuario para teatro, además de que realizaba dioramas. La arquitectura de la torre representada es de tipo almenada; Varo frecuentemente usaba pintaba construcciones de estilo almenad

o medieval, por su origen Europeo. Además, la pintora por lo regular representa habitaciones angostas, como sucede en *Papilla estelar*.

La influencia paterna de Varo se hace notar en las formas geométricas de la torre: suelo, el diseño, la chimenea, entre otros elementos visuales. Además de la precisión y detalle de los cabellos de la mujer y la jaula. El padre de Remedios le encomendaba de niña hacer copias de sus planos sin ningún error, por lo que ella aprendió varias técnicas de dibujo. Por otra parte Varo aprendió a usar los planos esquemáticos –como las trazadas en el suelo de la torre– tras hacer copias de cuadros de Chirico.

La mujer representada en *Papilla estelar* está ligeramente encorvada, posiblemente para alimentar a la luna creciente. La postura corporal también puede deberse a un ligero cansancio e incluso ser de monotonía. Existe una proxémica entre la luna y la mujer, que no es ni cercana ni lejana.

La mirada de la mujer y de la luna creciente son los elementos psicológicos y emocionales más notorios en la imagen visual. La expresión en los ojos de la luna parece reflejar una tristeza, al tener los ojos un poco cerrados y con la mirada hacia abajo, mientras que la mirada de la mujer parece nostálgica. El resto de la postura corporal es rígida; el alimentar no es una acción en la que interviene el juego, sino un asunto serio. Así, la relación entre ambos personajes parece ser de madre-hijo. Janet Kaplan sostiene que la obra de Remedios Varo guarda cierto misterio y violencia, lo cual comprobamos con la mirada triste de la luna; un elemento posee libertad en el firmamento ahora está encerrado en una pequeña jaula.

Si bien, la luna real no posee luz propia, sino que es el reflejo de la luz solar, la luna representada por Varo la tiene. Es posible que la luna sea incluso el propio reflejo de la mujer que la alimenta y sea una especie de sol. Ambos elementos se complementan y la una no existe sin la otra. Si la luna requiere de la luz del sol para brillar, esto tiene una traducción en ésta imagen artística: la luna creciente brilla porque la mujer la alimenta de papilla de estrellas, es decir, al igual que el sol le otorga luz. Como



podemos observar los motivos de la imagen visual son la luna creciente encerrada en la jaula y la mujer que alimenta. Ambas conforman el tema de la imagen, que es la femineidad.

Remedios Varo representó en varias obras el rol que juega la mujer o las figuras femeninas en la sociedad de la época, es decir, la representaba en las situaciones como acudir al modisto, tejer, cuidar de los hijos –como en este caso sucede con la luna-, pero de una manera original. Si bien coloca figuras femeninas en situaciones que se creen propias de la mujer, lo hace transformando la escena y no como habitualmente lo pensaríamos.

En el caso de *Papilla estelar*, la mujer cuida de la luna, no de una forma humana. No lo hace en una habitación normal, sino en lo más alto de una torre. El alimento no es fruta, verdura, cereal o carne, sino polvo de estrellas. Janet Kaplan señala que pocas veces Remedios Varo hizo referencia al papel de la mujer como madre y sólo lo hizo en *Papilla estelar* y *Cazadora de estrellas*, donde vuelve a aparecer la luna encerrada en una jaula. En otras pinturas la luna vuelve a aparecer pero no en el mismo papel del hijo. Aunque Varo nunca tuvo hijos –e incluso interrumpió un embarazo por la precaria situación económica que vivía con Benjamin Péret– le gustaba convivir con los hijos de sus amigos y ex parejas.



Proporción áurea de *Papilla Estelar*



Espiral dorada de *Papilla estelar*

## **Dimensión simbólica de *Papilla estelar***

Las dos figuras visuales que conforman el motivo y tema de la obra son la luna y la mujer. Ambas son el complemento de la una con la otra. Según el Diccionario de símbolos de Eduardo Cirlot, el simbolismo de la luna no puede existir sin el sol. En el caso de *Papilla estelar*, hemos señalado que la mujer es el sol, porque ella es la responsable de que emita su luz, al alimentar al astro creciente con el polvo estelar. La luna carece de luz propia y requiere del sol para poder tener luz, es un reflejo del sol. De ahí inferimos que la luna representada en *Papilla estelar* es el mismo reflejo de la mujer.

La luna es frecuentemente asociada con la dependencia y esto a su vez se relaciona con la mujer. Pero también se asocia a la transformación y al crecimiento por su periodicidad. Es un símbolo que refleja el tiempo y las fases, durante tres noches el astro desaparece, para posteriormente reaparecer y aumentar su brillo. Si regresamos a la idea de que es el reflejo de la mujer que la alimenta, podemos ver que es la misma mujer la que está alimentándose a sí misma, no en un sentido biológico, sino más bien en un sentido espiritual para crecer en conocimiento. La noche representa el inconsciente humano, las estrellas son las ideas que provienen del inconsciente que pasan la parte consciente de la mente en un proceso –de la chimenea a un molino–; y que le permiten conocer (crecer y brillar).

La luna también es símbolo del conocimiento indirecto, progresivo y frío: el conocimiento teórico, conceptual y racional. Por lo tanto lo representado es la metáfora del proceso del pensamiento humano. De acuerdo con Jung en *El hombre y sus símbolos*, el inconsciente es importante en el pensamiento humano porque es de ahí de donde vienen las ideas, la parte consciente de nuestra psique, que es la parte racional –la chimenea y molino–, las transforma para materializarlas.

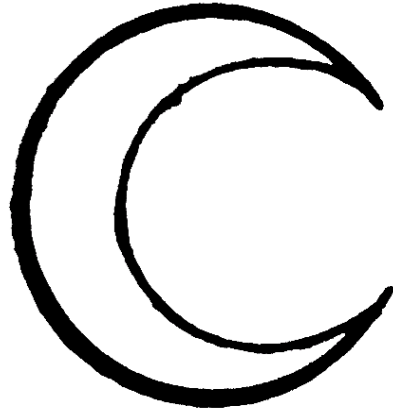
Janet Kaplan afirma que este cuadro se relaciona con la maternidad y la femineidad, pero como vemos, está más asociada con la femineidad, la fecundidad, la transformación y el crecimiento. Kaplan no consideró otros simbolismos de la luna, por lo que podemos afirmar que una de las significaciones de

este cuadro es la realización de la mujer, incluso la obra ilustró portadas de libros de psicología femenina y en la época en que fue creada, la mujer comenzó a tener un papel más relevante dentro de la sociedad. Surgieron los grupos feministas. Por lo tanto, aquí encontramos la polisemia del símbolo, al no cerrarse a una sola significación o sentido.

También es probable que esta imagen tenga relación con aspectos biográficos de Varo, pues la autora vivió en un contexto en el que la mujer tenía rol prácticamente inexistente en la sociedad; solo se limitaba al hogar y a la familia. De pequeña fue enviada a escuelas donde la enseñanza era impartida por religiosas. Fue gracias al arte que logró alejarse de ese papel, que si bien no detestaba tampoco le era indiferente. La pintora a final de cuentas logró destacar con luz propia en un mundo dominado por los hombres y ganarse un lugar entre el surrealismo, que también era dominado por el género masculino. En la época que pintó *Papilla estelar*, ya gozaba de fama y reconocimiento en México; ya una artista que brillaba con luz propia.

El contexto en el que se encuentran la mujer y la luna es una torre, pero ésta torre es parte de una casa y el simbolismo de la casa es el centro de mundo, pero también es el inconsciente. Entre la casa y el cuerpo humano hay una correspondencia, la torre o la guardilla son la cabeza. La torre está en lo más alto, es la conexión con lo espiritual. La casa también tiene correspondencia con la imagen del árbol, donde el inframundo y el cielo se conectan por ser verticales. La casa tiene cimientos que son la traducción de las raíces en el árbol, mientras que la torre o guardilla son el punto que conecta con el cielo. Estas a su vez corresponden con la cabeza del hombre y por lo tanto es en ella donde se halla la psique del hombre: el consciente y el inconsciente. El inconsciente como vemos es donde se encuentran los recuerdos de la infancia, la memoria, las nuevas ideas, los sueños, los sentimientos, las emociones, que luego se hacen presente en el inconsciente.

Como vemos la torre en la que la mujer alimenta a la luna creciente, es la cabeza. Es la psique de la mujer, el espacio donde se hallan los deseos y memorias de la mujer, donde guarda lo más íntimo de su ser, que ya hemos explicado líneas arriba. Y que refleja la imagen propia de la autora, su esfuerzo en adquirir conocimiento para alimentarse y crecer, transformarse.



Signo de la luna

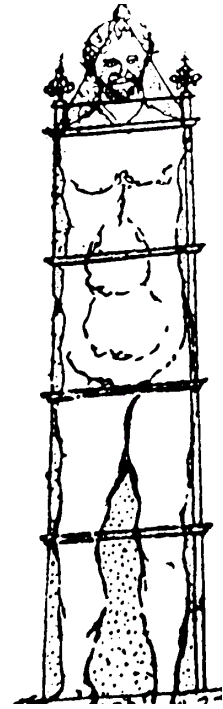


Imagen de la torre

## Dimensión narrativa de *Papilla estelar*

La imagen artística de *Papilla estelar* la hemos traducido en palabras de la siguiente forma:

Una mujer joven, de figura esbelta y de cabello rojizo, sube al punto más alto de la torre que se encuentra en su casa en medio de la noche. En la torre hay una pequeña habitación donde vive una luna encerrada en una pequeña jaula. En ese lugar hay una mesa, un banquillo y un pequeño molino. La mujer sube cada noche para alimentar a la luna con el polvo de estrellas, que emana de una chimenea. Mientras la mujer da de comer la papilla estelar a la pequeña luna, la contempla de una forma nostálgica y asombrosa.

Janet Kaplan en su artículo “Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina”, incluido en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*, asegura que la obra de la autora expresa la concepción terrenal del reino doméstico como sede de descubrimientos, donde utiliza imágenes trivializadas de la mujer como escenario de descubrimientos trascendentales y de creación mágica. Así, en *Papilla estelar*, Varo retrata el ritual materno “trivial e intemporal”, que es alimentar a un bebé. Que a su vez sirve para acceder a los reinos celestiales sometidos al control humano.

Por su parte, Alan J. Friedman en su texto incluido en el *Catálogo razonado* sostiene que Remedios Varo “creó imágenes de personas entregadas a hacer ciencia, y las representó con simpatía y, a menudo, con afectuoso humor.”<sup>87</sup> Friedman cuenta que su primer impresión de *Papilla estelar* era la representación de las fases de la luna, sin embargo tras una plática con el físico Gerry Wheeler le explicó que eran las estrellas hechas polvo las que originaban la luminosidad de la luna representada por Varo. Así, *Papilla estelar* resulta ser una explicación del mundo y sus fenómenos astrales eludiendo los procesos racionales de la astronomía, idea que reforzó el texto de Luis-Martín Lozano.

---

<sup>87</sup> Ricardo Ovalle, Walter Gruen et. al., *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México, Ediciones Era, 2002, p. 76.

De ambas opiniones, Friedman concluye que lo que hace Varo es representar el origen del brillo de la luna, sin que sea una explicación mágica, pues la iluminación del sol proviene de otras estrellas. El astro rey se formó de la explosión de supernovas, cuyos restos se condensaron en nubes de gases y polvo, mismas que en algún momento iniciaron una fusión nuclear y nació la estrella.

Friedman agrega que, Remedios Varo conocía las teorías de la formación de estrellas que existían en los años 40, principalmente las teorías del astrofísico Fred Hoyle. Varo era lectora de las obras de éste científico desde muy joven, por lo que conocía la detallada descripción del polvo estelar convertido en luz solar. No sólo conocía textos científicos de Hoyle, sino de otros científicos debido a su afición por la ciencia.

La imagen maternal y la explicación científica no son las únicas significaciones en *Papilla estelar*. A nuestro parecer está la realización de la mujer. Remedios Varo creció en una época en la que la mujer aún no gozaba los mismos derechos que los hombres. La jaula de la luna simboliza esas reglas que tuvo que romper al estudiar arte en San Fernando, luego casarse y separarse de su esposo para dedicarse a la vida bohemia. Fue una mujer que tuvo que huir, primero de su país por sus creencias ideológicas y luego de Francia por la Segunda Guerra Mundial. Pese a todos los malos momentos, ella mantuvo el ánimo y se “nutrió” de conocimientos y vivencias junto al grupo surrealista tanto en México, como en Francia.

El polvo estelar que cae en la chimenea y que es la comida de la luna, simboliza el conocimiento, alimento para el alma, que Remedios Varo obtuvo a través de su vida. Todo lo que le ayudó para convertirse en su propio sol. Es probable que Remedios Varo no haya pintado *Papilla estelar* con el objetivo de retratarse a sí misma, pues no pretendía representar cosas complejas, que creía podrían causar una cierta confusión en el espectador. Pero el inconsciente siempre es fuente de revelaciones y a ella le gustaba conjuntar imágenes, hacer juegos en la pintura, así como dar claves para que la gente pudiera descifrar lo que había en la obra. Era narradora de historias.



Remedios Varo siempre se caracterizó por ser una mujer creativa, llena de ideas. Hemos deducido que la imagen de la mujer y la luna son redundantes, sobretodo la luna es la que le da mayor significación, por lo tanto el símbolo es el reflejo de la pintora, en su realización como mujer. Quizás se sentía orgullosa de si misma, al encontrar la manera de salir delante de todas las situaciones que vivió y la imagen a la vez es parte de la memoria de su vida, por eso se ubica en la torre, en el rincón del inconsciente.

### 3. 2. 2. La creación de las aves



*La creación de las aves*

## **Dimensión formal de *La creación de las aves***

*La creación de las aves*, es un cuadro de 1957 que pertenece a una colección particular. Frecuentemente se exhibe en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Esta imagen artística representa el proceso de creación de las aves. En ella aparece un personaje híbrido, es decir, parte humano y parte animal. En este caso se trata de un hombre-pájaro, que se encarga de crear a las aves a través de las pinturas y la música. El personaje utiliza una especie de lupa de forma triangular para darle vida a los nuevos seres. Toda la acción sucede en una habitación espaciosa, donde hay algunos aparatos similares a los que se usan en la alquimia, por ejemplo, la pintura se crea en un aparato que se compone de dos contenedores en forma de huevo.

El cuadro posee una combinación de formas orgánicas con construcciones. Pero la figura principal de la pintura es el ser y la acción de crear aves, por lo que el peso de la composición se enfoca en la parte central de la pintura. De esta manera Remedios Varo equilibró la imagen entre lo lleno y lo vacío. Es decir hace uso equitativo del espacio que muestra la imagen para hacer que el espectador se enfoque sólo en una figura.

La escenografía enmarca al hombre-pájaro. Las paredes del lugar son de tonalidades verdes al igual que el piso, el cual es cuadriculado. La habitación tiene tres ventanas que no son de la misma forma, dos de lado derecho y una al fondo. Las dos que están juntas son almenadas, mientras que la que está sola es circular. Por las ventanas se observa que la escena sucede de noche, pues hay una pequeña luna.

En la escena, el hombre-pájaro está sentado en un pupitre, donde hay un lienzo y pinta a las aves. También hay una especie de destilador, de donde obtiene el color para pintar. Este mismo destilador tiene su origen en la ventana circular del fondo.

Las formas que predominan formas cuadradas en la imagen artística, aunque también hay presencia de formas circulares, con lo que se puede ver también una composición razonada por la geometría en lo que respecta al entorno. El piso es el que da la perspectiva y fondo al plano, pues son líneas diagonales.

El contraste en el cuadro lo proporciona la luminosidad. Mientras que el hombre-pájaro destaca por sus tonalidades más claras, al fondo hay poca luz. Los colores del hombre-pájaro son cálidos, mientras que los de la habitación son templados y saturados.

La obra fue pintada al óleo sobre masonite y tiene textura. Posee poco uso de capas transparentes, que sólo fueron usadas en las sombras y que permiten –junto con la perspectiva– la tridimensionalidad en la obra. La fuente de luz se origina del lado derecho del personaje.

La imagen artística es centrífuga en el hombre pájaro. El peso de la imagen se carga más hacia el lado derecho, que del izquierdo, esto se debe a que el fondo de la habitación es de tonalidades más oscuras que las que aparecen del lado derecho, donde es más luminoso el hombre-pájaro. Por lo tanto, la atención se enfoca en el personaje, que está ligeramente centrado.

El centro de la “proporción divina” se ubica en la lupa en forma de triángulo, pero el centro de la imagen queda centrado en el lienzo que esta sobre el pupitre, mismo que es donde el ser híbrido se encarga de crear a las aves y justo una de las líneas de la primera bisección atraviesa al ave recién creada que comienza a desplegar sus alas para emprender el vuelo desde el lienzo y tener vida propia. Además en este centro de la imagen se encuentran el instrumento musical y el alquímico que produce la pintura.

*La creación de las aves* pertenece al periodo mexicano de Remedios Varo, es del estilo surrealista y mide 54 por 64 centímetros. Los formatos pequeños que utilizó Varo, permite a las imágenes tener un estilo personal e íntimo. *La Creación de las aves* es un ejemplo de la influencia que tuvo la artista de

Hieronymus Bosch, debido a los personajes híbridos. En su juventud, la pintora española solía recorrer las salas del Museo del Prado, donde se exhiben varias de las obras de Bosch, Velázquez y Murillo. Este cuadro es otro ejemplo de cómo Remedios Varo fusionaba sus conocimientos sobre mitos, ciencia, alquimia y otros temas, pues el hombre-pájaro (ser mítico) usa artefactos de origen alquímico (arte y ciencia) para crear aves (mito de creación).

En esta obra Remedios Varo también aplicó la técnica de llamada efecto casa de las muñecas, ese se denota por la iluminación. Por otra parte, la postura corporal del personaje es de concentración. El hombre-pájaro utiliza la mano derecha para pintar en el lienzo a las aves, misma extremidad que corresponde a lo racional y consciente, mientras que con la mano izquierda sostiene el objeto triangular por el que atraviesa la luz de la luna, y esa extremidad se relaciona con lo misterioso, lo inconsciente y lo femenino. Así podemos hallar en un primer momento que existe una correspondencia entre la acción y lo simbolizado.

También tenemos que el rostro del hombre-pájaro es expresiva al esbozar una sonrisa discreta, que denota una sensación de gusto por lo que está haciendo. Su mirada hacia el lienzo, donde se concentra para pintar, es de concentración. La figura transmite tranquilidad y gusto por crear nuevos seres. En la parte expresiva, tenemos que se trata de una ilustración, es decir que la autora nos cuenta que este personaje tiene el trabajo de crear a las aves. Por lo tanto, afirmamos que el hombre-pájaro es el motivo y tema del plano. Este ser híbrido tiene rasgos similares a personajes mitológicos del sur de Asia llamados Kinnara o Kinnari, los cuales son hombre mitad pájaro. En el caso de *La Creación de las aves*, el rostro del personaje se asemeja a una lechuza, que por lo regular se asocia con la sabiduría o el conocimiento.

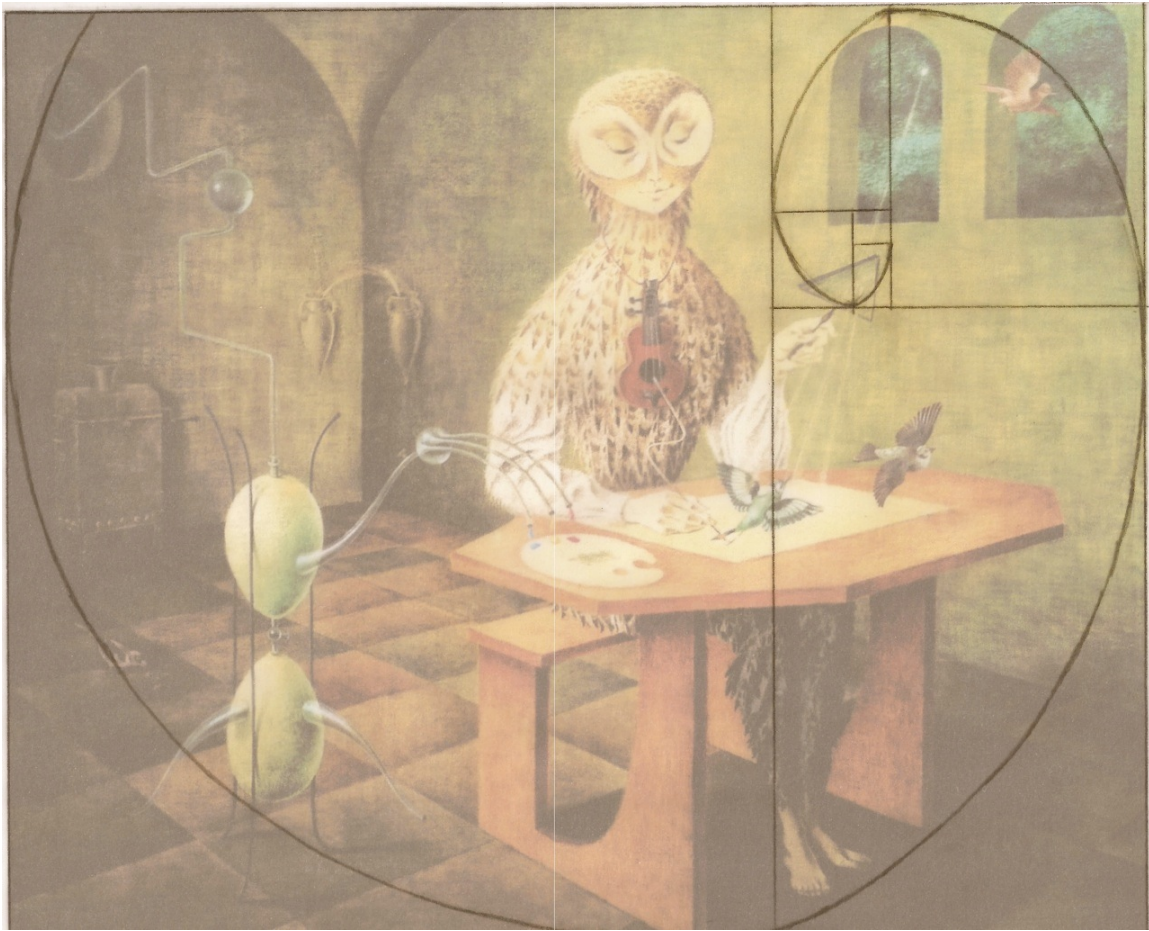
Las características corporales del personaje de igual forma son finas, es decir, son rasgos femeninos. Esta característica, de representar a personajes muy delgados, es recurrente en la obra de la artista. Los surrealistas consideraban la delgadez como uno de los rasgos de belleza femenina por excelencia.



Dibujos previos a *La creación de las aves*



Proporción áurea de *La creación de las aves*



Espiral dorada en *La creación de las aves*



## Dimensión simbólica de La creación de las aves

La obra de Remedios Varo se caracterizó por la creación de personajes híbridos, es decir, mitad humano, mitad animal. La artista solía usar a este tipo de personajes para narrar historias visualmente y explicar el origen de las cosas, combinado con la ciencia, la alquimia, el misticismo, la fantasía y la mitología. En el caso de *La creación de las aves* el hombre-pájaro y su acción es el símbolo principal. A su alrededor hay varios elementos que nos ayudan a darle sentido a la obra y que resultan redundantes para el símbolo. Como dijimos anteriormente en algunas civilizaciones asiáticas existen personajes mitológicos llamados Kinnara o Kinnari, que son mitad ave mitad hombre. En India existe una variación de ser mitad caballo mitad hombre. Los Kinnara son seres celestiales que tocan música. Cirlot afirma que:

“El ‘pájaro gigante’ es siempre el símbolo de una deidad creadora. Los hindúes de la época védica se figuraban el sol bajo la forma de un inmenso pájaro, águila o cisne. Los germanos también tenían un pájaro solar. También es un símbolo de la tempestad. En la mitología escandinava se cita el Hraesvelg, pájaro gigantesco creador del viento con el batir de sus alas.”<sup>88</sup>

Es probable que Remedios Varo haya conocido u oído hablar de esas mitologías escandinavas, pero también existe la influencia de Bosch. No hay forma de comprobar si ella tenía conocimiento de esas mitologías, pero hay que destacar la semejanza entre el personaje de Varo con los Kinnara o Kinnari. Ambos portan un instrumento musical, sólo que en el caso del personaje creado por Remedios Varo, el violín pende de un collar y tiene un aspecto más humano o andrógino. Los Kinnari o Kinnara no son andróginos, sino que hay machos y hembras, los primeros son definidos como Kinnara, mientras que este tipo de personajes femeninos se llama Kinnari. Eran músicos celestiales y poseían un instrumento musical. Las Kinnari se distinguían por tener la cabeza, el torso y los brazos de mujer y las alas, cola y

---

<sup>88</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 352.

pies de un cisne. Eran reconocidas por su baile, canciones, poesía, así como por ser un símbolo de la belleza femenina, de la gracia y talento.

Cirlot afirma que “todo ser alado es un símbolo de espiritualización”<sup>89</sup>. En el caso de *La creación de las aves*, Remedios Varo nos presenta a un ser con las características mitológicas, un ser celestial y espiritual, capaz de crear vida con ayuda algunos objetos como una lupa en forma triangular, la luz de la luna, el lienzo, un destilador alquímico y un instrumento musical que toca con un pincel.

Remedios Varo enriquece el símbolo al representarlo de esta forma, pues no sólo es un ser divino, sino que es un personaje que conoce de arte, de alquimia, de ciencia y es un ser completo por tener rasgos andróginos, “según Eliade, la androginia es sólo una forma de biunidad divina.”<sup>90</sup> Remedios Varo se vale del plumaje del personaje para no decir su género, de ahí que le atribuyamos que es un ser andrógino y su capacidad creadora

En esta representación hay temporalidad cíclica, que se distingue por la acción de los pájaros: el primer pájaro es el que está en el lienzo, el segundo que despega sus alas para volar, el tercero es el que sale de la habitación y el cuarto es el que se encuentra comiendo algunas semillas al fondo de la habitación, por lo que esto puede denotar el proceso alquímico, pues “los pájaros son las fuerzas de la actividad. Su posición determina su sentido. Elevándose hacia el cielo expresan volatización, la sublimación; descendiendo la precipitación y condensación. Los dos símbolos unidos en la misma figura destilación.”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* p. 350.

<sup>90</sup> *Ídem.*

<sup>91</sup> *Ibíd.* p. 350

Remedios representa un ciclo con estas cuatro aves, por los menos las tres primeras se encuentran en la fase de volatización y sublimación, sólo una ya ha descendido, con lo cual sería la precipitación y condensación, pero su significado esta más cargado hacia los primeros, el ascender también esta asociado en a la espiritualidad. Si ya el ave gigante es símbolo de la espiritualidad, con estas tres aves se ejemplifica la redundancia del símbolo.

Por otro lado, tenemos que en el proceso de creación hay más elementos que intervienen, el primero que es la alquimia, representado por una tubería con la que obtiene su materia prima del cielo, la transforma en pinturas. *La creación de las aves* es una explicación no científica con figuras mitológicas, que narran cómo nacen las aves. La divinidad del hombre-pájaro se refuerza mediante la lupa que sostiene en su mano. Este objeto de forma triangular se asocia con la Trinidad<sup>92</sup>. La luz que atraviesa la lupa alude a la fuerza creadora, a la energía cósmica y a la fecundación.



Imagen de una Kinnara

---

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 448.

## **Dimensión narrativa de *Creación de las aves***

Esta pintura es del tipo narrativa, porque representa un proceso de vida. Al contener un ser híbrido podemos afirmar que se trata de una representación mitológica. Traducida en palabras, la obra se puede contar de la siguiente forma:

El origen de las aves se halla en el mito de que un ser mitad pájaro mitad humano es el encargado de crear a las aves en un lugar donde posee instrumentos alquímicos y mágicos. Este ser híbrido pinta sobre un lienzo a los seres alados con la ayuda de un destilador alquímico que hace la pintura. El pájaro gigante además posee un pincel que tiene la doble función de darle colorido al plumaje de las aves y también sirve para tocar un violín que le proporciona el canto a las aves. Con lupa triangular amplifica la luz de la luna para dotar de alma a los nuevos seres alados. Las aves se desprenden del lienzo para vivir el ciclo de vida que les corresponde.

Janet Kaplan en el texto incluido en *Remedios Varo. Catálogo razonado* sostiene que la pintora trasposicionó los héroes míticos masculinos a formas femeninas. Aunque muchos de los personajes son andróginos o asexuados, Varo cuidó en delinear la anatomía femenina de sus heroínas, les transfirió fuerza que el género femenino no posee.

Alan J. Friedman señala que en *Creación de las aves*, Remedios Varo representó un modelo científico, una teoría de la vida de la vida misma, que de igual manera habría sido sustentada esta imagen con teorías descritas por Hoyle, en las que señala que los ingredientes de la vida son: átomos de materia, el esquema de organización de esa materia y energía para dar combustible a la vida continuamente. Por lo que:

“*Creación de las aves* expresa en forma conmovedora los elementos de esta teoría de la vida. Los átomos proceden del polvo estelar, tal como sucede en la naturaleza, aquí son recogidos y

transformados en pigmentos por el gracioso aparato de vidrio. El principio organizador está representado, una vez más por la música: el violín-corazón del creador que guía el pincel el cual, a su vez, reúne a los átomos. Finalmente, una lente concentra la energía de la luz cósmica para activar el ave ya pintada, que sale volando a comer, cantar y reproducirse.”<sup>93</sup>

Aunque estamos de acuerdo con Friedman con que la representación se refiere a una teoría de la vida, discrepamos con que sea científica. La misma imagen demuestra por sí sola que no es científica, sino mitológica. La misma ciencia racional rechazaría la existencia de seres híbridos que crean aves con pintura, música y luz. El cuadro representa una explicación del origen de las aves, donde interviene un ser mitológico.

El personaje creado por Varo es distinto a las Kinnari, pues hacían actividades diferentes y eran mitad cisne y mitad humano. No podemos afirmar que la artista conociera esa mitología, pero si la conocía la transformó para narrar su propia explicación acerca del origen de las aves. La mitología creada por Varo posee universalidad, debido a que el hombre-pájaro es un símbolo presente en culturas europeas y de Asia, sólo que varían sus funciones y formas de representarlo en cada una de esas civilizaciones.

---

<sup>93</sup> Ricardo Ovalle, Walter Gruen et. al., *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México, Ediciones Era, 2002, p. 87.

### 3.2.3 La Huida



*La huida*

## Dimensión formal de *La huida*

*La huida* es una de las pinturas de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Según información contenida en *Remedios Varo: Catálogo razonado* la obra fue donada al recinto por un anónimo. Ésta pintura el tercer panel de un tríptico que realizó la pintora. Las imágenes que le preceden se llaman *Hacia la torre* y *Bordando el manto terrestre*. Las tres fueron pintadas en 1961.

En la pintura, que está firmada como R. Varo en la parte inferior derecha, aparecen dos personajes: una mujer y un hombre que viajan sobre un vehículo similar a un paraguas invertido. El vehículo se desplaza sobre nubes amarillas. En el plano parece que ambos se dirigen hacia una montaña, en la que se observa una pequeña cueva. Cabe destacar que ellos proceden de un desierto que se aprecia cerca de la parte inferior derecha. De lado izquierdo la el paisaje resulta ser más oscuro, que del lado derecho, donde se encuentra la montaña los colores son más claros. Las nubes sobre las que se desplazan parecen provenir de esa montaña.

Atrás de la montaña el paisaje, como ya dijimos, es más claro de tal forma que parece que está iluminada la montaña, como si fuera sagrada, una especie de halo divino. El plano es totalmente orgánico, pues en ella no aparecen construcciones hechas por el hombre, sólo es un paisaje natural: el desierto, el panorama, la montaña, las nubes y las dos personas. En cada uno de sus cuadros se puede apreciar la meticulosidad de la artista en el plano estructural para representar sus imágenes, pero en el caso de *La huida* esa característica se puede hacer más notable, pues el viento existente hace que las vestimentas de ambos personajes tengan muchos pliegues, que junto a la iluminación que tienen, les da volumen y matices. Mientras que las nubes y las rocas de la montaña resultan tener una textura muy trabajada que le dan más naturalidad al cuadro. La vestimenta del personaje masculino parecen ser las velas de un barco, mientras que la mujer es quien dirige un tipo de hélice (no por la forma sino por la función) del vehículo.

La ropa de los amantes es de diferentes colores, pero no hay división entre ellos y se funde en la parte de los hombros. Por la difusión, solo se aprecia la mano derecha del hombre y la mano izquierda de la mujer; ambos irían tomados de las manos, pero no se distingue.

Hay tres planos en esta pintura, de menor importancia a mayor importancia está el desierto del que huyen los personajes. El segundo se compone por la montaña y las nubes por las que viajan los enamorados, mientras que el tercer plano se define por el vehículo y los dos personajes. La dirección de la imagen es diagonal, pues el punto de partida es el desierto y la culminación la montaña, incluso el vehículo tiene una inclinación ascendente.

En la obra es saturada por la tonalidad de amarillos, al mismo tiempo es cálida. Posee un balance en el peso, pues si la parte de las nubes está saturada, el lado izquierdo no lo está: el horizonte es oscuro, lo cual le da dramatismo al cuadro. Entre los mismos personajes existe un contraste de color, mientras la mujer viste con un uniforme escolar oscuro, propio de una institución dirigida por religiosas, el hombre porta un traje de color ocre. El colorido en esta obra es en su mayor parte amarilla y ocre, el cielo que sirve de fondo del lado derecho es más amarillo y del otro (izquierdo) es amarillo más oscuro. Los colores de la montaña son ocre; sólo la cueva es oscura.

La pintora juega con la iluminación, para dar matices y tonalidades a todo el cuadro y le otorga tridimensionalidad a las formas representadas en el plano. Incluso algunos detalles de las nubes resultan ser muy reales a la vista, parecieran gotas de agua o la textura del vehículo en el que viajan da la sensación de ser real.

En el aspecto expresivo, *La huida* contiene más elementos de comunicación no verbal que las anteriores. En cuanto a la compleción física continúa con seres esbeltos, de rasgos finos lo cual se nota más en las manos, en las características de la cara e incluso en el cabello, como en el caso de la joven, de quien podemos observar pinceladas precisas y finas para darle un mayor realismo.



La vestimenta de los personajes es más coloquial, la razón de esto es por que es una representación con reminiscencias biográficas de la autora. La mujer porta un traje de institución escolar administrada por religiosas, por lo que su traje es largo hasta debajo de las rodillas y la cubre hasta la mitad del cuello, además de portar calcetas cafés. El hombre por su parte, porta un traje de una sola pieza, que en la parte de los hombres continua hasta el cuello donde trae colocada una capa del mismo color, al igual que la fémina.

Las formas de los rostros son diferentes en ambos personajes. La cara de la mujer es otro autorretrato de la pintora, posee las características físicas de Remedios Varo. Las facciones del rostro del hombre son más cuadradas (mandíbula, las cejas, la nariz, la frente), el hecho de estar de perfil lo hace más notorio y esto es para retratar las dos oposiciones del ser humano (la masculinidad y la femineidad).

En tanto, la mano derecha del hombre no se ve, sólo su brazo, lo mismo pasa con el brazo y mano de la joven, la cual es un comunicador de actitud que devela el sentimiento amoroso que existe entre ambos personajes. Las expresiones faciales de ambos tienen una mirada similar, que esta concentrada hacia donde se dirigen: la cueva en la montaña. En lo que se refiere al entorno tenemos que es natural y este destaca por la iluminación que tiene. Para denotar de donde escapa la pareja la autora utilizó tonalidades más oscuras la parte baja donde aparece el desierto y ese mismo lado las nubes son más oscuras, mientras que la cima de la montaña luce más iluminada. Los dos motivos de esta pintura son la pareja con el vehículo y el paisaje en el que se desenvuelve la narratividad de la obra. Por sus características sigue el estilo surrealista.



Proporción áurea de *La huida*



Espiral dorada en *La huida*

## Dimensión simbólica de *La huida*

Los símbolos en el cuadro son la pareja de amantes que huye y el escenario. La vestimenta de los jóvenes se funde a la altura de los hombros, por lo que da idea de que ellos se vuelven un solo ser. Ambos están prácticamente unidos, no hay ninguna separación, por lo que se puede hablar de la androginia. Se trata de la unión de dos seres escindidos, masculino y femenino, que se complementaran y totalizaran por medio del amor que sienten el uno por el otro, “ninguna felicidad puede satisfacer mientras no se halla completada matrimonio (imagen imperfecta de la androginia).”<sup>94</sup> El colorido de la vestimenta de los personajes representados señala la oposición de ambos, pero más que ser contrarios, se complementan simbólicamente, son la representación geminiana del ser andrógino o del Rebis, el Ying y el Yang personificados.



Imágenes de la Rebis

<sup>94</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Ibíd.* p. 67.

Por esta razón afirmamos que esta imagen representa el proceso de unificación del ser, una biunidad. Ely Star afirma que es el ser imperfecto por que hay una búsqueda de unidad, pero biológicamente es imposible la realización de esa unidad, de deshacer una escisión. Sólo el sentimiento del amor entre dos personas es lo que posibilita esa unidad, por lo menos de una manera simbólica. La pareja de amantes simboliza el amor y al igual otros símbolos de amor, estos jóvenes se encuentran escindidos, pero “en una mutua compenetración de sus dos elementos antagonistas.”<sup>95</sup>, representa la integración de los contrarios, la imagen del Géminis.

Cirlot afirma que la contraposición de los colores es frecuente en los símbolos, “como toda forma dual, tiene relación con el significado del numero dos y con el gran mito del Géminis.”<sup>96</sup> Cirlot, ejemplifica con el blanco y el negro, pero en este caso es el amarillo y el negro, el amarillo en este caso substituye al blanco y por lo tanto tiene sus funciones. El negro que posee la mujer esta asociado con una etapa inicial y germinal, como la materia prima alquímica, pero también esta relacionado con “la sabiduría primordial (negra u oculta e inconsciente) que fluye de la fuente escondida.”<sup>97</sup> De la oscuridad surge la luz, por lo que “el sentido más profundo del color negro es la ocultación y germinación en la oscuridad.”<sup>98</sup> De ahí que la vestimenta de la mujer no sea totalmente oscura, sino que ya comienza a tener tonalidades claras.

Por su parte el hombre porta una vestimenta amarilla, que contrasta con el de la fémica, por lo que en esta ocasión tendrá las funciones del blanco, la cual es “una función derivada de la solar, de la iluminación mística, de Oriente, como amarillo purificado (en la misma relación que el negro con el azul, profundidad marina) es el color de la intuición y del más allá, en su aspecto afirmativo y espiritual”. Esto último es de suma importancia, puesto que la huida es un viaje, y el más allá también

---

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 65.

<sup>96</sup> *Ibíd.* p. 138.

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. 139.

<sup>98</sup> *Ídem.*

requiere de un viaje, por eso es él quién representa el mástil que porta la velas del vehículo, es el guía del viaje y ella al portar color oscuro representa el inicio de la relación amorosa, es al mismo tiempo la representación de la sabiduría.

Cirlot sostiene que pueden expresar la meta final del amor verdadero: la destrucción de dualismo, de la separación. Con esto reafirmamos que la pareja estaría en la huida de la separación para buscar su totalización a través del amor. También esta acto amoroso biológico, que expresa ese anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto. Esto último se confirma con el escenario, pues Bachelard afirma en *La tierra y los sueños: los ensueños de la voluntad*, que la imagen de la roca es maternal, es volver al útero materno, es protección. Los jóvenes se dirigen hacia la cueva que esta en la cima de la montaña y es ahí donde tendrán la protección que necesitan después de su escapatoria para poder unirse.

La pareja escapa de la tradición que representa el desierto, el cual al ser el reino del sol, es seco y como tal se contrapone al agua que “está ligada a las ideas de nacimiento y fertilidad física”<sup>99</sup> así como “la humedad se ha considerado siempre como símbolo de corrupción moral.”<sup>100</sup> Este sentido de humedad se verá en su viaje, el cual está representado por las nubes y por el vehículo que es una mezcla de una barca con un paraguas invertido. Las aguas están representadas por las nubes y estas “son el principio y fin de todas las cosas de la tierra.”<sup>101</sup> Hay dos tipos de aguas: existen las aguas superiores y las aguas inferiores, “las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras que las segundas conciernen a lo ya determinado.”<sup>102</sup> Es decir, la lluvia contenida en las nubes es creadora de vida, en este caso posibilitan el surgimiento del amor, de la unión que aún no se ha concretado que es la destrucción de la dualización, misma que esta en proceso.

---

<sup>99</sup> *Ídem.*

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 54.

<sup>102</sup> *Ídem.*

Por otra parte, el vehículo en el cual se desplazan es una mezcla de un barco con un paraguas invertido. Aunque fuera un paraguas invertido mantiene su significado, que refuerza la androginia imperfecta, puesto que “el paraguas es un símbolo paternal, por incluir la citada nota de sexualismo viril y la idea de protección”<sup>103</sup> mientras que como barco “es la cuna recobrada (y el claustro materno)”, por lo tanto cubre los aspectos masculino y femenino, con lo que comprobamos este sentido de androginia imperfecta formada por una pareja. El mensaje de esta pintura es la búsqueda de la totalidad a través de amor, que tiene como objetivo la germinación de nuevas cosas.

---

<sup>103</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Ibíd.* p. 354.

## **Dimensión narrativa de *La huida***

La huida es una imagen de tipo narrativa, que entra en la categoría de ser referente a la vida de la artista. La traducción verbal de esta historia se ve complementada con los cuadros que le preceden, recordemos que se trata del último cuadro de un tríptico.

Una joven vive en un colegio de monjas, cuyas reglas y enseñanza son severamente estrictos. Cuando salen a la calle debe que ser en grupo y acompañadas de una religiosa, así como de un personaje siniestro que se encarga de supervisarlas, pero no sólo él las vigila, sino que se valen de cuervos para evitar que se comporten mal o que no sigan las estrictas reglas. Pero dentro del grupo de jovencitas, hay una que se atreve a desafiar la extrema vigilancia y mira hacia su alrededor, no tiene la mirada fija al frente como sus demás compañeras. (*Hacia la torre*).



***Hacia la torre***



La religiosas enseñan a las jóvenes diversas actividades acordes a su papel en la sociedad, uno de ellas es bordar. Esa actividad tiene algo de magia, pues al bordar las mujeres crean la flora y la fauna que hay sobre la tierra. El grupo de chicas es vigilado por personajes misteriosos que se cubren la cara. Uno de ellos es el gran hechicero que con la ayuda de un libro realiza una especie de poción misteriosa, de donde provienen los hilos con que las alumnas bordan el manto. El otro personaje sólo vigila a las chicas que hagan su trabajo y que no se distraigan, es una especie de esclavitud. La misma joven rebelde en una distracción de sus vigías ha bordado la imagen de ella y su amado, hecho del cual no se percata nadie. (*Bordando el manto terrestre*).



***Bordando el manto terrestre***

Finalmente, en *La huida*, la joven escapa con su amado de ese lugar represivo donde vivía y estudiaba. Los amantes huyen de ese lugar abordo de un vehículo similar a un barco y a una sombrilla invertida. Ambos manejan el vehículo, uno lo dirige y la mujer también colabora. Las nubes los ha favorecido, puesto que es su camino a la búsqueda, a la ascensión. No sólo van en la búsqueda de realización como pareja, de su unión, sino de sus aspiraciones. A lo lejos se puede ver el desierto que es para ellos aquél

lugar de donde escaparon. No pretendían quedarse en un lugar lleno de imposiciones, donde la rigidez en el comportamiento predomina y no tienen la libertad que necesitan. Lo cual los lleva a la montaña que aparece iluminada para ellos, como si fuera su meta a alcanzar, al grado que los rostros de ambos parece de sorpresa o asombro ante tal luminosidad que hay en la cima.

El pasaje biográfico al que hace referencia el tríptico es a la juventud de Remedios Varo, ella asistió desde pequeña y hasta su adolescencia a colegios de religiosas en España. Sus padres la enviaron a este tipo de colegios estrictos porque era la costumbre para una mujer en aquél país europeo. De ahí que la mujer retratada porte un uniforme colegial que le cubre la mayor parte de su cuerpo. Hasta que ingresó a la Academia de San Fernando obtuvo un poco más de libertad, puesto que era inusual que una mujer ingresara a escuelas de arte en esa época.

En la Academia conoció a Gerardo Lizárraga, con quien se casó para obtener su libertad como artista y dejar de estar subyugada a la vigilancia de su familia. Si bien estaba enamorada de Lizárraga, Varo no buscaba adoptar el papel tradicional de la mujer, pues de asumirlo tendría que dejar de lado la creación artística. Gerardo Lizarraga le propuso matrimonio como salida a los deseos de libertad de la artista. Como se puede ver, la imagen no es imitación pura a la realidad, sino que transformó la realidad, le dio un toque de fantasía y romanticismo.

La explicación de Remedios Varo de la historia es más corta:

*Hacia la torre:* Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan su agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis.

*Bordado el manto terrestre:* Bajo las órdenes del Gran maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo que la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bienamado.

*La huida:* Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encaminan a un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta.

La historia representada por Remedios Varo mezcla datos biográficos con fantasía. La narración se divide en tres momentos, como escenas de filmes. En la época en la que realizó estos cuadros, el cine era un medio muy importante en la sociedad, ya gozaba de popularidad y en México terminaba la época dorada del cine. Quizás por eso representó la historia en tres cuadros y no sólo en uno, como solía hacerlo.

Hay que destacar el uso del símbolo arquetípico de la Rebis para representar el objetivo más grande del amor: la unificación de dos personas enamoradas, la búsqueda inalcanzable de ser sólo uno y escapar al paraíso protector. La cueva simboliza la protección y es el lugar que le permite a una pareja expresar sus sentimientos con libertad y sin prejuicios sociales. De ahí a que Remedios Varo haya destacado la cima de la montaña con el color amarillo en el trasfondo, es el paraíso perdido.

### **3. 4 Conclusión**

Uno de los motores de la presente investigación es la importancia de proporcionar profundidad al estudio de la comunicación. En nuestra experiencia hemos encontrado que las investigaciones en esta disciplina sólo se quedan en un nivel superficial, sin ir más allá de lo que arroja un primer panorama.

El estudio de las imágenes desde una perspectiva de la comunicación es realizado frecuentemente con la metodología que ofrece la semiótica, que si bien aporta herramientas analíticas a la comunicación, estas no poseen la profundidad que esta disciplina requiere. Es necesario repensar el estudio de las ciencias de la comunicación para que no se quede estancada en la simple formación de técnicos profesionales, que sólo egresan de universidades para laborar en los medios de comunicación.

Cómo teóricos de la comunicación debemos reflexionar sobre nuestro objeto de estudio. Constantemente caemos en el juego de que la comunicación sólo se centra en los productos que se generan en los medios informativos. Pero en muchas ocasiones no volteamos a ver el resto de los procesos comunicativos que existen. Descuidamos los terrenos donde cabe la posibilidad de aplicar una investigación o bien como en el caso del arte, dejamos que la parte comunicativa sea retomada por la historia del arte.

Como área de estudio nos hemos dejado llevar por la praxis, que sólo buscan un primer nivel intelectual y que teóricamente no aportan nada a la disciplina. De esta forma solo sigue estancada el campo de estudio, se enfoca en el cine, la radio, la televisión y el internet a un nivel superficial y no permite la crítica.

Tal parece que las ciencias de la comunicación más que formar a verdaderos teóricos o científicos, sólo forma empleados para los medios masivos, donde realmente no se permite la comunicación, sino sólo emiten información.

Como dijimos al principio Lluís Duch expone que la comunicación vive una crisis comunicativa, en la que reina la incomunicación, porque ya no sabemos comunicar o bien confundimos el alud de información con comunicación. Pero como teóricos ¿qué tanto contribuimos o aportamos soluciones en esta crisis comunicativa? En una primera reflexión parece que nada o muy poco. No nos esforzamos por buscar nuevos temas en la comunicación, retomamos y reciclamos viejas temáticas como los medios. Algunos otros optamos por tomar temas como el arte para estudiarlo, no por abarcar el quehacer de otras disciplinas como la historia del arte o la filosofía, sino por que la comunicación humana es amplia.

Basta sólo con señalar que la filosofía y el psicoanálisis se han ocupado de estudiar al lenguaje que es parte del universo simbólico del hombre, mientras que la comunicación se queda con el lenguaje banalizado que se emite en los medios de comunicación. Estudios de un lenguaje que es simple y que no aporta más a la disciplina.

El estudio de los símbolos no una tarea de la comunicación. Nosotros creemos que sí debería serlo, pero como hemos dicho otras ciencias han retomado ese objeto de estudio para llevarlo a un plano más profundo y que la comunicación no ofrece. Quizás el problema epistemológico de la comunicación radica en que esta disciplina nació al compás de los sistemas de comunicación, los primeros teóricos de la comunicación fueron trabajadores de empresas telefónicas y como fijación nos hemos arraigado a los avances tecnológicos para estudiar la comunicación desde ahí.

El tema que hemos tratado en esta investigación posee una complejidad en muchas ocasiones no es comprendida por los estudiosos de la comunicación. Esto último lo comprobamos con las investigaciones que encontramos sobre Remedios Varo. La mayor parte de los trabajos sobre la pintura de esta autora española clasifican las características de la obra de la pintora y omiten las particularidades que cada una de los cuadros ofrece.

Gadamer afirma que la metodología hermenéutica es la adecuada para estudiar al arte y hacerle justicia en cuanto a que es visto como algo inferior a la ciencia. Pues bien, es a través de las mismas metodologías hermenéuticas como hemos buscado profundizar el campo de la comunicación, partiendo del hecho de que interpretar es un ejercicio comunicativo.

La interpretación es un fenómeno concerniente a la comunicación porque nos permite analizar y reflexionar sobre un discurso, en este caso el discurso se trató de tres obras de arte de Remedios Varo. Pero no se trata sólo de hacer una crítica o un nuevo discurso sobre una temática, sino de tratar con las representaciones o imágenes de una forma diferente a cómo se viene haciendo. Pocas veces se estudia al arte en comunicación y cuándo se hace es de manera reductiva; los símbolos son tratados como simples signos.

A nuestro parecer, la concepción de imagen en el arte que describe Hans-George Gadamer es la más acertada para el campo de la comunicación, pues en ella se habla del “punto de conexión” o el vínculo que se establece entre el sujeto, la obra de arte y el autor. Este proceso interpretativo bien se puede equiparar con la definición de comunicación de Lluís Duch.

Nosotros hemos tratado de demostrar en nuestro estudio que es posible hallar un mensaje a través de los símbolos presentes en una imagen artística. Más allá de que sea un mensaje claro y definido, encontramos que la función comunicativa del arte radica en los símbolos representados. El conjunto de símbolos forman un código que se debe interpretar. Cabe aclarar que debido a la naturaleza polisémica del símbolo, la imagen puede dar muchas interpretaciones de su significado.

A diferencia de la semiótica, la interpretación hermenéutica, va más allá de la significación aparente, busca lo que hay detrás de lo representado, de lo velado en las imágenes. El ejemplo más claro lo encontramos en *Papilla estelar*, imagen relacionada con la maternidad según estudiosos del trabajo de Remedios Varo. Sin embargo, al consultar los significados de los símbolos, pudimos hallar que si está relacionada la imagen de la maternidad, pero también puede leerse como una imagen de la femineidad,

la realización de la mujer. No intentábamos derribar esa primer lectura, se trata de hallar si la imagen tiene más interpretaciones. Gadamer bien dice que todas las interpretaciones son posibilidades en la significación (polisemia), por lo tanto todas son válidas y enriquecen a la imagen simbólica. De pretender encontrar una significación verdadera y única, sólo lograríamos dogmatizar y fetichizar la imagen.

Como bien sugiere Amador, revisamos otras interpretaciones que aparecen en los libros dedicados a Remedios Varo. Y en algunos detalles coincidimos con lo encontrado, pero en otras no fue así, como es el caso de *La creación de las aves*, que ninguna de las interpretaciones coincidieron del todo con la que nosotros elaboramos. Sin embargo, el trabajo que realizó Janet Kaplan, Lourdes Andrade o Ida Rodríguez Prampolini fue de gran utilidad para la interpretación. Otro valioso apoyo fue el psicoanálisis como herramienta de interpretación de los símbolos. No podemos afirmar que los resultados que obtuvimos sean verdades absolutas. De hacerlo caemos en el error de dogmatizar .

Decir que la realización de la mujer, que hallamos en *Papilla estelar*, o bien los resultados que hallamos en *Creación de las aves*, es la única y verdadera significación de esas obras de arte sería matar por completo a la imagen, sería una acción retrograda de la que hemos querido escapar al no elegir a la semiótica como teoría adecuada para el estudio de las imágenes visuales.

Las imágenes creadas por la autora son un sueño soñado, una imagen imaginada. Con esto nos referimos a que la psique de la autora fue una fuente poderosa para manejar el simbolismo, capaz de retomar símbolos, jugar con ellos y crear mensajes que transmiten sentimientos y deseos, que permiten imaginar, que llevan a otros mundo. Remedios Varo aprovecha el plano de una obra de arte para convertirlo en una ventana a un mundo diferente al nuestro, nos lleva a conocer imaginerías exóticas. La obra de Remedios Varo es simbólica, porque es capaz de llevar a quien contempla la imagen visual a lugares que sólo eran conocidos por la pintora.

Decimos que son imágenes soñadas, porque solo el sueño –una de las bases del surrealismo– es el vehículo con el que nuestra psique nos transporta a la actividad estética, al juego de la imaginación y por lo tanto a la representación. Un viaje de imágenes, en las que podemos encontrar elementos similares a los que se hayan en la realidad, pero transformados y con nuevos sentidos.

Remedios Varo tenía la capacidad de dibujar, pintar, contar historias a través de la representación en las imágenes visuales. Gadamer bien dice que un signo sólo tiene por función señalar y llamar la atención por un breve periodo de tiempo. Pero las pinturas de Remedios Varo logran captar la atención de quien las contempla, lleva a la reflexión, a cuestionar al mismo cuadro con el qué es lo que habrá querido expresar la pintora. Es decir, cumplen con esa función simbólica de llamar la atención, porque son imágenes trascendentales, que guardan misterio en su significación y que permiten ir más allá de lo aparente.

El enfoque al estudio de los medios de comunicación masiva ha hecho que las imágenes pierdan valor, que en su reproductibilidad se pierda su trascendencia y por lo tanto la imagen se pervierta y sean simples signos. De ahí la importancia de retomar al arte como lenguaje, como medio de comunicación anterior a la comunicación masiva. De incluirlo en el estudio de las ciencias de la comunicación, como un elemento clave dentro de su campo de estudios.



## Bibliografía

Julio Amador, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008.

André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001.

Gastón Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad*, México, Itaca.

Émile Benveniste, *Problemas de Lingüística General II*, México, Siglo XXI, 1977.

Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Alexander Circi, *El surrealismo*, Barcelona, Omega, 1957.

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Argentina, Amorrortu, 2007.

Maurizio Ferraris, *Historia de la Hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002.

Hans-George Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1975.

Carl G. Jung, Franz M. Henderson J. *El hombre y sus símbolos*, España, Paidós, 1995.

Janet Kaplan, *Viajes inesperados: La vida y obra de Remedios Varo*, México, Ediciones Era, 1988.

Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.

Ricardo Ovalle, Walter Gruen et. al., Remedios Varo. Catálogo razonado, México, Ediciones Era, 2002.

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

Eckard Schleberger, *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo. Un manual de iconografía hinduista*, Madrid, Abada editores, 2004.

Patrick Waldberg, *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.