



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

Facultad de Psicología

“BORDANDO EL DESTINO:  
PROCESOS CREATIVOS DE REMEDIOS  
VARO”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA PRESENTA  
MARLITT ALMODOVAR CORONA.

Asesora: María del Rosario Muñoz Cebada.

Revisora: María Concepción Morán Martínez.

Número de cuenta: 09804632-4





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

México DF  
2007

“La vida se construye al hilvanar retales de otras vidas que se cruzan, o se rozan, o se atisban de lejos, y se procuran unir al tejido”

**Espido Freire**

芸術、それは人それぞれの運命が、ありとあらゆる物に縫い付けられたものの現れ。芸術はここに、そこに、そしてあそこにもある。我々人間は、芸術と言う宇宙の中に生きているのだ。

**小野晋哉**

---

*A mis padres:*

Muchas gracias por darme la vida y la oportunidad de convertirme en quien soy ahora.

Gracias por todos los sacrificios que han hecho por mí.  
Gracias por respetar mis decisiones pasadas y las que vendrán.

*A Rosario:*

Muchas gracias por orientarme siempre con una sonrisa y la mejor disposición.

Gracias por alentarme a enfrentar los retos.

*A Concepción:*

Muchas gracias por tu interés, orientación y apoyo. Gracias por siempre regresarme el deseo de seguir hasta el final.

*A Shinya:*

Gracias por sufrir como nadie esta tesis conmigo.

Gracias por tu paciencia.

Gracias por ti.

---

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	12
---------------------	----

## **CAPÍTULO I PSICOANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREADORES**

<b>1- Arte y Artista desde el psicoanálisis.</b>	
15	
<b>2- Procesos creativos y procesos creadores.</b>	18
2.1- El sueño como proceso psíquico	
20	
2.2- El síntoma como mecanismo de proceso psíquico	
24	
2.3- La fantasía como mecanismo de proceso psíquico	
25	
<b>3- Antes del proceso creador, la sublimación.</b>	
26	
<b>4- Procesos creadores</b>	
27	
4.1- La madre en el creador	
29	
4.2- El padre en el creador	
32	
4.3- Las instancias psíquicas en el creador	
32	
4.4- Fases del proceso creador	
35	
<b>5- Las formas de crear desde el psicoanálisis:</b>	
Conclusiones	
43	

## **CAPÍTULO II CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO: EL MUNDO EXTERNO DE REMEDIOS VARO.**

<b>1- Europa en tiempos de Remedios:</b>	
1.1 Europa durante la Segunda Guerra Mundial	45
1.2 La situación española, la Guerra Civil.	45
1.3 El exilio español	50
1.3.1 México como refugio	51
<b>2- El movimiento artístico</b>	
2.1 Antes de Dadá	52
2.2 Movimientos previos al Surrealismo: Dadaísmo	53
2.3 Desarrollo del Surrealismo	55

<b>3- Ideas Surrealistas</b>	58	
3.1 Primer Manifiesto Surrealista de Breton		58
3.2 El inconsciente	60	
3.3 Pintura y Surrealismo	61	
3.4 Personajes famosos de la pintura surrealista	62	
3.5 Métodos de pintura surrealista	63	
3.6 La mujer	65	
<b>4- Remedios, la historia y el surrealismo: Conexiones y conclusiones</b>		
4.1 Remedios y la historia	67	
4.2 Remedios y el surrealismo	68	

## CAPÍTULO III

### UNA ARTISTA LLAMADA REMEDIOS

<b>1- La vida de una pintora Española</b>		
1.1 Biografía de Remedios		72
1.2 Remedios y el amor: El ascenso en el surrealismo y en la vida.	81	
<b>2- El ser humano tras el pincel</b>		
2.1 Las creencias de Remedios Varo	84	
2.2 Remedios como persona	85	
<b>3- La obra de Remedios Varo</b>		
3.1 Producción pictórica y literaria		89
3.2 Evolución pictórica	91	
3.3 Características y temática de su obra madura	95	
3.4 Técnicas, métodos y estilos de creación de Remedios	97	
3.5 En cuanto a la metodología de pintura	100	
3.6 Las influencias de Remedios	101	
3.7 Características iconográficas:		
Simbolismos comunes en la obra de Remedios.	106	
3.8 Los habitantes de un mundo personal	108	
<b>4- Remanentes de Remedios Varo.</b>		
Conclusiones.	109	

## CAPÍTULO IV

### REMEDIOS DESDE LOS OJOS DEL PSICOANÁLISIS

<b>1- La vida de Remedios Varo como un continuo proceso creador</b>		
111		
<b>2- La creación del tríptico:</b>		
<b>Los procesos creativos y creadores de Remedios.</b>		<b>114</b>
<b>2.1 Hacia la Torre</b>		<b>115</b>
2.1.1 Remedios en el momento de la creación	116	
2.1.2 Descripción de los elementos plásticos de la obra	116	
2.1.3 Análisis iconográfico	119	
<b>2.2 Bordando el Manto Terrestre</b>		<b>121</b>
2.2.1 Remedios en el momento de la creación	122	
2.2.2 Descripción de los elementos plásticos de la obra	122	
2.2.3 Análisis iconográfico	125	

<b>2.3 La Huída</b>	<b>127</b>
2.3.1 Remedios en el momento de la creación	128
2.3.2 Descripción de los elementos plásticos de la obra	128
2.3.3 Análisis iconográfico e interpretación iconológica del Tríptico	130
<b>3- Interpretación iconológica del Tríptico</b>	<b>131</b>
<b>4- Análisis de los procesos creativos y creadores del tríptico.</b>	<b>133</b>
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	<b>137</b>
<b>GLOSARIO DE TÉRMINOS PLÁSTICOS</b>	<b>143</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>149</b>

**sólo por estudios de la creación desde el punto de vista Psicoanalítico, sino también por estudios históricos, sociales, estéticos y biográficos que fundamentan la presente tesis.**

# RESUMEN

---

**E**l objetivo principal que se plantea esta tesis es el entendimiento de los procesos creadores de la pintora española Remedios Varo que se encuentran plasmados en las obras que constituyen el Tríptico: *“Hacia la Torre”*, *“Bordando el Manto Terrestre”* y *“la Huída”*. A partir de este Tríptico también se procede a realizar una breve reflexión de la vida de la pintora entendiendo a ésta como un proceso creador por sí misma. Para realizar dicho análisis se toma como base la teoría psicoanalítica de los procesos creativos y creadores teniendo como principales exponentes a Freud, Anzieu, y Fiorini.

En la teoría de los procesos creadores y creativos que el psicoanálisis ofrece, se distinguen dos tipos de elaboración de la realidad del sujeto; los procesos creativos y los procesos creadores. Los primeros implican una capacidad básica de transformación que se encuentra en todos los seres humanos. El pensamiento inconsciente para manifestarse debe desfigurarse y reinventarse de manera tal que el resultado de tales elaboraciones pueda acceder a la conciencia a manera de sueños, síntomas o fantasías. Estos procesos creativos necesitan principalmente de los mecanismos de condensación, desplazamiento y dramatización, mismos mecanismos utilizados en los procesos creadores.

Los procesos creadores solamente ocurren en un sector de la especie humana; es decir, en aquellos individuos llamados: sujetos creadores (artistas y científicos por mencionar algunos).

En general el proceso creador implica la existencia de una crisis de carácter psíquico en el creador, que puede llevarlo a etapas regresivas, donde los límites se pierden y que por medio de una serie de fases, descritas por Fiorini (1995) (Etapas de exploración, de transformación, de culminación, y de separación) y por Anzieu (1993) (Sobrecogimiento creador, toma de conciencia de los representantes psíquicos, instituir el código, componer la obra y presentar al público), pueden resolverse tomando la forma de una obra artística cuyo contenido refleja la psique del artista.

El análisis de los procesos creadores de Remedios Varo se lleva a cabo después de conocer las características de su producción estética así como de su biografía y de localizar en ésta los posibles puntos de crisis a partir de los que se reconoce la existencia de las etapas señaladas por Fiorini y Anzieu y los procesos creativos que se reflejarían en las características estilísticas y metodológicas de su obra.

En primer lugar se analiza de forma muy puntual su biografía como un

proceso creador, en el que las crisis, aparecen como una constante que al ser enfrentadas por la pintora, le permiten evolucionar del estilo académico al estilo surrealista, mismo que posteriormente sería relegado por el estilo personal y característico de Remedios Varo.

Concibiéndolas como una expresión de los deseos de Remedios Varo así como una narración de su estilo de vida hasta antes de casarse con Walter Gruen, se estudian las obras que integran el Tríptico: “*Hacia la Torre*”, “*Bordando el Manto Terrestre*” y “*La Huída*”.

Para abordar este *Tríptico* se realiza primero un análisis de los elementos plásticos existentes en cada obra (ejes, ritmos, líneas, tensión dinámica, peso, color y textura) que permite penetrar al contenido temático de las mismas y ayuda a su interpretación iconológica. Posteriormente, el *Tríptico* es analizado desde la teoría psicoanalítica de los procesos creadores propuesta por Fiorini y Anzieu, encontrando que la obra por sí misma representa los procesos creadores no solo de la autora sino también de la protagonista quien crea su propio medio y compañero de escape.

El *Tríptico* permite intuir la forma en la que ocurren los procesos creadores de la autora con base en la biografía de Remedios Varo y los procesos creativos que aparecen reflejados en ésta, entre los que se encuentra la dramatización o realización visual del deseo de creación de diversas formas de escape de una realidad, no sólo en la obra sino también en la vida de la pintora, así como la dramatización del encuentro del ser amado. En el *Tríptico*, pueden observarse de igual manera la condensación en el compañero de fuga, papel que en vida fue desempeñado por diferentes parejas desde Gerardo Lizárraga hasta Jean Nicolle, pasando por Benjamin Péret e incluso su amante Esteban Francés. La condensación se encuentra también en las figuras de autoridad como lo es la madre superiora y el Gran Maestro en quienes se encontrarán condensadas diversas autoridades a las que Remedios escapó. Adicionalmente, el desplazamiento es otro proceso creativo que se aprecia en las tres obras, desplazando la carga principal de la pintura a los ojos de la protagonista.

Finalmente, se concluye que la presente tesis representa solamente uno de muchos esfuerzos que se han hecho por entender los procesos creadores y creativos de Remedios Varo.

# ABSTRACT

---

**T**he main objective of this thesis is the understanding of the creative process of the Spanish painter Remedios Varo, which are captured in the pieces of the *Triptych: "Towards the Tower"*, *"Embroidering the Earth's Cloak"* and *"The Flight"*.

Also based on this *Triptych*, a brief dissertation will be given about the painter's career, thinking of her life as a creative process.

In order to carry out the above mentioned reflection, the psychoanalytic theories of the creative processes written by Freud, Anzieu and Fiorini, will be taken as the main theories on which the analysis will be based.

In the creative process theory that psychoanalysis offers, two kinds of individual's elaboration of reality can be recognized. They are the creative processes and the creator processes. The first one involves a basic ability found in every human being which implies to transform the reality in order for it to assimilate it. In other words, the unconscious thought must distort and recreate it self constantly so this new form (which has taken the form of dreams, symptoms or fantasies) is now be able to reach the conscious thoughts. This creative processes, and also the creator processes, need psychic mechanisms called condensation, displacement and dramatization.

Unlike the creative processes, the creators processes only occur in a specific sector of the human race, in those individuals known as creators (artists, inventors, scientists just to mention some of them).

Generally the creator process implies the need of a psychic crisis in the creator's mind which can take him to regressive stages where the borders are lost. In this critical state the phases described by Fiorini (1995) (Exploration, transformation, culmination and separation) and Anzieu (1993) (Creator startle, psychic representative elements consciousness, institution of the code, composing the work of art and introduce it to the public) can help the artist to settle his crisis transforming it into a work of art which content is a reflection of the artist's psyche.

It's only through the knowledge of Remedios Varo's aesthetical production characteristics and her biography, that is possible to find where the crisis moments could have been on her life and how the stages pointed by Fiorini and Anzieu could have been experimented by Remedios Varo; allowing to understand the creators processes reflected in her artistic style and methodology.

First of all, this paper analyzes concisely her biography, considering it to be a creator process where the crisis were a constant the painter faced reaching

with it the evolution of her personal style going through academic style to the surrealist style and finally finding her own personal and unique artistic method.

Continuing this same method, the paintings which integrate the *Triptych*: “*Towards the Tower*”, “*Embroidering the Earth’s Cloak*” and “*The Flight*” are analysed conceiving them as expression of Remedios Varo’s wishes, just as a narrative of her lifestyle before her marriage with Walter Gruen.

In order to approach to the *Triptych*, an analysis of each painting’s plastic elements will be done (axes, rhythms, lines, dynamic tension, weight, color and texture). This analysis allows us to penetrate to the thematic content of each piece and it’s an iconologic interpretation’s resource. Subsequently, the *Triptych* will be analysed through the psychoanalytical theory proposed by Fiorinu and Anzieu, being the result that the paintings represents the painter and the protagonist's creators processes, being the character who creates her own escape and her escape vehicle.

The *Triptych* is a useful source to infer what could possibly the creators processes have been. Based first on Remedios’ biography and on the understanding of the creative processes, for example, the dramatization or visual fulfillment of the desire, were used to create some method for her to get away from reality not only in the artwork but in her life. The painting fulfills the desires for her to finally meet her beloved one through a dramatization. In the *Triptych* another mechanism can be seen, the condensation which occurs in her partner. On Remedios’ biography this companion role was played by several men including her schoolmate Gerardo Lizarraga, the pilot Jean Nicolle, the poet Benjamin Peret and the painter Esteban Frances.

Condensation can be found also in other characters from the *Triptych* like the Nun on “*Towards the Tower*” or the Great Master on “*Embroidering the Earth’s Cloak*”, whom are the condensed representation of several authorities from which Remedios fled. Also, the displacement, as another creative process, is evident in the three paintings since the attention point are displaced, for example from the main character’s eyes to another points like the birds or the vessel.

Finally, this thesis concludes that, a lot of efforts have already been made which objectively to help to understand more, how the processes happened on Remedios Varo while she created her work.

# PREFACIO

---

**A** cerca del tema del arte se han escrito innumerables obras que abordan las cuestiones correspondientes al mismo; desde su definición, su valoración, su historia, metodologías, técnicas y su significado de acuerdo con una cultura y periodo de tiempo determinado.

Debido a la complejidad del arte como materia de reflexión, son pocos los aspectos artísticos que pueden hacerse a un lado cuando se intenta abordarlo con cabalidad y, por lo tanto, la creación de una tesis cuyo objeto de reflexión es el arte plantea una ardua pero gratificante tarea cuyos frutos se esbozan en el presente trabajo.

Pocas cosas pueden asegurarse en el estudio del arte, entre ellas una premisa obtiene una aprobación más o menos parcial por parte de quienes lo estudian. El arte, en general, conmueve el alma de creadores y espectadores (Eco, 1979). El arte, pues, cala en la persona; en sus recuerdos, emociones, sentimientos y en algunos casos en sus ideologías. En general, siempre hay una creación que despierta una pasión sin importar el género artístico del que se trate.

Tomo la libertad de referir brevemente mi caso: Al conocer la obra de Remedios Varo, tuve la oportunidad de descubrir emociones y deseos propios que desconocía. La pintura de Remedios, desde el primer encuentro, me emocionó de sobremanera. Años después, en una visita al Museo de Arte Moderno, tuve la oportunidad de contemplar las obras originales de la pintora. Sobra mencionar mi embelesamiento con la creación en general, sin embargo, de las poco más de 35 obras en exposición hubo una que me conmovió como pocas realizaciones pictóricas lo han hecho hasta ahora.

Esta obra es "*La Huída*". Obra que me obligaba a permanecer atónita ante los exquisitos detalles de la ejecución. El mismo fenómeno ha pasado dos, tres, y todas las veces que he podido observar la obra.

Anhelando siempre relacionarme más con dicha obra y quizá poseerla por medio de su entendimiento, la reflexión acerca de "*La Huída*" se volvió el objetivo principal esta tesis en sus primeros esbozos.

Sin embargo, "*La Huída*" es la última de una serie de tres pinturas que conforman una narrativa visual conocida entre los biógrafos de Remedios Varo como el "*Tríptico*"; razón por la cual abordar de manera exclusiva a "*La Huída*" sin considerar a las otras dos obras ("*Hacia la Torre*" y "*Bordando el Manto Terrestre*") es el equivalente a desacreditar e invalidar cualquier reflexión hecha sobre la pintura. En vista de dicho peligro, la presente tesis se aboca al estudio de las tres obras dando prioridad a las reflexiones sobre "*La Huída*".

El estudio de los procesos creativos de Remedios Varo, implicó un reto de integración debido al carácter interdisciplinario de la investigación integrada no

## INTRODUCCIÓN

---

**E**l objetivo principal de la presente tesis es proporcionar una visión de la posible forma en que pudieron ocurrir los procesos creadores de Remedios Varo durante la creación del Tríptico: “*Hacia la Torre*”, “*Bordando el Manto Terrestre*” y “*La Huída*”. Para tal empresa se considera a la teoría psicoanalítica como la más adecuada debido a que ésta permite la incursión a las cavidades de la mente de forma más flexible que otros supuestos teóricos.

Un ser como Remedios, que se encuentra marcado por las contradicciones, el misterio y las dicotomías es un candidato poco viable para teorías que exigen ecuanimidad de sus objetos y sujetos de investigación. La teoría psicoanalítica de los procesos creadores y creativos permite considerar las aparentes incoherencias de la biografía de Remedios Varo e incorporarlas al entendimiento de la misma autora.

Por tal razón, el primer capítulo de esta tesis revisa las concepciones psicoanalíticas de Arte, artista y procesos creadores, los cuales incluyen a los procesos creativos. De la misma manera en este capítulo se explican dos teorías formuladas por Anzieu (1993) y Fiorini (1995) acerca de los estadios o etapas por las que atraviesa el sujeto en los procesos creadores. Debido a la dificultad de analizar el momento exacto de la creación del tríptico, principalmente a causa de la falta de documentos históricos de ese momento en particular; se retoman los mecanismos de los procesos creativos que se observan en la obra como complemento de estos elementos biográficos inexistentes, y es a partir de éstos mecanismos que se trata de reconstruir el proceso creativo de la autora en el capítulo cuatro y en las conclusiones.

Por tal motivo, en el capítulo primero se explican las diferencias entre los procesos creadores y creativos así como las características de los mecanismos de ambos procesos.

Sin embargo, el conocimiento de la teoría psicoanalítica no es suficiente para atreverse a intuir los procesos creativos de ningún creador. Pues es necesario conocer su contexto histórico que, en el caso de Remedios Varo, estuvo marcado no sólo por la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y el exilio, sino también por su pertenencia y militancia en el movimiento surrealista cuyos preceptos definen las características de su obra temprana y le permiten madurar su obra; es por eso que en el segundo capítulo se hace una muy breve revisión de la génesis de la Primera Guerra Mundial, misma que permite entender la dinámica de la Segunda Guerra Mundial que padecieron los surrealistas en Francia. En el mismo capítulo se revisan los inicios y el desarrollo de la Guerra Civil Española así como el proceso de exilio por el que los refugiados europeos, en especial los españoles tuvieron que pasar para llegar a México.

El entendimiento profundo de los motivos y la dinámica de la política

internacional es de vital importancia para el cabal entendimiento de la Guerra Civil Española que se encuentra ligado muy estrechamente al desarrollo de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, el estudio de este tema puede apartar al lector del foco principal de esta tesis; los procesos creativos de Remedios Varo, por lo cual en el capítulo dos sólo se realiza un esbozo general del desarrollo de la Guerra Civil Española y de la derrota francesa a manos de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial; sucesos que afectan directamente a Remedios Varo. Los detalles del desarrollo de la Guerra Civil Española así como su relación con la Segunda Guerra Mundial no son considerados en la presente tesis, aunque se ofrece a los interesados bibliografía complementaria al tema.

Finalmente en el capítulo dos se recapitula la historia del surrealismo, sus postulados, ideas y métodos de creación. Debido a la frecuencia con la que son confundidos los ideales surrealistas con los métodos dadaístas se hace una muy breve recapitulación de Dadá, movimiento que permitió la gestación del surrealismo como una vanguardia independiente.

El capítulo tres está dedicado en su totalidad a la persona de Remedios Varo, su biografía, sus relaciones amorosas, su personalidad, y creencias, así mismo se realiza una reflexión sobre las principales características de su obra en el plano temático, metódico y estilístico; considerando cuáles pudieron ser sus influencias a lo largo de su vida, cuál era el método de creación de la artista y cuáles son los temas a los que recurre con más frecuencia en su obra.

Posterior a esta reflexión se realiza en el capítulo cuatro el análisis de los procesos creadores de Remedios Varo. La evolución de su obra pictórica como resultado de un proceso creador que comenzaría desde su infancia y que culminaría en la creación de un estilo propio en la edad madura de la pintora.

En el capítulo cuatro se realiza un esfuerzo por esbozar los posibles procesos creadores que ocurren en la creación del Tríptico a partir de los procesos creativos observados en las tres pinturas. Para dicho análisis se retoman elementos dados en los tres capítulos anteriores; es decir, el psicoanálisis de los procesos creativos, el surrealismo, la historia, la biografía de Remedios.

Debido a la naturaleza de la obra estudiada, se considera necesario realizar un estudio más profundo para resolver cuestiones planteadas en las conclusiones tales como la importancia de la represión en la vida de Remedios. De la misma manera se exhorta a realizar futuras investigaciones sobre la pintora acudiendo a las personas cercanas a ella que se encuentran con vida tales como Walter Gruen o Leonora Carrington.

# CAPÍTULO I

## PSICOANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREADORES

*“—...Lucio. Oí un rumor muy raro. Escucha,  
¿no oyes?”*

*—¡Ah! Eso no es nada señorita. Es sólo el  
ánima de don Pedrito, que murió el mes pasado  
y que escupe muy fuerte esta noche. Por aquí  
todas las ánimas tienen costumbre de escupir,  
¿no lo sabía usted?”*

Remedios Varo.  
Proyecto para obra teatral.

## 1 – ARTE Y ARTISTA DESDE EL PSICOANÁLISIS

El entendimiento psicológico del arte ha tenido desde sus orígenes diferentes corrientes que tratan de entenderlo a partir de diversas posturas; las cuales varían dependiendo de su objeto y método de estudio. Así, es posible encontrar desde la aproximación más metódicamente ortodoxa (Estética experimental) hasta aquellas que por su aparente carencia de objetividad provocan la duda de diferentes sectores de la Psicología en general.

Cada una de las diferentes disciplinas Psicológicas que estudian el arte se encargan de un aspecto de éste: ya sea bien el objeto artístico, la reacción que provocan en el espectador, las características formales del objeto, y también de los estadios por los que el creador de la obra atravesó durante la construcción de la obra. Sin embargo, como lo plantea Ernest Kris(1964), ninguna de estas ramas por sí solas podría contestar de manera satisfactoria las preguntas que plantea el entendimiento del arte.

Por ejemplo, investigaciones hechas por la Estética experimental, han demostrado estadísticamente la preferencia de un sector conservador de cierta población por las obras de Miró (Furnham y Walker, 2001), sin embargo, este estudio no se encarga de estudiar la complejidad formal de la obra o las características del impacto psicológico que ejerce en sus espectadores, tampoco está interesado en explicar cuáles fueron las motivaciones del autor al escoger ese género artístico, esa temática, y al dar esa forma a su objeto; cuestiones que sí se plantean otras ramas de la Psicología en función de su objeto y su metodología, cuyas respuestas en general poco o nada se complementan hasta ahora.

Las motivaciones del artista para crear, la expresión de la psique del autor en la obra y su papel en los procesos de la creación son cuestiones complejas que no son fácilmente abordables con procedimientos de estudio estrictos. Autores de corte experimental como Schuster (1982) reconocen que los modelos estrictamente positivistas no se adecuan perfectamente a la complejidad de la psique humana y que muchas variables psicológicas son demasiado complejas para ser estimadas estadísticamente y que por lo tanto, las investigaciones científicas eluden los campos que van más allá de su alcance centrándose en problemas cuya comprensión y medición es más asequible.

En este panorama surge el psicoanálisis como una de las fuentes teóricas que se aventura más en el estudio de la psique humana. El estudio del psicoanálisis se caracteriza por ser dinámico, en otras palabras, considera como base de su estudio la característica humana de permanecer en conflicto, es decir; instancias psíquicas (el Yo, el Ello, el Superyó), fuerzas y deseos inconscientes e instintivos luchan constantemente entre sí provocando de manera constante crisis internas en la psique del ser humano (Schneider, 1993)

Al tener en cuenta la dinámica del conflicto interno, el psicoanálisis puede

revelar significados no evidentes para otras ramas psicológicas sobre la relación entre la vida de un artista y su creación.

Es preciso explicar que no existe un solo psicoanálisis, si bien el más conocido es el psicoanálisis clásico u ortodoxo de Sigmund Freud, y quizá también la Psicología analítica de Carl Jung, existen diferentes escuelas Psicoanalíticas que continuaron el legado de S. Freud y que reflexionaron sobre terrenos que el padre del psicoanálisis esbozó en su obra, hasta convertirse en un corpus teórico original diferente del psicoanálisis clásico.

Por ejemplo la Escuela Inglesa de Psicoanálisis estudia las relaciones objetales que se dan en el infante y la madre, y cuyos principales representantes, Melanie Klein y Donald Winnicott por mencionar algunos, han agregado nuevos conceptos como la posición esquizo-paranoide, la posición depresiva, los objetos transicionales y el holding.

Los estudios postfreudianos sobre el arte y el creador, se muestran en general influenciados por estos autores. Sin embargo algunos autores consideran que las nuevas escuelas psicoanalíticas tienden a reducir la complejidad del pensamiento analítico y a ofrecer dicotomías artificiales de fácil entendimiento en respuesta a la problemática que plantea el estudio del arte. Al respecto, Kris (1964) argumenta que las nuevas escuelas no toman en cuenta la psique del artista en el momento de la creación, así como no se encargan de la influencia de sus circunstancias históricas o las normas estéticas que imperan en su obra, a lo que el autor concluye que las teorías postfreudianas contribuyen con muy poco al estudio psicoanalítico del arte y que es el psicoanálisis clásico en su versión completa el que provee mejores herramientas teóricas para dicha tarea.

Sin embargo, desde que las ideas de Kris fueron publicadas hasta la fecha han existido diferentes estudios psicoanalíticos que tratan de unificar los postulados clásicos y las aportaciones de las escuelas postfreudianas con respecto al estudio del arte, dando como resultado nuevos modelos teóricos sobre el proceso creador y el simbolismo de la obra.

Entender cuál es la concepción de arte que el psicoanálisis posee se vuelve esencial para comprender sus postulados, pues define la posición de la teoría psicoanalítica ante el fenómeno artístico en general, su génesis y los objetivos que persigue con su estudio los cuales se enfocan a entender el contenido psíquico de la obra sin ocuparse de su composición estética <sup>1</sup>.

En múltiples obras escritas por Freud, como “*La Interpretación de los Sueños*”, las alusiones al arte son una constante, además de los diferentes trabajos publicados en los que analiza la producción de artistas y escritores clásicos como Goethe, Miguel Ángel, Dostoievsky, y Leonardo da Vinci, donde explica que el arte le produce una gran atracción que le impulsa a analizarla por medio de su mejor herramienta, el psicoanálisis.

---

<sup>1</sup> Actualmente existen diversos trabajos que abordan el estudio psicoanalítico de la estética en el arte (véase Ehnrenzweig, A, Rose, G, Nienderland W) Dicha temática no será abordada en éste trabajo por alejarse de la temática central; el estudio de los procesos creadores en Remedios Varo.

Para entender la relación autor- obra- espectador, Freud se cuestiona primero sobre la génesis psíquica del arte en la humanidad; es en el *“Malestar en la cultura”* donde Freud observa la insatisfacción del ser humano hacia las instituciones sociales y concluye que ésta se debe al control que la cultura ejerce sobre dos tipos de impulsos que son innatos en él: los impulsos eróticos y los impulsos agresivos, que de manifestarse sin restricciones desintegrarían a la sociedad por lo que el hombre debe disponer de otras tres posibilidades que la civilización le ofrece para desviar sus pulsiones y solucionar así el conflicto que la restricción le había causado. Estas posibilidades son la ciencia, la religión y el arte que permiten al ser humano reorientar el objeto de la pulsión manteniendo la meta de la misma, que ahora es socialmente aceptable, logrando con ello la satisfacción pulsional (Freud citado en Schuster 1982).

Posteriormente, al abordar las relaciones establecidas con el objeto artístico, Freud descubre que aquello que conmueve al espectador al contemplar la obra es básicamente la intención que el artista ha expresado en la misma, es decir: *“... aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el ”artista la energía impulsora de la creación.”*(Freud, 1914, p. 76). Entonces el psicoanálisis intenta determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como lo haría con otros hechos psíquicos.

La obra de arte es, entre otras cosas, un medio para que tanto artista como espectador satisfagan deseos y reduzcan su tensión pulsional. Siendo el artista quien da una forma material a su conflicto psíquico y el espectador quien puede elaborar los propios al establecer una relación con la obra (Schuster, 1982).

El psicoanálisis entonces estudia por medio de la obra al autor y al espectador, sin embargo es posible abordar al artista independientemente de la obra, por ejemplo, al analizar cuáles fueron los mecanismos psíquicos que se pusieron en marcha en la creación del objeto artístico.

Al respecto, Arieti (1973) y Anzieu (1993) marcan una clara diferencia entre sujeto creativo y creador, términos comúnmente confundidos. De acuerdo a estos autores la creatividad del sujeto creativo es un aspecto inherente a la raza humana que no depende de ningún talento específico; esta creatividad ordinaria eleva la moral del hombre y disipa o reduce la neurosis, ayudando en la resolución de tareas cotidianas. Por otro lado existe una poder creativo de mayores dimensiones que precisa de habilidades y capacidades diferentes al común de la gente. El poseedor de ésta ya no es un sujeto creativo sino un creador.

Los sujetos creativos generalmente no alcanzan el nivel de creadores, una de las diferencias entre ambos radica en que las producciones del creador aportan algo nuevo, que en muchas ocasiones no es entendido por sus contemporáneos pero que si lo será por futuras generaciones. Otra diferencia radica en la maestría con que el sujeto creador maneja los materiales plásticos, la pluma u otra herramienta artística, y en el compromiso total que establece con su obra, un pacto fáustico (Marty, 1949) que se refleja en la intensidad de sus vivencias y su psique reflejada en su

creación.

El psicoanálisis se ocupa principalmente del sujeto creador. Estos estudios tienden a ser reducidos al estudio de la psicopatología del creador o al análisis de las obras de sujetos psicóticos debido a la mitificación del creador, entendido normalmente como un ser diferente, con fuertes problemas mentales que se plasman en su objeto artístico.

Anzieu (1993), hace notar que diversas investigaciones de carácter experimental han encontrado, efectivamente, un momento de pensamiento divergente en los creadores que produce un alejamiento de los demás, de los estereotipos y de la “normalidad”. Por otra parte, Schuster (1982) considera que los artistas emplean diferentes técnicas y sustancias que suspendan la estructura del pensamiento habitual (como alcohol o drogas) y los aleja de los caminos del pensamiento normal. Así mismo considera que la existencia de una enfermedad mental puede fomentar la producción artística del creador, considerando a la esquizofrenia como aquella que permite una mayor actividad artística. Kris (1955) concuerda parcialmente en esta idea; en *El arte del insano* hace un análisis de la obra de artistas esquizofrénicos encontrando que la producción puede verse afectada (incrementada o detenida) o puede continuar normalmente durante la enfermedad. Ambos autores encuentran que en los casos de artistas que han continuado o incrementado su producción, los síntomas de la enfermedad (alucinaciones, ideas delirantes y pensamientos antisociales) son parte determinante del contenido de la obra en éstos sujetos.

Como ejemplo de estas sintomatologías, Kris menciona las alucinaciones esquizofrénicas de un paciente que tallaba en madera; dicho paciente aseguraba que el trozo de madera lo hipnotizaba para que así él pudiera convertirlo en algo. Este testimonio recuerda la idea de Miguel Ángel según la cuál el mármol antes de ser trabajado poseía ya todas las formas finales y que era el artista quién debía quitar las partes que sobraban a la escultura.

El elemento “anormal” en ambas experiencias de creación es la colocación de una imagen interior en una realidad externa, es decir una proyección, que de alguna manera encamina la creación.

Estos autores concluyen que sí hay algo de patología en la creación de una obra, el propio artista por definición y por estadística, está alejado de la normalidad, sin embargo al contrario del psicótico, el artista es consciente de su realidad y produce no bajo el trance de la enfermedad sino después de haber incubado la idea y la forma de su obra. En otras palabras, el artista es consciente de la manera en que hará su obra y es él quien decide finalmente los caminos que ésta tomará, se preocupa porque su obra sobreviva por sí y con ella él mismo pueda trascender. El psicótico no se preocupa por su obra, ni por el público al que ésta se enfrentará, el psicótico no interactúa con ella, no se aleja de ella ni decide a dónde irá así como tampoco le interesa el destino de su creación.

## 2- PROCESOS CREADORES Y CREATIVOS

Los procesos creadores y los procesos creativos son conceptos que, incluso dentro de la literatura psicoanalítica son frecuentemente confundidos, generalmente los procesos creadores son reducidos a procesos creativos. En los estudios psicoanalíticos del arte que se ocupan del creador y de su obra, se denomina *proceso creador* a la actividad psíquica, principalmente de carácter inconsciente, que ocurre en el sujeto y que tiene como resultado la creación de un objeto que se guía por normas estéticas y técnicas (el objeto artístico).

En general los autores concuerdan en ver en las crisis del individuo la motivación que da origen al arte y a éste mismo como la reconciliación o en el mejor de los casos, la solución de impulsos internos que provocan conflictos en el sujeto.

Al respecto, Sigmund Freud (citado por Schuster, 1982) encuentra que la producción creadora no es resultado de esfuerzos conscientes del autor sino que es el fruto de procesos inconscientes o preconcientes que súbitamente aparecen en la parte consciente de la mente del artista. Los grandes autores aseguran que la resolución a su problema creador o la forma que debía tomar su obra apareció repentinamente y en varios casos llegó a la conciencia de manera ya resuelta,<sup>2</sup> lo que demostraría la participación del inconsciente (es decir los procesos primarios) en el proceso de creación.

De la misma manera varios autores<sup>3</sup> citados por Schuster (1982) encuentran que en el proceso de la creación el Yo del artista parece estar pasajeralemente alejado, indiferenciado, incluso pareciera estar en una etapa anterior del desarrollo (en regresión). De ésta manera los procesos primarios no estarán tan limitados por el Yo que se encontraría en una etapa anterior. Así el pensamiento y las emociones inconscientes podrán llegar a la conciencia por medio de un proceso de simbolización que los convertirá en imágenes y símbolos.

En este sentido Freud hace una comparación entre el autor y los niños, es decir, ambos crean un mundo de fantasía con el que se involucran emotivamente y al que toman con seriedad. El propósito de la fantasía y, de la obra del artista, es satisfacer deseos de diferente carácter, incluso, Freud asegura que la creación es una continuación o sustitución de los juegos infantiles. Es decir, existe una realidad insatisfactoria que motiva al individuo a fantasear o a crear respectivamente, en éste proceso el Yo acepta la transformación o la dramatización, pero se encarga de supervisar el contenido de ésta en términos técnicos, y sociales.

D. Schneider (citado en Schneider, A 1993) considera que si bien no es el Yo

---

<sup>2</sup> Éste es el caso de científicos y artistas, por ejemplo Arquímedes a quien el principio del desplazamiento del agua proporcional a la densidad de la materia (Principio de Arquímedes) se le manifestó súbitamente resuelto mientras se bañaba y que provocó la mención del jubiloso y conocido "¡Eureka!"

<sup>3</sup> Ehrenzweig y Müller-Braunschweig.

la parte inconsciente que resuelve la creación sí es la parte que dirige su ejecución y que controla los instintos impulsivos del artista dándoles forma tomando en cuenta criterios formales de la ejecución artística y criterios de aceptación de su público. Es por eso que el autor debe estar en constante contacto con esta instancia cuya presencia diferencia al arte de las producciones psicóticas y de los sueños.

El proceso de creación puede aparecer de varias maneras en el sujeto: por ejemplo a manera de inspiración, como una idea ya terminada que solamente necesita adquirir forma física, como un proceso que le sumerge en un estado mental diferente al de otros que normalmente imperan en él o como única salida a la angustia que causa la crisis.

Anzieu (1993) define al *proceso creativo* como un proceso transformador, es decir es el trabajo psíquico que ocurre en cualquier mente y que da dinamismo a la psique humana en cualquier plano de la existencia; es el trabajo psíquico que permite el paso de la salud mental a la enfermedad, y de ésta a la cura.

Entre los trabajos psíquicos estudiados por Freud destacan tres; el trabajo del sueño, el trabajo del duelo y el trabajo de la creación.

El trabajo del sueño consiste, de forma muy general, en la transformación en imágenes de la realidad psíquica del sujeto y sus deseos reprimidos; el trabajo del duelo, que puede tardar incluso meses en ser elaborado, se dedica a afrontar una pérdida sufrida por el individuo y finalmente el trabajo de la creación que reúne las características de los dos anteriores. Al igual que el sueño, las motivaciones del artista, sus deseos y su realidad psíquica son traducidas a imágenes o palabras (según el medio de representación que él mismo escoja). El proceso de creación, de la misma forma que el trabajo de duelo, lucha contra la falta y la inexistencia, por ejemplo, el escultor cuya representación de mujer perfecta no existe y que solamente cobra vida a través de su obra.

Los tres trabajos implican una crisis para el aparato psíquico; pueden ser desconcertantes, catalizadores de la patología, y capaces de llevar al sujeto a cuestionarse completamente sobre lo que consideraba su realidad interna y externa; incluso pueden hacerlo buscar un refugio temporal en los recursos psíquicos que lo defendieron en etapas pasadas de su desarrollo, pero al final, estos trabajos psíquicos ofrecen un equilibrio que en el caso del trabajo de creación es la obra.

Todo trabajo psíquico implica un dinamismo, una transformación que se lleva a cabo por medio de diferentes mecanismos que no son exclusivos de cierto trabajo; un mismo mecanismo puede aparecer en los tres tipos de elaboración. Anzieu (1993), considera que todos los mecanismos usados por el sueño (dramatización, desplazamiento, condensación y simbolismo) también aparecen en el proceso de la creación.

Ya se ha mencionado el papel de la crisis en los tres tipos de trabajo psíquico

que, si bien implican crisis, también pueden representar su resolución (incluso si es temporal).

Es bien conocido el carácter dinámico de la crisis la cual involucra un estado de tensión que el individuo no podrá tolerar por mucho tiempo, ante tal situación el sujeto debe moverse para resolverla de manera permanente o temporal, o bien, caer ante ella, es decir, romperse.

La crisis no se limita a ser una constante de la vida psíquica, sino la esencia de la misma; las instancias psíquicas están en constante disputa, el Superyó, el Ello y el Yo, esta última es la instancia que pugna por un equilibrio de los dos anteriores.

Si una fantasía ya no puede ser reprimida, y atenta con volverse consciente, el sujeto entra en crisis, la estabilidad se pierde, la crisis se hace manifiesta, surgen en el sujeto, fantasías, actos fallidos, lapsus e incluso síntomas por medio de los que el sujeto la trabaja. En los sujetos creadores estas crisis pueden convertirse en productos artísticos que materializan su estado de angustia en una obra que responde a criterios sociales y/ o técnicos.

El síntoma, el sueño y la fantasía son mecanismos de procesos de transformación psíquica que actúan durante la crisis. Si bien, todos los seres humanos son capaces de realizarlos, es el creador el único que a partir de éstos da forma la obra de arte.

De esta manera los procesos creativos de los seres humanos en general se vuelven importantes para entender cómo ocurre el proceso creador.

El sueño posee diferentes mecanismos psíquicos que son comunes a diferentes procesos creativos como el síntoma o la fantasía, entre éstos destacan la dramatización, la condensación y el desplazamiento.

## 2.1 – El sueño como proceso psíquico.

Para entender las características del sueño y de sus mecanismos, resulta primero necesario entender de manera muy concisa la descripción topográfica de la mente humana: El inconsciente, el preconscious y la conciencia. Para Freud, el inconsciente, es decir el psiquismo real, es el círculo mayor en el que se encuentra un círculo muy pequeño: lo consciente. A través del análisis de fenómenos psíquicos, como el sueño, es posible encontrar dos tipos de pensamiento inconsciente; siendo uno de ellos totalmente ajeno a la conciencia cuya naturaleza nunca se presentara a ante ésta y que es denominado por Freud Sistema Inconsciente.

El otro tipo de pensamiento, al que Freud llama Sistema Preconscious, sí puede alcanzar a la conciencia para lo que su contenido debe recorrer cierto camino que lo desfigure y le de una forma que pueda acceder al sistema consciente sin despertar en el sujeto mayor conflicto psíquico.

Dentro del Preconscious se encuentran diversas representaciones que tienen su origen en los deseos inconscientes y que buscan manifestarse de diversas maneras, por ejemplo; transfiriendo su energía a elementos descuidados que

sí tienen acceso a la conciencia. Es decir, los elementos psíquicos del preconscious se caracterizan por la movilidad de la energía libidinal que poseen entre sí.

En la formación del sueño participan dos procesos psíquicos de naturaleza diferente, que vinculan a los tres sistemas psíquicos antes mencionados. Freud los denomina Proceso Primario y Proceso Secundario atendiendo a criterios cronológicos, pues en la psique humana deben, por definición, existir ambos, pero es el Proceso Primario el que primero aparece en la psique del individuo, siendo el Proceso Secundario el que se constituye conforme madura el psiquismo en el individuo. Desde el punto de vista Topológico del Psicoanálisis, el Proceso Primario es característico de los pensamientos que ocurren en el inconsciente, mientras que el Proceso Secundario lo es de los pensamientos conscientes.

Cada uno de estos dos procesos representan dos formas diferentes en las que el aparato psíquico funciona, pues en el Proceso Primario la energía libidinal fluye inconscientemente pasando de una representación a otra sin mayor problema. Este modo de funcionamiento permite que mecanismos como la condensación o el desplazamiento actúen en diferentes procesos psíquicos, como el sueño o la formación de síntomas, mientras que en el Proceso Secundario la energía se encuentra establemente ligada a la representación.

En el sueño, el Proceso Secundario crea pensamientos oníricos que parecen perfectamente coherentes e incluso equivalentes al pensamiento en estado de vigilia; mientras que el Proceso Primario actúa de formas a primera vista, “poco lógicas”. Es decir, trata a los pensamientos inconscientes y a cualquier representación que haya sido abandonada por la investidura preconscious, de formas poco usuales, les da la energía que estaba destinada a otras representaciones o las asocia con otras de formas increíbles.

Además, en este proceso la energía libidinal fluye inconscientemente pasando de una representación a otra sin mayor problema, para lo que se vale de condensaciones y desplazamientos como métodos de movilización de la energía libidinal, generando así síntomas, fantasías, sueños, etcétera.

El Proceso Secundario se vuelve necesario para impedir que las actividades del Proceso Primario lleguen a la conciencia, este proceso tiene uso total de sistemas conscientes y además, de la memoria; se encarga de dar identidad y uniformidad al pensamiento consciente evitando el uso de los métodos de desplazamiento y condensación con sumo cuidado.

El sueño es un acto psíquico que en el que es posible analizar la relación entre ambos procesos, pues ocurre mientras el cuerpo se encuentra en reposo y los mecanismos censuradores del Proceso Secundario han bajado su intensidad.

En el sueño, existen muchos pensamientos inconscientes que pelean por expresarse en una sola representación, por lo que el Proceso Primario en el

trabajo del sueño se vale de muchos mecanismos y maneras de dar expresión a todos ellos o a muchos de éstos en una sola representación, misma que por el trato del Proceso Primario es percibida como un absurdo.

El sueño se presenta a la conciencia primero, como mutilado por la memoria, se recuerdan sólo fragmentos de éste y, en muchas ocasiones, los rasgos más detallados del sueño, que son necesarios llevar a cabo la interpretación onírica, son olvidados. El olvido del sueño es una resistencia usada por el Proceso Secundario, que impide a los fragmentos omitidos mostrarse a la conciencia. Además cuando el sujeto intenta reproducir el sueño para contarlo o analizarlo, el suceso onírico es sometido a una elaboración secundaria del sueño por parte del Proceso Secundario que continúa con la labor de desfiguración del contenido inconsciente del sueño.

Para acercarse al sueño, S. Freud (1900) utiliza la asociación libre: enunciación de cualquier idea que se le ocurre al sujeto con respecto a un tópico sin intentar emitir ningún juicio o represión sobre ella; tras lo que descubre en "*La interpretación de los sueños*" diferentes niveles de contenido onírico que divide en dos tipos: Contenido latente y contenido manifiesto.

El sueño tal como aparece en el recuerdo consciente, es el contenido manifiesto; mientras que el contenido latente es el material que se halla tras el análisis de contenido manifiesto.

El contenido latente fue transformado en manifiesto por medio de un proceso de conversión del sueño llamado por Freud "elaboración del sueño". El sentido de lo soñado y las razones del olvidarlo obedecen a las características observadas en el contenido manifiesto, mismas que Freud utiliza para clasificar a los sueños en tres categorías:

En la primera categoría aparecen los sueños que poseen un sentido y que son fácilmente comprensibles; estos tienen un contenido que puede ser incluido sin violencia en la vida psíquica, son breves y frecuentes; incluso, pueden no contener ningún elemento que parezca extraño.

Los sueños de los niños pertenecen este tipo; tienen un claro sentido, sueñan con aquello que más desean y que no pudieron satisfacer en su vida despierta; estos sueños realizan deseos estimulados durante el día que no fueron cumplidos, inclusive, aunque en algunas ocasiones parezcan de difícil comprensión son simples realizaciones infantiles que están íntimamente conectados con la vida diurna del sujeto. Su estímulo provocador son deseos que en alguna parte del día fueron cargados fuertemente de afecto.

En esta misma categoría aparecen los sueños de comodidad, en los cuales el estímulo que amenaza con despertar al sujeto es desaparecido o neutralizado; por ejemplo un sujeto que durante el sueño tiene sed sueña con tomar agua, por medio del cumplimiento del deseo en el sueño, el sujeto puede permanecer dormido un lapso de tiempo mayor.

En ocasiones los sueños de la primera categoría presentan un material extraño que parece indiferente al sujeto o que no parece satisfacer ningún

tipo de deseo físico; estos sueños pueden sustituirse por la frase “ojalá que...”, un deseo ya realizado en el sueño con un carácter predominantemente visual, es decir una puesta en un presente de un cumplimiento de un deseo en el contenido manifiesto del sueño.

En estos sueños de la primera categoría la elaboración del sueño consiste en que una idea o deseo es sustituido por una visualización del presente donde el anhelo es realizado, es decir ocurre una dramatización del mismo.

El segundo tipo de sueño es el que presenta coherencia y posee sentido pero que causan extrañeza por no saber como incluirlos en la vida psíquica. Aparece una elaboración onírica diferente llamada condensación que consiste en componer a los elementos del sueño de dos o más impresiones o sucesos.

Una serie de ideas latentes son reunidas para formar el contenido manifiesto y cada una de estas ideas debe ser apropiada para dicha empresa, por lo que se deben integrar los diferentes elementos comunes a todos los componentes y destruir los detalles contrarios de estos elementos para poder formar una sola imagen que aparecerá en el contenido manifiesto, en parte esta característica da vaguedad a los sueños del segundo tipo.

El mecanismo de condensación agrega los elementos en el sueño; es decir, “A o B” se transforma en “A y B”.

Si las ideas latentes no tienen elementos similares entre sí, la elaboración del sueño los crea para poder llevar a cabo una representación común; por ejemplo, variando la expresión verbal de cada una de ellas de manera que su pronunciación sea más cercana.

La condensación consiste entonces, en la creación de ideas intermedias, con frecuencia retorcidas y forzadas, que permitan unir diferentes elementos latentes en una sola imagen manifiesta que se representará en el sueño.

La condensación aprovecha la homofonía de palabras y su doble sentido para unirlas; puede crear, por ejemplo, personas colectivas y mixtas, es decir productos híbridos al unir rasgos de dos o más personas diferentes y atribuyéndolos a otra persona, como su figura, su nombre o la situación en que el otro debiera estar. Incluso dos ideas contrarias pueden expresarse en el mismo sueño por medio de un sólo producto mixto.

En los sueños de la segunda categoría, cada uno de los elementos oníricos está determinado por el material de una serie de ideas latentes del sueño. En otras palabras, las ideas latentes se hallan representadas por más de un elemento en el sueño.

La tercera clase de sueño está formada por aquellos que carecen de coherencia y sentido y que se muestran exageradamente absurdos. No pueden explicarse por completo sólo por la dramatización o la condensación. En estos sueños el contenido manifiesto se trata de ideas completamente diferentes a las del contenido latente, pero esto ocurre solamente en apariencias. Aquí la técnica es el desplazamiento; la intensidad psíquica de

las ideas se desplaza a otras representaciones que no tendrían ningún motivo para ser acentuadas en el sueño. En los casos en los que ocurre desplazamiento los sueños se vuelven más incomprensibles, y hay casos en los que ningún elemento del sueño ha conservado su valor propio. En estos casos, cuando más ocurre el desplazamiento, el sueño se vuelve más oscuro y confuso, pues a la dramatización y a la condensación se agrega este tercer mecanismo de elaboración onírica.

Los componentes esenciales del contenido manifiesto no tienen un papel tan importante en el contenido manifiesto del tercer tipo de sueño. El contenido esencial manifiesto puede incluso no aparecer representado en el contenido manifiesto o encontrarse centrado en elementos que realmente carecen de importancia para el significado del sueño.

El desplazamiento tiene como resultado que el contenido manifiesto se muestre más deformado incluso de lo que podría haber estado con la condensación.

## 2.2 – El síntoma como mecanismo de procesos psíquicos.

Los síntomas de la psique son descritos por el enfoque tradicional de salud como actos perjudiciales inútiles para la vida y para el sujeto, quien afirma realizarlos contra su voluntad y que además implican un displacer o un sufrimiento, un gasto anímico en su ejecución y en su tratamiento. Empobrecen o paralizan al sujeto debido a la contingencia energética que implican en su vida anímica.

Los síntomas neuróticos como resultado del conflicto que causa una nueva modalidad de satisfacción pulsional: dos fuerzas, antes enemistadas se reconcilian en el síntoma debido a la formación de compromiso entre ellas para formarlas. Así, ambos lados antes conflictuados sostienen al síntoma y le confieren su fuerza y resistencia.

Una de esas dos partes es la libido insatisfecha que debe buscar nuevos caminos para la satisfacción suplementaria en uno de los satisfactores ya superados en algún estado anterior de la vida del sujeto; mismo que le dio placer. Así se instituye un síntoma regresivo. De esta manera la libido consigue una satisfacción que permanecerá en tanto este síntoma regresivo no entre en contradicción con el parte del Yo.

El conflicto ocurre si el Yo, que dispone de conciencia y acceso a la movilidad, encuentra en la satisfacción regresiva algún elemento con el que no esté de acuerdo; en ese caso la libido debe moverse de su investidura y buscar otra mejor o bien, eludir al Yo y sus leyes por medio de los procesos de condensación y desplazamiento estableciéndose en nuevas representaciones.

El síntoma también se instaaura como un regreso del cumplimiento de un deseo inconsciente que ha sido desfigurado de varias maneras. En esta característica la formación del sueño y el síntoma se parecen, sin embargo en el primero el propósito termina en la conservación del dormir y en impedir

la entrada a la conciencia de cualquier elemento disturbador. Mientras que en el síntoma, la libido intenta salir por medio de la existencia de fijaciones sobre las que ésta se descarga.

Dicha liberación le provee una satisfacción que apenas es reconocible.

La libido de los neuróticos está ligada a sus vivencias sexuales infantiles que tendrán una importancia fundamental sobre su vida. Los síntomas crean un sustituto para la satisfacción frustrada por medio de una regresión de la libido a épocas anteriores donde el sujeto neurótico quedó adherido o a aquél punto en que su libido era satisfecha sin conflicto.

Sin embargo, el modo de satisfacción del síntoma posee un elemento extraño; la persona percibe la presunta satisfacción más como un sufrimiento del que se queja. Por lo tanto lo que alguna vez fue una satisfacción plena se vuelve en él ahora una un elemento repugnante, por ejemplo aquellos cuyo síntoma se manifiesta como repugnancia a la leche que alguna vez fue su mayor satisfactor.

El síntoma prescinde del objeto y con él, del vínculo con la realidad exterior; es decir el síntoma implica un alejamiento del principio de realidad.

En la formación del síntoma trabajan los mismos mecanismos de formación de sueños condensación y desplazamiento por lo que el síntoma al igual que el sueño actúa como algo ya cumplido.

El psicoanálisis se dedica a analizar el síntoma junto con el paciente, pero durante la sesión terapéutica, no se habla exclusivamente de éste sino que se abandona el tema varias veces pensando en regresar a él por medio de diferentes nexos. Los síntomas neuróticos de cada sujeto están en relación íntima con el vivenciar del mismo y el sentido que el síntoma adquiera está definido por la vida del sujeto.

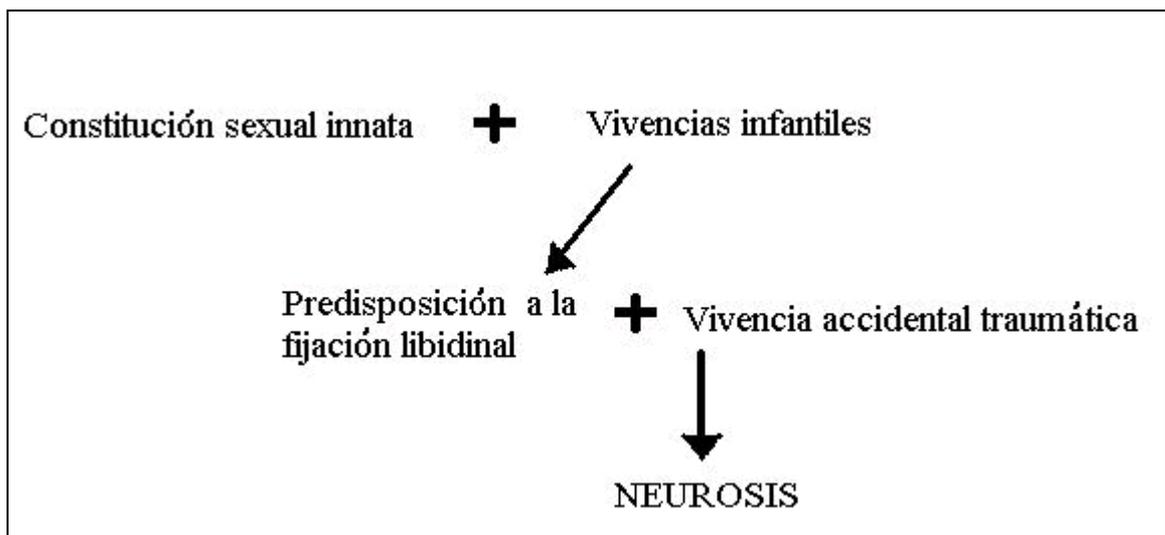


Diagrama 1-Génesis de la formación de síntomas neuróticos.

## 2.4- La fantasía como mecanismo de procesos psíquicos

Por definición, la fantasía es la facultad que tiene la psique de escenificar por medio de imágenes que pueden incluso enunciarse en una frase corta con escenas organizadas, las situaciones pasadas o de representar los ideales de forma sensible. En esta escenificación imaginaria el sujeto se encuentra siempre presente, como participante o como observador. Una cualidad de la fantasía es que la representación se encuentra deformada por procesos psíquicos que se encargan de realizar un deseo que en algunos casos es inconsciente.

La fantasía es un mecanismo psíquico inherente a toda la raza humana que está ligado íntimamente al juicio de realidad, incluso de forma cognitiva, y que implica conectarse y desconectarse de la realidad, a manera de escape. Este fenómeno puede aparecer con cierto control en un sujeto normal permitiéndole funcionar armónicamente, por otro lado, puede salir de los límites y hacer caer al sujeto en la carencia total o parcial del juicio de realidad, es en este extremo que se relaciona a la fantasía con la etiología de la neurosis, por ejemplo la alucinación y el delirio poseen elementos fantásticos que por su intensidad alejan al individuo de su realidad y de la de otros dejándolos improductivos.

El control de la fantasía será aprendido, adquirido y modificado a lo largo del desarrollo del sujeto.

La fantasía es un fenómeno normal que puede tener más peso que la realidad, en tanto que es una realidad psíquica. El sujeto puede usarla como un escape o regresión cuando las pulsiones le orillan a recrearse o imaginarse una escena, en este sentido la fantasía es un recurso que no necesariamente implica la alteración mental (Jiménez, 1989).

## 3- ANTES DEL PROCESO CREADOR: LA SUBLIMACIÓN

Es común asociar la creación con la sublimación, sin embargo, este término por sí es muy ambiguo, incluso para los psicoanalistas y tiende a ser usado como sinónimo de procesos creativos, lo cual no es del todo correcto.

El término sublimación es usado por Sigmund Freud en sus cartas a Fliess en 1885. En 1915 dedica un capítulo a la sublimación en su “Metapsicología”, y en 1930 en el “Malestar en la Cultura” se enfrenta a la dificultad en el uso del término. La sublimación es un concepto psicoanalítico que no ha sido perfectamente elaborado y del que burdamente se entiende que consiste en llevar a las funciones a un nuevo fin no sexual y socialmente valorado.

La sublimación es vista, sobre todo en la clínica psicoanalítica, como un desenlace más que como un proceso pero en “Pulsiones y destinos de pulsión”, Freud la describe como un tipo de abstracción que no es posible

definir como sexual o no sexual pero sí es factible entenderla como un impulso que pone en marcha un trabajo hacia una dirección diferente. Para entender las características de la sublimación, Freud (citado en Guadarrama, 1992) argumenta que primero es necesario entender las características de la pulsión:

*La pulsión tiene una meta:* Es la acción, cuya finalidad consiste en satisfacer y bajar la tensión existente. La satisfacción una mutación libidinal de la meta.

*La pulsión tiene un objeto:* El medio por el cuál la pulsión alcanza satisfacción, puede ser un objeto externo o parte del cuerpo. Puede ser un ente fantasmático o encontrable en la realidad.

El objeto a comparación de la meta es fácilmente intercambiable, pues no se encuentra determinado orgánicamente por la pulsión, sin embargo, en algunas ocasiones el objeto puede estar muy bien determinado haciendo difícil el reemplazo por un sustituto.

*La pulsión tiene una fuente:* El proceso somático de una parte del cuerpo cuyo estímulo es representado en la vida anímica.

*La pulsión posee empuje;* Es decir, motiva una acción, es el factor motor de la pulsión. La pulsión como estímulo pone en marcha o produce un cierto movimiento o trabajo; es diferente de los estímulos exteriores que son momentáneos y de los que se puede huir, cualidad que no poseen las pulsiones que permanecen en la psique humana.

La pulsión para ser cumplida puede cambiar de objeto, e incluso, en otros casos, puede cambiar de meta, cuando este fenómeno tiene como resultado una acción o un objeto valorado socialmente, se le conoce como sublimación; al respecto, Laplanche (1983) propone una metáfora entre la pulsión sublimada y el cuchillo de Jeannot; A este cuchillo se le puede cambiar la hoja y continúa siendo el cuchillo de Jeannot, incluso después de cambiar la hoja se le puede cambiar el mango y continúa siendo el cuchillo de Jeannot. En la sublimación la pulsión puede cambiar de objeto o la meta, y sin embargo sigue siendo la misma pulsión.

La desexualización de la pulsión, como comúnmente se entiende a la sublimación, implicaría alejarla de su fuente, de su objeto y de su meta. Sustituir éstos por otros. En el caso de los creadores ellos cambian su objeto y meta originales por objetivos artísticos, sin embargo esta predisposición al cambio pulsional no explica lo que ocurre en el interior de la mente del artista ni el papel que tienen las instancias psíquicas en el proceso de creación.

La obra es resultado de la desviación pulsional de los objetivos, el trabajo de creación es sostenido, alterado y estimulado por las representaciones inconscientes (Anzieu, 1993). De esta manera la sublimación se instaura como un paso necesario para la creación que *per se* sólo puede explicar la

tendencia del sujeto a crear, mas no las formas en que su psique aprehende y malea su realidad psíquica en un objeto artístico.

#### 4- PROCESOS CREADORES

El sueño, la fantasía, los síntomas y la sublimación son procesos creativos que transforman un conflicto psíquico, tratan de darle solución en el mejor de los casos o reducir la tensión que causa al sujeto. Y son inherentes a todos los seres humanos.

Cuando se habla de creación, es preciso distinguir a los procesos creadores, que acaecen exclusivamente en sujetos que producen un objeto estético palpable a partir de su realidad psíquica.

Para Kris (citado en Álvarez, 1974) el origen de los sueños, de los actos fallidos, de los síntomas neuróticos, de los delirios esquizofrénicos y el lenguaje del arte es el mismo: el inconsciente, sin embargo la diferencia fundamental del arte respecto a estos fenómenos psíquicos es que la obra permite al Yo del creador intervenir haciendo modificaciones al material en bruto entregado por el inconsciente. Este Yo permite establecer una distancia ente los productos inconscientes del artista y él mismo siendo el creador el “conductor” de los pensamientos y no siendo conducido por ellos como sí ocurre en los sueños y en los delirios esquizofrénicos.

El proceso de creación puede percibirse de varias maneras en el sujeto, por ejemplo puede aparecer a manera de inspiración, como una idea ya terminada que solamente necesita adquirir forma física; también puede surgir como un proceso que le sumerge en un estado mental diferente al de otros al que normalmente impera en él o finalmente puede mostrarse como la única salida a la angustia que le ha causado una crisis.

Como sea que aparezca en el sujeto, lo común en los procesos creativos es la acción de crear la cuál no implica únicamente manipular algún material modificándolo, sino que implica tener una relación íntima con la obra, en la que ambas partes (autor y obra) pueden modelarse, la obra es maleada físicamente en tanto que el autor acepta ser modificado por la obra de manera consciente e inconsciente, y en algunas ocasiones corporalmente.

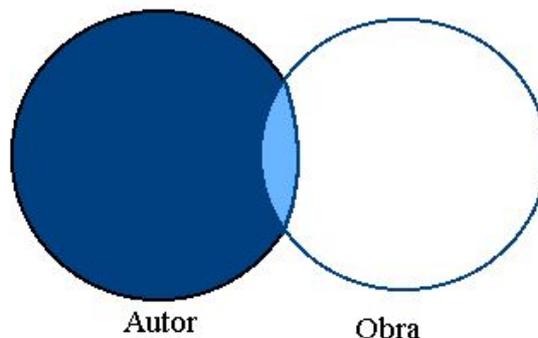


Diagrama 2- La relación entre autor y obra implica reciprocidad en trabajo.  
La obra es maleada por el autor de la misma forma que el autor es  
trabajado por la obra.

**Por lo tanto, en esta relación es trabajado el cuerpo real del autor como el cuerpo imaginario, pues físicamente su cuerpo está presente en toda la creación, con este cuerpo se da forma a la obra.**

**Entonces además de la relación psíquica con la obra existe una relación física; las explicaciones cognitivas del proceso creativo hacen alusiones de tipo físico, como el embarazo, el parto creativo, la expulsión de la obra, que permiten percibir claramente la materialidad de la relación.**

**Anzieu (1993) explica esta relación como un vínculo amoroso del creador y de la obra, que alcanza también al espectador quien recibe el fruto de la relación y establece un vínculo con la obra a tal grado que puede ayudarlo a trabajar duelos, o en otros casos impulsarle a crear, en este caso la obra funge como predecesor de otro proceso creador. Es este tipo de relación obra-autor-espectador-obra la que mantiene la unión de generaciones de creadores, haciendo similares los valores incluso la técnica y el método utilizado para la creación.**

**El sujeto creador vive y se nutre de los procesos primarios y secundarios de su mente y de sus combinaciones, que le permiten pasar por cada una de las etapas y de los estados del proceso creador.**

**En un inicio el creador se abandona a los procesos primarios en los que en ocasiones el autor en un estado de exaltación narcisista se deja llevar, es él y sólo él mismo el inicio y el fin de su mundo que está en juego; se adentra a su psique pero pierde los límites, la experiencia creadora es una introversión que lleva energías psíquicas a la profundidad activando lo perdido, las imágenes y emociones infantiles inconscientes.**

**El sujeto creador está acorralado entre dos abismos de representaciones imaginarias y narcisistas y una plataforma abierta perdida cerrada y sin límites. Es de esta fragmentación que parten los impulsos.**

**Los artistas se encuentran con fenómenos contradictorios, no saben si deben llamar al sujeto que experimenta los acontecimientos “yo”; en algún punto de la creación el pintor siente que ya es hora de pintar la tela pero no sabe si es su yo quien lo decide, él ya no se siente como un espectador sino como un ruido o una parte por pintar de la obra, siente que su persona está proyectada en la misma y que ahora es parte de los ritmos, del peso, de la perspectiva. Así mismo, la sensación de que la obra está determinada por la obra misma o por alguien más es constante en toda la materialización de la misma. El sujeto en la creación no desapareció sino que está relativizado, se encuentra en varios lugares de la psique, incluso como observador consciente, es parte transformadora y transformada de un proceso que ocurre en fases vigiladas por la conciencia.**

**En el proceso creador las zonas desconocidas por el creador, las zonas inconscientes encuentran algún modo de representación.**

**La creación en sus primeras fases implica convocar tensiones y contradicciones psíquicas a las que se otorga nuevas formas de manera que la crisis creadora sea fecunda y socialmente valorada como superior. El tema**

de la creación implica casi siempre el uso de la patología y del conflicto que el psiquismo creador toma como una contradicción insoluble en el que se planta la angustia.

#### 4.1 – La madre en el creador

El origen de los procesos creadores puede rastrearse al origen de la misma psique en el infante, en el papel de la madre y la relación que se establecerá entre madre e hijo.

Las estimulaciones de la madre tienen complejas repercusiones psíquicas en el niño, pues éste no tiene idea más que de su propio cuerpo, pero no sabe que le pertenece ni distingue al cuerpo ajeno (el de la madre), es la madre quien le ayuda por medio de las estimulaciones y de las adecuadas frustraciones, a estructurar el yo corporal del infante diferenciando lo interno de lo externo.

La madre funge entonces como un ser que proporciona las pistas, puntos de referencia que darán al sujeto la noción de exterior y de “realidad” de su propio cuerpo<sup>4</sup>. La relación que se establece entre madre e hijo en esta etapa, las estimulaciones dadas por la madre son interiorizadas por el niño y serán utilizadas como vehículo de contacto entre el interior y el exterior, representado en ese momento por la madre. El niño se crea una imagen de sí teniendo a la madre como origen y fin de sí mismo, por lo que esta simbiosis es necesaria para la conciencia de sí, de la alteridad.

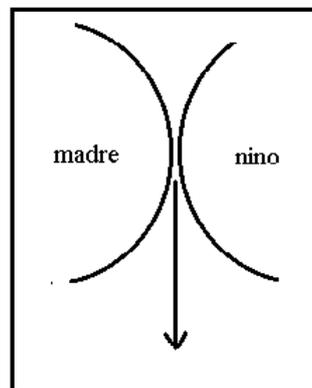


Diagrama 3 - Relación simbiótica entre madre e hijo, los orígenes del infante son determinados por los límites de la madre.

**La madre es el primer intento de orden y una vez que esta permita dar coherencia al caos pasará a ser un elemento “ya dado” (Fiorini, 1995). En este prelenguaje establecido entre madre-niño se encuentra la matriz de los juegos del niño y su futura creatividad.**

**Anzieu (1993), distingue entre dos tipos de relación objetal que podrían**

---

<sup>4</sup> Anzieu (1993) considera que el arte abstracto y neo-figurativo apunta a recrear el sentimiento de falta de unidad, coherencia, pérdida de puntos de referencia espacio - temporales, que ocurrió en las primeras etapas de existencia del sujeto antes de la orientación materna.

desembocar en un sujeto creador, una madre sobreestimulante y una madre subestimulante.

La madre sobre estimulante es aquella que se ocupa de su bebé estimulando sus sentidos de manera constante y promoviendo en él un desarrollo sensorial e intelectual. Las madres tienden a prestar más atenciones a los hijos varones quienes serían más proclives a ser sujetos creativos. Estas madres estimulantes invisten a su hijo de gran carga libidinal (que otorgarían al creador de una considerable omnipotencia narcisista, y de una aguda sensorialidad), volviendo intenso su papel en el maternaje<sup>5</sup>. La sobrestimulación materna tiene consecuencias cualitativas y cuantitativas en la psique del niño, la cantidad libidinal lo desborda y encuentra como única forma de emplearse un proceso en el que se trabaja la sobrecarga libidinal, ese proceso que utiliza la demasía pulsional y que da movimiento al autor y al resultado, es la obra.

Pero la sobrestimulación (o subestimulación), no siempre satisface totalmente las necesidades psíquicas del sujeto. La sobrestimulación aumenta la cantidad pulsional y excita al Ello a moverse, éste una vez sobrecargado busca su descarga por medio de diferentes válvulas entre las que se encuentra el arte. Estos creadores, hiperestimulados por su madre, pueden encontrar en la sobrestimulación una constatación necesaria para crear, pues estimularía las imágenes afectos y pensamientos.

Este pues, sería el tipo de artista que necesita de constantes y poderosos estímulos como drogas, sexo, etcétera. En este caso la obra es un medio para controlar el desborde de emociones, y a la vez éstas son un requisito necesario para la creación de la obra. Por ejemplo los artistas obsesionados con algún tema, como el sexo, crearán miles de óleos, grabados y acuarela con éste como tema principal. La obra se vuelve una larga recopilación de sensaciones, variadas, multiplicadas, detalladas y revividas. Este tipo de obras recopiladoras de la fuerza son llamadas creaciones totalizadoras.

La sobrestimulación tiene por resultado un Yo corporal precoz, anterior a la formación del Yo ideal, que Anzieu llamará, Yo piel, y que funciona como una bolsa donde se acomodan los datos que aún no pueden tener lugar en ninguna otra parte de la psique, filtra las experiencias, y puede retenerlas grabándolas en sí mismo, hasta que en el caso del sujeto creador, manifieste su contenido de manera artística y ordenada según un código estético.

La simbiosis normal que surge entre madre e hijo se encontraría reforzada y prolongada en los sujetos creadores, quienes siendo niños la disfrutaban y la viven con felicidad. De acuerdo con este presupuesto el creador experimentaría un amor mayor hacia la madre mismo que le provocaría temor de amar demasiado en su vida adulta, y de repetir el sentimiento inconmensurado que experimentó hacia su madre en otra mujer, pues quizá no sea capaz de frenarlo y la consecuencia de tal amor sería la misma desvalorización del sujeto; su motor e impulso de vida estarían fuera de él,

---

<sup>5</sup> Este deseo incestuoso hacia el hijo es llamado por Besdier (citado en Anzieu, 1993) Complejo de Yocasta.

Yocasta, madre de Edipo, habría experimentado y llevado a la realidad este deseo hacia su hijo.

su destino ya no estaría determinado por él sino por el nuevo objeto de amor que revive al anterior, dicho final siniestro se observa en la historia contemporánea del arte en Dalí quien experimentaría la muerte física una semana después del fallecimiento de Gala.

El creador en esta extrema postura de amor hacia su madre teme al castigo del que se hace merecedor por amarla de esa manera, incluso pareciera que el creador quiere lograr el perdón por medio del afán creador, busca matarse en el trabajo de la obra a veces excesivo, tal como Heracles, al redimir su nacimiento ilegítimo ante la diosa Hera<sup>6</sup>, el sujeto creador desea pasar de culpable a héroe por medio de su extenuante trabajo en la obra, labor que será interminable pues, la culpa nunca cesará, y la única forma de perdón posible, la obra, no será suficiente para pagarla, pero será su único medio para lograrlo.

La constante estimulación de este tipo de madre omnipotente y amorosa puede volverse una necesidad no sólo para crear sino también para seguir viviendo, como en el caso de Roland Barthes quien murió poco tiempo después de que su madre falleciera o en el caso de Salvador Dalí cuya Gala funge como una madre sustituta. Las muertes de estos objetos de amor representan no sólo el final de su vida creadora sino el de la propia vida del creador, pues la madre o su sustituto se vuelve una prótesis con la que el sujeto puede caminar en la vida y que termina por ser integrada al self del sujeto. Una parte del creador de la que no es posible prescindir de ese objeto igual que en las primeras etapas de vida.

En el otro tipo de maternaje, la madre es apenas estimuladora de su hijo, el niño tendrá que invertir toda su libido en conservar y alargar (en algunos casos eternizar) el momento de estimulación, este tipo de creador, encuentra en la obra el medio para dar longevidad a las escasas excitaciones recibidas. En este tipo de creador hipoestimulado, aparecen las creaciones consolidación, que al contrario de las obras totalizadoras, son hechas por la falta de estimulación, por la angustia que esta falta produce, estas obras son una manera en las que el creador emancipa la angustia fija y refuerza y hace eternas aquellas escasas estimulaciones que le fueron dadas.

La relación de identificación con la madre se repite en la creación, en el caso del pintor, la tela implica un cuerpo que será transformado en tanto que establezca una relación con el cuerpo del autor. El contacto será espacio temporal, el punto de origen de la obra está en este contacto. La cualidad de la estimulación tiene también diferentes efectos en el futuro creador. Una madre amorosa, exigente provoca en su hijo angustia por la separación con ella, y angustia por la pérdida del objeto omnipresente y poderoso.

Una circunstancia que reaviva la angustia de la pérdida, por ejemplo la muerte real de la madre, la ruptura de una amistad o la pérdida de un amor, puede provocar un despliegue creador; es decir remite a la primera angustia

---

<sup>6</sup>El hijo de Zeus y la mortal Alcmena fue llamado Heracles, un semidiós, quien tuvo que pasar por doce difíciles trabajos impuestos por Hera (esposa de Zeus) tras los que muere logrando el perdón de la diosa y su posterior apoteosis.

que por medio de la creación puede superarse y volver a encontrar la unidad perdida. De cualquier manera sí existen circunstancias en las que la angustia es de magnitudes superiores, a tal grado que el sujeto no puede superarlo y que interrumpen la capacidad creadora.

En ambos casos, la relación con la madre es una base para la relación con la obra, sin embargo la forma de actuar en la obra y el tomar conciencia del código que regirá la el estilo de la misma es un cambio en el conocimiento de sí mismo que exige pasar de lo materno a lo paterno.

#### 4.2- El padre en el creador.

Existen numerosas madres que sobrestimulan a sus hijos y fomentan en ellos la imaginación y una cierta capacidad creativa, pero de esta enorme población muy pocos sujetos se vuelven creadores. Entonces, Anzieu (1993), encuentra en el papel del padre y no en el de la madre, la respuesta del origen del creador.

En los primeros estadios de vida y obra, el sujeto se encuentra en un papel pasivo, que se asociará con el lado femenino de la personalidad, el recibir estimulaciones, el conocer y clasificar emociones y afectos y el concebir una idea, sin embargo llevar a término la creación requerirá tomar un papel más activo, frente a la obra, pues toda las concepciones requieren también un lado activo masculino; cada ser humano posee una bisexualidad psíquica que permite a ambos sexos ser creadores, en tanto que es necesario para concebir la idea (posición pasiva femenina) como para darle forma (posición activa masculina).

Un creador que lleva a término su obra es aquél cuya función paterna fue más desarrollada y es más activo en la ejecución de la misma. Lo masculino implicaría buscar activamente en el objeto, hurgar en él hasta encontrar todas las maneras en que puede éste puede existir como obra artística y llegar hasta la maestría en su ejecución, y finalmente en la comprensión y aprehensión del código propio.

#### 4.3 - Las instancias psíquicas en el creador

La obra ofrece una emoción de carácter estético, y aún más una representación de elementos psíquicos internos, representaciones psíquicas del cuerpo y del mundo. La obra se vuelve transformadora de los objetos y emociones internos, volviendo placenteros los elementos antes displacenteros, pues puede sacarlos de la psique del creador y de la representación que solían tener.

La obra está compuesta por elementos exteriorizados que comparten una realidad psíquica con los elementos inconscientes que permanecen dentro del creador.

Durante el proceso creador, el sujeto muestra su mundo interno como un exhibicionista, por lo que necesita un observador que, durante el proceso de creación, se encuentra en su propio Yo que se ha desdoblado en dos: en Yo ideal y Yo consciente.

El Yo ideal es partícipe de la obra, mientras que el Yo consciente mantiene contacto con los criterios externos al autor como los metodológicos o estéticos; por lo tanto ese espectador anónimo que acompaña al sujeto en la creación y que juega el rol de crítico del progreso y consecución de la obra es el Yo consciente.

En este proceso de desdoblamiento del Yo, éste se funge el papel de espectador y parte, como un elemento interno y externo a la vez; de esta manera puede brindar conocimiento de los tabúes y normas externas al creador en tanto que le da información de los acontecimientos psíquicos que ocurren en su interior.

Es con base en este conocimiento interno y externo, brindado por el yo consciente que el creador puede transgredir los límites de lo existente interno y externo y llegar al caos (Fiorini, 1995). El yo consciente también debe “perdonar” al creador por dicho rompimiento y permitirle continuar con su obra hasta el final.

El yo ideal (el neurótico promedio proyecta su yo ideal en su padre haciéndolo su modelo, él desea convertirse en alguien como su padre <Guimón, 2003>) convierte al creador y su obra en conquistadores de la materia empleada y también de sí mismo, el logro de la obra es transformado en una compensación de la crisis que la originó.

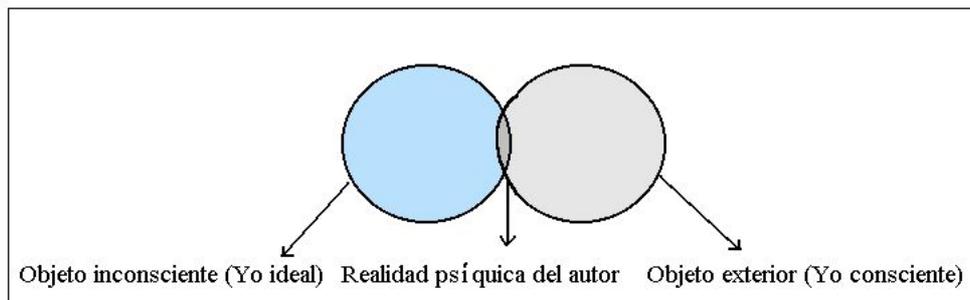


Diagrama 4 - Participación de la realidad psíquica del creador, de su Yo desdoblado en Yo ideal y Yo consciente en la gestación de la obra.

Sin embargo existe otra instancia psíquica participante del proceso creativo, el Superyó, quien reacciona ante el comportamiento del Yo desdoblado induciendo culpa, vergüenza e inhibición que se manifiesta en el curso de la creación y que impide su consecución o el término de la misma impidiendo que ésta se muestre al público (la obra es mutilada o escondida por el mismo autor). El Superyó funciona entonces como verdugo de la obra.

Es importante no confundir las funciones del Superyó y del Yo consciente en la creación, pues el Yo consciente da criterios estéticos con base en los que se guiará la dirección de la obra por ejemplo que elementos deben removerse

para dar un resultado más equilibrado visualmente. Las modificaciones que el Yo consciente propone no son para destruir la obra sino para hacer concordar el contenido interno de la misma con normas externas.

Por otro lado, el Superyó tiene por objetivo destruir la obra o desviar su inspiración de los contenidos psíquicos del artista, esterilizando su fecundidad y en ciertos casos haciéndolo caer en el servilismo moral y político, como ocurrió, por ejemplo en el muralismo mexicano ortodoxo de los años treinta, donde no cabía otra expresión en el arte que no fuera la política social.

Si el Superyó está reforzado por pulsiones del Tanathos puede destruir no sólo a la obra sino al creador mismo, la fuerza de dicho Superyó puede entenderse al saber que la fuerza funcional del Ello del sujeto creador es superior que en los sujetos promedio y que está alimentada de sus vivencias, que en algunos casos son extremas, además de saber que la capacidad de excitación del creador es diferente de la del promedio, siendo que necesite de eventos poco comunes o sobre estimulantes (como las drogas) o en que en el otro extremo su libido le permita sumergirse completamente en su vida psíquica donde incluso los elementos más nimios antes los ojos comunes (como el secado de plantas en “Irlanda” de la escritora Espido Freire, suceso que da cuerpo a la novela y con el que se describe la complejidad psíquica del personaje principal, Natalia) se instauren como los elementos que den origen y vida a una compleja obra de carácter introspectivo.

El Yo y el Superyó son partícipes siendo el Yo el principal responsable del proceso y éxito de la creación.

En general el Yo del creador se encuentra constantemente en desnivelación y hace que el creador pueda tener regresiones, desdoblarse, ser juez de la obra realizada y participar al mismo tiempo en la obra. Es la doble participación del Yo la que permite dramatizar, simbolizar, y condensar los elementos psíquicos en la obra, sin perder los criterios externos y en este papel yoico reside la diferencia con el arte psicótico, pues en éste segundo el papel del yo está tan debilitado que podría quizá ser tachado de inexistente, los procesos donde impera el Ello son plasmados en la creación psicótica “en bruto” sin ninguna elaboración, sin tomar en cuenta ningún criterio estético externo. En estos casos la belleza de la obra aparece por accidente en algunas obras, pero no por alguna elaboración del autor (Kris, 1955).

El Yo entonces, posee un papel necesario para que el trabajo creador se eleve del nivel catártico y sea considerada como un trabajo artístico. Los psiquiatras mismos observan que algunos de sus pacientes diagnosticados como Bipolares se dedican a la creación de cuentos, novelas, pinturas o canciones en su estado maniaco, pero señalan que dichas carecen de valor artístico, pues no cumplen con criterios estéticos o formales, debido a que falta de un esquema que intermedie entre el contenido de la obra y su presentación formal, siendo ésta una simple descarga catártica. Para la psiquiatría los grandes autores pueden utilizar sus psiconeurosis en la obra solamente después de haberse estabilizado, es decir después de haber recuperado el doble papel que el Yo cumple en la creación de la obra y que se muestra inexistente en la creación catártica bipolar.

El Yo del creador puede encontrarse gobernado ya sea por procesos primarios, es decir por procesos gobernados por un Ello que desea manifestarse o por procesos secundarios. Cualquiera de éstos dos definirán que el autor establecerá con la obra y el tipo de control que el Yo ejercerá en el proceso creativo. Por ejemplo si el autor es estricto con los resultados sin destruir la obra o si percibe a ésta como un objeto incapaz de satisfacer sus requerimientos que es mejor eliminar totalmente, incluso si decide que su creación sea una explosión de impulsos tal como las creaciones de Jackson Pollock o como la creación del Mural en la biblioteca Lerdo de Tejada por parte de Vladimir Kibalchich: en la que pueden verse elementos que son como el autor lo refiere: una explosión de las emociones, en las que no hay orden aparente y muchos trazos denotan una gran descarga emocional del autor en ese momento.

Algunos autores encuentran en la obra, una combinación de procesos primarios y secundarios, es decir, no encuentran en el proceso creador solamente un tipo de proceso, sino que encuentran una combinación, la cual ha sido llamada por varios autores (Arieti 1973, Anzieu, 1993, 1997, Fiorini, 1995 y Winnicott citado en Bleichmar 1989) *procesos terciarios*. Como aquellos pintores que realizan cuidadosamente su obra teniendo en cuenta los elementos plásticos de los que constará, sin embargo cuando la frustración los invade tiran los planos y los esbozos realizados anteriormente y pintan lo que aparece en su mente en esos momentos. Incluso si es una explosión de color que no tenga en cuenta los elementos formales; el Yo regresaría después de esta explosión a reutilizar los fragmentos explotados por los procesos primarios y a darles una dosis de proceso secundario. Es a esta combinación, en la que procesos primarios y procesos secundarios colaboran para llegar a un fin, a la obra de arte, a la que se le conoce como proceso terciario, el cual depende principalmente de la flexibilidad del Yo ceder temporalmente a las regresiones; es en esta característica yoica donde se sitúa la similitud entre neurosis, psicosis y creación, pues este Yo inestable es común en los tres, pero en la creación el Yo reaparece retomando el control.

El Yo ideal media entre el conflicto y libera al Yo de utilizar el exceso pulsional en la creación, se convierte entonces en un juez que equilibra a la obra.

Es por este Yo ideal que aparece una constante aparición del conflicto psíquico, cuya cualidad de inagotable permite al Yo ideal expresarlo en diferentes cantidades y en diversas formas en la obra.

Por lo general este conflicto está creado por la diferencia entre la identificación y el ser (Yo ideal -Yo real), así el Yo ideal permite que la crisis reaparezca en diferentes formas, pues en cada obra desgrana facetas de sí mismo, sin necesidad de repetir ninguna parte, así el conflicto psíquico se vuelve contenido y organización de la obra y la manera en que el autor maneja y reparte el conflicto se vuelve su estilo.

#### 4.4 – Fases del proceso creador.

Existen diferentes autores que proponen diversas etapas de la creación, en psicoanálisis a diferencia de otras teorías, sí se hace una diferenciación entre las etapas creativas y las etapas creadoras.

Algunas de las características en común del estudio psicoanalítico, es la revisión de la versión que los artistas otorgan sobre la manera en que estos viven la obra.

Todos los creadores coinciden en que el proceso creador es ajeno a la conciencia y es sólo el resultado, ya elaborado, lo que aparece de manera consciente. También coinciden en que el proceso implica una crisis, un caos, una pérdida de lo real y que parece utilizar la regresión como método.

En general los teóricos coinciden en dividir al proceso creador en fases (Fiorini 1995, Anzieu, 1993, Wallas citado en Álvarez, 1947), sin embargo, estas fases creadoras tienen mucho en común con las fases meramente creativas; por ejemplo Wallas no hace distinción en las etapas creativas y creadoras, limitándose a estudiar los procesos en estudiantes y no en artistas; mientras que Anzieu marca tres primeras etapas del proceso como comunes a cualquier tipo de creatividad o creación, pero en el cumplimiento de las dos últimas se encontraría la gran diferencia entre la creatividad normal y la capacidad creadora.

A continuación se exponen dos modelos del proceso creador, el primer modelo corresponde a Fiorini (1995), que debido a su claridad servirá como una introducción al modelo de Anzieu.

Fiorini comienza su exposición de los procesos creativos dividiendo al mundo cognitivo y psíquico del creador en tres partes: Lo dado, lo posible y lo imposible.

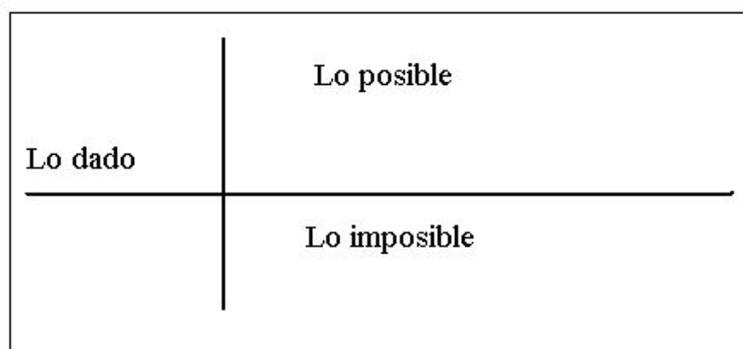


Diagrama 5 - Proceso creadores de Fiorini

Lo dado implica lo ya hecho, las formas ya establecidas, es el mundo ya hecho y conocido por el autor. Aquí se inicia el proceso creador, pues nadie

puede crear de la nada, sino lo dado, amenaza con capturar al psiquismo creador en formas ya hechas, sin embargo, existe algo que empuja al creador a salir de los límites del espacio conocido; lo que implica ya un conflicto dinámico con las partes que se resisten a salir de dicho campo. El atravesar el límite es una trasgresión que provoca en el sujeto ansiedad y cierto placer por la libertad que proporciona al salir de los límites.

Esta salida donde los límites y los elementos de cada forma, estilo y código desaparecen es llamada Caos creador, un espacio donde el orden no existe y cualquier elemento puede ir en cualquier dirección, el caos creador implica un estado de vértigo, de libertad, es angustiante y fascinante; las emociones que provoca el caos pueden bloquear e inhibir al creador.

En este estado incluso el estilo y los códigos del artista son dispersados, es un estado donde el caos abarca todo el ser del artista. Los métodos, estilos, la iconografía y la temática son cuestionadas y son integradas al caos; todo puede ser eliminado en esta fase.

El caos no permanece así sino que, el creador le da orden nuevamente, pero esta reorganización no resulta siempre en nuevas reorganizaciones; el caos no equivale a nada sino que en él están todas las formas posibles que se esbozan y desaparecen como las nubes o el humo del cigarro. En el caos las formas, es decir los límites, son confusas pero el sujeto tiene la posibilidad de caer en lo posible; entonces o repitió una forma de ser ya hecha o ha creado una nueva zona de realidad.

Sin embargo, en el momento de la creación el límite entre posible e imposible es vago y borroso, por lo que el sujeto creador debe insistir en que la forma nueva de su creación no se pierda en lo imposible.

En este momento, el objeto de la creación aún no se sostiene sólo, si el autor lo deja el objeto morirá, es sólo después de que el objeto llega a lo posible y es constituido que puede vivir por si mismo, es en ese momento cuando el creador puede alejarse de ésta y experimentar después un proceso de duelo por la separación que le ha causado la misma.

La nueva creación antes novedosa será parte de “lo dado” en el siguiente caos creativo y será de sus desfiguraciones que aparecerá una nueva creación que de igual manera será parte de lo deformado en algún caos creativo (todo lo creado será dado y deformado algún día).

El modelo de Fiorini puede esquematizarse de la siguiente manera.

#### **ETAPA DE EXPLORACIÓN:**

Se desarman los objetos dados y se entra en el caos creador.

#### **ETAPA DE TRANSFORMACIÓN:**

Se asignan nuevas formas al caos

#### **ETAPA DE CULMINACIÓN:**

Termina la búsqueda, y la nueva forma creativa es parte de lo posible. Implica fascinación pues el objeto ya fue hecho posible.

### ETAPA DE SEPARACIÓN O DE DUELO:

Se coloca un espacio entre el objeto creado y el autor, es también un periodo de descanso para el autor en quien se gesta nuevamente la etapa de exploración.



Diagrama 6 - Fases del proceso creador de Fiorini.

Por otra parte, Anzieu Didier (1997) propone otro modelo creador que permite ahondar en la psique del autor y que se conforma de tres fases comunes a la psique de todos los humanos, y de dos que diferencian al creador del ser ordinario.

Las fases son:

#### a) *Sobrecogimiento creador:*

De acuerdo con el modelo de Anzieu, existe primero en el autor una crisis; un rompimiento con lo cotidiano que le causa angustia, regresión o una disociación parcial no totalizante, como lo sería la psicosis, pero que bien puede llegar a derivar en desórdenes psicóticos.

La frontera entre la crisis creadora y las crisis psicóticas está dividida por una muy delgada capa y el trabajo de la obra será o evitar que el creador caiga en la patología o retardar la aparición de ésta.

En esta etapa regresiva; el creador pierde la lógica formal sobre sus acciones, operan en él principalmente los procesos inconscientes, es decir el proceso primario, sin embargo el autor utiliza las porciones restantes del Yo consciente para mantener la atención, percepción y registro de lo que ocurre. El Yo, tolera la angustia y durante la creación se desdobra siendo observador y parte del proceso, es esta cualidad del Yo es la diferencia con el enfermo mental y con el hombre común quienes no explotan esta experiencia.

Para el hombre común que experimenta esta etapa de crisis es necesario un holding, un Yo auxiliar que encuentra, por ejemplo, en el analista; y que le

ayuda a pasar por este proceso; pero el sujeto creador prescinde de dicho holding y se aventura sólo en esta crisis regresiva; en otras palabras, utiliza su investidura narcisista y amplía las fronteras de su yo para acercarse a nuevas realidades psíquicas de manera individual.

Durante las regresiones que ocurren en el proceso creador el autor solamente se tiene a sí mismo, por lo que su yo es el único que puede desdoblarse.

Un sujeto común se defiende ante las regresiones y se resiste a ellas mientras que el sujeto creador, no sólo derrota sus resistencias sino que soporta a los representantes inconscientes descubiertos en la etapa regresiva como fantasmas, angustia, pérdida del sentido del ser; es decir una vez que los encuentra no se deja aplastar por ellos pero tampoco los sepulta inmediatamente.

En esta etapa de crisis regresiva, el autor intercambia el actuar por el imaginar, regresa a la madre y al estado en el que era estimulado por ella, se encierra para alejarse del mundo y se dedica sólo así mismo.

El inicio de la creación, el despliegue creador, implica una crisis radical de tipo regresivo que es espontánea, más consciente y más parcial que en las psicopatías, esta regresión por tanto se encuentra al servicio del Yo, es un pasajero del proceso y se acompaña también de un estado de despersonalización donde Yo, Superyó e ideal del yo trabajan cada uno por separado, con poco interés en la integración, así mismo Yo psíquico y yo corporal están disociados de manera temporal. Esta disociación es de tipo creadora, no psicótica por lo que el mismo creador, a través de la experiencia, puede introducir y terminar a voluntad.

El sobrecogimiento creador implica por tanto disociación, desdoblamiento y regresión del yo y constituye un nuevo orden donde la percepción del mundo exterior cambia, se altera la relación del yo con el exterior, consigo mismo y con otras partes del aparato psíquico.

El sobrecogimiento es una ruptura temporal de la psique humana, y por tanto es una experiencia dolorosa y angustiante. En esta etapa el Yo es pasivo, se deja llevar y como máxima actividad se observa a sí mismo, cualidad pasiva que lo acerca ligeramente a la psicosis.

Esta primera etapa de la creación es experimentada por los creadores como algo que viene de “algún lado”, algo externo que toma al sujeto sin permiso, sin entendimiento consciente y que se expresa por medio de imágenes y recuerdos que parecen salir de alguna parte de la psique que el autor no conocía.

#### *b) Toma de conciencia de representantes psíquicos*

Es llamada por varios autores etapa de inspiración o iluminación. La lógica retoma el control de las ideas generadas en el sobrecogimiento, hay más organización e intención de resolver las imágenes y pensamientos de la

primera etapa por lo que aparece una predominancia de procesos secundarios. El resultado de esta fase es percibido por el autor como una representación visual o auditiva que aparece de la nada y que se queda ahí constantemente.

La parte del yo que permaneció consciente y atenta a la regresión se encarga de llevar los pensamientos de los procesos primarios al preconscious, donde éstos establecerán relaciones con otros representantes psíquicos como palabras o imágenes, éstos pueden quedarse sólo en el juego o limitarse a una breve expresión de creatividad, pero si estos pensamientos ahora preconscious, se vuelven directores de una complejidad entonces el sujeto se encamina al proceso creador.

Esta segunda fase tiene similitud con el mecanismo del sueño, pues se levanta la censura entre el preconscious y la conciencia, permitiendo que la segunda se apodere de símbolos latentes en forma de imágenes y los transforme en contenidos manifiestos, aunque a diferencia del sueño, en la toma de conciencia de los representantes psíquicos, la atención consciente es mayor, además las pulsiones son mayores cuantitativa y cualitativamente y desbordan la censura.

En esta fase el uso de la carga pulsional se utiliza para encontrar inspiración en el exceso, levantar la represión y tomar conciencia de varias representaciones reprimidas dejando que el preconscious ejerza sobre ellas la actividad de simbolización.

Estas representaciones recién llegadas a la conciencia son neutralizadas del afecto intolerable que poseían anteriormente o definitivamente separadas de la representación a la que originalmente estaban vinculadas y reasociadas a otra representación, o como última instancia son somatizadas.

El recuerdo y retorno de emociones o representaciones reprimidas trae consigo emociones contiguas y estados arcaicos del yo, sin embargo esta fase es parte de una técnica del autor, de una “auto hipnosis” es la concentración en el espacio de lo que será su obra.

Así las representaciones inconscientes se fijan en el preconscious por medio de la simbolización. Una vez adquirida la representación se distorsiona la percepción de las cosas ya aprendidas y de lo nuevo por conocer.

Al tomar conciencia de los representantes psíquicos, la soledad que fue necesaria en la primera fase se vuelve una desventaja pues el creador necesita de un interlocutor, un amigo con quien disipar las dudas sobre sus nuevas representaciones que lo asaltan (¿la obra es fea?, ¿es mala?). Será necesario entonces un amigo, una pareja intelectual, afectiva narcisista e incluso sexual. Es este compañero el primer testigo de la obra, en quien el creador observará el tipo de reacción que causará en otro público, por lo que este compañero sirve de contrapeso con la realidad exterior.

En este proceso se recurre también a un “público interior” a quien el amigo por medio de su afecto y amor sirven de contrapeso. Este público interior es la persona a quien se dirige tratando de convencerlo del valor propio del artista por medio de la obra, es quizá un intento de reconciliación y de recibir un poco de aprecio, un intento por ganar la propia misericordia del

Superyó.

c) *Instituir un código*

De este paso depende la diferencia entre creatividad y creación, pues los pasos anteriores pueden presentarse incluso en la terapia psicoanalítica, sin embargo limitarse a ser un escrito en un diario o en un expediente.

En esta etapa deben reordenarse y estabilizarse todos los estados anteriores y además del material ahora conocido, lo que se logra por medio de una forma y un material apropiado. La forma estructurada que adopta y que depende de cada individuo se llama código, que es un orden simbólico que puede ser creado con cada crisis y en cada toma de conciencia de una representación en el creador. No es un código familiar bien usado que puede encontrarse en la sociedad, sino un código muy personal que se crea a través del sobrecogimiento y la toma de conciencia de esos representantes psíquicos.

De este código depende la creación de la obra, desde la elección del material hasta la organización de los elementos. Es muy importante para la creación que el creador una vez conocido el código, reciba un cuerpo que pueda transformar.

Este código implica dar cuerpo a la obra de diferentes maneras como:

*Proyección de sensaciones corporales:*

Dar a los personajes las sensaciones propias del autor usando las dolencias para poder dar cuerpo a los personajes.

Este código en especial posee angustias, resistencias, dota a la obra simbólicamente de la propia piel y órganos y energías del autor.

*Obra como cuerpo metafórico*

La obra entera es metáfora del cuerpo del artista, no es un cuerpo real sino imaginario en ese cuerpo reside el interés de la obra. Por ejemplo en Moby Dick, la ballena se convierte en el cuerpo de la madre o en La metamorfosis de Kafka.

*Extraer del código el cuerpo de la obra.*

El autor mantiene el cuerpo real e imaginario pero dispone del principio y del final de la obra, el cuerpo de la misma consiste en hacer un puente entre esos dos.

Al elegir un código el creador reintroduce al Superyó en el proceso de la creación, esta instancia da origen a otros códigos éticos, estéticos y técnicos que a su vez dan orden al simbolismo y marcan las restricciones de la obra.

Es en esta tercera fase que se juega la solución del primer conflicto en el creador (Superyó-Yo ideal) que culmina con la creación de un código propio o con la modificación de uno ya existente, acepta nuevamente al Superyó como regulador, se pliega con otros códigos y se reafirma como persona

singular.

El autor siente esta etapa como la certidumbre de la forma que deben tener sus creaciones y de las técnicas y métodos que debe utilizar para su propósito.

El análisis de los contenidos de la obra y la relación entre los pensamientos inconscientes, no se lleva a cabo durante la creación.

*d) Composición de la obra*

Después de esta etapa la obra requiere de un trabajo de composición a partir de acercamientos, bosquejos, borradores, apuntes, elección del género de la obra, en esta parte el creador está consciente del trabajo que hace y de la metodología a emplear. El creador se dedica a las tareas de confección; siente nuevamente la presión del Superyó exigente y regulador del trabajo. Se trata principalmente del trabajo de estilo en el que el creador se compromete con la obra.

En esta etapa el creador se dedica a la obra en jornadas extremas, trabajos forzados y cuidados amorosos. En este momento por medio del trabajo se apacigua al Superyó y se hace amar por él.

*e) Presentar al público*

En esta última etapa, en la que se declara la obra terminada, regresa la resistencia, aquí ocurren los pasos que prepararán al autor a separarse de la obra, exponerla al público y esperar que la creación tenga vida propia. Muchos autores esconden su producción (como la producción literaria de Franz Kafka que salió a la luz después de su muerte) o niegan que algún día su obra esté terminada como es el caso de Vladimir Kibalchich quien nunca aceptó que ninguna obra suya estuviese realmente terminada.

La resistencia responde a la angustia del creador con la obra terminada y con el público. El vacío que queda al abandonar la obra se aligera al dejarla inconclusa y comenzar otra evitando así la pérdida.

El creador se resiste a enfrentar los juicios que el público emitirá pues no conoce la reacción verdadera que éste tendrá; el compañero que le asistió en la toma de conciencia de las representaciones psíquicas nunca sustituirá a la masa. Si el autor decide mostrar su obra, aún debe defenderla y rodearse de aquellos que comulgan con su creación.

## **5 – LAS FORMAS DE CREAR DESDE EL PSICOANÁLISIS**

### **Conclusiones**

**Los procesos creativos son elaboraciones del contenido psíquico que ocurren en todos los seres humanos con el sólo hecho de fantasear o contar un chiste. Los síntomas de la enfermedad y los sueños son también procesos creativos en los que la condensación, el desplazamiento y la dramatización aparecen como métodos de transformación de la psique.**

**Sin embargo son los artistas y los científicos quienes pueden acceder a un plano de procesos superiores, son ellos quienes poseen además de procesos creativos, procesos creadores.**

**El modelo de Anzieu permite argumentar que la diferencia entre los sujetos normales y los creadores comienza desde la primera relación con la madre y que el papel del padre será el que facilite la institución de un código personal en la creación.**

**Es importante aclarar que las crisis y los conflictos psicológicos son necesarios e incluso una condición para que aparezca la obra, dicho conocimiento se ha exagerado y ha llevado a una malentendida relación entre el sujeto psicótico y la producción artística a quienes equivocadamente se ha empalmado.**

**Si bien la patología y la regresión son necesarias para ahondar en la psique y extraer de sus profundidades el contenido de la obra; es de igual manera una condición que el Yo del creador se encuentre presente y dominante durante la formación de la misma. Pues es esta instancia psíquica la que dará al autor un marco de referencia entre lo que los criterios del exterior y las demandas internas.**

**La producción artística se instaura de esta manera como un proceso de fortaleza y flexibilidad del Yo que puede ceder y soltar el control cuando es necesario pero también es capaz de retomarlo para guiar al creador en el proceso creador.**

# CAPÍTULO II

## CONTEXTO HISTÓRICO EL MUNDO EXTERNO A REMEDIOS VARO

*“... París, Londres, Guanajuato,  
Florencia, Buenos Aires, Moscú,  
etcétera, se convertirán inevitablemente  
en maravillosos o funestos según tu  
estado interior. Puedes ir de acá para  
allá, pero mientras tú no estés bien, nada  
de lo que te rodea lo estará.”*

Remedios Varo  
Carta a Gerardo Lizárraga

---

## EUROPA EN TIEMPOS DE REMEDIOS

### 1.1 Europa durante la Segunda Guerra Mundial

Remedios Varo, vive su infancia, adolescencia y su etapa adulta en uno de los periodos más críticos de la historia Europea, pues Remedios nace en los albores de la Primera Guerra Mundial, vive el periodo entre guerras y tiene que escapar de Francia cuando ésta es invadida por los alemanes.

Aunado a esta terrible situación, España sufre sus propios conflictos que los españoles pagan con una guerra civil misma que duró seis años, misma que fue padecida desde su gestación por Remedios.

Las circunstancias que llevaron al estallido de la Primera Guerra Mundial en Europa, permanecieron en la génesis de la Segunda Guerra Mundial; los países más avanzados competían entre sí por nuevas tierras, materiales y control de mercados. Sin embargo, las condiciones que llevaron a la firma del Tratado de Versalles en 1919, habían cambiado, Alemania, quien fue el gran perdedor y perjudicado con el tratado, comenzaba a reunir fuerzas para cuestionar a los ganadores de la Primera Guerra, las condiciones del convenio y, reunía aliados (Italia, Japón, la URSS) que, al no ser beneficiados por el resultado de la Primera Guerra, harían lo que fuera necesario para imponer el cambio.

Las hostilidades comienzan en 1939, y en 1940, Francia sucumbe ante Alemania, obligando a todos los refugiados de guerra (entre ellos Remedios Varo) a huir del país y encontrar en el continente americano un refugio.

La Europa que vive Remedios sufre de constantes crisis, no sólo bélicas sino económicas. Sin embargo, España se beneficia de la situación geográfica que posee y en la Primera Guerra Mundial, definiéndose como abastecedor de materia prima, textiles y buques para las dos partes en conflicto, desafortunadamente, España no aprovecha su situación y pierde a sus clientes quienes buscan otros mercados más modernizados.

### 1.2 - La situación española: La Guerra Civil

En 1902, a la edad de 16 años Alfonso XII, es coronado rey de España en sustitución de su padre, quien muriera prematuramente. Desde un inicio, Alfonso XIII, no supo imponer su autoridad ni resolver los problemas más urgentes que aquejaban a España (como la salubridad que diezmaba la salud de los españoles más pobres). El gobierno de Alfonso XIII estuvo marcado por levantamientos revolucionarios desde 1909 a 1911, y para 1919 aumentaron en intensidad y se convirtieron en actos terroristas protagonizados por los grupos anarco-socialista y socialista. (James, 2003)

Los ataques y las huelgas aumentan poco a poco en intensidad y número a tal extremo que, el ejército se ve obligado a intervenir para evitar una revolución, provocando sucesos tales como la “Semana Trágica de Barcelona” (Jackson, 1979). Dichos eventos aumentan la tensión en España y el desprestigio del rey Alfonso XIII quien, al perder España la colonia de Marruecos, llega al punto más bajo de popularidad entre los españoles y temiendo que esta vez el descontento nacional aumentara a tal grado que fuera imposible salvar a la monarquía del colapso, el todavía rey en colaboración con la armada reemplazó a la monarquía parlamentaria con una dictadura militar, que sería asumida en 1923 por el general Miguel Primo de Rivera quien tomó medidas enérgicas para suprimir el descontento social y las políticas libertarias, pero que supo llevar una buena administración, con desarrollo social, industrial y respetando las instituciones obreras (Jackson, 1979)

El 17 de agosto de 1930 los republicanos y las principales fuerzas sociales de la izquierda española, que habían reunido la fuerza suficiente para iniciar un movimiento revolucionario, firmaron el acuerdo en San Sebastián y acordaron establecer una república constitucional incluso por la fuerza si era necesario y permitir a las regiones que lo desearan la autonomía. Este ideal dio cohesión al grupo. En diciembre del mismo año ocurrió un intento fallido de golpe de estado para destronar a la monarquía; todos los firmantes del pacto fueron encarcelados y los principales cabecillas fusilados dando ala república los primeros mártires que darían una mayor fuerza al grupo.

Los disturbios y la violencia callejera (monarquistas contra republicanos) comenzaron. Multitudes atacaban y quemaban una iglesia en Madrid a la que seguirían cien iglesias y conventos quemados en todo el país en los días posteriores bajo las banderas rojas lo que fue considerado por la iglesia católica como un trato demoníaco a la cristiandad, dichos actos anticlericales fueron minimizados por los republicanos cuya actitud crispó los ánimos y dividió aún más a aquellos que querían la caída de todas las instituciones que representarían el poder (la monarquía y la iglesia ) y aquellos que buscaban su permanencia.

Para 1931, la situación de la monarquía era tan mala que fue necesario llamar a elecciones parlamentarias como una manera de redimir al gobierno. El 12 de abril de 1931, los monarquistas ganaron la mayoría de los votos rurales pero en las ciudades y las capitales ganaron los republicanos.

Ante la obvia tendencia antimonárquica mostrada en las urnas, las continuas protestas contra el rey, (la clase obrera había pasado por siete años de dictadura e incluso para la clase dirigente la monarquía no representaba una solución) y un ejército que no lo salvaría de nueva cuenta, Alfonso XIII hizo lo que Jackson (1979) considera su mejor jugada; autoexiliarse a Italia en 1931, con lo que la segunda república quedó instaurada más que por la fuerza del movimiento republicano, por la debilidad del monarca.

La república con un claro carácter anticlerical consideraba que el papel de la Iglesia Católica constituía gran parte del problema y el retraso de España con respecto a Europa, para subsanar dicho malestar, los miembros anticlericales del primer gabinete decidieron múltiples medidas encaminadas a reducir el poder de la iglesia católica tales como: reducir sus propiedades, declarar la libertad religiosa, validar únicamente las bodas por el civil, legalizar el divorcio, volver laica la educación y separar todas las relaciones antes establecidas entre el gobierno y el estado.

Aunque en un inicio el gobierno emprendió diversos programas de Reforma social e económica, éstos nunca se llevaron a cabo pues, la situación de España resultó más complicada de lo que parecía, además la misma se había ganado múltiples y muy poderosos enemigos como el sector clerical, contra el que se había su antipatía desde los días revolucionarios y al cual le había reducido de manera importante el papel en el gobierno español (Vilar 1988). Además, una cantidad considerable de la población seguía siendo católica y estaba en contra de las medidas tomadas por la Segunda República, además de que los continuos errores cometidos por este gobierno, eran utilizados por el ala derecha para hacer mala propaganda contra el gobierno declarándolo bolchevique- Judea- masónico, e incapaz de resolver las demandas más básicas de la población.

De esta manera, España comienza a mostrar fracturas considerables en su ideología política, comienzan a vislumbrarse dos Españas, la “negra” a favor de los conservadores y la “roja” es decir, la republicana.

En febrero de 1936 se convoca a elecciones que fueron ganadas por el sector republicano. Inconformes con el resultado, partidos políticos de derecha (monárquicos, clericales, jefes militares, falangistas y fascistas españoles) se reunieron para confabular una sublevación contra el régimen republicano.

El día acordado para el levantamiento fue el 17 de julio de 1936; militares conservadores se levantan contra el gobierno republicano en la parte española de Marruecos, el movimiento revolucionario derechista es exitoso en diferentes ciudades, pero falla en Madrid y Barcelona, en ésta última se encontraba Remedios Varo, quien más tarde escaparía a la toma de la ciudad por parte del ejército conservador.



Figura 7 : Noticias publicadas en España al día siguiente del levantamiento.

España quedó dividida en nacionalistas (al sur; militares y católicos ) y republicanos (al norte; socialistas, comunistas, liberales y anarquistas).

La primera reacción de los líderes republicanos fue negar la gravedad de los hechos, pero al ser obvio el tamaño del movimiento, se proporciona a los ciudadanos

republicanos armamento para detener en la medida de lo posible la insurrección. El pueblo, fuera de control, atacó todo lo que pudiera parecer derechista o que apoyara a este. El poder se transfirió a las calles, y no sólo soldados de ambos bandos<sup>1</sup>, sino ciudadanos simpatizantes se anexaron a la lucha iniciándose de esa manera la Guerra Civil Española, la guerra más devastadora de España en la que murieron se cometieron grandes crueldades de ambos bandos que costaron la vida de más de 600 mil personas.

Existen diferentes variantes que provocaron el alargamiento del conflicto que terminaría tras cuatro años, tales como la existencia de Francisco Franco, un líder que, por medio de diferentes métodos dio al ala derechista la cohesión que faltaba a los republicanos, así como la intervención de Italia, Alemania a favor de Franco, y la URSS a favor de los republicanos<sup>2</sup>.

En cada territorio anexado a los nacionalistas se adoptaron de forma inmediata las estrictas medidas que caracterizarían a la dictadura franquista que se caracterizaron por la intolerancia y el uso desmedido de la fuerza como método de control. Tales medidas obligaron a todo el que no simpatizara con el régimen franquista se anexara a él, esperando misericordia o a escapar de España buscando refugio principalmente en Francia.

Entre algunas de las medidas que caracterizaron la dictadura de Franco se encuentran los proyectos de trabajo obligatorio para todos los españoles con la finalidad de evitar a los “ciudadanos parásito”, el reconocimiento de la iglesia católica como la religión oficial de España (extendiéndose de forma drástica durante el régimen franquista<sup>3</sup>) y el uso de todo el poder represor del estado para controlar a



<sup>1</sup> Los nacionalistas estaban integrados por los republicanos comunistas y demás voluntarios de tendencias de izquierda los derechistas se formaron por falangistas, militares, católicos

<sup>2</sup> Los regímenes dictatoriales simpatizaban con las ideas de apoyo militar a Franco, con la esperanza de obtener concesiones sobre territorio español que daría al país italiano ventaja en la Segunda Guerra Mundial, mientras que Alemania buscaba reforzar la presencia cultural germana en suelo español. Por su parte la URSS proporciona a los republicanos el armamento que les permite sostener la batalla contra los nacionalistas y sus aliados; Como bien señalan Palmer y Colton (1968), España fue un ensayo general de la Segunda Guerra Mundial que estaba por estallar en Europa.

Se recomienda a los interesados en el tema la revisión de un muy interesante análisis de la intervención extranjera en la Guerra Civil Española que se encuentra en Broue y Témime (1962).

<sup>3</sup> Además de la supresión de las medidas educativas de carácter laico (volviendo católica incluso la educación universitaria) y la eliminación del divorcio, la asistencia a las misas católicas se volvió una obligación ciudadana que era alentada por amenazas.

Figura 8 - “¡No pasarán!” se convirtió en el lema de la República en Madrid, la última ciudad republicana en caer ante los nacionalistas

los ciudadanos.

Sin embargo, a partir de 1936 se establecen oficialmente las políticas de gobierno franquista de carácter provisorio sobre cada una de las regiones españolas conquistadas, como la estricta prohibición de actividades políticas o sindicales que, de presentarse, el gobierno franquista reprimiría con violencia. En los discursos de Franco aparecían con frecuencia términos como: autoridad, jerarquía, orden y unidad, lo que se reflejaba contundentemente en los territorios que yacían bajo su dominio. En la España nacionalista existía una aparente calma, un aspecto de paz y tranquilidad que sería inimaginable en la zona republicana donde la represión contra los movimientos nacionalistas había sido en varias zonas considerablemente sangrienta. Sin embargo esta feliz fachada nacionalista desaparecía en la noche cuando aparecían los vehículos militares llenos de heridos y muertos que no para no levantar ánimos se habían ocultado de la mirada pública.

Otra de las implicaciones del “orden” franquista implicaba poner fuera de combate a los individuos calificados como rebeldes conforme se adquiría una nueva zona republicana, dichas medidas consistían en sanciones como los fusilamientos en masa.

Los consejos de guerra franquistas tenían la autoridad para juzgar los delitos de rebelión, resistencia y desobediencia a la autoridad; términos de tan vaga definición que permitían a las autoridades franquistas sancionar a prácticamente cualquier sujeto que se deseara por poseer armas de fuego, propagar noticias tendenciosas que afectarían en prestigio del ejército, por desobedecer, insultar o atacar a algún militar.

Encarcelamiento, torturas y ejecuciones eran una realidad cotidiana en las zonas nacionalistas, nadie estaba exento de tal sistema, pueblo español, e incluso republicanos que posteriormente se incorporaron al franquismo eran factibles de sufrir ataques, al igual que partidarios del movimiento cuya actitud era considerada subversiva.

Las políticas represivas se hacían notar en cuanto una provincia quedaba sometida, primero comenzaban a funcionar los consejos de guerra y se depuraba su sistema político. Todos los funcionarios (y agentes de estado) que hubieran demostrado alguna simpatía republicana con anterioridad, recibían la orden de presentarse a la autoridad militar más cercana bajo la amenaza de ser considerado rebelde en caso de no hacerlo, y con ello recibir la sanción propia para dicha condición que probablemente sería la ejecución.

El “orden” implicaba también la continua vigilancia a la población, la cual era posible debido a la creación y uso de diferentes policías como la Guardia Civil, la Guardia de Seguridad la Policía Secreta y la Policía Falangista. Además se implementó el sistema de carnet de identidad obligatorio para todos los ciudadanos españoles. Las medidas de vigilancia se extendieron a todos los medios de propaganda y de información, radio, televisión, cine y prensa. La ley incluso prohibía el funcionamiento de aparatos emisores de

radio. Organizaciones especiales se encargaban de controlar la producción de películas, libros y periódicos, así como de la censura cinematográfica, en 1936 la publicación y la circulación de libros o impresos “pornográficos”, marxistas o disolventes fue prohibida. Este tipo de control sistemático estaba destinado a eliminar definitivamente la literatura disolvente, incluso dentro de los recintos universitarios, para lo que realizaron diferentes comisiones que debían denunciar la publicaciones que consideraban peligrosas o destruir las obras pornográficas, las que no poseían valor literario o que despreciaban a la iglesia católica al ejército o a la unidad de la Patria.

Era una época difícil para la libre expresión, se requería una férrea voluntad para arriesgarse a crear en España, lo que literalmente significaba jugarse la vida, los artistas sobrevivientes de la Guerra Civil lucharon no sólo por su vida sino por su arte y muchos de ellos, como Remedios, se vieron obligados a escapar de España antes de ser aniquilados por su simpatía republicana como sucedió con Federico García Lorca.

Para inicios de 1939 la derrota de la República española comienza a definirse los nacionalistas habían ganado la mayor parte del territorio español y la ayuda que los republicanos recibían de la URSS había cesado mientras que los aliados de los nacionalistas, Alemania e Italia, los proveían con armamentos de una tecnología altamente superior<sup>4</sup>, en los pocos pueblos republicanos que aún permanecían en guerra el hambre y el frío habían desgastado a los ciudadanos. Para estas fechas el sector republicano comenzaba a pensar en una negociación con el sector franquista, esperando que éste respetara las decisiones del pueblo sobre su gobierno y no ejerciera represalias sobre ningún participante, peticiones a las que Franco no dio ninguna respuesta.

Con este panorama, los españoles comenzaban a retirarse a Francia en enero de 1939. En un inicio los franceses no vacilaron en conceder refugio a los españoles, aunque pronto se vieron en problemas, pues sus expectativas de refugiados fueron rebasadas y no deseaban complicar las futuras relaciones que se establecerían con los vencedores.

Desde Burgos, los soldados franquistas fueron a buscar y a persuadir a los españoles refugiados a regresar a España con la promesa de no ser perseguidos por sus opiniones o por sus actos en el pasado como republicanos, sin embargo poco después de estas promesas, Franco promulga un decreto que contemplaba graves sanciones contra todos aquellos que se hubieran opuesto con su acción o con su “grave pasividad” al movimiento nacionalista.

**La Guerra Civil Española llega a su fin cuando el ejército franquista toma Madrid en marzo de 1939, acción que da la victoria completa e incondicional**

---

<sup>4</sup> Alemania había utilizado los aviones bombarderos (el arma más avanzada y destructiva en aquella época) para atacar de forma constante por tres horas la ciudad republicana de Guernica, evento trágico que fue inmortalizado a manera de protesta en La Guernica de Picasso.

del General Francisco Franco, quien sería dictador de España hasta su muerte en 1975.

Al terminar la guerra civil española el país estaba arruinado y su población diezmada en campos de batalla con miles de exiliados en Francia y otros países de América, entre ellos México.

### 1.3 – El exilio español.

La España franquista se caracterizó por el sistema represivo administrado sobre aquellos que no concordaban o actuaban en contra de las doctrinas políticas religiosas y culturales impuestas en la Guerra Civil, bajo el sistema de *tolerancia cero*, los disidentes eran fusilados, encarcelados, inhabilitados de su trabajo o en el más afortunado de los casos desterrados.

El exilio español no inicia a partir de la victoria definitiva de Franco, sino desde que inicia el conflicto en 1936, aunque 1939 es la fecha en que aumenta de manera considerable el número de refugiados que huyen a Francia, Gran Bretaña y otros puntos europeos principalmente, sin embargo, Europa poseía una situación muy peligrosa en ese momento, las resacas económicas de la crisis del 29 aún se dejaban sentir en todo el continente, el fascismo se expandía rápidamente y la tensión internacional dejaba ver ya los indicios de un gran conflicto bélico que iniciaría en agosto de ese mismo año.

Sin embargo, Inglaterra cerró definitivamente sus puertas a los exiliados, mientras que la URSS era deseada por realmente muy pocos (la misma Unión Soviética era perseguidora de ideas diferentes, lo que obligaba a otros pensadores desertores del Estalinismo a huir a otros países como fue el caso de Víctor Serge y su hijo Vladimir Kibalchich quienes, escapando del gobierno de la URSS, compartieron estancia en Villa Air- Bel con André Breton, Benjamin Péret y Remedios Varo).

Con estas condiciones Francia se halló sola para hacer frente a las multitudes de refugiados repentinamente le pedían asilo. Incapaz de dar solución a todas las demandas, Francia alentó el regreso a España y desvió cuantos barcos pudo a las posesiones africanas.

Los refugiados españoles que quedaron en Francia fueron hallados por los alemanes después de la toma de París y devueltos a la España franquista. En pocos meses más de la mitad de los refugiados regresaron a España donde terminaron en campos de concentración o fusilados.

No habiendo un lugar de escape en Europa, los exiliados pensaron en América como refugio sin embargo muchos de los países americanos cerraron sus puertas a los refugiados europeos. Siendo el Sur de América donde fueron aceptados. Pero en países como Perú, Bolivia, Venezuela y Argentina la selección de los refugiados aceptados fue minuciosa, eligiendo sólo aquellos que pudieran proveer algún progreso para esos países y que en su mayoría eran personal calificado (Albornoz, 2002)

Únicamente tres países de habla hispana abrieron sus puertas a todos los

republicanos, Chile, República Dominicana y México.

### 1.3.1 -México como refugio

La nación mexicana también jugó un papel importante para España republicana, pues su posición antifascista fue demostrada no sólo por el presidente Ávila Camacho que declaró la guerra a las potencias del eje en 1942, sino por su antecesor, el general Lázaro Cárdenas, cuyo gobierno, que coincidió con el estallido de la Guerra Civil Española, tuvo una actitud solidaria con la república española; manifestada no sólo en actos al interior del país<sup>5</sup>, sino en foros internacionales, donde México apoyaba y daba respaldo total militar, política y moralmente a la República española.

La actitud tomada por parte del gobierno mexicano que contrastaba con otros países, acercó a los gobiernos mexicano- y español (Meyer, 2001), pues incluso después de la derrota republicana, el gobierno mexicano mantuvo relaciones con el gobierno en el exilio, y no buscó llegar a ningún acuerdo con el régimen franquista, por el contrario, apoyó los esfuerzos para sacarlo de las Naciones Unidas. Las relaciones entre los dos gobiernos se normalizaron 1977, después de la muerte de Francisco Franco.

La simpatía del gobierno mexicano por el gobierno republicano fue más allá de las proclamaciones; una vez terminada la guerra civil española en 1939, los españoles republicanos que huían de la represión implacable sobre ellos y de una posible reanudación de la persecución en Francia, encontraron refugio en México.

El gobierno Cardenista, tenía una política liberal y una postura contraria a las persecuciones fascistas, por lo que daba refugio no sólo a los exiliados españoles sino a los perseguidos por otros gobiernos totalitarios. Con esta apertura, el 7 de septiembre de 1937 llegan 450 niños españoles en calidad de refugiados de guerra .A los que se les daría educación, vivienda y alimento mientras durara el conflicto español. Posteriormente en 1939, y afianzando el apoyo a la república española, desembarcan en costas mexicanas 30 mil republicanos, a quienes se les concede, por decreto presidencial, la ciudadanía en caso de pedirla, además de una libertad de acción que los refugiados en Francia (sometidos a la continua persecución alemana y a las limitaciones impuestas por el gobierno francés a su actividad) no poseían: En México, los refugiados podían dedicarse a casi cualquier actividad lucrativa (menos cabarets y prostitución), en cualquier terreno. Los españoles refugiados trabajaron en México incluso por encima de los trabajadores mexicanos y debido a la cualidad cultural de éstos <sup>6</sup> se desempeñaron en ámbitos nuevos para los españoles como la enseñanza, las

---

<sup>5</sup> Actos como la incorporación al grito de independencia de un "Viva la República Española"

<sup>6</sup> Esta migración de exiliados fue muy fructífera para México en el ámbito cultural, pues el nivel cultural y la capacidad profesional de los refugiados en México era más alto que el de los refugiados en Francia, siendo éstos en su mayoría pertenecientes a la élite intelectual, científica y artística de España. Dicha capitalización cultural tiene entre sus más destacados resultados la creación de instituciones como La Casa de España y el Colegio de México.

profesiones libres y las artes.

## 2 – EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO:

### 2.1 Antes de Dadá

Las guerras, revoluciones, migraciones y el desarrollo tecnológico son algunas de las características de los inicios del siglo XX, una pérdida del orden anterior y un caos presente no sólo en la guerras sino en la misma concepción del mundo, del ser humano y sus valores que se vio reflejada en las artes mediante los movimientos de vanguardia.

Existen dos vertientes principales acerca del origen de las vanguardias, la primera concepción designa a la Primera Guerra Mundial como el principal origen de la inconformidad que derivó en las vanguardias (Fleming W, 1989; Leinwand, 1994; Berganza, 1994) mientras que en la segunda vertiente, este inconformismo y un deseo por destrozarse todas las convenciones aparece desde 1900, (Honour y Fleming, 1987), dicho afán se presenta no sólo en las vanguardias artísticas sino en otras corrientes humanísticas como el Psicoanálisis freudiano, especialmente con la “*Interpretación de los sueños*”. La Primera Guerra Mundial es un catalizador de movimientos vanguardistas en vez de ser la causa de éstos: Honour y Fleming (1987) incluso encuentran un tipo de vanguardia anterior a la Primera Guerra Mundial, orientada al refinamiento del uso del color, la textura y otras cualidades plásticas, y que sigue la línea de otros movimientos artísticos del siglo XIX como el realismo, naturalismo, simbolismo e impresionismo. La vanguardia posterior a ésta, se enfoca también en la temática de la obra y reaviva el rigor de las vanguardias anteriores que habían relajado la fuerza de su movimiento.

Incluso Fleming, W (1989) considera que las vanguardias post- guerra se organizaron más que para crear arte para crear doctrinas que causen controversia por su visión menos digerible del mundo. Es decir, en las vanguardias el acto de crear sustituye al objeto creado.

### 2.2 – Movimientos previos al Surrealismo: Dadaísmo.

Debido a la estrecha relación que tuvieron en su historia, al estudiar el Surrealismo es necesario hacer un recuento de lo que fue el movimiento previo a este, Dadá o dadaísmo, pues, los historiadores del arte coinciden en que una mirada superficial de estos movimientos los haría parecer similares, sin embargo tanto en su génesis como en sus postulados y técnicas los movimientos son diferentes aunque tienen una relación estrecha.

Los historiadores del arte se dividen en aquellos que como Stangos(1989) consideran al surrealismo como la reconstrucción a partir de las ruinas del dadaísmo, del que heredó algunas ideologías; mientras otros autores como Honour y Fleming(1987), consideran a los surrealistas como los sucesores de los dadaístas, cuya principal diferencia es el deseo de crear con un orden rector. Fleming W, sin embargo considera que el dadaísmo fue absorbido por el surrealismo que le dio la cohesión que le faltaba a Dadá, incluso llama al surrealismo “*el dadaísmo de los que tienen éxito*”(Fleming W, 1989,p 347). Finalmente autores como Waldberg (2004) consideran que opiniones como las expuestas anteriormente son falaces, pues el surrealismo es un movimiento con orígenes diferentes al dadaísmo que, ciertamente, tiene un periodo de gestión dentro de éste (que la historia disfrazaba equivocadamente como origen común) en el que sí adquiere influencias, pero cuyas ideas pueden ser incluso contrarias al movimiento de Tristán.

Una revisión del dadaísmo y del surrealismo hace patentes las grandes diferencias de ambos. Y ayuda a profundizar el entendimiento del surrealismo.

En 1916, en plena guerra mundial , se inaugura en Suiza un cabaret al que solían visitar refugiados exiliados y personas con inconformidad por el mundo, dicho cabaret invita a los jóvenes a colaborar con sus creaciones, pinturas, cantos y bailes. La respuesta a esta invitación fue tan grande y la atmósfera que se creaba era tan diferente y propia que podía ser catalogada como un movimiento juvenil. Concibiéndolo como tal los integrantes del nuevo movimiento buscaron en un diccionario alemán -francés alguna idea para bautizarlo, y es de aquí que surge el nombre Dadá: el primer sonido que emite el bebe, un punto tan primitivo de la vida humana que es posible reiniciar desde ahí, justo como el movimiento lo buscaba.

El manifiesto dadaísta, redactado por Tristán Tzara, fue lanzado en 1918. Las ideas expresadas en el Manifiesto fueron radicales. Se negaba toda regla, teoría y creencia establecida en la época. Con el manifiesto el Dadá se reafirmó como un movimiento subversivo de carácter nihilista. Para Dadá la guerra era la agonía total de una sociedad basada en el materialismo, y para ese momento el arte dependía de esa sociedad burguesa que producía a sus propios artistas, que eran prácticamente sus asalariados. El arte se había convertido en una transacción social. Los objetivos de Dadá fueron desarticular el lenguaje, las formas plásticas y de desacralizar los valores morales, negar todos los valores artísticos existentes y de esta manera destruir el arte.

Dadá estaba totalmente en contra de esta sociedad y estas formas de arte, el rechazo a esta sociedad y a su producción artística, se volvió la esencia del movimiento. Dadá odiaba a los artistas, por lo tanto los seguidores de Dadá no eran artistas y su obra no era arte sino antiarte<sup>7</sup> realizado con contenidos de botes de basura. Sus adeptos consideraban que las únicas cosas feas eran

---

<sup>7</sup> El verdadero dadaísta estaba incluso en contra de Dadá.

el arte y el anti-arte, sus héroes eran aquellos que interrumpían presentaciones amenazando con disparar al público o aquellos que llegaban borrachos a dar una conferencia de Arte moderno ante un público elegante frente al que se desnudaban.

Al leer este manifiesto muchos artistas inconformes con el arte actual, como Breton, Hans Arp, Max Ernest y Duchamp<sup>8</sup>, se identificaron con las argumentaciones y propuestas dadaístas, por lo que deciden unirse al movimiento Dadá y participar en sus exposiciones que nunca pretendieron tener algo que ver con el arte. Por ejemplo, la exposición Dadá de 1920, estuvo cargada de esta característica actitud iconoclasta y humor amargo; la bienvenida era dada por una niña con traje blanco de comunión que recitaba poemas obscenos y en el interior del recinto había una escultura de Ernest Marx acompañada por un hacha con la que se invitaba al público a destruirla. Esta exposición fue cerrada momentáneamente debido a que una parte del público la demandó por su obscenidad.

Dadá utilizó algo que podría llamarse técnica y estilo propios del movimiento, aunque por la naturaleza dadaísta, quizá sería más apropiado llamarlo *antitécnica*. Esta consistía en: pintura al óleo, collages con imágenes impresas, fotos, fotomontaje, collages con materiales de deshecho o uso cotidiano, ready mades, rayogramas (impresión de objetos sobre papel fotográfico sensible), poesía visual, etcétera. En general se mezclan diferentes medios de expresión que hasta ese momento habían permanecido estrictamente separados.

Algunas de las manifestaciones dadaístas influyeron en el surrealismo como permitir que el azar penetrara en composiciones, dejando que la tinta se desparramara espontáneamente por la hoja (técnica creada por Hans Arp, pero sin nombre, como es la característica de Dadá) y la receta para crear poemas de Tzara, antecedente de los cadáveres exquisitos<sup>9</sup>.

Los dadaístas eran nihilistas y no creían en las reglas, así que tampoco existía unidad real entre ellos, no hay un estilo Dadá. Sin embargo, a pesar de la falta aparente de cohesión de los dadaístas podían apreciarse dos tendencias dentro de Dadá, una encabezada por Tzara y Picabia que se empeñaban en destruir todas las ideas artísticas por medio de la burla y que estaban dispuestos a explotar la ironía y burlarse del público. La otra tendencia la representaban Ball y Hans Arp que buscaban un nuevo arte

---

<sup>8</sup> Berganza ubica los antecedentes del dadaísmo en M. Duchamp quien en 1913 en Nueva York ya creaba polémica con su exhibición de *ready mades*, lo que según Duchamp era "... *Un objeto que por la simple elección del artista se eleva a la dignidad del objeto artístico*" (Berganza, 1994 P47) y cuya elección no se basa en el deleite estético sino en la total indiferencia. Entre sus ready mades destaca "La Fuente".

<sup>9</sup> Tzara recomendaba para crear un poema Dadá, recortar frases de un periódico, agitarlas en una bolsa de papel y extraer al azar una por una. Según Tzara el poema se parecía al creador, pues en Dadá existía ya la idea de que el azar era tan personal como una acción consciente y planeada. Stangos (1989) consideraba que el automatismo surrealista está basado en este azar dadaísta, que era sólo un derroche de actividad que pretendía destruir las nociones del buen gusto y liberar al arte de los límites impuestos por la racionalidad y el materialismo.

para sustituir un esteticismo gastado e irrelevante. Una tercera tendencia la formaría André Breton quien sentía la necesidad de crear con consistencia teórica que permitiera líneas de actuación por lo tanto, lo que iba contra las ideas expuestas en el manifiesto de Tzara.

Stangos considera que fue André Bretón quien terminó con Dadá al anunciar en 1922 un Congreso Internacional en el que se determinaría la dirección del espíritu moderno en el que intervendrían representantes de todos los movimientos modernos; cubismo, futurismo y Dadá. Al circunscribir Dadá, ahora dadaísmo, en la historia del arte Breton termina con los ideales antiartísticos de los dadaístas y con el mismo Dadá.

Muchos autores consideran que Dadá fue un movimiento poco fructífero destinado a destruir todo, incluso a sí mismo, que no tuvo éxito en su objetivo (Stangos, 1989) Waldberg, 2004; Berganza, 1994; Honour y Fleming, 1987), sin embargo otros autores como Fleming W (1989) consideran que Dadá sí logró destruir las pomposidades del arte de la época y reducir el papel del arte absurdo.

### 2.3 – Desarrollo del Surrealismo:

Al leer el manifiesto dadaísta, aquellos que serían los futuros surrealistas, es decir los *protosurrealistas*<sup>10</sup> que compartían la inconformidad con el arte pero que carecían de otras opciones o de una estructuración propia en ese momento, deciden unirse al movimiento antiartístico.

Sin embargo este grupo indefinido que se albergaba en el dadaísmo sentía una atracción especial por la expresión literaria(en especial por Charles Baudelaire) y solían buscar en los textos algo más allá de lo común o de lo normal; preferían aquellos textos que se internaran en lo más profundo y recóndito del autor incluso aquellos que arrancaran algo del olvido mismo. Para lo que cada texto se sometía a una muy cuidadosa lectura que buscaba atentamente eso que estaba más allá de la comprensión superficial y que impregnada a la obra.

Esta actividad que se llevaba a cabo a expensas de Dadá, comenzaba a diferenciar a los dadaístas de los protosurrealistas quienes buscaban algo más que la destrucción del arte. Esta búsqueda comienza a esbozarse en las revistas dadaístas donde los protosurrealistas escriben.

André Breton, quien estudió medicina y leyó las teorías de Sigmund Freud, e incluso aplicó los métodos psicoanalíticos con enfermos durante la guerra, decide aplicarse así mismo la asociación libre, y comenzar a escribir lo más

---

<sup>10</sup> Entiéndase protosurrealista como un estado previo al surrealista. Los protosurrealistas son surrealistas indeterminados que se integran al dadaísmo desde 1918 con la aparición del manifiesto dadaísta hasta 1924, fecha en que aparece el manifiesto surrealista y con él los surrealistas.

rápido posible para aniquilar el control de la razón. Como resultado de éste método Breton obtiene frases interesantes que nunca habría podido lograr de haberlas escrito lentamente y bajo el control de la conciencia. Asombrado por la profundidad y emoción que las letras escritas con este método tenían, y convencido de que éstas encerraban al yo profundo, Breton difunde su hallazgo con otros protosurrealistas. Este descubrimiento que Waldberg (2004) define como lenguaje surrealista, reavivó al movimiento difuso que dormía en el dadaísmo y comenzó a definir sus características propias.

En este lenguaje la coherencia tradicional del relato es abolida para dar paso a una nueva forma afectiva de escritura, impulsiva e indescifrable a priori, pero que posee las realidades sorprendentes y perturbadoras del inconsciente que Sigmund Freud describió.

La palabra se convirtió en una llave que lleva a nuevas realidades que provocan nuevos giros y que daban a los protosurrealistas oportunidades para dar forma a algo nuevo algo que los dadaístas nunca experimentaron.

Siguiendo este método, al que se denominó automatismo, y buscando alcanzar las profundidades del inconsciente, aparecen publicados en la revista dadaísta *Littérature* los primeros capítulos de *Campos magnéticos*, primera obra surrealista que marca abiertamente el inicio de la separación de los protosurrealistas con el dadaísmo y que es resultado del uso sistemático de la escritura automática.

Además del uso de la literatura para alcanzar sus objetivos (lo cuál ya es antidadaísta), en 1922 las relaciones entre Breton y Tzara se rompen. Los protosurrealistas se separan definitivamente del dadaísmo. Breton admitirá después que el dadaísmo sirvió para mantener al grupo en estado de disponibilidad perfecta para el engendramiento del surrealismo que ocurrió con el Primer Manifiesto Surrealista.

Sin embargo de 1922 a 1924 el surrealismo aún carecía de forma y buscaba una estructura, este periodo es conocido como el periodo de los sueños (*période sommeils*), los aún protosurrealistas examinaban las posibilidades que les eran dadas por el automatismo, los sueños, los catalizadores de estados alterados de la conciencia como la hipnosis y las drogas<sup>11</sup>.

Finalmente, después de explorar diferentes posibilidades, aparece en 1924 El Manifiesto Surrealista, redactado por André Breton, este escrito puede describirse como un tratado de consideraciones y propuestas epistemológicas en las que se describen los ideales y procedimientos del movimiento, provoca

---

<sup>11</sup> Breton describe los asombrosos monólogos hablados o escritos que eran producidos bajo un estado hipnótico o bajo el influjo de las drogas, éstos estaban poblados de vívidas imágenes y sensaciones, lo que sería un material ideal para los objetivos del surrealismo; Sin embargo ocurrieron inquietantes sucesos bajo el uso de estos mecanismos, tales como la tentativa del suicidio colectivo durante un trance hipnótico que llevó a desechar estos experimentos por lo que en el Primer Manifiesto Surrealista, Breton insiste en que el surrealismo es una actividad natural y no inducida.

euforia, los modos de sentir, de aprender y de concebir al mundo cambiarían, la inspiración se localiza ahora en los sueños, la creación implica sumergirse abandonar la razón y entregarse a los mandatos del inconsciente, y es decir a la parte más profunda del ser.

El nuevo movimiento es bautizado como surrealismo, término que ya había sido usado por Guillermo Apollinaire y sus colegas para denominar ciertos escritos que apenas podían ser definidos. También se había considerado el nombre *supernaturalismo* de Gerard de Nerval, pero con este término no se entendía tan bien el objetivo del movimiento: encontrar la realidad del ser que es superior a las apariencias. Por lo que se escogió la nomenclatura de Apollinaire.

En el Manifiesto Surrealista el surrealismo es descrito no como una escuela sino un estado de ánimo y una disposición del espíritu que pone especial atención en los sueños, en el sondeo del inconsciente y el uso del al azar en la creación de la obra. De la misma manera se define al surrealista como aquel que busca aquello que puede hacerse presente a cada instante y para ayudarlo encontrarlo, se utilizarían las técnicas surrealistas: Automatismos, cuestionamiento de los resultados del azar, es decir cualquier medio que permitan acceder un punto determinado de la mente en que la vida y la muerte lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo común y lo incomún, las alturas y las profundidades dejen de ser percibidos como contradictorios, es decir a “...esa tierra dentro del ser que sólo se deja atrapar cuando está a punto de perderse de vista”.(Bonefoy citado en Waldberg, 2004, p 82).

Además del Manifiesto Surrealista en 1924, se fundó la Oficina de Investigación Surrealista, un lugar romántico en el que se realizaban ideas inclasificables, y apareció el primer número de *La Révolution Surréaliste*.

El surrealismo se convierte en un movimiento reconocido que gana muchos adeptos en Europa en los años 30's y 40's, y que se ampliaría mundialmente debido al obligado exilio de los surrealistas de París que ocurre en la Segunda Guerra Mundial y que lleva a André Breton, Max Ernest, y André Masson a Nueva York donde continuaron sus actividades surrealistas y contribuyeron al surgimiento de los movimientos americanos de posguerra como expresionismo abstracto y el pop art.

Sin embargo, desde 1929 comenzaron las disidencias; algunos creadores vieron que una adherencia ortodoxa a los principios del automatismo, como lo exigía Breton, terminaba estancando la creación y renunciaron a su uso o lo adaptaron a su estilo creativo ( por ejemplo para Miró la primera fase se lograba usando el automatismo de forma libre e inconsciente, pero la siguiente exigía un cálculo cuidadoso).

Debido a estas diferencias el surrealismo pasa por diferentes fases que Berganza (1994) en su estudio del surrealismo, divide en tres periodos. El primero es el periodo del automatismo rítmico, que consiste en el abandono de la razón de la que es producto la obra de arte y que es característica el

primer año del surrealismo. En el segundo periodo en 1925, se hace patente la enemistad con la burguesía que es heredada del dadaísmo, y los surrealistas inician una toma de conciencia política en la que muchos miembros se incorporan a los partidos socialistas.

En la última fase llamada por Berganza Periodo de expansión (1930-1944) la inspiración se somete a la voluntad.

Cuando Breton volvió a Francia, el surrealismo había perdido fuerza pero no desaparecería en tanto Breton estuviera vivo (hasta 1966). Aunque diversos historiadores consideran que el surrealismo como tal termina aproximadamente en 1948. Incluso actualmente muchas de las ideas del surrealismo aún poseen fuerza creadora y en la actualidad el término “surrealista” se usa comúnmente, pero su significado original ha perdido el sentido que sus seguidores tenían de él, al igual que el término “romántico”.

### 3 – IDEAS SURREALISTAS

Sánchez (2005), considera en su reflexión sobre las categorías estéticas, que el surrealismo posee características que lo acercarán a lo grotesco<sup>12</sup>, género estético condenado en un inicio como monstruoso y que es común en la obra de Hieronymus Bosch, Goya y Guiseppe a quienes los surrealistas reconocen como sus antecesores. Y que suele estar vinculado con movimientos inconformistas, anticlásicos y antirrealistas.

En el surrealismo, que es grotesco, hay una preferencia y presencia de algo extraño, fantástico, irreal o antinatural, el surrealismo llega a donde la realidad se pierde, a donde toma formas fantásticas y busca unir lo más heterogéneo en su creación. Lo grotesco es una mezcla homogénea de lo absurdo y la realidad, el género grotesco desvaloriza una apariencia de la realidad colocándose en un ángulo diferente del que siempre es vista acercándose con ello a lo cómico.

#### 3.1 Primer manifiesto surrealista de Breton

Al momento de redactarlo, Breton tenía claro que el Manifiesto Surrealista daría vida a un movimiento que esperaba ahondar en aquellos lugares que ningún otro movimiento en la historia del arte había siquiera notado. Este movimiento sería definido de la siguiente manera:

*“SURREALISMO: Automatismo psíquico puro por el cual uno se propone expresar sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón , al*

---

<sup>12</sup> Género artístico con su origen en el siglo XV, viene del italiano Grotta, grottesca que significa gruta y que denomina una obra que combina formas vegetales, animales y humanas de forma extraordinaria.

*margen de toda preocupación estética o moral*"(Breton, 1924).

Breton señala que el ser humano parece estar atascado en el imperio de la lógica tradicional, en el que solamente usa los procedimientos que ya conoce para enfrentarse a las cuestiones de la vida, que irremediamente lo llevarán al mismo punto al que otros han llegado. Este tipo de pensamiento lo imposibilita a trascenderse y lo que Breton considera más alarmante es que, el ser humano en diferentes manifestaciones se niega a probar otros métodos de conocimiento, considerando a los racionales y científicos como los únicos seguros. Así el hombre se aleja de todo lo que no es racional o científico tachando a todo el gran espectro de conocimiento que queda afuera de éstos como mera superstición. La actitud realista del ser humano es sinónimo de un orgullo monstruoso que existe en él y que lleva múltiples veces a una frustración constante, la tétrica idea de que el ser humano conoce la realidad por medio de métodos herméticos es muestra de una increíble mediocridad que atrasa el avance del ser humano, de la ciencia y el arte en general.

El ser humano en general, no desea salir de lo que conoce, todo , incluso lo desconocido, lo equipara a lo que él ya conoce, y a lo que ya ha clasificado, cerrando la puerta a lo desconocido y por tanto a nuevos conocimientos. Lo mismo ocurre en el arte pues, para Breton el artista hasta 1920 busca satisfacer los gustos más rastreros de un público que bajo la ley del mínimo esfuerzo, busca que el mensaje de la obra sea sencilla, de fácil entendimiento y que cumpla los estándares que la burguesía ha impuesto como deseables. Y Breton encuentra un ejemplo de este tipo de artistas en Dostoievsky, quien no permite al lector la menor duda sobre las características de sus personajes, todo esta dado ya en su obra y *"...la única libertad que tiene el lector es la de cerrar el libro"*(Breton, 1924), todo se ha conocido en Dostoievsky y no hay lugar para más, lo que finalmente aniquila a la obra. Finalmente la realidad que el ser humano conoce es, al igual que los sueños, un fragmento distorsionado de una verdadera realidad, (de la que Kant hablaría como la COSA).

Sin embargo, el ser humano tiene la posibilidad de enmendarse, al darse cuenta de que sus formas de conocimiento y el saber que él mismo posee puede ser conocido de una manera diferente, en la que Breton encuentra la salvación, es forma es la imaginación, un legado humano que le permite conocer lo que puede llegar a ser y que puede liberarlo espiritualmente. Es posible abandonarse a la imaginación sin miedo al engaño, porque es imposible engañarse más con el conocimiento considerado "verdadero" por las multitudes.

Breton agradece a Sigmund Freud por los descubrimientos que realizó y por su sabiduría al dejar de limitarse a las libertades más someras e ir a las profundidades del espíritu donde están las fuerzas ocultas de la mente y donde se entiende la importancia de los sueños.

Breton declara al sueño como una herramienta para enfrentar los problemas

de la vida y a la vigilia como una interrupción donde el espíritu enfrenta más dificultades para manifestarse.

El surrealismo descansa en la creencia de que la realidad de orden superior, aquella que revela las profundidades del espíritu, está presente en los sueños y en las formas de pensamiento libres de la conciencia. Y la labor de este movimiento consistirá en investigar la psique humana por medio de todas las actividades humanas, aunque Breton se refiere a la poesía como el principal medio para lograrlo.

Finalmente Breton hace hincapié en el método del surrealismo, que en 1924 será principalmente el automatismo, que puede alejar a la conciencia del quehacer surrealista, y es este método el que permite distinguir a los verdaderos surrealistas de los que han llegado a una creación parecida por coincidencia, como lo fueron Dante, Shakespeare, Sade, Víctor Hugo, Edgar Allan Poe, y Charles Baudelaire

El surrealismo, finalmente, es un estado de soledad y el surrealista, un modesto aparato registrador del talento que le fue prestado.

### 3.2 – El inconsciente

El Manifiesto Surrealista, que para Waldberg (2004) es más bien una declaración de derechos y deberes, deja bastante claro que es lo que busca este movimiento, un estado de subjetivismo total, libre de cualquier regla formal de la conciencia, es decir, que el inconsciente puro se vuelva obra. Y es por medio del conocimiento de las teorías freudianas de la conciencia y el inconsciente, la asociación libre y la interpretación de los sueños que se crea como objetivo no sólo la búsqueda de esta parte de la psique humana considerada poseedora de una realidad superior, sino del método para acceder a éste, el automatismo o dictado mágico, una adaptación de la asociación libre utilizada con fines terapéuticos en el psicoanálisis.

Así cuando el surrealista crea, siempre por medio del automatismo, un instinto, un dictado del inconsciente, lo conduce a una obra cargada de poder indefinible que va más allá de lo que cualquier razonamiento jamás lo haría.

De la misma manera que el automatismo, el azar, fue un medio que facilitaba la estimulación y exploración de las verdades ocultas, este, que es un azar objetivo es como una llave que permite el acceso al conocimiento del ser y que será utilizado en técnicas y juegos surrealistas, como el fumage, la decalcomanía y los cadáveres exquisitos por mencionar algunas de las múltiples maneras en este movimiento parisino trataría de invocar al inconsciente puro, no sólo en el momento de la creación sino en todas los instantes de la vida cotidiana, pues antes que ser una escuela o corriente fue

un estilo de vida.

Sin embargo, a pesar de los agradecimientos hechos por los surrealistas, a pesar de las alusiones, siempre en tono favorable, hechas sobre su persona, incluso a pesar de ser declarado “Presidente del país de los sueños” por André Breton, Sigmund Freud manifestó antipatía por los adeptos a este movimiento<sup>13</sup> y se negó a contribuir con una antología sobre los sueños hecha por Breton. Existen muchas especulaciones sobre el porque de esta aversión, entre ellas, Teresa del Conde en “Las ideas estéticas de Freud”, maneja la hipótesis de que Freud no soportaba que sus contemporáneos trascendieran la capacidad del hombre común, y que sólo podía conocer la grandeza de los clásicos como Da Vinci o de sí mismo, sintiendo repulsión por aquellos coetáneos que traspasaban la normalidad. Otras versiones consideran que al adaptar algunos preceptos del psicoanálisis, sin llegar a entenderlo completamente, los surrealistas corrompieron la obra de Freud quien obviamente era justificadamente receloso de su obra, sus interpretaciones y aplicaciones. Esta disidencia del psicoanálisis freudiano y el psicoanálisis usado por el surrealismo puede volverse más clara si se toma en cuenta que: Para los surrealistas el significado inconsciente de los sueños era inmediato y accesible por medio de la obra, sin embargo, para el psicoanálisis freudiano, era necesario tomar en cuenta los recuerdos infantiles, los estimuladores diurnos del sueño y las diferentes elaboraciones oníricas que ayudarían a aclarar el significado de un sueño, un proceso que podía tomar años y que de no tener en cuenta los factores anteriores, sería simplemente una quimera de interpretación muy lejana del verdadero contenido inconsciente. Otra disidencia menos palpable que la anterior, sería que los sueños eran concebidos por el surrealismo como fragmentos distorsionados la realidad, mientras que para el psicoanálisis el sueño es por sí mismo una ya realidad psíquica, la única a la que el ser humano puede ser capaz de llegar en tanto que sea el ser humano quien ejerza la acción de conocer.

### 3.3 – Pintura y surrealismo:

Una parte central del surrealismo en tanto movimiento artístico es la imagen surrealista, la cual es una creación pura del espíritu, cuya característica es conglomerar dos realidades que entre más lejanas sean una de la otra, la hacen más brillante. Breton (1924) da en el Primer Manifiesto Surrealista el ejemplo perfecto de la imagen surrealista, tomada de “Los Cantos de Maldoror” de Issidore Ducasse: *“tan bello como el encuentro casual, sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”* (Breton,1924)

Uno de los objetivos de la imagen surrealista, que puede ser inducida por medios visuales o plásticos, es que el público tarde más para traducirla, después de lo que se dará cuenta de que esta imagen si es acorde a la razón y lo llevará a un conocimiento que está fuera de lo que cualquier método

---

<sup>13</sup> Sin embargo esta opinión parece ablandarse después de que Freud es visitado por Salvador Dalí, quien lo impresiona por sus habilidades plásticas.

tradicionalista pudo haberle inculcado.

En el Manifiesto Surrealista, Breton habla más sobre la poesía y la literatura como instrumento que serviría al surrealista para acercarse a esta realidad superior, sin embargo argumenta que todas las actividades humanas pueden ayudar a tal fin, entre ellas la pintura que ocupa solamente un pie de página en el documento. Quizá debido a que el fundador principal era un poeta, las artes visuales ocuparon un lugar secundario en la creación del surrealismo, sin embargo es esta rama artística la que hizo del surrealismo uno de los movimientos más importantes y conocidos del arte moderno. La pintura resolvía mejor el estado de sobre realidad que se buscaba en la imagen surrealista principalmente por las técnicas ilusionistas que son más fáciles de resolver de forma visual y podían usarse los métodos automatitas y oníricos con la misma efectividad que en la literatura surrealista. Breton reconoce esta cualidad de la pintura en el pie de página que le dedica en el Manifiesto Surrealista. “...la pintura hace más fácil trazarlos contornos de la imagen surrealista casi como una calca”.

Probablemente, debido a que la pintura no era el campo de Breton, éste sólo argumentaba que un cuadro era surrealista siempre que fuera hecha por medio del automatismo o el onirismo y que mostrara como una ventana, la realidad onírica del autor. Así que los pintores surrealistas podían valerse de las ideas bretonianas sin tener que sumergirse en ellas, libertad que los poetas, sometidos a un escrutinio más estricto, no tenían.

En la historia el surrealismo, los pintores más destacados son Max Ernst, Masson, Hans Arp, Joan Miró, René Magritte, Tanguy y Salvador Dalí, sin embargo la pintura surrealista tiene una raíz profunda y los historiadores del arte suelen ubicar los primeros orígenes de ésta en pintores como Archimboldo Guissepe, Hieronymus Bosch, y Francisco de Goya (especialmente con el aguafuerte “El sueño de la razón” y sus pinturas negras de la Casa del Sordo), y un antecedente directo sería la obra de Giorgio de Chirico, pintor contemporáneo de los surrealistas quien para 1917 (un año antes del nacimiento del dadaísmo) solía comentar que él no controlaba el rumbo sus obras, caracterizadas por el ambiente enigmático y el significado ambiguo, sino que le eran dictadas por “alguien más” que habitaba en él.

La concepción de la obra que tenía Chirico y la obra misma, poseían las cualidades que Breton buscaría en las imágenes surrealistas: un lado normal y corriente que un ser humano común ve, y un lado fantasmal y metafísico, accesible sólo a personas en momentos de abstracción metafísica.

### 3.4 – Personajes famosos de la pintura surrealista.



Figura 9- El grupo central surrealista; destacan André Breton a la izquierda y Benjamin Péret en el extremo derecho

Uno de los contrastes más fuertes entre el surrealismo y otras vanguardias es la variada gama de estilos que pueden encontrarse en la

pintura surrealista; pues otras vanguardias además del parecido en la temática, poseen un parecido estilístico que las une a tal grado que en ocasiones si una obra no se encuentra firmada y catalogada es difícil distinguir a quien pertenece; mientras que el surrealismo el autor puede crear sin tener en cuenta la forma o las reglas estilísticas, solamente siguiendo los dictados que le ordena su inconsciente, lo que deriva en obras extremadamente personales.

Así es posible distinguir las obras de los grandes exponentes de la pintura surrealista, Max Ernest, Joan Miró, Salvador Dalí, René Magritte, etcétera, sin miedo a equivocarse.

El surrealismo estuvo formado por artistas visuales que enriquecieron al movimiento con diversas aportaciones, por ejemplo con técnicas de pintura que buscaban, en general librarse de la atención consciente. Los pintores Max Ernest, Masson, Domínguez y Esteban Francés son reconocidos por Breton como aportadores de técnicas; Salvador Dalí contribuye a dar fama al movimiento(aunque para 1936 es expulsado por Breton debido a la excesiva promoción de su persona<sup>14</sup>), y René Magritte con la creación de la Sociedad del Misterio Sin embargo Breton encuentra en la historia del arte diversas aportaciones a la pintura surrealista hechas por diferentes pintores en épocas previas al surrealismo, entre los que destacan Ucello, Moreau, Matisse, Pablo Picasso(el desencadenador del arte moderno y surrealista más puro según Breton), Duchamp y Giorgio de Chirico<sup>15</sup> (el “supremo pintor surrealista” en palabras de Breton).

### 3.5 – Métodos de pintura surrealista

Los métodos de pintura surrealistas revolucionan al arte moderno y muchos de éstos métodos continúan vigentes, en el caso de Remedios Varo, la pintora ocupa éstas metodologías de pintura adaptadas a sus necesidades una vez madurado su estilo; de aquí la importancia de conocer las características mínimas de cada método surrealista.

La pintura surrealista continúa usando las técnicas tradicionales de pintura; es decir, óleo, acuarela, gouache, temple, y acrílico, así como las mismas técnicas de dibujo: lápiz, plumilla, pastel y carbón. Sin embargo cambia la forma en que se aplican dichas técnicas a las que se adhieren nuevos elementos como humo de cigarro o cera.

Las nuevas formas de usar las técnicas en el surrealismo obedecen al principio del automatismo, que por sí mismo ya es un método. En el surrealismo es posible encontrar métodos aportados por diferentes miembros del grupo:

---

<sup>14</sup> Salvador Dalí, incluso aparecía en comerciales de chocolates, lo que contradice la lucha contra la burguesía el surrealismo.

<sup>15</sup>Sin embargo, para 1919, Chirico abandonó la temática onírica y fantástica en su pintura para utilizar estilos más académicos

### ***AUTOMATISMO:***

**Aportado por André Breton**

**El automatismo surge cierto día cuando Breton decide realizar un monólogo con la mayor velocidad posible sobre el que no ejerció ningún tipo de juicio. Este método es una adaptación de la asociación libre utilizada en el psicoanálisis freudiano que se aplica en las producciones literarias surrealistas. El automatismo representa el ideal surrealista (una donde no hay cabida para la conciencia) a partir del que se crean otros modelos para otras ramas artísticas, pues permite una cierta libertad técnica en la exploración de las profundidades del inconsciente.**

**La característica del automatismo es el alto grado de absurdo y la pasividad del sujeto que en muchas ocasiones no puede explicar la obra<sup>16</sup>.**

### ***AUTOMATISMO EN EL DIBUJO:***

**Aportado por André Masson.**

**Es la traducción visual del automatismo cuyo objetivo es que la forma no surja del autor sino de la pluma. Consiste en realizar múltiples trazos con un lápiz, pluma o cualquier otro instrumento sin ninguna idea preconcebida acerca del tema o la forma a realizar, con la máxima velocidad posible y sin vacilación (pues esto atrae ala conciencia).**

**Dalí aportó una variante del automatismo del dibujo cuya principal característica era sustituir la pasividad del autor por una actividad mental paranoide que impregnaría a la obra.**

### ***CADÁVER EXQUISITO***

**Aportación grupal.**

**El cadáver exquisito es uno de los juegos más famosos de los surrealistas que puede tener sus orígenes en la receta para hacer poemas dadaístas de Tristán Tzara.**

---

<sup>16</sup>En el Manifiesto Surrealista Breton propone ciertas formas de uso del automatismo literario, mismas que es importante ejemplificar debido a que son modelos de otros métodos surrealistas y en el caso específico de Remedios Varo, son métodos usados por la autora para la creación de sus obras teatrales y novelas.

Dichos modelos son:

**COMPOSICIÓN SURREALISTA ESCRITA:** Es necesario entrar en el mayor estado receptivo y renunciar al genio, al talento y repetirse constantemente que *"La literatura es uno de los más tristes caminos que levan a todas partes"* a lo que posteriormente se escribe rápidamente y sin ningún tema concebido; sin preocuparse por lo escrito. Si existiera una falta de inatención hay que interrumpir las frases que carezcan de inatención e intentar que en ellas impere la arbitrariedad.

**PARA NO ABURRIRSE EN SOCIEDAD:** Primero es necesario alejarse de todos, pero si eso fuera imposible y la actividad surrealista que ocupa al sujeto fuera interrumpida; el surrealista en cuestión debe cruzarse de brazos ante la persona que le interrumpe y decir: *"Igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad lo que ocurre en mi interior sigue siéndome inoportuno"* o cualquier otra trivialidad que sea indignante. (Breton, 1924)

En una fiesta surrealista se escribieron ciertas palabras que se guardaron en una bolsa y se sacaron una a una al azar para formar un poema que decía: *El cadáver exquisito beberá vino.*

Este método en su versión verbal implica no poner atención a la palabra previa o posterior con las que se formará un poema.

En su versión pictórica, el cadáver exquisito puede realizarse con recortes de periódicos o revistas que un integrante tras otro irá pegando sin importar la coherencia de la escena que crea; o bien, en su turno, cada uno de los jugadores realiza un dibujo sin tener en cuenta el realizado por el jugador anterior.

#### ***FROTTAGE:***

Aportado por Max Ernest.

El frottage es el método de pintura surrealista más conocido que combina el acto pasivo de ver y una posterior constitución cuidadosa de la obra. Consiste en la fricción de papel contra una superficie rugosa con la finalidad de estampar en esta las huellas de dicha superficie que estimularan y facilitarán la aparición de imágenes surrealistas.

Este es el método y que busca ser un automatismo visual, aunque éste implica un control consciente al escoger la superficie a utilizar.

Mientras se hospedaba en un hotel, Max Ernest comenzó a observar las láminas deslavadas del entarimado y se le ocurrió colocar sobre ellas una hoja de papel para dibujar y frotarla con una mina de plomo, estampando la huella de esa estructura.

#### ***DECALCOMANÍA***

Aportado por Óscar Domínguez.

Llamada por Domínguez “decalcomanía sin objeto preconcebido”. En este método se pinta una hoja de papel o cualquier otra superficie con una suave capa de gouache (actualmente de cualquier color, aunque originalmente sólo se usaba negro) que será presionada después contra otra superficie como un lienzo.

#### ***GRATTAGE***

Aportado por Esteban Francés.

El método consiste en aplicar colores a una superficie, como la madera, de forma arbitraria, una vez seca la pintura se raspa rápidamente en ella con una cuchilla o una navaja para tener formas sugerentes. Otra versión del grattage implica pintar una tela o un fondo arbitrariamente que ya seco se colocara en una superficie desigual sobre la que será rascada.

#### ***FUMAGE:***

Aportado por Paalen Wolf.

Consiste en marcar en la superficie recién pintada con óleo con la llama de

una vela cuyo humo se marca en el óleo sugiriendo formas que posteriormente serán trabajadas por el autor o se deja caer la cera de la vela en una superficie sin preparar ni pintar, el autor da forma a las figuras que encuentra.

#### *OBJETOS SURREALISTAS:*

Son objetos encontrados (objets trouvés) en la vida cotidiana, objetos naturales a los que por medio del uso de agentes se les da apariencia sugerente o se les coloca en una posición inicial o en lugares insospechados.

#### *OBJETOS ELABORADOS:*

Son objetos realizados con materiales cotidianos y sacados de su contexto para provocar un objeto simbólico.

### 3.6 – La mujer

Una de las críticas más fuertes que se hace contra el surrealismo es el papel que le fue asignado a la mujer en este movimiento.

Con sólo observar superficialmente quienes son los personajes del surrealismo que se destacan en los libros de historia del arte es posible darse cuenta de que no se menciona a ninguna mujer como exponente surrealista. A no ser que sea una investigación sobre la surrealista en cuestión, o sobre las mujeres artistas del surrealismo; ninguna mujer figura en la historia de la vanguardia parisina. A falta de este tipo de literatura especializada podría pensarse que quizá uno de los requisitos del surrealismo además del automatismo era pertenecer al sexo masculino.

La mujer es una constante en las obras de los distintos géneros surrealistas, sin embargo ésta aparece generalmente concebida como acompañantes en el camino creativo del artista, quien ayuda a entender al inconsciente o como un objeto en el que se realizan los deseos inconscientes, es también fuente de inspiración o complemento de la creatividad del artista. En estas categorías caían todas las mujeres, incluso las artistas que seguían al surrealismo y que siempre fueron relegadas por los líderes del movimiento a un lugar secundario; el modelo ideal de esta mujer inspiradora y realizadora de deseos encarna en Gala, quien fuera musa tanto de Paul Éluard como de Salvador Dalí.

La imagen femenina es altamente sexualizada, en las obras surrealistas, los cuerpos femeninos son mostrados como carentes de racionalidad, o volición alguna. De ésta manera parecen haber sido tratadas las mujeres por los surrealistas, pues incluso las integrantes más cercanas al núcleo del grupo, como Remedios Varo o Leonora Carrington, no tenían parte en los debates o las discusiones que se llevaban a cabo en el interior del grupo encabezado por Breton

**La mujer como tema, o realidad no puede ser observada por los surrealistas varones que no conocen este tipo de esencia, y que remplazan por un estereotipo de feminidad que aparecía en épocas anteriores, lo que contradiría el sentido revolucionario del surrealismo. Según Caballero (2002), las mujeres surrealistas llenaron con una búsqueda y descubrimiento de lo femenino sus obras en las que reflejaron su estado de ánimo, vivencias, miedos, sentimientos ideas deseos. De aceptar este argumento, es posible asegurar que las surrealistas hicieron una tarea que solamente ellas podrían haber llevado a cabo, pues la exploración de la feminidad desde fuera de ésta (es decir desde el punto de vista masculino) ha resultado una labor no muy sencilla cuyos resultados tienden a satisfacer poco al sector femenino general.**

## 4 – REMEDIOS, LA HISTORIA Y EL SURREALISMO

### Conexiones y conclusiones

#### 4.1 Remedios y la historia

Las condiciones históricas nunca son ajenas a la vida de ningún ser humano, y en el caso de Remedios Varo, éstas afectan los acontecimientos de su vida de forma dramática, sin embargo, es curioso que las mismas no se muestran nítidamente en su obra.

Desde su nacimiento en la España de inicios del siglo XX, el país está marcado por dicotomías. La nación española se encuentra dividida entre la extrema pobreza al estilo de la Edad Media y entre un renacimiento intelectual, dos lados bastante contrarios que finalmente derivaron en la Guerra Civil.

La educación pública en España sufría de fuertes rezagos que se hacían notar por ejemplo en el grado de analfabetismo de la mayor parte de la población y en la pésima condición de los centros educativos, sin embargo parece que Remedios y sus hermanos pudieron acceder a una educación constante y de buena calidad desde los primeros niveles hasta la educación correspondiente a la universidad, lo que hace constar que el nivel social de la familia de Remedios, aunque de clase media, fue suficiente para proveerle una educación que, si bien no fue de tipo Krausista (el estilo educativo de vanguardia al que sólo la élite española podía acceder en aquella época), fue suficiente para hacer la diferencia con la el sector menos favorecido de España.

España también experimentaba una tajante diferencia entre el avance tecnológico de sus ciudades, tales como Cataluña, Vizcaya, Barcelona e incluso Madrid lograron un desarrollo considerable. Remedios tuvo siempre la suerte de vivir en lugares desarrollados y apartados de la extrema pobreza española.

Barcelona se establece como cuna del intelectualismo y las artes de España, una de las paradas obligatorias para todo el que aspirara a convertirse en artista, por lo que Remedios se establece ahí con su esposo Lizárraga, hasta aquí se aparece el fantasma de la rebelión conservadora que a pesar de no triunfar permanece dejando a Barcelona en alerta durante todo el tiempo que duró la Guerra Civil española. Remedios y los habitantes de la ciudad alimentaban su miedo escuchando los rumores sobre el estricto control franquista. Sin embargo aunque la vida en Barcelona de Remedios no se tradujo a enfrentamientos bélicos sí cortó de tajo la vida cultural de España y con ello al recién iniciado movimiento logicofobista del que la pintora formaba parte. La Guerra Civil Española también trajo para Remedios a Benjamin Péret quizá uno de los principales motivos para que Remedios huyera a París, aunque también se encuentra el

continuo asesinato de aquellos considerados peligrosos para el régimen franquista incluidos intelectuales y literatos.

Francia se llenó de refugiados extranjeros, en particular españoles; lo que obligaba al gobierno a ser más estricto con los refugiados obligándolos a portar una tarjeta de identificación y sancionando incluso la menor infracción con la deportación del exiliado a su país natal, lo que implicaría para Remedios regresar a la España franquista de la que había huido y en el que ahora existía un servicio social obligatorio para las mujeres entre 17 y 35 años, que Remedios de 31, debería efectuar; además, en la España conservadora se terminarían sus libertades bohemias y, de regresar, Remedios debería aprender la elevada función para el resguardo de los valores cristianos que una mujer tenía en la familia, papel que la artista sería reacia a tomar en caso de que su simpatía republicana (y su relación con el comunista Péret) fuera pasada por alto por los soldados franquistas.

Remedios conocía perfectamente la situación mundial así como las relaciones entre Alemania y España franquista, de la misma manera conocía el armisticio firmado entre Alemania y Francia una vez que ésta fue ocupada y que exigía en el artículo 29 entregar a todo fugitivo, a causa de creencias religiosas, ideas antifascistas o cualquier otra conducta que lo hiciera indeseable para los nazis y sus aliados, entre los que se incluían los franquistas. Remedios sabía que permanecer en Francia equivalía a ser deportada a España, por lo que decide huir, pero mientras Remedios y Benjamin tratan de ser aceptados en América como exiliados de guerra, la pareja sufre la tensión ocasionada por la situación ideológica mundial, pues son rechazados como refugiados en Estados Unidos por la militancia política de Benjamin, es México, uno de los únicos países que debido a las creencias del General Lázaro Cárdenas, acepta prácticamente a cualquier persona que pidiera refugio, como lo fue Remedios y un grupo de exiliados que se convertirán en su círculo íntimo de amigos. En México la situación europea parece desaparecer o al menos ser olvidable, el mismo país, en general, parece ser cálido en el recibimiento a los extranjeros incluso ofreciendo la ciudadanía mexicana a aquellos exiliados que la solicitaran al pisar suelo mexicano como fue el caso de Vladimir Kibalchich y Leonora Carrington, no así de Remedios quien nunca la solicitó y que murió teniendo la esperanza de regresar a España.

## 4.2 Remedios y el Surrealismo

Es común encontrar afinidad entre la producción de Remedios y las ideas del surrealismo tales como la omnipotencia del sueño, la falta

de límites entre la fantasía y la realidad, la Imaginaria fantástica, la ilusión perceptual, el humor, y la yuxtaposición de objetos ordinarios. Además una característica de ésta vanguardia es la prioridad que da a la creación artística incluso en los momentos de mayor cataclismo, tanto Remedios como los propios surrealistas no dejaron nunca de crear a pesar de las guerras, las persecuciones y los exilios.

Uno de los beneficios que tiene para Remedios el huir con Péret a París es el pase directo al círculo surrealista en el que para ser aceptada y ajustarse al modelo de *femme enfant*, según Kaplan (2001) Remedios decide quitarse cinco años de edad, Remedios parece asimilar el papel de compañera, musa y modelo, a pesar de que nunca dejó de crear, sin embargo, parece que en el círculo surrealista no existía espacio para la concepción de mujer artista, aunque esto parece contradecirse con el gran número de exposiciones en las que Remedios participó dentro del grupo y en el número de obras de su autoría que fueron publicadas en las revistas surrealistas.

Remedios fue reconocida, después de su muerte, como parte de los surrealistas de manera extraoficial, sin embargo mientras era adepta de los estándares y normas surrealistas, Remedios no destacó por su obra.

Es hasta que, una vez renunciando a la ortodoxia surrealista, Remedios tiene libertad de creación en México necesaria para permitirle combinar el estricto aprendizaje académico que obtuvo, las metodologías surrealistas y sus propias creencias, que Remedios se instaure como una artista.

Remedios rompe con el surrealismo al desechar el uso de las técnicas automáticas de pintura y recicla sus enseñanzas, al usar de la manera que ella considera más conveniente para sus fines las metodologías surrealistas. Muchos autores como Kaplan (1989, 2001, 2002) consideran que Remedios decide rechazar al surrealismo creando una obra contraria a éste (Martín, 1989), mientras que otros más moderados de opinión como Castells (2001) y Stokes (1986) consideran que simplemente tenía una doble lealtad al surrealismo, la cual adquirió límites bien definidos con respecto a su obra y su persona.

Remedios también se instaure como adulto con su estilo maduro de pintura, pues decide ella misma crear bajo sus propios términos sin miedo o timidez del juicio de otros.

Finalmente el estilo no automatista de Remedios es aceptado un año después de su muerte, por el jefe surrealista André Breton, quien la incluyó en el grupo de los surrealistas por derecho propio y afirmó “*el surrealismo reclama la obra toda de la hechicera tan prematuramente desaparecida*”(Jaguer 1982, p 65). Incluso Lozano

(2002) comenta que Breton tenía un goauche de Remedios en su estudio de París (El goauche titulado “Le faim”<sup>17</sup>)

Es difícil asegurar si Remedios continuó siendo surrealista al alejarse de la influencia de Péret, tras lo que su obra comienza a abandonar al automatismo como método, sin embargo sólo la ausencia de este automatismo es insuficiente para deslindar completamente a Remedios del surrealismo, dicha afirmación reduce la amplitud de las experimentaciones de un movimiento que se propone un replanteamiento de la realidad y el arte llevado a cabo desde diferentes perspectivas. Además si fuera tan necesaria la existencia del automatismo rítmico puro quedarían fuera del movimiento surrealistas de la talla de Magritte o de Ernest quienes son más bien automatistas simbólicos.

El automatismo rítmico puro cumplió una cierta función no exclusiva en el movimiento aunque quizá se pretendía que lo fuera; aún así todas las creaciones autómatas sufrían a posteriori un proceso de elaboración, selección y poetización que derivaba en descartar algunas y dar la auténtica identidad artística a otras.

Si Remedios se aleja del Surrealismo o no la razón se encuentra más allá del uso del automatismo rítmico puro.

Para cuando Remedios alcanzó el éxito en México, ella misma no se consideraba surrealista, sin embargo, en sus cuadernos de notas donde escribía cuentos, novelas y teatro, destaca el uso del automatismo rítmico como método de escritura, lo que daría de que el surrealismo jamás desapareció totalmente de ella.

En la misma línea, Del Conde (1994) cita a Juliana González para esclarecer diferencias entre el surrealismo ortodoxo y la obra de Remedios Varo. González afirma que en claro contraste con las tendencias surrealistas que buscan la liberación del fondo subterráneo del deseo inconsciente el arte de Remedios se proyecta al extremo opuesto hacia la captación supraconsciente de una realidad superior.

Stokes (1986) encuentra varios motivos por los que Remedios estuvo ligada al surrealismo incluso cuando ella misma se sentía alejada de esta corriente, por ejemplo, los surrealistas, igual que Remedios, vieron a la ciencia como un moderno sistema de pensamiento que ofrecía una visión del mundo más verdadera que la que ofrecía la religión y otros y otros sistemas tradicionales. El Surrealismo usó los medios irreverentes de Dadá pero requería nuevos principios desde ideas políticas y filosóficas así como conocimientos de diferentes ciencias como la psicología y el psicoanálisis.

---

<sup>17</sup> El hambre

Además para Remedios y los surrealistas en general, la ciencia no era sólo la fuente más potente de explicaciones sino que de imaginiería.

Remedios, por tanto, tiene grandes influencias de la escuela surrealista y aún es discutible si su estilo pertenece a la corriente heterodoxa del Surrealismo. Como sea, Remedios demostró tener una gran capacidad de retomar los elementos de su medio, deshacerlos y rehacerlos de una manera muy propia que se plasmaba en el lienzo. El surrealismo le permitió conocer la importancia de los caminos de la mente y definió los métodos de creación que usaría en su vida. Tratar de entender a Remedios Varo sin conocer la historia del surrealismo en que creció, sería una tarea poco útil, pues, son las características de éste lo que nos ayuda a entender que Remedios quería tener control sobre cada pequeño detalle de los paisajes de su mente que accedía a mostrar al espectador convertidos en obra. Renunciando a las exigencias del Manifiesto Surrealista, no así a sus métodos, o sus conocimientos Remedios decide tomar un camino propio en el arte.

# CAPÍTULO III

## UNA ARTISTA LLAMADA REMEDIOS

*“No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo importante es la obra, pero no la persona...”*

Remedios Varo.  
Entrevista

---

# 1 – LA VIDA DE UNA PINTORA ESPAÑOLA

## 1.1 – Biografía de Remedios Varo

**Aunque Remedios Varo es una pintora reconocida en México, en su país natal; España, no se le conoce, así como tampoco en otras partes del mundo. Sin embargo diferentes autores se han encargado del estudio de su vida y obra, entre los que destacan, T. Del Conde, J. Kaplan, J. González, R. Tibol, L. Andrade y su viudo Walter Gruen.**

**Es difícil asegurar muchas cosas acerca de la vida de Remedios Varo, y en ocasiones incluso los datos históricos son contradictorios. Es incluso difícil asegurar cuál es la nacionalidad de la misma Remedios, pues desde su nacimiento Remedios no tuvo un lugar fijo de Residencia: desde Anglés, Marruecos, Algeciras, Madrid, Barcelona, París, México y Caracas; lugares en los que no permaneció mucho tiempo y a los que tampoco perteneció.**

**Castells comenta que el no pertenecer a ningún lado en particular ha sido un criterio extra estético que ha afectado de forma nefasta la percepción y clasificación de su obra.**

**Remedios, como argumenta Engel (1986), murió como vivió; suspendida entre mundos que en muchas ocasiones eran contradictorios**

**El primer problema que plantea la biografía de Remedios Varo es su fecha de nacimiento, pues ella aseguraba haber nacido en 1913, sin embargo se descubre que el año verdadero es 1908<sup>1</sup>, así que oficialmente el 16 de diciembre de 1908 nace en Anglés, en Cataluña, María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, nombre completo según Blanco(2002). Remedios nace ocupando un lugar vacío dejado por su hermana muerta, lo que le provocaría un sentimiento de culpa que duraría toda la vida y que la motivaría a acercarse a psiquiatras<sup>2</sup>.**

**Remedios fue la hermana de en medio, siendo su hermano menor, Luis Varo con quien la pintora solía jugar de niña y aún ya entrada a la pubertad; y su hermano mayor era Rodrigo Varo, con quien Remedios tendría una relación casi fría; Santos (1989), explica que este tipo de relación puede deberse a que en el bautizo de Remedios es su hermano quien toma el lugar de padrino a falta de otra persona y que por esta razón Remedios recibe el nombre de Rodriga. Padrino y hermano mayor, Rodrigo Varo sería una figura de autoridad y un ejemplo de rectitud, quien una vez convertido en médico,**

---

<sup>1</sup>Los escritores españoles atribuyen a la historiadora Lucía García el descubrimiento de la verdadera fecha de nacimiento de Remedios, mientras que los escritores americanos la atribuyen a J. Kaplan.

<sup>2</sup> Remedios recibe su nombre por parte de su madre en honor a la Virgen de los Remedios, así se predestina a la pintora a ser el remedio que curaría y ayudaría a olvidar a la hija mayor que había muerto antes de que Remedios naciera. En las diversas biografías de Remedios no existen datos sobre la edad o las condiciones de la muerte de esta hermana.

criticaría la vida bohemia y artística de Remedios.

Remedios y su familia no permanecieron mucho tiempo en Gerona , pues su estancia ahí pudo obedecer más al trabajo del padre (ingeniero hidráulico) que participaba en la construcción de una red de canales y esclusas. El trabajo del padre los mantenía en viajes de manera constante.

La vida de Remedios está marcada por dicotomías y contradicciones, que comenzaron desde su infancia. Los padres de Remedios eran totalmente contrarios, tenían ideas y modelos de educación contrastantes.

Por un lado, Don Rodrigo Varo, un ingeniero hidráulico, era un padre estricto y a veces dominante, curiosamente tenía ideas progresistas y tendencias liberales, además de tener amor por la cultura y las artes.

Mientras que la madre tendría un temperamento más práctico y reservado,

además de una personalidad muy fuerte, Kaplan (2001) considera que es gracias a esta fuerza materna que Remedios puede integrar su persona y resistir las situaciones adversas que enfrentaría en su madurez.



Figura 10- Remedios Varo

En 1913 a los cinco años Remedios y su familia se trasladan al norte de África y a Algeciras debido al trabajo errante de Don Rodrigo Varo, nuevamente en 1916 la familia Varo comienza a residir en Madrid donde Remedios asiste a la escuela, sin embargo, aunque ya existían modelos krausistas liberales de educación, éstos son sólo asequibles para las clases sociales más altas. Perteneciendo a la clase media y siendo una familia

oficialmente católica; Remedios asiste a la escuela de monjas, con reglas rígidas en las que la libertad personal, la divergencia de pensamiento y la expresión de la creatividad podían ser severamente reprimidas. En la escuela de monjas la educación es severa, se les enseña entre otras cosas a despertar temprano, rezar y confesarse de manera ortodoxa, sin embargo Remedios da muestras de gran imaginación y creatividad aún en estas condiciones, por ejemplo arrojaba azúcar en el piso para escuchar las pisadas de las monjas cuando se acercaban a la habitación o escondía los ya buenos dibujos y poemas que había hecho bajo los ladrillos del cuarto.

Contradictoriamente a esta rígida educación, Remedios muestra afición por los libros científicos y matemáticos de su padre y las lecturas que su hermano mayor ya efectúa.

Remedios gusta de pintar y al ver su padre un retrato de la abuela de la familia hecho por la joven en óleo, decide mandarla, contra todas las convenciones de la época, a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de Madrid y posteriormente, en 1924, a la Academia de Artes de San Fernando; la institución de educación artística más prestigiosa de Madrid, misma a la que también acudía el pintor Salvador Dalí.

Es para esta década que, por medio del cine, literatura y pintura comienzan a llegar a España las ideas vanguardistas con la que Remedios entra en contacto en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que promovía el intercambio cultural y que atrajo a personajes de la talla de Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Luis Buñuel y Salvador Dalí. El surrealismo comienza a estar en boga en la residencia, las manifestaciones de arte surrealistas comienzan a proliferar y Remedios se impresiona cada vez más con éstas.

El surrealismo se muestra para Remedios como una nueva posibilidad de entender y descifrar la vida con la que siente afinidad, le interesa concebir al sueño y a las fantasías como eje central de una creación, el surrealismo se muestra para ella como un método de liberación .

Quizá es por esta misma inspiración que representa el ideal surrealista que Remedios decide dejar el núcleo familiar, para lo que recurre a la única manera en que una muchacha podía dejar a la familia en aquella época; el matrimonio.

En 1930 al terminar sus estudios en la Academia de San Fernando, Remedios se casa con uno de los compañeros más destacados de la Academia, Gerardo Lizárraga. Con esta unión Remedios es libre de acción y decide ir con su esposo a París por un año, para conocer un poco más del movimiento surrealista. Se enlista en clases de pintura, pero al percatarse de que éstas sólo serían una extensión del academicismo al que ya estuvo expuesta en San Fernando, decide dejarlas.

Para 1931 regresan a España pero no a Madrid donde estaba su familia sino a Barcelona, el centro intelectual, anticlerical, liberal y artístico de España. La distancia con Madrid también le daba a Remedios distancia y libertad con respecto a su familia.

La libertad de Remedios se extendió no sólo a su vida familiar sino a la marital al iniciar con el pintor Esteban Francés una relación intelectual y amorosa.

La Península Ibérica atravesaba serias dificultades políticas para ese tiempo; después de un golpe en Madrid sin violencia, cae la monarquía española, suceso que Remedios celebra a pesar de no ser partidaria de la política. Sin embargo los problemas con el sector conservador comienzan a gestarse desde esta época.

Remedios sigue buscando algún contacto con la vanguardia y comienza a militar en el Amics de L'Art Nov (ADLAN) al mismo tiempo que trabaja para la casa de publicidad Thomson, para mantenerse, finalmente, logra

participar junto con Esteban Francés en el movimiento Logicofobista (calificado por Santos(1989) como una fracasada copia del surrealismo) y en su exposición de 1936 en Cataluña. En Barcelona junto con Esteban Francés conoce a Jean Marcel y Oscar Domínguez, con quien empezaría una relación amistosa y con quien Remedios se acercaría por primera vez a los juegos surrealistas conocidos como cadáveres exquisitos, actividad lúdica que la uniría en amistad con el propio Oscar Domínguez.

Sin embargo, el ambiente cultural cambiaría pronto con el inicio de la Guerra Civil Española, movimiento histórico que paralizaría la vida cultural y artística de España y que para Remedios también significaría la pérdida de su compañero de juegos de la infancia, Luis Varo quien se enlistó en el lado franquista y ante las extremas situaciones por las que un soldado debía pasar en el frente de batalla (calor, agotamiento, mala alimentación) fallece a causa de una fuerte gastroenteritis en Marruecos, aunque otras versiones consideran que cede ante una tuberculosis.

La guerra fue terrible, y las matanzas en la población civil y en el frente de batalla eran de lo más común. A pesar de este ambiente hostil, Remedios sigue pintando obras en las que de una manera directa o indirecta refleja la terrible situación de la Guerra Civil Española; de esta época data el cuadro *"El agente doble"* considerado como la obra más violenta de Remedios.

La relación con Oscar Domínguez (fundador de "Gaceta de Arte", puente entre surrealismo español y francés) continúa y es por medio de éste que logra un acercamiento al círculo parisino surrealista. Es el mismo Domínguez quien recomienda al poeta surrealista Benjamin Péret que, cuando pase a Barcelona visite a una artista joven y alegre que entiende muy bien el espíritu del cadáver exquisito.

Así, Péret llega a Barcelona en agosto de 1936 como voluntario para ayudar a la defensa de la República Española. En octubre del 1936 Péret y Remedios se conocieron y se enamoraron apasionadamente. Aún cuando él debía salir debido al riesgo que implicaba para un miembro del partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) permanecer en España, Benjamin trató de posponer su salida el mayor tiempo posible para tratar de regresar con Remedios a París, sin embargo no lo logra por mucho tiempo y Péret vuelve a París en 1937, poco tiempo después Remedios lo seguiría.

Ya en París, Remedios es presentada al grupo surrealista como la pareja de uno de sus miembros más importantes. Remedios es bien acogida por el grupo surrealista y sus obras son publicadas en las revistas surrealistas y presentadas en exposiciones desde 1938.

Una vez en París, Remedios tuvo que realizar diferentes labores para sobrevivir, pues Péret no trabajaba y no aportaba dinero a la casa. Con Péret comenzó la vida bohemia y pobre, en la que en ocasiones Remedios sólo podría tomar un café como única comida en todo el día, la pintora, encontraba esta amargura necesaria para todo artista (se refería a esta época de ayuno como el "periodo heroico"). Entre los trabajos que Remedios

hacia en París figuraban; la traducción, la locución, y, junto con Oscar Domínguez, la falsificación de cuadros de Giorgio de Chirico, quien ya era más conocido y cuyos cuadros se vendían mejor que los de Remedios en esa época.



Figura 11- Personaje, óleo de los años surrealistas más ortodoxos de Remedios

La relativa calma en París duró poco y para 1939, aparece nuevamente el fantasma de la guerra; Francia quien había entrado a la Segunda Guerra Mundial, había sido tomada por Alemania, el mismo gobierno francés pide que todo el que pueda se marche de Francia. La situación europea empeoraba.

A este clima bélico se agrega no sólo el encarcelamiento de Péret en el invierno de 1939, sino el encarcelamiento de Remedios debido a razones aún desconocidas,

aunque Kaplan (2001) plantea que el motivo fue ser la esposa de Péret, mientras que Gruen (2002) argumenta que se debió a que Remedios escondió un desertor del ejército francés en su departamento.

También se desconocen los detalles del encarcelamiento de Remedios, pues ésta no quería hablar de este suceso, aunque se cree que pasó varios meses encarcelada y que al salir estaba hundida en la tristeza, traumatizada y perturbada, según el testimonio de su amiga Georgette Dupri quien la hospedó en su casa por varias semanas después del encarcelamiento.

Finalmente, el ejército alemán derrota a Francia, esto implicaría, debido a las buenas relaciones entre los gobiernos de Hitler y Franco, que todos los exiliados españoles serían deportados a la España franquista. Con este temor en puerta, Remedios no esperó a la posible liberación de Péret y tres días antes de la toma de París en manos de los alemanes; Remedios tomó lo que pudo tratando de huir de París sola; aunque es gracias a Oscar Domínguez que logra llegar al sur de Francia. En agosto de 1939 Remedios logra llegar a Marsella, donde diferentes artistas e intelectuales buscaron refugio de la persecución fascista y donde se reencontró a Péret (quien había sido liberado tras sobornar a soldados alemanes).

Péret y Remedios, al igual que muchos otros artistas e intelectuales, como Víctor Serge y su hijo, el pintor Vladimir Kibalchich, encuentran refugio en la Villa Air Bel casa usada por el comité de Salvamento de Urgencia organizado en Nueva York que pretendía salvar a la mayor cantidad de intelectuales posibles facilitando su huida de Francia al arreglar sus papeles y conseguirles boletos de barco.

La casa de Villa Air Bel les serviría como refugio y centro de encuentro de perseguidos que desarrollarían una intensa camaradería y fraternidad entre sí. Lo que se demostraba en las subastas realizadas a favor del más necesitado en la casa o vendiendo pastelillos de frutas. La camaradería y los

juegos (disfraces, baraja surrealista, y cadáveres exquisitos) ayudaron a sopesar el mal momento de la guerra.

Sin embargo, la zona libre francesa vigilaba cuidadosamente las actividades de sus miembros y aún más las actividades de los grupos intelectuales de izquierda, como el de la Villa Air Bel. En una inspección previa a la visita del Mariscal Péteín se encontraron cadáveres exquisitos con leyendas insultantes para este funcionario, lo que fue considerado como propaganda revolucionaria y que costó la detención y disolución del grupo.

La situación en Marsella se vuelve cada vez peor y es necesario pensar en una salida; los perseguidos comienzan a salir de Europa, Bretón consigue fácilmente llegar a estados Unidos, sin embargo Péret tiene problemas para ser aceptado por EUA, pues sus antecedentes de militancia comunista lo vuelven una presencia peligrosa, además Remedios tiene problemas para conseguir un pasaporte. Péret escribe a Breton explicándole la dificultad de la situación, esperando que su influencia haga más rápido el papeleo.

Facilitado por las Brigadas Internacionales y el ofrecimiento de protección de México; y la intervención de Peggy Guggenheim (mecenas de Jackson Pollock), el papeleo se completa en 1941, finalmente el 20 de noviembre del mismo año Remedios y Benjamin logran asegurar un lugar en el barco portugués Serpa Pinto que se dirigía a México y que sería el último barco de refugiados que aceptaría el gobierno mexicano.

Como parte de un grupo inmigrante sin precedentes, Remedios llega a México el 15 de diciembre de 1941; tras un incómodo y angustioso viaje en una bodega sin ventilación en el barco, que podía ser atacado en cualquier momento por el ambiente bélico.

Remedios esperaba que este país le diera más paz de la que tuvo en España y en Francia, aunque el inicio de la vida en México no fue fácil. Benjamín y Remedios tienen que trabajar duramente en varios sectores para ganarse la vida; Péret da clases de francés en la Esmeralda, es editor de la Reune de l'FAL, se dedica a la traducción y colabora con diferentes artículos en periódicos y revistas; por su parte Remedios trabajaba en la oficina británica de propaganda antifascista haciendo dioramas que escenificaban las victorias Aliadas para atraer al pueblo mexicano a la causa de éstos, también trabajó para Clardecor, la casa de decoración más elegante de la ciudad de México, pintando a mano muebles e instrumentos musicales, de igual forma pinta objetos y juguetes que sus amigos le encargan y figurines para representaciones teatrales (Remedios y Leonora confeccionaron trajes para obras de teatro; y junto con Esteban Francés trabajó para Marc Chagall en el diseño de trajes para el ballet de Léonid Massine "Heko"), también decora paredes, muebles para restaurantes y residencias, restaura piezas prehispánicas de Wolfgang Paalen y finalmente trabaja como publicista de la casa farmacéutica Bayer.



Figura 12- Pasaporte de Remedios Varo

A pesar de la dificultad de ganarse la vida, la pareja comienza a desenvolverse en el nuevo país con un grupo de intelectuales emigrados como ella, entre los que destacan Kati y José Horna, Gerardo Lizárraga, Esteban Francés, Chiki Weisz, Leonora Carrington (de quien se hizo amiga íntima poco después) y Wolfgang Paalen. Este grupo se volvió más hermético ante la actitud que el grupo artista mexicano tenía en ese tiempo, los muralistas no ocultaban su desagrado por el arte europeo o por los mismos artistas europeos, además de tener ideas antitrotskianas, lo que no agradaba mucho a algunos de los integrantes del grupo extranjero, entre ellos Péret.

Dentro de ese círculo extranjero, la forma de vida consistía básicamente en pasarlo bien, reunirse para jugar, hacer fiestas de disfraces, hacer bromas y relatar cuentos estridentes.

La vida en México era agradable, el país ofrecía a muchos surrealistas una atracción extraña; las piezas

mayas, figuras y tradiciones mexicanas parecen estar investidas con una carga mágica que influye en la creación de algunos de éstos (Andrade, 1996). La primera calle donde Péret y Remedios vivieron era Gabino Barreda, lugar pobre al lado de un hospital que usaba como basurero de partes humanas envueltas en periódicos un lote baldío junto a este (Asunto que Péret consideraba muy surrealista). En la casa de Remedios había hoyos en el piso que servían de cenicero y de hogar de ratas, en medio de este ambiente surrealista, el grupo de exiliados se une cada vez más formando casi un ghetto que sería inmortalizado por Gunther Gerszo en *“Los días de la calle Gabino Barreda”*.

Los años pasaron tranquilamente en México, sin embargo, para 1945 termina la Segunda Guerra Mundial, con la derrota de Alemania, de esta manera comienza a vislumbrarse la posibilidad de regresar a Francia para aquellos exiliados que quisieran hacerlo; entre ellos Benjamin Péret quien, añora su país, su ambiente, y su idioma materno en el que puede escribir poesías. Es a partir de estas fechas que Andrade(2001) registra disidencias entre Remedios y Benjamin, pues ésta no quería regresar a Francia, su vida ya no tenía sentido allá y España franquista no era una opción para alguien con pasaporte republicano (a pesar de la oferta de Franco hecha a los refugiados que no habían cometido crímenes políticos de no ejercer represiones sobre éstos si accedían a regresar). Así que decide quedarse en México, un país que le había gustado y la había acogido bien, ella misma



Figura 13- En la boda de Leonora Carrington, 1946. De izquierda a derecha, Gerardo Lizárraga, Chiki Weisz, Jose Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gunther Gerszo, Benjamin Péret y Miriam Wolf.

aseguraba ser de México más que de ninguna otra parte, además de manifestar el deseo por no emigrar más.

Se decide la separación, en 1947, gracias a la exposición realizada por Breton en beneficencia de Péret, éste puede pagarse un boleto y regresar a París, mientras que Remedios decide quedarse en México y dedicarse de forma rigurosa a su obra (la creación de un universo pictórico).

Curiosamente, en 1947 Remedios ya había establecido una relación amorosa con el piloto Jean Nicolle, con quien parte a Venezuela en un viaje de dos años. En este país Remedios reencuentra a su hermano Rodrigo (quien había sido desterrado de España por comulgar con las ideas republicanas, Tíbol, 1989) y a su madre quien no tuvo una reacción favorable ante la vida sentimental de Remedios ya divorciada, recién separada de su segundo



Figura 14- Gunther Gerszo, "Los días de la Calle Gabino Barreda" (1944) Óleo en lienzo. En el óleo se representa a Leonora Carrington, Benjamin Péret, Esteban Francés, el propio Gunther Gerszo y a Remedios Varo como la figura femenina que usa máscara de gato y que es rodeada por los felinos, acentuando la fascinación que Remedios sentía por estos animales.

esposo (del que abortó un hijo) y con un amante francés como acompañante. Doña Ignacia estaba muy preocupada por el futuro del alma de su hija, quien para calmar a su progenitora acepta ir a misa en una ocasión.

Rodrigo Varo era el jefe de Epidemiología para el Ministerio de Salud Pública en Maracay y se encontraba dirigiendo una campaña de control de fiebres palúdicas y peste bubónica que sufría Venezuela, y es por su influencia que Remedios consigue un empleo bajo el Ministerio de Salud Pública en el departamento de control del Paludismo para el que tenía que hacer dibujos de carácter epidemiológico, lo que implicaba estudiar con microscopio a los insectos parasitarios portadores de la enfermedad y realizar con la mayor precisión posible los dibujos que utilizarían los estudiantes. Además de éste trabajo Remedios continúa realizando las ilustraciones pedidas por Casa Bayer.

Para 1949 Remedios decide que quiere regresar a México, pero a pesar de sus trabajos, parece imposible para ella conseguir un boleto, así que sus amigos le envían dinero para el pasaje.

Una vez en México, se separa definitivamente de Jean Nicolle y conoce a Walter Gruen, con quien se casaría en 1952. Gruen le ofrece la estabilidad económica necesaria para vivir sin trabajar y consagrarse a la pintura a la

que se había dedicado de forma esporádica.

En 1955 a los 47 años, Remedios consigue su primera exposición en México donde muestra por primera vez los rasgos que caracterizarán su obra; un cuidado extremo en la elaboración del cuadro además de temas fantásticos pero aún creíbles. En la exposición se presentan “*Roulette*”, “*Simpatía*”, “*Ciencia inútil o el Alquimista*” y “*Música Solar*”.

La pintora sorprende a los críticos (Excelsior y Novedades, alabaron su estilo tan por superior a lo común) y al público quienes la aceptan totalmente, incluso ablanda la opinión de los grupos “enemigos” de los exiliados extranjeros representados por Rivera quien declara su gusto, admiración y asombro por la pintura Remedios.

Esta exposición inaugura a Remedios Varo como artista con estilo propio,



Figura 15 - Remedios Varo

además de asegurarle un mercado de compradores que deseaban alguna obra de la pintora y que estaban dispuestos a pagar por ella aún antes de que Remedios la hubiera esbozado. Del Conde (1994) piensa que Remedios se sentía bien al saber que realizaba algo de forma superior a lo común, motivo por el que el cual escribía a su madre contándole sobre su éxito artístico y su nuevo poder de adquisición logrado gracias a sí misma y a su pintura. Incluso va a visitarla a Europa, debido a la situación política Remedios no puede entrar a España por lo que se encuentra con su madre en las fronteras con Francia. En ese mismo viaje Remedios visita a Benjamin Péret quien se encontraba enfermo en un hospital de París, Remedios le da

dinero para costear los gastos, sin embargo, Péret no se recupera y en medio de la pobreza y la soledad, Benjamin fallece el 8 septiembre de 1959.

Ese mismo año, Remedios acepta realizar un mural para Cancerología, pero declina el proyecto debido a la presión que implica para ella. Sin embargo, ese mismo año Remedios presenta bajo el pseudónimo del antropólogo alemán Hälikcio von Fuhrähgshmidt un ensayo antropológico bajo el nombre de: “*De Homo Rodans*”, que se acompañaba de una escultura (u objeto surrealista) resultado de un juego de reinterpretación de las ramas de la ciencia.

En 1962, a los 54 años Remedios celebra en la Galería Juan Martín su segunda exposición, que tiene, al igual que la primera, un éxito avasallador que le auguraba un gran porvenir.

Remedios según Flores (1997) deseaba morir retirada en algún campo de Córdoba a los 60 años. Sin embargo Remedios era muy débil de salud, además de tener hábitos poco saludables como beber café en exceso y llegar a fumar tres cajetillas diarias de cigarro.

El 8 de octubre de 1963, Remedios, Walter Gruen y Roger Díaz de Cossio se reúnen a comer, para entregar a éste último “*Los amantes*” obra que había adquirido. Remedios no presentaba ningún síntoma, parecía normal.

Una vez en casa, Remedios comienza a tener los síntomas de un ataque cardíaco que describe a Walter Gruen casi como un telegrama: “*..dolor aquí, en la mano izquierda, dolor aquí, en el pecho*”(Gruen, 2002)

Los historiadores tienen varias versiones de lo que ocurrió después, Kaplan (2001) asegura que Gruen le sugirió que se sentara para que pasara el mal efecto del coñac que había tomado esa mañana, mientras él iba a revisar los libros de medicina, mientras que Gruen (2002) asegura que llama a una ambulancia pero que ésta llega tarde.

Remedios Varo fallece en la cúspide de su carrera debido a un infarto al miocardio.



Figura 16 : Remedios Varo en México

La reacción a su muerte fue enorme; los periódicos publicaron una gran cantidad de obituarios lamentando la sensible pérdida de Remedios. El año siguiente se realizaron exposiciones postmortem en 1964 en Bellas Artes.

Desde su muerte su obra se ha presentado en diferentes recintos artísticos como Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, la Academia Nacional de Ciencias de Nueva York, la Academia Nacional de Ciencias de Washington y por parte de la Fundación del Banco Exterior de España se llevó una retrospectiva de la obra de Remedios a su país natal en 1989.

En el año 2000, 38 obras de Remedios Varo que conforman la colección particular de Walter Gruen, son donadas al Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México. Sin embargo, en el año 2001 la sobrina de Remedios, Beatriz Varo, interpone una demanda por los derechos de las 38 obras declarándose “heredera universal”. Actualmente (año 2007) la disputa legal de las obras continúa y las obras de Remedios continúan en el MAM gracias a un amparo obtenido en junio del 2006 a favor del INBA.

## 1.2 – Remedios y el amor: El ascenso en el surrealismo y en la vida.

Remedios Varo, es descrita por Andrade (2000) como una delgada mujer de cabello rojizo que ejercía una atracción casi magnética sobre otros. El historial amoroso de Remedios fue abundante y cada una de sus parejas (esposos o amantes) ayudó a Remedios de alguna manera a crecer como adulta, como mujer y finalmente como pintora.



Figura 17 - Remedios Varo frente a su estudio en Ciudad de México

El primer esposo de Remedios es Gerardo Lizárraga, compañero de la Academia de San Fernando quien es descrito como un destacado estudiante, alegre, simpático, con buen sentido del humor y simpatizante del ala republicana. Con éste se une en matrimonio por la iglesia en 1930, cuando Remedios tenía 22 años, sin embargo y acorde con la opinión unánime de los estudiosos de Remedios y del propio viudo de la pintora, Walter Gruen; este matrimonio solamente se realizó para independizar a Remedios de la vida familiar y darle libertad de acción, que se enfocaría en formar una vida bohemia.

Remedios parece no tener problemas en separarse de su compañero en 1932, aunque algunos biógrafos sitúan la fecha de su separación en 1936 o 1937.

Sin embargo Remedios mantendría la amistad con Lizárraga hasta el fin de la vida de ésta e incluso, al observar un documental de los campos de concentración franquista, Remedios reconoce a Lizárraga y por medio de sus influencias consigue sacarlo de ese lugar, salvándole, muy seguramente, la vida.

Remedios también solía escribirle a Lizárraga como amiga expresándole abiertamente su opinión y críticas sobre la posición que éste tiene de su arte y los frutos económicos que su creación no le da, además le expresa su opinión y defiende a la nueva esposa del mismo. Remedios se muestra sincera con Gerardo y deseosa de mantener la amistad con él y con sus hijos con quienes mantendrá una estrecha relación en México.

El primer amante de Remedios es Esteban Francés, a quien conoce en Barcelona mientras aún estaba ligada a Lizárraga.

La relación con Francés implica una mayor libertad, pues rompe tajantemente el severo código moral con el que fue educada e inaugura un patrón de conducta bohemio: relaciones abiertas no convencionales, libertad

en la relación sexual.

Ésta no fue la única libertad que Francés enseñó a Remedios, sino que la introdujo al mundo de la libertad artística. Francés se vuelve un compañero intelectual también, ambos comparten un estudio donde Remedios comienza a crear pintar de manera surrealista, mostrando dominio en el uso de imágenes acordes con ésta vanguardia, es junto a Francés que Remedios comienza a jugar a hacer los cadáveres exquisitos en los que invierten mucho tiempo. Tibol (1989) menciona incluso que es Esteban Francés quien organiza en Barcelona el movimiento lógico fóbico que inicia a Remedios en la actividad vanguardista grupal y que la acerca un paso más al deseo de la misma de pertenecer a la vanguardia surrealista.

Finalmente, Remedios conoce a Benjamin Péret, de quien se enamora incluso aún teniendo relación con Francés. Péret era un surrealista total; en obra y vida. Como debían ser todos los surrealistas ortodoxos. Péret era un hombre amable, bondadoso, modesto, honrado y pobre. Estaba implicado en la fundación del surrealismo y fue amigo íntimo de Breton. Al interior del grupo surrealista su papel era interrogar y excomulgar a aquellos que habían tenido actitudes sospechosas contra el surrealismo.

Remedios abandonaría todo: a su esposo, a su amante Francés, a su familia y a su país, al que no regresaría, para ir tras Péret a París y quedarse con él. Remedios adquiere el derecho de entrar al círculo surrealista no por su creación sino por su relación con uno de los fundadores del movimiento. Finalmente, la pareja se casa en 1942, después de la muerte de la primera esposa de Benjamin.

Péret le da a Remedios una libertad de espíritu y expresión que nunca antes había tenido con tanta plenitud, además de introducirla plenamente en la vida surrealista cuyos juegos, amistades y discusiones comenzarían a ser parte de su vida cotidiana.



Figura 18 - Remedios Varo y Benjamin Péret ya como refugiados en México en Las Estacas, 1946

Efectivamente la vida bohemia llegó con Péret así como la pobreza que en ocasiones llegaba al extremo de la indigencia. Péret no trabajaba por considerarlo convencional

y su trabajo no redituaba de la misma manera que otros surrealistas de renombre como Dalí o el propio Breton.

La vida con Péret probablemente fue muy estimulante, pues el poeta tenía un extraordinario sentido del humor, una inagotable imaginación y una especial habilidad para hacer divertido lo más cotidiano, características que congeniaban con las de Remedios con quien se compagina y de quien aprende técnicas, y una línea surrealista por la que comenzar a dirigir su

obra. Así mismo Remedios inspiró a Péret en su creación, como una musa a quien dedicaría todas sus obras. Granell (1989) cree que debido a su unión sentimental existe una marcada conexión entre la obra pictórica de Remedios y la creación literaria de Péret

Sin embargo, la libertad de espíritu y la apertura de relaciones, llevó a Remedios a entablar una relación con Víctor Brauner, quien sería también su amante mientras Remedios era pareja de Péret. Kaplan (2001) y Serrano (1994) atribuyen a éste pintor una gran influencia sobre Remedios, enseñándole a ésta las características y los postulados básicos de la alquimia, que se convertirían en tema rector de su obra.

Péret siempre se encontraba en una revolución constante contra el gobierno, contra el arte, contra el capitalismo, quizá incluso contra sí mismo. Benjamin era un hombre intachable políticamente pero en ocasiones solía ser excesivamente intelectual y amenazador.

Finalmente, tras un deterioro de la relación, se separan en 1947, y es en ese mismo año que Kaplan (2001) ubica el cambio de estilo de Remedios que ahora adquiere una madurez que no tenía mientras se encontraba con Péret. Para Kaplan la ruptura con Péret el gran inquisidor del surrealismo, así como trabajar en diferentes actividades y vivir lejos de París pudo bien ser un aliciente para que Remedios se enfrentara a Péret y una vez separados ella pudiera crear sin temor al continuo escrutinio de Péret.

Remedios y Benjamin se separan después de seis años de relación. Sin embargo, para cuando Péret regresa a París, Remedios ya tenía un vínculo con el un piloto francés, Jean Nicolle, con quien tuvo relación volátil. Pareciera que Nicolle es el sustituto que calmaría el dolor de la separación con Péret y quien ocuparía su lugar mientras la presencia del mismo desaparecía lentamente de Remedios.

A comparación de los otros acompañantes, Nicolle no aportó nada a la obra o vida de Remedios, parece ser un calmante pasajero de la separación de su primer gran amor, puesto que Lizárraga fue sólo un método para escapar y la relación con Francés se acerca más a la camaradería intelectual y sexual,

que permanecería incluso estando con Péret.



Figura 19- Remedios Varo y Benjamin Péret

A inicios de los cincuentas Remedios conoce a Walter Gruen su último esposo. Gruen era un refugiado austriaco que estuvo en campos de concentración alemanes y franceses, y que llega a

México en 1942. En sus inicios en México, Gruen era un vendedor de neumáticos amante de la música que convence a su patrón de cambiar el producto del comercio a discos de acetato con el argumento de que ambos eran derivados del petróleo y tenían forma redonda. El negocio de Gruen era exitoso y el mismo parecía tener más estabilidad emocional que las parejas anteriores de Remedios. Walter fue un parachoques entre Remedios y el mundo. Él le proporcionó la estabilidad económica necesaria para dedicarse exclusivamente a su obra renunciando al trabajo comercial. Él se encargó de hacer ese espacio para ella.

Walter se vuelve la personalidad que la equilibra, la protege, la estabiliza en quien puede confiar y con quien pasa dieciséis años de su vida. A sí mismo ningún autor menciona que Remedios tuviera algún amante mientras vivía con Gruen. Quizá fue por la edad y madurez de Remedios quien se casa con él a los 45 años o quizá fue porque encontró en Walter Gruen al gentil y comprensivo compañero con el que deseaba caminar hasta el fin de su vida.

Al leer los estudios de diferentes autores como Flores, Engel y Blanco parece fácil pensar que Remedios usaba de alguna manera las relaciones con los hombres para ascender en el surrealismo y finalmente para dedicarse a la pintura. Las parejas de Remedios si parecen ser cada uno un eslabón de lo que será su éxito artístico. Incluso autores como Engel comentan que la única relación real de Remedios fue con ella misma.

Como sea Remedios desarrolló un lazo afectivo con todos ellos, desde Lizárraga hasta Gruen y Remedios hizo algo para todos ellos, desde salvar a Lizárraga del campo de concentración franquista, hasta visitar a Péret y darle dinero para sus gastos poco antes de que este muriera. De la misma manera que Remedios trataba de ayudar a sus parejas y éstos le ayudaron a conseguir (cada uno con una aportación propia) algo de lo que más le importaba en la vida; consolidarse como una verdadera artista.

## 2 – EL SER HUMANO TRAS EL PINCEL

### 2.1 – Creencias de Remedios Varo



Figura 20 – Remedios Varo

La mente de Remedios Varo era compleja e incluso contradictoria; lo que puede explicarse desde sus orígenes en su familia nuclear. Le fueron inculcadas creencias totalmente opuestas por cada uno de sus padres. Su madre le enseñaba a creer en el catolicismo y a no dudar sobre la existencia de Dios, mientras su padre, le inculcaba ideas lógicas y liberales que no coincidían con las de

la madre.

Walter Gruen decía frecuentemente a Remedios que si había algo de cierto en los textos metafísicos que ella leía también lo habría en el catolicismo, o en el budismo. Frecuentemente Remedios estaba de acuerdo, pero las filosofías orientales la hacían pensar y quizás llegar a la misma conclusión que el catolicismo, a lo que añadía que *“Debo encontrar las respuestas en mi propio camino con mis propios esfuerzos”*(Remedios Varo p109 Gruen 2002). Pues su madre ya la había forzado a creer en la religión católica, pero ahora era el turno de Remedios para encontrar respuestas a los motivos de la vida y sus características. En esta búsqueda acude a libros de psicoanálisis, de astronomía, filosofía, alquimia. Remedios se va forjando una serie de creencias sobre la vida que son contrastantes de la misma manera, creía en la magia, era supersticiosa e incluso siendo adulta realizaba algunos ritos como colocar en la noche un fruto en forma de huevo entre tubos de pinturas que le darían un buen augurio para pintar al día siguiente, sin embargo gustaba de lecturas científicas como las teorías de expansión del universo de Hoyle, además de leer ávidamente los textos del metafísico y filósofo Gurdjieff, de quien aprendería que cuando alguien muere la mayor parte de sus restos ordinarios son dejados atrás; mientras que su naturaleza espiritual avanza a otra esfera donde es recombinada con los componentes materiales que restan del sujeto y que serán regresados a la Tierra como otra forma de vida. En este proceso la naturaleza humana se refina constantemente acercándose a su máxima pureza espiritual (Claudfield, 1999).

Entre otras contradicciones se encuentra su postura política; Remedios dice no gustar de las discusiones y asuntos políticos pero celebra el triunfo de la república española y se afilia al movimiento surrealista cuando este se hallaba en su máxima militancia socialista.

Sin embargo, hay una constante en el pensamiento de Remedios, y es su compromiso con su creación. Remedios, salvo dos excepciones, no aceptaba encargos de pinturas, ni murales, ni retratos, aunque contengan su estilo personal. Remedios siempre se mostró recelosa del dinero y de quienes lo salvaguardaban, Gruen cuenta la anécdota de un banquero que quería encargarle un mural sobre la historia de la banca a lo que después de reflexionar unos momentos Remedios contestó: *“Sí, se podría hacer. Me imagino a un hombre a la entrada de su caverna con un montón de huesos que está protegiendo con un gran mazo”* (Gruen, 2000) Con este comentario el interesado no volvió a mostrarse.

La pintura era un medio de superación espiritual que le ayudaba en sus viajes internos, pero no era un medio de ganar dinero, como le diría a Lizárraga después, la obra es lo que importa y si ésta llega a otorgar fama y fortuna, eso sería una cuestión secundaria y afortunada.

## 2.2 – Remedios como persona.

Uno de los temas sobre los que más se ha escrito sobre Remedios Varo es su personalidad; y es que desde niña demostró ser juguetona, traviesa, activa, inteligente y abierta, cuando Remedios era una niña llenaba las paredes con dibujos ingeniosos y sorprendentes personajes que evidenciaban su talento.

Sin embargo también podía aislarse de los demás y ocultar sólo para sí los secretos así como las ideas mágicas convertidas en historias fantásticas y guardadas en secreto bajo las baldosas de su dormitorio.

Remedios nunca pudo establecer una amistad durable en su infancia, pues el trabajo de su padre como ingeniero hidráulico, movía constantemente a la familia obligándola a despedirse de sus compañeras a las que sabía que no vería otra vez.

Para cuando ingresó al colegio de monjas Remedios ya mostraba un carácter ligeramente rebelde y según Andrade ya poseía un mundo personal que le permitía alejarse y contraponerse a ese mundo de pedagogía estricta que estaba en boga.

Martín (1989) afirma que Remedios vivió ensimismada en su mundo y cita las palabras de Prampolini :

*“Remedios Varo siempre fue una exiliada en México; así lo afirmó y así lo vivió. Pero no es que sólo México le fuera ajeno, los otros países en los que paso su vida tampoco la tocaron. Remedios fue una exiliada dentro de sí misma”.*

(Prampolini citado en Martín 1989, p 19)

Remedios como adulta era frágil, temerosa, reservada pero también tenía un gran sentido del humor, siempre demostró tener un "yo" bien formado que soportaba cruentas realidades sin desintegrarse(quizá gracias al holding que su madre, un ser fuerte le proveyó en su infancia). Aunque estuviera enfocada totalmente en su interior siempre la figura de su conciencia la vigilaba aunque estuviera en un viaje a lo más oscuro de su mundo o a aquellas profundidades sólo asequibles a una persona, ella misma; siempre estuvo dirigida por la luz interna de su conciencia.

Sin embargo diferentes autores como Kaplan(1994, 2001), Engel(1986), Tibol(1989), Del Conde(1994), Gruen(2002), Castells (2001)y Jáguer (1982), mencionan que sus amigos la recuerdan como una mujer despierta y siempre con deseos de investigar y comprender los significados del ser y de la vida, abierta siempre al juego. Walter Gruen la describe como cómica, fascinante, inteligente, observadora, coqueta incluso, de criterio amplio y

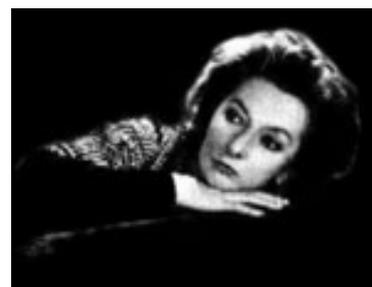


Figura:21 Remedios Varo

capaz de mantener amistades duraderas, amante de la vida especialmente si ésta se manifestaba en gatos, pero también le gustaban las plantas y animales en general. Sin embargo, también predomina la imagen traumatizada, y angustiada por la situación bélica en Francia y España, llena de miedos y angustias, que regresaba a encerrarse en su casa cuando le era posible.

Para Engel (1986) esta es la imagen de una adolescente aterrorizada por crecer y enfrentar las facetas oscuras del mundo (ira enfermedad muerte) y después de su historial de pobreza es normal que buscara seguridad financiera permanente en Gruen

Mientras que para los críticos como Del Conde (1994), Remedios también fue una mujer arrogante que tendía a aislarse al saberse “superior” a los demás, una mujer que quizá con excepción de Leonora Carrington se encontraba sola, sin importar los amigos o los esposos, Remedios era una mujer sin par.

Acerca del cuidado de su persona, Remedios estaba al corriente de la moda, desde joven, no trata de ser contracultural ni extravagante en su vestimenta sino que respeta los cánones culturales de belleza, a los que trata de alinearse, así como trató de adherirse al patrón de conducta bohemio del círculo surrealista, que imperaba en los surrealistas; relaciones abiertas, alejamiento de los convencionalismos, incluso irreverencia contra algunos patrones de conducta, sin embargo, y a pesar de este esfuerzo, Remedios siempre fue percibida como una mujer tímida, reservada, asustadiza y fácilmente asombrable, Kaplan piensa que Remedios trató fuertemente de encajar en ese modelo surrealista que adoraba a las *femme efants* (mujeres jóvenes) y que sus esfuerzos la llevaron a cambiar su fecha de nacimiento de 1908 a 1913, quitándose cinco años de edad.

Para 1947, Remedios guarda un reportaje de periódico en el que se describe a una mujer que considera bien podría ser ella. Este artículo muestra la forma en la que Remedios se percibe así misma: como una mujer bella en conjunto, de ropas sobrias, de nariz fea y labios delgados, libre de perfumes y cosméticos capaz de actos pocos comunes para el intelecto.

Una muestra del carácter alegre y humorístico de Remedios son las cartas que solía escribir con intenciones de mandarlas a desconocidos. Las cartas están llenas de bromas que en ocasiones se acercan a lo tierno, y que suelen arrancar una sonrisa al lector; un ejemplo de este tipo de cartas es aquella cuyo borrador se encontró entre sus cuadernos de dibujo. Originalmente escrita en francés y dirigida a un psicólogo o psiquiatra (en opinión de Gruen), la carta, firmada con el pseudónimo de Fernando González es una muestra de la capacidad de Remedios Varo de bromear incluso sobre aquello que más respetaba (Castells, 2001).

*“Estimado señor:*

*Me permito escribirle, rogándole disculpe haberme tomado esta libertad, así como mi mal francés. Me encuentro gravemente trastornado y no me atrevo a confiar a*

*ninguna de las personas que me rodean ciertas alteraciones que vengo sufriendo, sobre las cuales creo que usted será capaz de aconsejarme.*

*La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándose serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he aquí que de pronto una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre instado a introducir elementos extraños en ellos, hasta que llegó un momento en el que habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate en mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista. (...)¿Es un súbito disparo de mi subconsciente que, en un intento de emancipación, me ha impulsado a actuar de manera desordenada (...)? O bien, ¿soy simplemente un loco?*

**Fernando González**  
(Remedios Varo, carta 6, citada en Varo 2001, pp77 a 80 )

Aunque este texto es una burla al automatismo surrealista, Castells(2001) opina que no era una crítica, ni una ironía o sarcasmo; sino una broma tierna incluso con afecto que se muestra continuamente en sus obras.



Figura 22: Remedios Varo

Así mismo, estas mismas cartas muestran dos aspectos contradictorios de su personalidad pues aunque eran humorísticos en ocasiones, podían contar directamente sus pesares cotidianos: insomnios, sudor frío, inyecciones de extracto de hígado, deseo de perforar en la tierra una madriguera para esconderse allí dentro.

Remedios siempre tuvo esta personalidad humorística, sin embargo, era un humor

para una sola persona o un grupo muy reducido de amistades. A Remedios las masas le resultaban poco soportables, así como la atención que pudiera recibir de éstas, por lo que la aceptación y atención general que recibió después de su primera exposición le fue difícil de aceptar pues, el ambiente de cientos de personas era abrumador. Raquel Tibol(1989) atestigua este carácter de Remedios, a quien entrevista después de su primera exposición y quien se muestra difícil en la entrevista, en la que casi no habló, lo que propicia que Tibol la considere como el colmo del retraimiento.

Remedios, quien viajó toda su vida se mostró reacia a seguir viajando una vez que se estableció en México. Remedios deja de viajar físicamente y se queda en casa, recluida en estudio, caminando hacia lo más hondo de su mente.

También es contrastante la información sobre su estado emocional los días cercanos a su muerte; algunos de sus amigos cercanos la reportan como sana, alegre y activa. Por el contrario, otros reportan que pocos días antes de su muerte Remedios hacia llamadas desesperadas llenas de angustia e incluso que comentó a Gunther Gerzso que ya no tenía más deseos de estar viva.

El conocimiento de estos pensamientos así como de la tendencia de Remedios a deprimirse (Del Conde, 1994) y encerrarse en sí misma, han creado leves rumores sobre un posible suicidio que, suena improbable.

La mente de Remedios la atormentaba constantemente, el sentimiento de culpa era constante en la pintora y ella misma reconocía que era infundado<sup>3</sup>. Su viudo, Walter Gruen aseguraba que Remedios siempre tuvo la impresión injustificada de ser tan sólo un sustituto en un lugar que no le correspondía, a pesar de un ambiente familiar amoroso, tendía a querer esconderse de su familia; se sintió criticada e inexplicablemente culpable, sentimiento que la persiguió toda su vida.

Tratando de controlar o conocer la causa de este sentimiento, Remedios se acercaba a manera de juego a los psiquiatras y psicólogos por medio de sus cartas; un ejemplo es aquella que envió al Doctor Alberca (Varo, 2001) en el que “su doble”, quien había escrito la carta, le mencionaba que sufría constantemente de este sentimiento.

Remedios es una mujer subversiva y que finalmente no perteneció a nada, solamente a sí misma, fue española pero vivió y murió en México, aunque fue educada en Madrid radicaba en Barcelona, aunque fue surrealista no se apegó a sus principios.

Remedios permanece marginada, incluso en la historia del arte moderno, es una mujer fuerte y humilde que se adaptó a cualquier cambio por más radical que éste fuera.

---

<sup>3</sup> Según Del Conde (1994) Remedios sí manifestaba culpa por no poder llenar el lugar de su hermana mayor fallecida antes del nacimiento de Remedios. Esto es denominado por E. Krist. “La leyenda del artista” . Es posible encontrar casos parecidos en la historia del arte como lo son Van Gogh y Salvador Dalí. Aunque en el mismo texto, Del Conde contempla la posibilidad de que su educación católica en el colegio de monjas le enseñó a internalizar la culpa como parte de su vida.

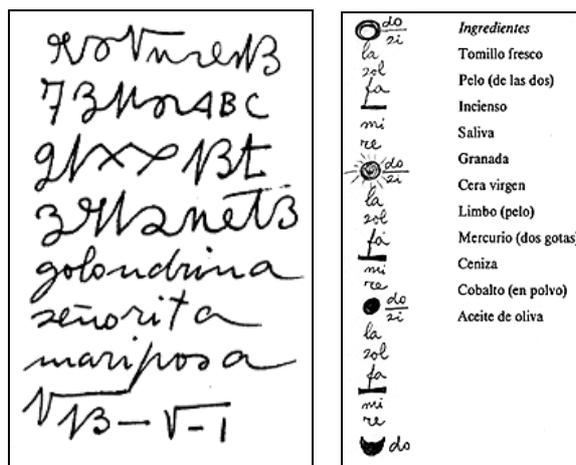
## 3 – LA OBRA DE REMEDIOS

### 3.1 – Producción pictórica y literaria.

Vidaurre (cita web), comenta que el total de su producción es aproximadamente 360 obras entre óleos, dibujos, muebles, juguetes, máscaras, objetos, relatos, cartas, cuentos y obras de teatro. Desafortunadamente la producción literaria de Remedios es poco conocida pues su producción plástica es bastante eclipsadora. Además esta producción literaria está separada y pocos esfuerzos se han hecho para reunirla entre los que cabe destacar *Cartas Sueños y otros textos*; la misma Remedios no manifestó interés alguno por publicar su obra escrita así como no le interesaba el destino de sus cuadros una vez terminados.

Para Remedios pintura y escritura son dos herramientas utilizadas para el mismo fin, la búsqueda de un viaje interno, sin embargo en su primera época en México, en la que debido a los múltiples trabajos que tenía para sostenerse así misma y a la familia (Péret y sus gatos), Remedios casi no tenía tiempo para pintar, por lo que se dedica a escribir cartas con técnicas surrealistas como el automatismo. Martín (1989) considera que el resurgimiento de la actividad literaria es además influencia de su amiga Leonora Carrington, con quien comienza una amistad y complicidad en diferentes actividades como la magia, las recetas alquímicas caseras y la producción de obras teatrales escritas a manera de cadáveres exquisitos.

En Remedios ambas actividades, pintura y escritura, reflejan unidad, imágenes, motivos comunes y un estilo transparente y estilísticamente perfecto aunque sus textos son menos dominados por el control consciente, no es posible asegurar con certeza si ésto se debió a que Remedios prefería el estilo autómata del texto o si los dejó sin realizar un proceso de elaboración posterior debido a la falta de tiempo para ello o a la falta de interés en que otra persona los leyera.



Figuras 23 Y 24- Poema experimental escrito por Remedios destinado a ser leído por una máquina electrónica moderna. Receta sin terminar.

La perfección y claridad de los cuadros se explican por el cuidadoso proceso al que eran sometidos, mientras que sus escritos eran espontáneos, sin preocuparle la sintaxis, la acentuación o la ortografía, como toda buena autómatas. Remedios escribía cuentos enteros en sus cuadernos de dibujo, lo que era otra actividad a la que se dedicaba en su infancia.

En sus escritos las ideas están perfectamente expresadas, la caligrafía es clara y sin tachaduras, estos escritos están en cuadernos domésticos, en los que Remedios anotaba preocupaciones cotidianas, listas de compra, invitaciones a fiestas, cuentas de gastos, esbozos de ideas para cuadros o primeros trazos de los mismos es decir, eran cuadernos extremadamente personales que no perseguían ninguna intención estética.

En 1959 Remedios hizo su única escultura<sup>4</sup> (u objeto surrealista) que era el complemento de un texto “antropológico” más complejo que pretendía demostrar que el antecesor al Homo Sapiens había sido el Homo Rodans. La parodia de la erudición científica está firmada por Hälickcio von Fuhrängsemidtt, el texto está escrito en español, sin embargo contiene citas en un latín inventado que como Remedios aseguró a su madre, ni siquiera ella misma entendía. El texto gustó tanto que se publicó al año siguiente y forma parte de los únicos dos textos que Remedios publicó.

Al leer *De Homo Rodans* es difícil no tener la sensación de estar ante un verdadero artículo científico, Hälickcio von Fuhägschmidt parece haberlo escrito en lugar de Remedios quien imita a la perfección el vocabulario, la actitud científica de descalificación de los camaradas, el alejamiento objetivo con el objeto estudiado, el propio texto es una excelente imitación de un texto científico, sin embargo la nota lúdica aparece al recordar que la autora es

<sup>4</sup> El Homo Rodans era una pieza hecha con huesos de pescado y pavo. Diferentes autores encuentran en este objeto surrealista la transposición escultórica de los personajes pictóricos de Remedios

**Remedios y no el antropólogo y al leer tonos de voz que Remedios diseñó para la lectura del texto:**



Ilustración 25- Homo Rodans, esta escultura acompaña al texto de Remedios Varo

**La primera lectura con voz de tenor ante 25 escuchas enumerados del 1 al 25**

**La segunda lectura con voz de falsete ante 130 escuchas enumerados del 26 al 155**

**La tercera lectura con voz nasal ante 260 escuchas enumerados del 156 al 415**

**Cuarta lectura con voz dulce frente a una conferencia de prensa compuesta por 11 miembros marcados de la A a la K.**

**La pintora deseaba seguir escribiendo una parodia parecida a De Homo Rodans en las ramas de la medicina, la**

**química y la astronomía, sin embargo, su temprana muerte le impidió continuar con su obra literaria.**

Entre otros textos literarios de Remedios se encuentra la escritura de cartas uno de sus hábitos más asiduos de los que Leonora Carrington hace mención en su novela *“La Trompetilla acústica”* protagonizada por la española Carmela y la inglesa Marion; una clara referencia a las dos amigas artistas. En la obra se comenta uno de los hábitos de la española, que consistía en escribir cartas que se alejaban del uso normal a desconocidos.

*“..¿quién sería tan poco práctico para responderlas?.. Nunca llega una respuesta. La gente no tiene tiempo para nada realmente interesante”* (Leonora Carrington citada en Castells 2001)

De la misma manera, Remedios gustaba de elaborar con Leonora obras de teatro de la que sólo una está terminada y no publicada. Estas obras teatrales se acercan más al género de la novela pero esto podía explicarse por la influencia de las vanguardias, que en general buscaban la abolición de los géneros en favor de una concepción más amplia de poesía.

La segunda obra publicada de Remedios es *“Consejos y Recetas”*, una clara alusión al ejercicio y al mundo alquímico, pues cocinar usando un determinado número de ingredientes y siguiendo cierta metodología es ya una tarea de alquimia.

A veces sus escritos en *“Consejos y Recetas”* y en sus automatismos es mucho más surrealista que su obra plástica; Martín (1989) señala que no son escritos automáticos de forma estricta pues son historias breves con un argumento más o menos parecido a su pintura.

### **3.2 – Evolución pictórica**

**Algunos historiadores como Martín (1989) dividen el periodo de creación de Remedios en dos etapas, la española o hispano-francesa y la mexicana.**

**El primer periodo comienza en su infancia, desde niña Remedios demostró tener gran facilidad traducir su capacidad de observación en trazos que podían captar los parecidos y los detalles de sus modelos, su abuela, su hermano Luis o incluso el conejo mascota, los dibujos no sólo tienen esta cualidad técnica sino que transmiten emoción e invitan aún en esta temprana producción a preguntarse qué edad tenía Remedios al momento de dibujarlos.**

**A los 12 años Remedios realiza su primer óleo, se trata de su abuela, es la calidad sorprendente de éste la que motiva a su padre a llevarla a la Escuela de Bellas Artes en Madrid al que siguió la Escuela de Artes de San Fernando, cuyo examen de admisión fue considerablemente rígido: sesiones de pintura al óleo de naturaleza muerta, dibujo al carbón examen de carpeta personal, entrevista, evaluación de una obra completa y autorretrato. Todo juzgado por un tribunal, sin embargo Kaplan (2001) asegura que Remedios pasó fácilmente las pruebas de selección debido a su talento y a la preparación previa.**

**Una vez en San Fernando Remedios aprendió de forma rigurosa anatomía humana, composición, perspectiva, teoría del color, formas arquitectónicas, ropajes, naturaleza muerta, ornamentación, bodegones y paisajes. A lo que Remedios tomó como optativa la clase de dibujo científico que le sería de gran ayuda en Venezuela, donde realizó dibujos científicos del insecto que contagiaba el paludismo.**

**Sus maestros eran ortodoxos e incluso clasicistas y daban gran importancia a la técnica y metodología de los grandes maestros como Rubens, Caravaggio o el Greco, misma que le fue enseñada. El objetivo de la Academia era que el estudiante adquiriera precisión y dominio de en la técnica, no era un lugar para la experimentación ni para el desarrollo de un estilo personal, sin embargo la adquisición de estas rigurosas enseñanzas le proporcionarían una sólida formación de base teórica y practica del dibujo que sería una de las características más importantes de su obra.**

**Un problema implicado en el estudio de la evolución de la pintura de Remedios es que las obras del periodo 1926-1935 simplemente desaparecieron, lo que impide asegurar realmente cuál es la influencia de San Fernando en su pintura sin embargo hay dos creencias principales acerca de esta evolución, Serrano (1994) menciona que antes de embarcarse**

al surrealismo la pintora ya había dado muestras de poseer una imaginación muy viva y una tendencia a abandonarse a los dictados del inconsciente y las fantasías de forma natural, en la misma línea Jáguer (1982) menciona que para 1924 el mundo de Remedios comienza a gestarse según testimonios de sus propios discípulos a quien Remedios mostró sus creaciones. Al contrario de éstas opiniones, Lozano (2000) asegura que en un inicio Remedios no tiene una idea tan vanguardista del arte y que las opciones que toma son más bien conservadoras y oficiales, por ejemplo San Fernando y la Gran Chaumiére.

En 1928, Remedios se asombra con la presentación del film surrealista “*Un perro andaluz*” que le presenta al surrealismo como tal y que la motiva a conocerlo y a expresarse según sus postulados.

Es quizá acercarse e integrarse al surrealismo el motivo principal por el que Remedios decide ir a París con Lizárraga en 1930, en esa estancia Remedios se inscribe a Gran Chaumiére otra institución de enseñanza rígida. Influenciada por el surrealismo se da cuenta en París de que ya no quería estar en los límites de una clase por lo que renunció a la Academia de París y se dedicó a tener una vida bohemia y creativa por un año.

Una vez de regreso en España, Remedios es guiada en los juegos surrealistas de la mano de Esteban Francés y Oscar Domínguez, los cuales estimularon en ella de nueva cuenta el interés por el surrealismo. Sin embargo la atmósfera hostil de España en 1936 afecta a Remedios quien crea “*El agente doble*” obra cargada de sexualidad y violencia enfatizada por los contrastes de colores.

En esta obra se observan ya algunas de las características de la obra madura de Remedios como los seres que observan las escenas por medio de una grieta en el piso, sin embargo, será lo único que se conserve de este estilo perdiéndose la rudeza en el color y los trazos y el contenido sexual del mismo.

Es gracias a Péret que Remedios logra un lugar en el núcleo surrealismo parisino, con artistas de la talla de Miró, Ernest, Tanguy e incluso el mismo Domínguez, las obras de Remedios de 1937 a 1940 muestran la influencia de los surrealistas. Del Conde (1994) explica esto debido a que Remedios en sus inicios y en Europa no posee una personalidad propia; no tenía la edad ni el aplomo, según dijo a Raquel Tibol, para enfrentarse a esas personas con las que sentía cierta afinidad en aquél momento, los surrealistas.

Kaplan (1989) reitera esta información asegurando que éste era un periodo más de aprendizaje en el que Remedios ensayó estilos, temáticas, técnicas y métodos (como el automatismo, el frottage y el fumage) en la cuál estaría abierta a influencias de Ernest Max, Wolfgang Paalen y el mismo Oscar Domínguez.

Remedios pinta “*Recuerdo de la Walkiria*” en 1938 un óleo que tiene como protagonista a Brunilda quien escapa del castigo impuesto por la diosa Fricka dejando su corsé vacío para que cumpla su sentencia en su lugar.

Esta obra muestra algunas de sus características de obras posteriores, como el detalle del personaje y sus objetos o la temática narrativa.

En 1937 y 1939 aparecen indicios de características de su obra madura como cuerpos de mujeres que poseen ruedas como sustituto, y la importancia del detalle en los rostros *“Como en un sueño”*. Estos dos años se perfilan como tiempo de experimentación temática técnica que mostraría ya los primeros rasgos de la obra de Remedios.

En la época surrealista remedios o en la técnica sin embargo aunque sus obras se encontraban en una fase experimental fueron bien acogidas entre los surrealistas y su público .

Sin embargo el escape forzoso de Francia, así como el poco tiempo que tenía en México para sí misma marcan en Remedios una pausa a la pintura en la que se dedica con más constancia a la creación literaria. Remedios entonces trabajaba haciendo carteles para la farmacéutica Bayer de donde obtenía el ingreso más fijo al realizar carteles para ilustrar los folletos. En un inicio éstos sólo se limitaban a cumplir su objetivo comercial, sin embargo los trabajos posteriores, entre 1942 y 1949 reflejan más el estilo personal y la temática de Remedios.

La casa ofrecía a ésta una descripción de la medicina y la propiedad que deseaba fuera exaltada por el cartel; a partir de esta descripción Remedios elaboraba la obra, como es el caso de *“Insomnio”* fue usado para promover pastillas para dormir:

*“Sienten la impresión de que alguien los observa, y son ellos quienes abren cansados párpados escrutadores, de las sombras nocturnales. Indefinida angustia llena la soledad de esos cuartos oscuros, secos huérfanos de calor... insomnio..”* (Kaplan, 2001, p 104)

Remedios reinterpreta las descripciones pero es a partir de 1942 que comienza a usar su estilo en los carteles añadiendo puertas interminables, influencia humana en las fuerzas de naturaleza y seres híbridos. Remedios firmaba estos trabajos como Uranga, no como Varo, pues no quería ser conocida por estos trabajos comerciales sino por su creación netamente artística.

Este periodo, posterior a su llegada a México, se caracteriza por la experimentación de nuevos estilos como el cubismo y una paleta de colores cálidos. Desde estos momentos a pesar de la experimentación estilística; la orientación temática de las obras de Remedios comenzó a orientarse hacia lo narrativo, lo que constituiría más tarde una característica de su obra.

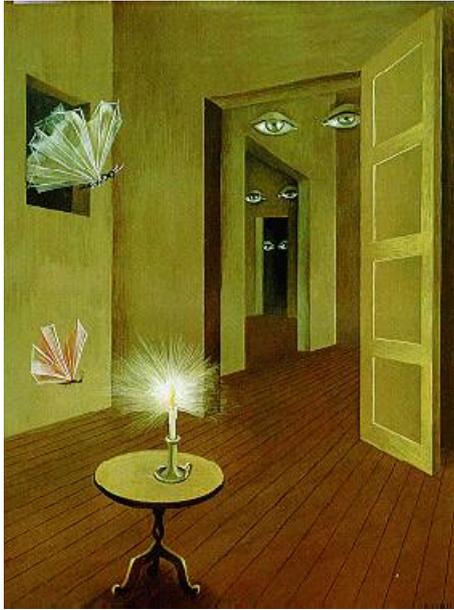


Figura 26- "Insomnio" 1947, Gouache y cartulina

Aunque desde sus inicios la obra de Remedios está llena de simbolismos constantes, es el óleo *"La Torre"* en 1947 (mismo año de su independencia del método surrealista se da su separación del Péret con quien la situación ya se venía deteriorando) la que marca todo un estilo personal según Kaplan, su técnica se vuelve detallista y minuciosa además de contener reminiscencias biográficas. Esta obra es de lectura clara, lo que marca su ruptura con el estilo surrealista de yuxtaposición al azar. El nacimiento de su estilo apareció en el momento

indicado cuando los estilos dominantes muralistas comenzaban a disminuir en México y daban paso a las nuevas tendencias.

Es curiosamente, con la separación, de Péret que las obras de Remedios toman una dirección clara en cuanto a temática y composición, sin embargo, aún Remedios no podía dedicarse totalmente a la pintura, pues para 1949 aún debe trabajar para mantenerse.

Es Walter Gruen quien abre este espacio para Remedios al darle un soporte económico firme, y con quien Remedios pudo tener su propio estudio, su propio tiempo para dedicar a una sola obra más o menos siete u ocho horas diarias en una sola obra por meses.

Con esta lenta evolución de estilo, Remedios tiene a los 47 años su primera exposición, en México, con una obra que parece nacer ya madura *"...al igual que como la diosa Pallas Atenea nació de la cabeza de Zeus con la armadura puesta"* (Del Conde, 2002 p17) Remedios muestra en esta exposición una madurez en el estilo, temática y metodología que son sorprendentes.

Remedios alcanza un estilo propio combinando su estricto aprendizaje académico y la imaginación surrealista; en esta exposición se hace notorio que se han roto los lazos con el surrealismo ortodoxo. Cuando Remedios consiguió su estilo personal ella había rechazado cualquier medio artístico que no le permitiera el control total de su creación.(Engel, 1986) siendo el control sobre la obra la característica principal de su periodo mexicano(1953 - 1963) que es llamado por Martín(1989) "década prodigiosa".

### 3.3 – Características y temática de sus obras

La obra de Remedios Varo posee características temáticas y estilísticas que la hacen única y diferenciable de cualquier autor. Aunque, a primera vista

su estilo es posible encontrar muchas semejanzas e incluso quizá, confundir las pinturas de Remedios con las de su amiga Leonora Carrington quien posee un estilo similar. Sin embargo Remedios tenía una concepción diferente de su arte, desde la temática hasta el proceso de elaboración, su obra es precisa, muy bien calculada, sometida a reglas ya formuladas con rigor e incluso obsesión, carece definitivamente del absurdo y además posee perfecta coherencia su universo lleno de serenidad y de humor que sobrepasa a cualquier artista fantástico, peculiaridades de obra que marcan tajantemente la diferencia con la producción de Leonora.

Las obras de Remedios retratan no sólo propuestas alternas del funcionamiento del mundo como lo asegura Kaplan(2001), sino que se plantea en sí un nuevo universo, un universo que tiene paralelos con éste y que puede confundirse con el mundo que conocemos, sin embargo el universo que Remedios muestra en su obra es ajeno a todos los demás, es un mundo con particularidades propias, con reglas diferentes y por tanto con escenas que parecieran fantásticas.

Las explicaciones visuales que Remedios ofrece en su obra se fundamentan a sí mismas. Y pueden llegar a poseer una lógica científica que las hace convincentes.

A pesar de la complejidad de su universo, (que trasciende los valores morales, pues en su obra no hay maldad, vulgaridad o crueldad y también trasciende los valores estéticos; no hay fealdad ni tragedia) a Remedios le preocupaba que la imagen de la obra no fuese tan difícil de leer para el espectador, así que evitó el uso de simbologías excesivamente complejas que sus lecturas le habían enseñado y usó los símbolos básicos por medio de las que daba claves al público para que se adentrara a su obra sin que éste redujera la complejidad de su mundo.

En cuanto a la temática la figura humana aparece constantemente en la producción de Remedios, salvo con algunas excepciones como son "*Naturaleza Muerta Resucitando*", "*El paraíso de los gatos*" y "*Gato helecho*" en que los protagonistas son animales u objetos en proceso de renacimiento. Entre las características que son reconocibles entre el universo normal y el de Remedios Varo se encuentra la arquitectura que por sus formas recuerda a la arquitectura medieval, los callejones estrechos, las torres, las bóvedas y los arcos.

La representación de la arquitectura suele ser muy característica de Remedios, pues esta tiene un lugar central en la obra que le permite ahondar los efectos psicológicos que desea lograr, Remedios utiliza recursos de escenografía teatral para poder representar el espacio arquitectónico, así como el recurso de la casa de muñecas que se utiliza en obras como "*Bordando el Manto Terrestre*" que permiten colocar al espectador en el interior del edificio donde comúnmente ocurre la acción.

En exteriores y en interiores las salas suelen tener pocos muebles, los muros suelen ser de techo abovedado, puertas de arco, ventanas sin parteluz, suelos de madera, características que comparte con la arquitectura Gótica la visión

arquitectónica que Remedios utiliza en su obra hace percibir al espectador que se asoma a observar lo que sucede en ese mundo que no parece diferente o lejano sino totalmente inmediato.

En lo que refiere a la producción de la obra, el trazo previo del cuadro Remedios tiene especial cuidado con la perspectiva que va dar a su pintura, la que en ocasiones puede ser perspectiva múltiple, de la que se volvió una experta, es posible encontrar en *“Tránsito en espiral”* hasta catorce puntos de fuga diferentes que dan mayor dinamismo a la obra. Remedios también utiliza constantemente la sección Áurea (Rivera, 2003).

Los esquemas de la obra de Remedios poseen extraordinaria precisión y pureza de trazo geométrico que son palpables al momento de observar la obra; la cuál no parece un arrebatado automática sino por el contrario, sugiere el mismo proceso de elaboración minucioso que se utilizó en él.

Esta característica lleva a otra que es importantísima de mención en la pintura de Remedios: el detalle; un trabajo tan preciso y delicado que pocos artistas, aún siendo grandes maestros, podrían haber logrado y que le costaba a Remedios horas y meses de trabajo.

Este estilo detallista ya había aparecido antes en la historia del Arte en el *quattrocentto* italiano, y recuerda a la iconografía de Antonello de Messina San Jerónimo en su estudio (Rivera, 2003)

Al observar alguna pintura, cualquiera, de Remedios es posible darse cuenta de la falta de referencias históricas o regionales, los eventos y lugares que vivió Remedios carecen de representación en sus cuadros, no existiendo ninguna alusión a la Guerra Civil Española, la ocupación nazi de Francia, a su vida en México y Venezuela, ni siquiera hay referencias que permitan ubicarla en este siglo o en algún otro. El porque no hay ningún elemento específico español o mexicano o de ninguna parte en Remedios puede explicarse por la búsqueda constante de la universalidad, del panteísmo que argumenta González (2002) con dos premisas de Castells (2001) de la actividad Surrealista modelo que influyó decisivamente en ella: Remedios pintaba usando un modelo interior, una concepción de la realidad que privilegia la percepción personal donde aparecen procesos oníricos u otros procesos internos; en lugar de usar una reproducción “objetiva”. Esto deriva en que la realidad de todos, se quede fuera de uso y en su lugar entre un espacio abstracto y formado por manchas aformes que se transformen en ambientes urbanos que se parezcan a los de las épocas medievales, pero que no evocan ciudades en las que Remedios hubiera estado; sin embargo, Santos(1989), opina que si existe un remanente espacial que funciona muy profundamente y que se plasma en la obra sin que la misma Remedios se de cuenta.

La temática en general nos muestra las acciones de diferentes personajes, como un estilo costumbrista, Remedios encapsula en el tiempo a seres que realizan diversas tareas desde los quehaceres domésticos tradicionales que

ahora tienen un objetivo mágico como es en bordar o alimentar con papilla; los personajes tienden a viajar o moverse ya sea a pie o en aparatos cuyo aparente arcaísmo disimula modos de propulsión aún desconocidos para la tecnología actual. La gama de modelos anfibios que ofrece la inventiva de Remedios es infinita. Un tema recurrente en Remedios es su acercamiento a las actividades científicas, antes que ella muchos otros artistas se han acercado al tema de la ciencia o a la tecnología, pero lo hacen quizá con actitud negativa o con falta de entendimiento del proceso humano del quehacer científico, lo que usualmente retira el interés a la comunidad científica por la obra, aunque este fenómeno sucede a la inversa en Remedios Varo, quien crea imágenes de personas entregadas a hacer ciencia representadas con simpatía y con afectuoso humor que lejos de satirizarlos muestra la comprensión profunda y muy precisa de los fundamentos científicos que atrae también a la comunidad científica hacia las obras de Remedios. Friedman (2002) percibe como un homenaje a los procesos y teorías científicas en las pinturas de Remedios, lo cual facilita que el sector científico se reconozca en la pintura. El mismo autor explica que en *Fenómeno de ingravidez*, el científico está absorto en la implicación de su nuevo modelo, no está asustado, pues es su propio modelo el que tras una vida de contemplación tiene una nueva idea.

Finalmente, Jáguer (1982) postula un nuevo tema en la obra de Remedios, que piensa que el principio que gobierna su mundo es atracción. En todos lados y en todas direcciones hay encuentros; incluso desconcertantes e inimaginados, encuentros incluso con el propio rostro.

La pintura de Remedios posee un marcado carácter literario -narrativo. La obra representa un suceso en el tiempo que tuvo un motivo y que tendrá consecuencias, es decir, en general la obra de Remedios se desarrolla como una novela, posee presentación, nudo y desenlace lo que marca la diferencia y la originalidad con otros seguidores surrealistas que pintan casi exclusivamente objetos desplazados de su contexto, aunque Remedios conserva la yuxtaposición de objetos y desplazamiento de los mismos en su obra pero en un sentido meditado muy diferente al surrealista, pues la yuxtaposición de Remedios tiene un motivo lógico, que se explica en la misma imagen.

### 3.4 – Técnicas, métodos y estilos de creación de Remedios

*“Ese es el momento decisivo: cuando la idea se convierte en un modelo concreto, investido con toda la precisión que su creador puede alcanzar pero aún lleno de misterio y de desconocida promesa. Los artistas deben compartir este momento como imagino que Varo lo compartía cuando esta imagen, como muchas otras de sus imágenes sin precedentes, surgieron del ojo de su mente..” (Friedman 2002, p 85)*

Para Remedios cada cuadro es un reto que al ser culminado puede ser olvidado, pues el objetivo de la creación no es el resultado por sí sino el proceso de gestación. Remedios pensaba que lo importante es crear, el devenir de la obra es cuestión secundaria y si llegan fama o admiración o curiosidad de la gente éstas son sólo consecuencias afortunadas más que cosas deseadas, como lo afirmó en una carta a Gerardo Lizárraga quien se frustraba por la falta de éxito comercial de su obra.



Figura 27 - Remedios en su estudio.

Remedios estaba impresionada con el ambiente, con los sucesos que ocurrían en los lugares a los que iba, pero aún así no lo calcaba directamente al papel sino que mezclaba todo y en este proceso aparecía algo nuevo.

Así que no importaba donde estuviera o que pasara todo se iba a mezclar y finalmente a aparecería algo nuevo, algo muy personal, un universo que Remedios poseía. En este sentido quizá no importaba el lugar en el que estuviera, el proceso sería el

mismo, Remedios “licuaría” todas las influencias de cualquier lugar.

Es probable que México le hubiera dado algún elemento que la hubiera sorprendido, sin embargo, y si es que este existe, se encuentra muy mezclado y pulverizado en la obra a tal grado que es muy difícil determinar o distinguir donde esta la influencia de México en Remedios.

La misma Remedios en una entrevista que responde por escrito de forma concisa, afirma que no hay nada especial en el ambiente mexicano que estimule su arte: que visualiza el cuadro antes de comenzar a pintar y trata de ajustarlo a la imagen que se formó, también menciona que su escritura y su pintura poseen un mismo método de creación, pues escribe como si pintara un boceto y viceversa.

Acerca del proceso por el que Remedios pinta, Castells (2001) citando a José Pierre menciona la diferencia entre el automatismo rítmico y el simbólico. El automatismo rítmico El mecanismo creador funciona como una tabla rasa, busca la libertad o la independencia de los restos visuales externos y es la obra la que determina los restos visuales. Este es el automatismo psíquico puro del que habla Breton. Mientras que el automatismo simbólico es un proceso inconsciente que usa elementos visuales ya formados que tienen una carga psíquica para el sujeto son anteriores a la obra, es decir la obra es resultado de este simbolismo dado previamente en la psique. Remedios es, entonces, autómatas simbólica

Sin embargo Del Conde (2002) considera que el proceso creativo de Remedios fue diferente al surrealismo, pues Remedios no buscó el retorno a lo reprimido y se alejó del automatismo psíquico, en su obra hay siempre una deliberación una inducción del azar que la orienta y la conduce a determinado fin. El azar está destinado a crear las resonancias de un calculado efecto, no a determinar el contenido del cuadro.

El cuadro podía nacer de muchas maneras por sugerencias, asociaciones y antes de comenzar a pintar Remedios ya se había formado una idea de la imagen general, que posteriormente esbozaba; en sus cuadernos personales también hay proyectos para cuadros entre ellos el siguiente boceto escrito de obra pictórica:

*“En un bosquecillo con gran desorden un especie de árbol (la célula). Dentro una criatura que teje con sus propios cabellos una sustancia que se alarga y extiende hasta el horizonte. Un río separa esto del otro lado, en que hay una construcción con gentes, sabios, etcétera, que observan esta escena con una especie de microscopios, telescopios. En el río un puente , alguien lo está pasando para llevar una especie de carta homenaje a la tejedora. También la tela tejida puede ser capturada por alguien que la recibe en una caja purificadora (la caja será medio instrumento de música y representará la armonía) Naturalmente la tela se va destruyendo dentro dela caja”*

(Varo, 2001, p114).

Una vez protegida por Gruen, sin la preocupación del tiempo o del dinero, Remedios pudo tener su propio estudio su propio tiempo para dedicar a una sola obra más o menos siete u ocho horas al día por más de un mes en un estilo extremadamente laborioso y lento que paulatinamente iría dando como fruto el legado pictórico en el que Remedios trabajó arduamente.

Con la exposición de 1956 Remedios se consolidaba como una pintora que podía vender lo que ella quisiera pintar, incluso tener libertad de creación en los retratos que le eran pedidos (que no le gustaba realizar pero de los que aceptó tres encargos de importantes y prominentes familias mexicanas).

Aunque Remedios tenía la libertad de sus retratos y era obvio que los clientes esperaban algo muy del estilo de Remedios al escogerla, a la pintora no le gustaba sentir la presión del cliente ni del tiempo, pues parece que le gustaba trabajar los temas libremente, la temática que ella quisiera, y pronto comenzó a rechazar los encargos e incluso comenzó a ahuyentar a los clientes. Después de 1957 rechazó todas las peticiones de retratos pero aceptó pintar un mural para el pabellón de Cancerología del Centro Médico en 1959 pero este le fue un suplicio imposible, pues trabajar en un hospital (que le recordaba constantemente la existencia del cáncer al que temía) y aún peor trabajar con ayudantes sobre un andamio y cambiar el tamaño de la

pincelada por uno de mayor tamaño fue difícil para Remedios y finalmente se retiró del encargo ese mismo año. Sin la presión de ningún cliente y con libertad de tiempo, Remedios crea ese mismo año *De Homo Rodans*, con su escultura respectiva. La libertad de acción parecía una necesidad vital para llevar a cabo su pintura.

### 3.5 – En cuanto a la metodología de pintura

El trazo del boceto era el primer paso para la elaboración del cuadro, podía haber más de uno y el bosquejo final contenía todos los elementos de la obra de forma detallada. Por medio del dibujo de Remedios, de extrema precisión, la artista podía cuestionarse sobre el ente que estaba siendo dibujado y seccionarlo de forma casi quirúrgica para escoger una representación adecuada para la obra.

La producción dibujística de Remedios se divide en dos grupos.

a) Dibujos anatómicos de la pintura:

Son los bosquejos de cuadros en cuya realización está su fin.

b) Dibujos preparativos al óleo donde se hace notable la capacidad técnica y estilística de Remedios sólo con el lápiz o pluma; la exactitud, el rigor y la precisión pueden dominar o por el contrario se permite la libertad.

Finalmente, Remedios plasmó la idea previamente elaborada con lápiz sobre papel mantequilla. Remedios no dibujaba sobre el soporte sino que calcaba el dibujo sobre una tabla de masonite o un lienzo sostenido por clavos o tachuelas, (lo que hace que los dibujos preparatorios sean totalmente del tamaño del original con mínimas o inexistentes alteraciones) al que posteriormente lijaría en dos direcciones para dar una delicada trama de cruces y que finalmente imprimiría.

Después de haber calcado el dibujo preparatorio, el óleo era diluido lo suficiente como para notar la trama creada con la lija, y usando una paleta de marrones, como la de los antiguos maestros, y un pincel de una sola púa para dar los detalles más pequeños, comienza la producción de la imagen que tardaría incluso meses en ser terminada.

Para lograr el efecto deseado Remedios combina métodos surrealistas con enseñanzas académicas de dibujo, por ejemplo para lograr los efectos del bosque y del cielo, Remedios usaba una adaptación de la decalcomanía, extendía una pintura viscosa en dos pedazos de papel que luego se quitaban



Figura 28 - Remedios Varo durante la realización de "Despedida"

dando la sensación de fruto del azar o cubierto de musgo. O soplabla la pintura (hecha a base de gris, gris azulado y gris verdoso) diluida. Una vez encarchada se dejaba secar para dar efecto de cielo. Lo queda la textura de salpicadura y cielo y borrones de una densa niebla.

Por un tiempo Remedios trabajó con punta de plata, una anticuada técnica donde se envuelve un estilete de plata, este método fue usada principalmente en manuscritos pero con la punta de plata cada trazo es el final, no permite revisión o correcciones; no pudiendo tolerar la espontaneidad del medio, la pintora renunció a él.

Su metodología era meticulosa al punto de la obsesión, Remedios trabajaba con el diseño en su cabeza antes de dibujarlo y sólo después de realizar pequeños estudios para analizar los detalles procedía a realizar el diseño total del cuadro en tamaño grande en una hoja de papel calca, y cubrir la parte de atrás con garabatos de lápiz habilitándola para trazar la composición en un lienzo ya preparado o en una hoja de masonite. Durante la ejecución de la pintura se enclaustraba en el estudio por siete u ocho horas trazando de forma meticulosa los detalles que caracterizan su obra y, si un lienzo estaba siendo terminado, el siguiente trabajo comenzaba a gestarse en su mente, por lo que trabajaba con más de una obra a la vez.

Sin embargo, acerca de la temática de la obra, Rivera(2003) expone juicios contra la creatividad de Remedios tales como:

*“.. La pintora lo único que ha hecho es retomar una constante de la mitología celta”(Rivera, 2003, p37)*

*“...los temas de Borges son los temas de Varo...Remedios parece haber descrito plásticamente una narración o un poema de Borges.... Ella misma pareciera ser el estudiante... Remedios Varo escribió en sus pinturas lo que Borges plasmó en sus libros” (Rivera, 2003, p38)*

Rivera considera que el papel de Remedios era un “vaso que capta” influencias literarias y que el valor artístico de la obra de Remedios reside solamente en su depurado estilo pictórico, siendo la temática en la opinión de Rivera, una mera copia de influencias literarias como las leyendas celtas (que ningún otro autor menciona) o la obra de Borges. Si bien, es cierto que Remedios tenía fuertes influencias literarias, como lo mencionaron Jáguer (1989) y Vidaurre (cita web), Remedios no se limitaba a ser una copia, su misma concepción del proceso artístico se lo impedía, ella buscaba ahondar en su mente y mostrar gráficamente el universo que poseía. Su trabajo como ilustradora de ideas de otros (papel al que la reduce Rivera) termina en 1949, posterior a lo que se dedica a la invención de un mundo.

### 3.5 – Las influencias en Remedios

### *En la niñez:*

Las primeras influencias de la vida de Remedios son sus propios padres, que inculcaron a su hija una manera racional y metódica de enfrentarse a la vida, por parte del padre (quien además le enseña y le estimula a dibujar) y una fuerza espiritual considerable por parte de la madre. Remedios recibe de su padre regalos que estimulan su inteligencia y curiosidad. La lleva continuamente al Museo del Prado, pero antes que los grandes maestros españoles, Goya o Velázquez, Remedios prefiere observar al Bosco de donde podría explicarse su fascinación por las figuras híbridas y del que quizá aprendió el impacto de la perfección en el detalle, el padre de Remedios le enseña matemáticas, dibujo y quizá en la imaginaria mecánica. Andrade (2001) considera que las máquinas son evocaciones directas de su padre.

Los obligados viajes que la familia realizó debido al trabajo de Don Rodrigo, muestran a Remedios las diferentes maneras de ser que pueden existir en un mismo mundo, así como los diferentes estilos de construcción existentes.

Por otra parte, su abuela es también una influencia al enseñarle las características que una chica de sociedad debe tener, le enseña a coser, a tejer y a bordar lo que se convierte en Remedios en una metáfora de la elaboración de la vida propia que aparecerá recurrentemente en su obra como es el caso de *“La Tejedora de Verona”* y *“Bordando el Manto Terrestre”* personas que crean su propio mundo, su propia vida y que poseen el poder de controlar la vida de otros.

Finalmente, la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, así como en la Academia de San Fernando, le proporcionarán una sólida formación de base teórica y práctica que se hará patente en la perfección de su obra, aunque no le proveerán de un estilo personal de forma inmediata, pero si se harán patentes en su obra madura, pues las enseñanzas como composición, uso de colores, equilibrios, luces, perspectivas, etcétera, están ejecutados de forma excelente en la obra de Remedios, calidad que no muy probablemente habría alcanzado sin una rígida y meticulosa instrucción en los inicios de su carrera.

### *Entre los surrealistas:*

Las vanguardias comienzan a cuestionar y a destrozar el clasicismo, ofreciendo nuevas posibilidades de expresión que asombran a Remedios, la creatividad y la expresión del mundo personal son los principales postulados del movimiento que la atrapan inmediatamente y la motivan a buscar más sobre éste e integrarse más a la vanguardia.

Paris abre la visión de Remedios sobre la pintura, y es en la capital francesa donde se dedica totalmente a su obra olvidando los asuntos domésticos El arte borra la cotidianidad y los conflictos bélicos. En Barcelona Remedios

tiene contacto con los grupos surrealistas catalanes y se empapa de sus postulados, lo que se demuestra para 1936 fecha en que aparecen los dibujos y pinturas del corte surrealista.

Las técnicas surrealistas que aprendió en París fueron usadas por Remedios constantemente pero no las repitió sino que las combinó con las suyas hasta convertirlas en un estilo propio. Remedios integra los procedimientos azarosos y las ideas detalladamente elaboradas que dan la nota argumental a sus cuadros.

Walter Gruen comenta que *“ella dominaba los procedimientos surrealistas como nadie, pero los usaba... como técnica para elaborar sus ideas preconcebidas. Sus cuadros abundan de estas técnicas, pero no tienen su origen en ellas”*. (Gruen, 2002, p 25)

Remedios no renegó del surrealismo (o de sus orígenes en él) pero no se definió como una militante del mismo.

Su amante, el pintor surrealista Víctor Brauner es otra influencia de este tiempo, es quien la introduce en los temas de la alquimia, magia y otros fenómenos psíquicos que el mismo estudiaba y que se convertirían en asuntos rectores de su obra.

Otra influencia surrealista es Leonora Carrington, quien había pasado por una difícil situación, ella había sido expatriada de Inglaterra y su compañero Ernest Marx había sido encarcelado por ser un alemán en Francia lo que le había provocado una severa crisis nerviosa y una posterior internación en un manicomio en Santander España; esta situación se parecía muchísimo a la que pasó Remedios (Primero huye de España, Péret es encarcelado y posteriormente ella misma también). Leonora era un tanto excéntrica como Remedios las dos tuvieron afinidad incluso en su creencia en la magia, en la alquimia y en lo sobrenatural, la confianza mutua fue un resultado natural. Había cosas que Remedios solamente confesaba a Leonora; ambas encontraron en la otra a un confidente que no requería explicaciones. Podrían hablar de todo aunque Remedios era más callada que Leonora. Ambas eran parte de los escritos de la otra. Remedios tenía cuentos donde las protagonistas eran dos amigas una española y una inglesa, lo mismo que Leonora, ambas tenían una poderosa capacidad de imaginación y una afición a los experimentos y al absurdo que las llevó a realizar las pruebas de corte más surrealistas como recetas y consejos para tener sueños eróticos y algunos cuentos y obras teatrales.

Leonora también era importante en esta evolución y madurez, pues fue Leonora con quien Remedios tomó la libertad de investigar a manera de juego y a la vez en serio, acerca de sus curiosidades alquímicas. Las recetas de cocina se convertían en recetas alquímicas que estaban sustentadas en una base bibliográfica a veces y en otras eran fabricadas a manera de juego. Remedios y Leonora poseían la sensación de ser inspiradas por extrañas fuerzas internas que las hacían compartir un mismo viaje psíquico y trabajaban juntas para explorar posibilidades estas posibilidades creativas y mágicas que experimentaban.

Crearon un lenguaje pictórico común y esta relación fue de gran importancia para el temario de su obra

Kaplan(2002) considera que Remedios se apropió abiertamente de imágenes y representaciones de Leonora de su obra de mediados de los cuarenta; los transportes, los híbridos, las máquinas, la mujer barco, las escaleras, los remolinos de agua, los trajes renacentistas y la técnica de temple al huevo(escuela flamenca) son elementos que Remedios tomaría después.

### *De España*

Kaplan (2002) y Santos (1989) coinciden en que la obra de Remedios está impregnada de alguna u otra manera por España. Para Santos, Remedios recordaba algo que estaba muy en el fondo y que afectaba directamente a su creatividad, argumenta que si la familia Varo abandonó Anglés en 1913 (último año en el que aparecen en el libro de empadronamiento de Anglés) Remedios habría cumplido 5 años para entonces y es probable que para esa edad Remedios ya tuviera alguna influencia o recuerdo de los lugares en los que vivió.

No descarta que las colegialas que aparecen en *“Bordando el Manto Terrestre”* y *“Hacia la Torre”* sean reminiscencia del lugar en que pasó su infancia y que Santos(1989) considera muy grabadas en su memoria, de igual manera el autor asegura que al mostrar la obra de Remedios a los habitantes de esa ciudad, todos reconocen de forma inmediata la locación como Anglés. Por lo tanto, Santos opina que la obra de Remedios contiene claras reminiscencias del pueblo español y que un estudio formal de las características arquitectónicas de las obras y de la ciudad, ayudarían a bosquejar posibles claves interpretativas para la obra de Remedios quizá movida en lo más hondo por aquel tiempo nunca perdido en Anglés que estaría recreado en su obra de forma afanosa y entrañable

Anglés parece detenida en el tiempo aun conserva construcciones medievales, levantadas arquitecturas de barro antiguo, torres de ventanales emparejados, escalones en zigzag arcos y escaleras, elementos que recuerdan la arquitectura de *“Tres destinos”* y *“Despedida”*.

Incluso las cuevas de Anglés en la presa donde trabajaba el padre de Remedios son parecidas al *“Retrato del Doctor Chávez”*.

Santos concluye que la arquitectura de Anglés debió quedar muy grabada en la memoria de Remedios.

### *De México*



Figura: 29 Remedios creando *“Despedida”* en su estudio

Algunos críticos de arte mexicano reprochan a Remedios la falta de imaginaria mexicana y el constante uso de referencia a modelos europeos como Goya o el Bosco.

Walter Gruen(2002) afirma que Remedios estaba impresionada por todo lo que ofrecía México desde su arte precolonial (sobre todo Olmeca) hasta la vida cotidiana, pero Remedios siempre llevaba su bagaje espiritual consigo, el que consistía en la abstracción de las particularidades entre los seres humanos y en la síntesis del hombre mismo con sus problemas y búsquedas; la influencia determinante de México es la libertad ilimitada de hacer lo que a uno se le antojaba incluso morir de hambre, una cierta reminiscencia de España y un pequeño círculo de amigos, debido a lo que Gruen asegura que Remedios no habría podido crear esa magnífica obra en ningún otro lugar del mundo.

Existieron múltiples elementos que hicieron de México el único lugar en que la obra de Remedios podía surgir como la tranquilidad que se vivía en el país o las cualidades de las tradiciones y la calidez de los mexicanos. México ofrecía un espacio seguro, libre de reglas y con la caída del muralismo, libre de tendencias mexicanas y europeas lo que daba libertad personal para explorarse.

Aunque México no se expresó abiertamente en la obra de Remedios, lo hace indirectamente al suponer una distancia considerable del círculo surrealista francés incluso una distancia del mismo Péret, distancia en la que puede reconsiderar su papel en el surrealismo y alejarse de la femme enfant para redescubrirse como autora.

#### *Influencia de la literatura:*

El bagaje literario de Remedios es muy amplio y las influencias e imaginaria que creó a partir de sus lecturas pueden ser sorprendentemente contrarias, por ejemplo era ávida lectora de la teoría de Hoyle Fred, que enunciaba que el universo no tiene inicio ni fin; sólo es lo que es y crece generando nueva materia para llenar las aperturas lo que explica porque la distribución de masa es la misma en todos lados, esta teoría se encuentra plasmada en Naturaleza Muerta Resucitando(Friedman, 2002, Engel, 1986) obra de la que Rivera(2003) ha hecho un minucioso estudio.

Aunque estaba interesada en las investigaciones científicas la lógica y leías temas científicos constantemente como medicina, biología química física astronomía y botánica, también lo estaba en el misticismo y en la alquimia.

Diferentes autores como Hesse Herman, Sigmund Freud, Carl Jung, Edgar Allan Poe y Albert Einstein, Gurdjieff y Chamisso por mencionar algunos de los autores de los que gustaba, son influencias que aparecen de forma constante en su obra incorporando sus lecturas a la imaginaria de la obra o a la temática de la misma.

### *De arquitectura:*

Sobre arquitectura Rivera (2002), nota que Remedios está influenciada por el estilo arquitectónico de la Edad Media, donde se concebía a Dios como un geometra, un arquitecto que creó el mundo con un compás. Incluso en algunas hermandades secretas como la francmasonería Dios es conocido como el Gran Arquitecto, esta visión de la geometría como principio de todas las cosas fue retomada aparentemente por Remedios.

En su producción plástica, Remedios da una enorme importancia al manejo del espacio

Las influencias observadas en Remedios son Alberti León Battista (escritor del primer tratado moderno sobre la pintura), Piero de la Francesca, autor de libros de perspectiva cuyos efectos característicos son la creación de ilusiones ópticas en las pinturas, y el mismo Leonardo Da Vinci (perspectiva y proporciones en la obra plástica como prioridad).

### *De otros artistas:*

La mayor parte de los autores que estudiaron a Remedios coinciden en que hay similitud entre su obra y las características de grandes autores, por ejemplo con la obra de los autores del quattrocento italiano y la pintura de Varo; como Battista Giovanni, Antonello de Messina y Piranesi, cuya arquitectura gótica recuerda a las obras de Remedios.

Es posible notar la influencia de los híbridos y los detalles del Bosco, a quien observó desde niña cuando su padre la llevó al Prado siendo este pintor quien más la impresionó por su macabro sentido del humor también se hace presente en el estilo de Remedios.

Kaplan encuentra también relación entre la obra de Goya y el Greco (quien también utilizaba un canon de ocho cabezas), a quien Remedios estudió con rigor en la Academia de San Fernando.

La influencia más palpable de un artista sobre Remedios viene de Giorgio de Chirico cuyos cuadros falsificó junto con Oscar Domínguez, es por esta copia de Chirico que Remedios aprende a revalorar la importancia de la arquitectura en la imagen, como transmisor y apoyo psicológico de ideas, así como a utilización de perspectiva múltiples que dan más dinamismo a la obra.

### **Características iconográficas:**

**Simbolismos comunes en la obra de Remedios.**

En este apartado se mencionan de manera breve los símbolos más usuales de la obra madura de Remedios Varo entre los que destacan aquellos que se utilizarán en la interpretación del tríptico.

La iconografía de Remedios es finalmente propia y es diferente de otras definitivamente personal resultado el trabajo constante en su estudio, y de un proceso de maduración.

En Remedios de inicio aparecen algunas imágenes de algunos referentes iconográficos que desarrollará después en pinturas posteriores tales como corsés femeninos, medios de locomoción, seres híbridos, uso de ruedas para el desplazamiento.

La rueda en Remedios es un símbolo de movimiento y por tanto del tiempo y del espacio el orden del mundo en movimiento rotatorio e inmovilidad. También tiene como significado el tiempo como proceso y movimiento rotatorio, la rueda tiene esa doble función , naturaleza móvil y estática, pues puede desplazarse sin moverse de su eje.

La rueda como símbolo de movimiento eterno con el que Remedios apresa en su cuadro lo eterno movimiento como única verdad constante.

La rueda el viaje es la metáfora más frecuente en la obra de Remedios, el viaje como evolución, y el viajero como gente que busca llegar a un nivel espiritual superior el viaje como evolución de vida, no sólo un traslado espacial.

Como Alfred Kubin dice (Citado en Castells 2001) todos somos peregrinos sin excepción, el ansia de desplazarse ha prevalecido siempre, sean cuales fueren los motivos de hacerlo, la Tierra es el primer gran ejemplo y hay personas que por haber recorrido mucho mundo no desean seguir peregrinando o que por cualquier razón no pueden viajar más: Éstos siguen viajando , en el interior de su mente, y también suelen llegar lejos, muy lejos pero permanecer inmóvil Imposible. Es algo que no existe.

Remedios fue una viajera geográfica y mental al igual que sus personajes y el ser humano en general, muchos de sus personajes se desplazan con ruedas en las extremidades u otros medios de locomoción que se apoyan en una rueda o sus propias prendas lo son, sus utensilios laborales.

Muchos de los personajes de Remedios tienen en lugar de piernas una rueda para moverse lo que resulta absurdamente cómico. Las ruedas de Remedios son una metáfora de vuelo espiritual más que del movimiento del cuerpo. La rueda es un símbolo de escape del mundo y una búsqueda de una realidad psicológica y espiritual.

De la misma manera en que el movimiento es símbolo de movimiento y búsqueda espiritual, las aves son símbolo de espiritualización, fuerzas en actividad lo volátil contra lo fijo, con tono metafísico aparece en diferentes obras de Remedios

La música es el medio que constituye y da vida a las cosas, para Remedios la fuerza creadora y armonía, muchas de sus obras son musicales o tienen referencias musicales. La música aunada a la luz crea seres con vida, las referencias a la música como medio de creación en la obra de Remedios son muchas, siendo quizá "*Música solar*" y "*El flautista*" la más representativas de dicha creencia. En "*El flautista*" un músico, que a la vez es arquitecto y artista, toca la flauta cuya melodía se convierte en el medio que construye una edificación y mueve a los fósiles necesarios para la creación de dicho edificio.

En "*Música solar*" los rayos del sol se convierten en cuerdas musicales que dan vida a toda sustancia y planta que tocan.

El hilo tiene muchos significados para la autora y está presente a lo largo de su obra ("*Paraíso de los gatos*", *El Tríptico*, y "*Tres destinos*" por mencionar algunos). Al igual que Remedios, muchos autores utilizaron el hilo como un elemento de continuidad tales como Dante Da Vinci.

En las antiguas mitologías tradicionales las tejedoras son arañas y son hembras (como Aracné), Cooper (citado en Rivera, 2003) dice que la tejedora principal, la Gran Tejedora creadora del universo es quien teje el destino de todos en el telar de la vida. Todas las diosas del tiempo y el destino son tejedoras. El hilo de la Gran Tejedora es el que une al hombre con su creador y su propio destino; lo que da orden al mundo. El hilo representa la predestinación del hombre hilado y tejido por un poder divino. Hay hilo en los tres cuadros "*Hacia la Torre*", "*Bordando el Manto Terrestre*" y "*La Huída* ", en todas las obras ellas tejen y en "*La Huída*" el hilo que ella cede a su amado es el que da dirección al vehículo.

El hilo es, también, el medio por el cual los seres humanos vacíos se mueven per se.

La noche es el tiempo de lo secreto y de lo místico. La obra de Remedios es principalmente nocturna; las actividades de muchos de sus personajes ocurren de noche, por ejemplo, las chicas de "*Hacia la Torre*" salen de la torre y cosen de noche, pareciera que es el velo de la noche el que ayuda a sus personajes a realizar proezas, a invitarse para comer o el que permite que las estatuas se alejen de sus lugares para pasar una abrigadora noche con alguna amante.

La sombrilla se repite en diferentes obras de Remedios visualizando sus cualidades maravillosas y presentándola como un cómplice de aquellos seres humanos que desean escapar de algún destino. La sombrilla es un puente que lleva a otro mundo, un vehículo espacial, si está invertida se convierte en un bote cuyo bastón recuerda a un palo que la chica maneja como para cambiar las velocidades (como palanca de velocidades).

La sombrilla es un cómplice de rebeldía universal y es un cómplice del amor.

## Los habitantes de un mundo personal

Remedios vivió cada una de las vidas que pintaba, fue cada uno de los seres que creó.

Los personajes de Remedios en su mayoría tienen rostro de corazón, grandes ojos, nariz larga y afilada y un cabello abundante, todas estas características se encontraban en ella misma por lo tanto Kaplan (1994) concluye que todos sus personajes son autorretratos en forma de fantasía.

Su actitud era igual a la de sus personajes, ensimismados en sus tareas. Castells (2001) cita el trabajo de Arturo Schwarz quien define al artista como un “filósofo solitario” un soñador atento; lo que eran los personajes de Remedios Varo como ella misma encerrada en su estudio. Sus personajes se encuentran concentrados en su misión o viajando o en movimiento siempre en búsqueda de otros planos de existencia. A excepción de “*Mimetismo*”, obra en la que el personaje principal se ha quedado paralizado.

Los protagonistas son excepcionales además de serlo por su naturaleza fantástica, lo son por sus acciones y lo que intentan. Sus formas son muy variadas al igual que su condición, predominando los femeninos cuyas topologías físicas son cuerpo estilizados, cabello largo, rostro triangular, ojos grandes, expresión melancólica o de sorpresa; rasgos todos parecidos a Remedios por lo que Martín(1989) también considera a estos como autorretratos, además del sentido protagónico de estos (el autorretrato se hace más patente en “*Cirugía plástica*”, donde una mujer con larga nariz entra a la clínica y hace recordar que a Remedios no le gustaba su nariz).

Sus personajes suelen ser andróginos, imagen emblemática del ideal del surrealismo y la alquimia, pues es una unión de principios opuestos, de lo masculino y lo femenino (como el ying-yang del que gustaba Remedios). Los personajes masculinos tienen complexión igual a los femeninos; delgados y delicados presentan una mayor variedad tipológica y expresiva y se dedican casi exclusivamente a la investigación científica o esotérica. Igual que Remedios están entregados afanosamente a tareas maravillosas o se encuentran en la soledad de su estudio, en una atmósfera de intimidad y recogimiento, al igual que sus protagonistas femeninos.

Algunos de sus protagonistas son híbridos como “*Creación de las aves*” y “*Descubrimiento de un geólogo mutante*”o “*Los amantes*” (aunque ésta es más bien sustitución de lo orgánico por lo inorgánico).

## REMANENTES DE REMEDIOS VARO

### Conclusiones

Al observar la producción artística de los artistas, las interrogantes acerca de su biografía, de su obra y de las relaciones de ambas son por lo regular contestables. Al conocer, por ejemplo la vida de ciertos autores, los elementos que aparecen en su obra pictórica pueden clarificarse, los lugares son localizables, los personajes tienen un nombre y las situaciones pueden ser ubicadas en algún tiempo. Sin embargo, esa feliz situación no ocurre con muchos de los artistas, como es el caso de Remedios Varo, pues parte de las características de su obra es la incapacidad de localizarlas en ningún tiempo o en ningún lugar específico. De cualquier manera conocer la biografía de la pintora si ayuda a entender las características de su estilo.

Remedios, fue una mujer que, desde pequeña, fue enseñada a dar importancia a los detalles de la ejecución, su padre, Don Rodrigo Varo, le impulsó a ser cuidadosa en la ejecución del dibujo y de la misma manera la educación artística de la pintora, al ser clasicista, dio prioridad a la perfecta ejecución de la obra. Es posible remitir la perfección del detalle a estos modelos educativos.

Por otra parte, el surrealismo, se convirtió en otra escuela ortodoxa de la que Remedios aprende no sólo los postulados teóricos que le permitirían posteriormente no atarse a la cotidianidad como fuente de inspiración de su obra, sino a ir más allá de ella y llegar a otro nivel de existencia que se refleja en su obra. Además, el surrealismo le proporciona métodos de pintura que claramente se ocuparían en su obra como la decalcomanía, el frottage y el grattage, los cuales ya no tienen la intención de evocar una imagen de la que surja la obra sino un efecto plástico que refuerce la intención de la misma.

Las ideas que poblaron los lienzos de Remedios son, en parte, resultado de influencias como lecturas (Gurdjieff y Hoyle) que enriquecieron el mundo personal de Remedios, así como la concepción teórica de cada obra.

Así, la obra plástica de Remedios refleja a la misma artista; no pertenecen a ningún lado, tienen influencias tan diversas e incluso contradictorias que es difícil catalogarlas temporal, espacialmente, aunque persiste un dejo de cotidianidad en la obra y en la artista que, anima a buscarles un lugar entre el mundo ya conocido por otros.

La biografía de Remedios plantea ciertas interrogantes cuya resolución ayudaría de alguna manera a ahondar en el entendimiento de su obra. Por ejemplo, ¿a qué se debe el deseo de siempre estar alejada de lo que pueda catalogarla?, ¿Por qué siempre buscó a un compañero del que eventualmente se separaría?, ¿Por qué con Walter Gruen la búsqueda

**parece al menos, detenerse?, ¿A qué se debe el sentimiento de culpa constante de Remedios?,¿Cómo reaccionó Remedios a la muerte de sus allegados?, Por ejemplo ¿cómo fue la respuesta ante la muerte de Benjamin Péret o la de su propio padre?**

# CAPÍTULO IV

## LAS FORMAS DE CREAR DE REMEDIOS DESDE EL PSICOANÁLISIS: PROCESOS CREADORES.

*“En cuanto a la actividad maniática  
llamada Pintura..., ¿qué puedo decir?  
Ambos fuimos atacados de este mal, si  
queréis recordarlo. No sé si habréis  
persistido en esta rara forma de  
perversión, yo sí, hélas!, y cada vez me  
siento más avergonzada de tamaña  
frivolidad.”*

Remedios Varo  
Carta a un pintor no identificado.

## 1. LA VIDA DE REMEDIOS VARO COMO UN PROCESO CREADOR

Remedios Varo podía controlar y discernir perfectamente la realidad de la fantasía, a lo largo de su vida demostró ser siempre fuerte y enfrentarse a ciertas características sociales de manera convencional, ya sea vistiéndose a la moda o buscando un trabajo para sostenerse así misma y a sus parejas. Remedios siempre demostró conocer las exigencias del mundo exterior y demostró una buena adaptación ante éstas, sin dejar de lado el mundo mágico que creó en sus lienzos. Incluso en sus juegos con Leonora en la cocina, Remedios sabía perfectamente cuando era el momento para dejarse llevar por su realidad psíquica y cuando era el momento para adaptarse a un mundo exterior.

Quizá los orígenes de este poder de discernir la realidad de una fuerte realidad psíquica (o fantasía) se remontan a los inicios de la vida de Remedios, explícitamente hablando del papel de su madre como quizá sobreestimuladora; pues seguramente ésta le dio la omnipotencia suficiente para crear un mundo y también su alta sensibilidad. Probablemente debido a que Remedios nace después de la muerte de la segunda hija y es considerada el remedio al duelo de ésta, el maternaje se intensifica, como recompensando o redimiendo los cuidados que no pudieron otorgarse a la hija desaparecida.

Sobre el estilo estético de Remedios, la pintora toma conciencia del código estético que regirá su obra según Kaplan desde 1947, año en el que se separa de Péret, aunque parece que rasgos de su estilo ya aparecen desde antes en ella, principalmente algún tipo de simbología como las ruedas a manera de piernas. Remedios pasa de lo materno a lo paterno al conseguir cambiar de estilo en dos ocasiones, una al mudar del estilo académico al estilo surrealista y una segunda vez al abandonar el estilo surrealista y decidirse por un estilo propio.

Según Kaplan, el terminar con el surrealismo y con Péret es necesario en Remedios para pasar a lo paterno. Remedios toma un papel más activo ante su obra; ya no se basa en los postulados surrealistas, aún menos en los cánones de la escuela de artes o en lo que uno de los jueces más estrictos del surrealismo, su mismo esposo Péret, opina con respecto a su creación y sus métodos, sino que se deslinda de ellos ahora su obra y el destino de ésta sólo le pertenecen a ella. De esa forma su lado activo masculino, el padre, actúa.

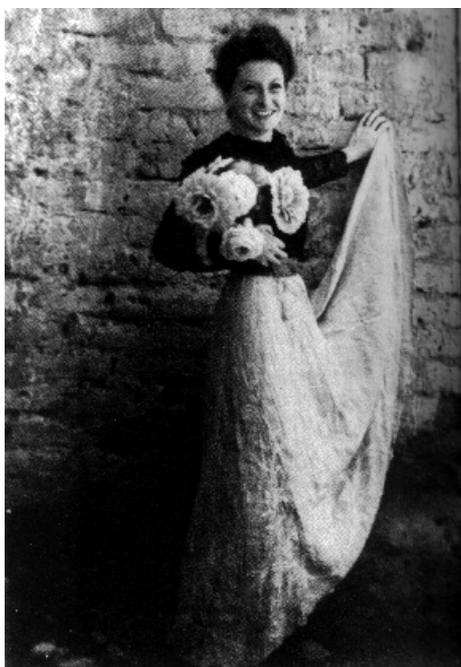
En lo que concierne a sus instancias psíquicas; el Yo de Remedios, un Yo consciente que posee criterios externos así como estéticos o metodológicos se encuentra muy activo en ella desde antes de los días surrealistas, incluso desde antes de los días de la Academia. Los orígenes de ese Yo que trata de satisfacer los criterios externos de una creación pueden rastrearse en la

infancia de Remedios, cuando el padre la hacía repetir planos hasta que éstos quedaran bien ejecutados; y ese Yo persiste en la ortodoxia con la que seguía los principios del automatismo psíquico o la avidez que jugaba los cadáveres exquisitos procurando siempre cumplir los criterios estéticos del grupo o de la persona que se los había enseñado y que de alguna manera la supervisaba.

El Yo ideal de Remedios también fue participe como conquistador no sólo de la materia sino de sí misma con una obra, en tanto que el Superyó destructor de la obra del que Anzieu habló, parece ausente del proceso creador o presente en otras maneras que permitían finalizar la obra y mostrarla al público; por ejemplo al no preocuparse del destino de su obra terminada o al ser demasiado humilde con ella, pero no aparece en el momento de la creación a manera de exterminador de la obra, el Superyó parece no decirle que destruya la obra, sino que la siga hasta el fin del largo y pesado proceso.

Puede decirse que Remedios tenía un estricto Yo ideal cuyos modelos pueden observarse en la madre y el padre, en Péret, en Lizárraga y en Gruen, todos exitosos y destacados en su labor, pero que en general las funciones yoicas llevan a una necesidad conciente de crear que supera cualquier disposición del Superyó a destruir la obra como ocurre con otros artistas.

El Yo de Remedios es fuerte y puede desdoblarse en dos papeles durante la ejecución de la obra; en otras palabras, cumple por un lado con las funciones de espectador de la obra y de crítico justo de los criterios estéticos; mientras que por otro lado puede plasmarse en la obra y hacerse presente en las emociones de los personajes.



Remedios Varo pasa por dos crisis, o dos caos predominantes en su vida y que definirán su estilo artístico, el primero ocurre antes del surrealismo; todo el estilo anterior se deshace se cuestionan los métodos y estilos anteriores. El segundo caos creador en la salida de Péret, al romper también con el surrealismo, se dispersan los códigos y estilos pasados.

Probablemente la ruptura con ambos, Péret y el surrealismo, es más que la crisis, la resolución de ésta, que probablemente empieza desde su llegada a México, cuando conoce la libertad que el país le proporciona como la misma Remedios dijo en entrevista a Tibol. No es claro el papel de la crisis en Remedios, y tampoco es claro qué la motiva o cuál el resultado, finalmente lo único que puede asegurarse es que la crisis por la que atraviesa en ese momento Remedios,

Figura 30- Remedios Varo.

desborda en el cambio de estilo.

Ese sería el segundo caos creador que deriva en un nuevo estilo, que se convertiría en su estilo artístico definitivo.

En el momento de crear, Remedios concibe una obra y la lleva a lo posible; hecho esto Remedios puede alejarse de su obra, incluso abandonarla sin embargo para entonces ésta ya llegó a lo posible, ya está hecha y es parte de una realidad; ya es lo bastante fuerte para permanecer viva y prescindir de Remedios y de su biografía, o de cualquier otro factor externo a la obra misma para sobrevivir, tiene una existencia propia, está vivía por sí misma.

Si se toman en cuenta las etapas creadoras marcadas por Anzieu, es posible encontrar que Remedios pasó por ellas de varias maneras.

**Sobrecogimiento en su vida:**

Posiblemente, Remedios tuvo muchos momentos de sobrecogimiento, es probable que se localice en esos momentos en los que Remedios prefiere estar sola como dicen sus amigos, o quizá es lo que ellos llaman los viajes al interior, en los que Remedios pasaba tanto tiempo sola, incluso sin Leonora, en viajes introspectivos, mismos que Remedios representa continuamente en su obra.

La toma de conciencia de los procesos psíquicos, por ejemplo derivaría en el uso de simbolismos constantes en su obra como el viaje, el hilo, los instrumentos alquímicos, la creación; son imágenes que quizá se le presentan a Remedios ya terminadas al momento de pensar en una obra.

En esta etapa Remedios ya no desea estar sola sino que necesita de un amigo, de un confidente en quien confiar que en “La Huída” es representado por el chico. Remedios encuentra entre sus parejas y amistades más cercanas e ideales para ayudarle en la creación a Walter Gruen y a Leonora Carrington principalmente; sin embargo, Remedios parece siempre haber buscado a esa pareja intelectual narcisista y sexual que fueron sus esposos y amantes, quienes no pudieron convertirse en ese ideal y de quienes Remedios se separó inevitablemente.

**El código de Remedios:** Reintroduce al Superyó en su obra; éste posiblemente tiene base en las enseñanzas católicas de su madre: no hay violencia en la temática, no hay sexo explícito en sus obras (aunque dichas temáticas aparecieron en una sola obra, en “El agente doble” antes de la instauración del código definitivo de Remedios, en 1936)

La modificación del código ya existente ocurre, según Kaplan desde 1947, ahora tiene diferentes formas de usar técnicas y métodos anteriores, usa nuevos símbolos como ruedas, sombrillas, tejidos, hilos, seres mágicos, lugares que recordarían palacios del medioevo, etcétera; recurre a diferentes temáticas bien estructuradas y con un carácter narrativo; en su obra desaparece el sexo, la agresión y los valores morales implícitos, quizá estas últimas características se deben a la participación del Superyó rígido que le impone esa regulación como necesaria para continuar la obra o para

exponerla al público.

El conflicto de Remedios que implicaría seguir con surrealismo, creará su código propio, es decir encuentra una resolución más o menos intermedia, el uso de métodos surrealistas con una temática y estilo propio que está regulada también por el Superyó quien prefería atacarla con culpas en su vida cotidiana pero que no pretende destruir la obra y se limita a abandonarla una vez que ésta ha sido concluida.

En la composición de la obra Remedios prefirió la forma consciente; se compromete totalmente con la obra dedicándole jornadas extenuantes de horas y meses a cada una de ellas una vez que consigue la estabilidad económica con su último esposo, Walter Gruen.

Anterior a este suceso, pareciera no existir este compromiso total, pues con Péret, Nicolle y Lizárraga era prioritario encontrar un trabajo que permitiera “comer”, pero con Gruen, quien le da la estabilidad económica, Remedios puede hacer un pacto con la obra y dedicarse de lleno a ésta.

La presentación al público es curiosa en Remedios pues ella no evita que salga la obra y siempre puede declararla terminada al firmarla, pues desde su concepción sabe como se verá una vez terminada, es decir, la obra nace con un fin definido que es fácilmente reconocible para su autora. Quizá el vacío que deja la obra terminada en Remedios se aligera en la medida en que ella puede pensar y esbozar nuevas obras mientras aún creaba otras como así lo hizo.

## 2. LA CREACIÓN DEL TRÍPTICO: LOS PROCESOS CREATIVOS Y CREADORES DE REMEDIOS VARO

La presente es una adaptación del análisis de obra propuesto por Erwin Panovsky que consistirá en

- a) Descripción del momento histórico en el que fue realizada la obra.
- b) Descripción preiconográfica.
- c) Análisis iconográfico e interpretación iconológica

Una vez realizados cada uno de estos individualmente para cada una de las pinturas, se realizará un análisis de los procesos creativos y creadores que ocurrieron en el tríptico.

## “Hacia la Torre”



Figura 31 “Hacia la Torre”

### FICHA TÉCNICA:

**Autor:** Remedios Varo (1908-1963)  
**Título:** Hacia la Torre  
**Técnica:** Óleo sobre masonite  
**Medidas:** 123 x 100  
**Fecha:** 1960  
**Firmado:** R. Varo aid\* (ángulo inferior derecho).  
**No está fechado.**  
**Ubicación actual:** particular, México.

## a) Momento histórico: Remedios en el momento de la creación.

La obra se termina en 1960, tres años antes del fallecimiento de Remedios. Para esta fecha la autora ya había tenido una exitosa exposición en 1955 y probablemente se preparaba para la siguiente, en 1962. Remedios ya gozaba de renombre en el ambiente artístico mexicano y de una estabilidad económica en la que ahora ella también participaba, pues sus obras eran muy demandadas, además la pintora ya podía escoger los trabajos que quería realizar rechazando los encargos.

*“Hacia la torre”* no es un encargo hecho por un coleccionista, sino que es la misma Remedios quien decide pintarlo.

No se registra en sus biografías ningún evento de relevancia en la vida de Remedios a excepción de la muerte de su ex-esposo Benjamin Péret dos años antes de esta pintura. De igual manera la situación política del país es estable y en España continúa la dictadura de Franco.

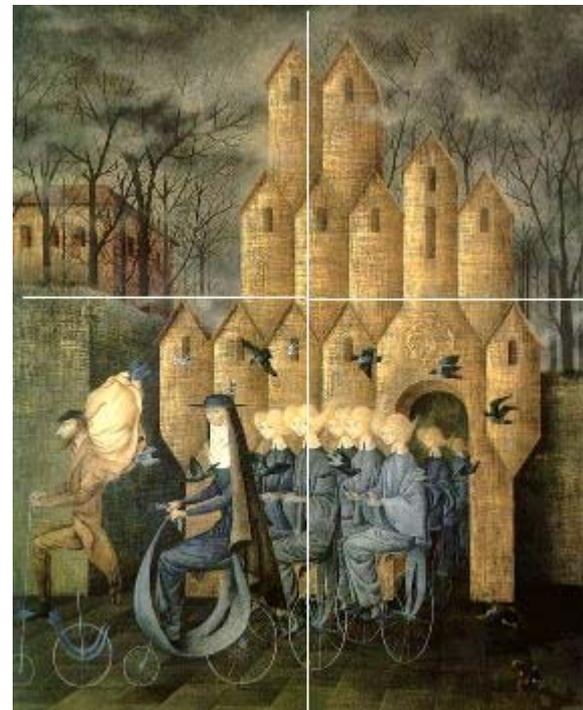
## b) Descripción de los elementos formales de la obra

### Centro principal de la obra:

La parte que más llama la atención es la madre superiora debido a la parte blanca de la vestimenta y al tamaño superior del vehículo con relación a los otros personajes. Un segundo centro lo conforma el hombre de barba a la izquierda por el color del capullo de su espalda.

El centro secundario de la obra está formado por las chicas que van en bicicleta. Dentro de estos destaca la chica del primer plano, la única que ve directamente al observador.

De esta manera se crean dos conjuntos que subdivide a la obra en dos temas, el de los líderes y el de las chicas.



### Ejes:

El muro izquierdo y el techo del castillo que describen un eje horizontal que divide a la obra a la mitad.

Las líneas que dividen las torrecillas del castillo marcan un eje vertical que divide a la mitad la obra y que cruza a la chica que observa al espectador.

### EQUILIBRIO:

#### Composición:

Composición horizontal

#### Peso:

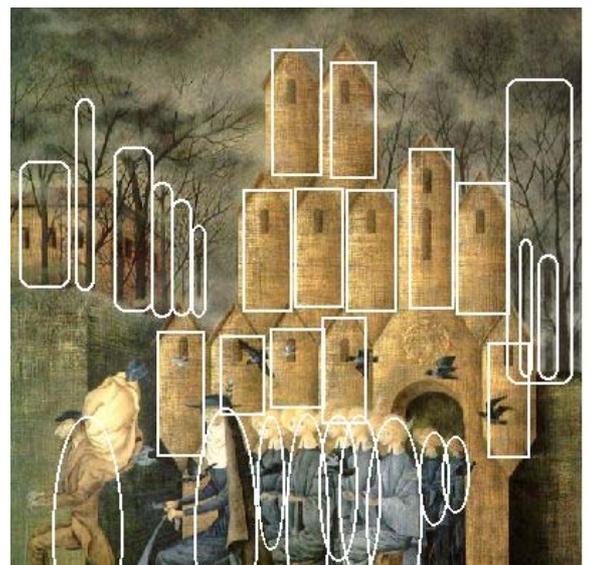
El peso de la obra se sitúa en la parte inferior de la misma donde Remedios coloca el mayor número de elementos (todos los personajes, vehículos) En la parte superior de la obra se sitúan los elementos que darán equilibrio a la misma como lo son el bosque y la edificación.

En el sector inferior, el peso cae principalmente en la Madre Superiora, el personaje de mayor tamaño en la composición y que además se encuentra en el primer plano. En segundo lugar, el peso recae en el señor de los pájaros que está más alejado del eje central de la obra y que además destaca del grupo por el color que tiende a acercarse al complementario del azul de las colegialas, por lo que el peso del cuadro tiende a recaer en estos dos personajes. Con respecto al grupo de colegialas, el peso de la masa recae en el personaje de mayor tamaño que ocupa el primer plano dentro de la masa de colegialas. Ésta es la protagonista que se convierte en el elemento más pesado de ese sector más no de la

Figura 32: Ejes verticales y horizontales en "Hacia la Torre"



Figura 33: Líneas en "Hacia la Torre"



totalidad del cuadro.

### MOVIMIENTO:

Líneas:

Las líneas de los personajes son ligeramente inclinadas y marcan el movimiento de los mismos, un movimiento muy sutil y armonioso que parece casi estático pues las líneas de los personajes describen todos el mismo vector, sin embargo esta línea es casi vertical, casi estática e igual en todos los personajes lo que da una idea de armonía y sutilidad del movimiento

Estas contrastan con las líneas que escriben los pájaros, que son irregulares entre ellos (alguna más inclinadas que otras) y transmiten un dinamismo mayor que el movimiento de los personajes humanos.

### TENSIÓN DINÁMICA:

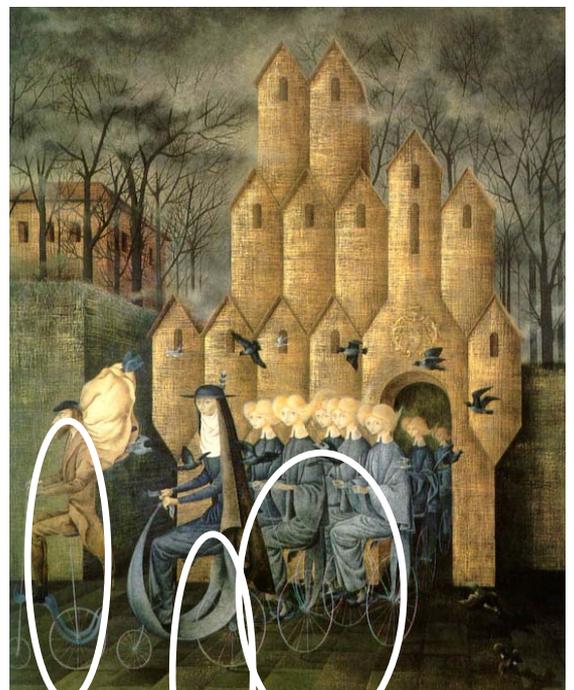
El dinamismo de la obra se dirige hacia la izquierda eje formado por la inclinación de la línea de los protagonistas así como por la mirada de estos.

La dirección que siguen las protagonistas está determinada no por la Madre Superiora sino por el hombre de los pájaros hacia quien todos los personajes femeninos están atraídos y que les da dirección.

### RITMOS:

La composición está llena de ritmos ubicados en las columnas de la torre, en las ventanas, en los árboles, así como por ritmos descendentes representados por las colegialas.

Figura 34: Ritmos en "Hacia la Torre"



### PLANOS:

En “Hacia la Torre” pueden encontrarse ocho planos.

En primer plano se encuentra la Madre superiora, mientras que en segundo está el hombre que controla a los pájaros, A pesar de ser individuales, el grupo de colegialas tiende a percibirse como dos masas, siendo el grupo mayor quien ocupa el tercer plano y el grupo menor de colegialas quienes ocupa el quinto plano, pues el cuarto es ocupado por el edificio, y las paredes mientras que los árboles ocupan el sexto plano, el séptimo plano es ocupado por el edificio café (en el sector superior izquierdo) y el octavo plano por las nubes.

### LUZ:

El cuadro posee más sombras en el sector izquierdo del mismo siendo la fuente luminosa desconocida y estando fuera de la obra. Sin embargo los puntos con más luz se encuentran en los rostros de las protagonistas. También se sugiere un poco de luz en el centro de la crisálida del hombre que controla los pájaros. Esta obra se caracteriza por la oscuridad reinante, que se contrarresta con los colores de los edificios. En esta obra la luz parece ser una cualidad de la naturaleza que está ligeramente cubierta por un manto de oscuridad que impera en el cuadro.

De esta manera en “Hacia la Torre” reina la oscuridad, la falta de calor, la frialdad.

### TEXTURA:

Figura 35 : Planos primero segundo v tercero

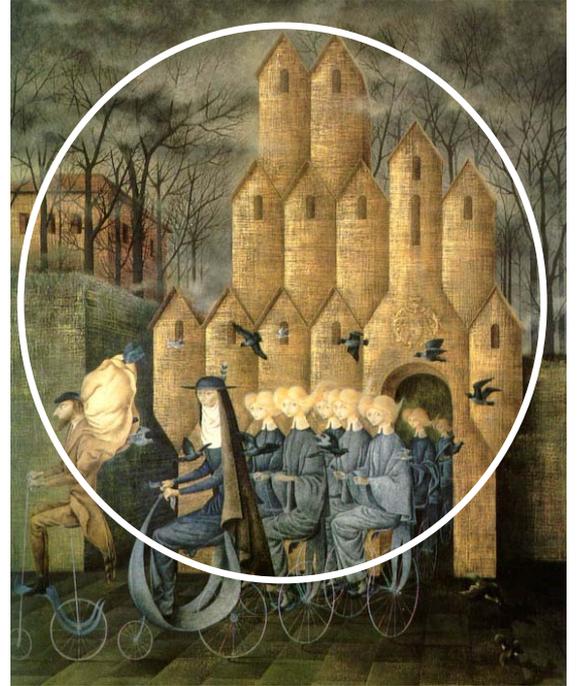


Figura 36: “Cuarto plano de Hacia la Torre”



Las pinceladas de la obra crean diferentes texturas rígidas como las del castillo o los muros o incluso el piso. También se percibe una textura dura en los troncos de los árboles. Sin embargo la textura de la ropa de los personajes es suave, lo que se denota por los pliegues de la ropa. El vehículo de la madre superiora, así como los asientos de las colegialas se percibe de textura dura por la falta de pliegues aunque éstos se encuentren formados por la tela de sus ropas.

### COLOR:

Se usan colores fríos como el azul y los colores ocres, así como distintas tonalidades de grises. El color complementario se encuentra en el edificio ubicado en la parte superior izquierda mientras que en el plano inferior de la obra los contrastes se logran entre la ropa de las colegiales y el cabello rubio de las mismas.

Los colores en general no varían siendo café, verde y azul los que predominan, y el verde quien se encuentra más tendiente al café. El amarillo no es suficiente para dar vitalidad a la obra que transmite el mensaje de monotonía.

Figura 37: Planos quinto, sexto, y séptimo

### c) Análisis iconográfico e interpretación iconológica:

*“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 sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis”*

Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo.

**“Hacia la Torre”** es el primero de una serie de tres cuadros que conforman el también llamado **“Tríptico”** y que es conocido entre los estudiosos de la pintora como la obra más narrativa y autobiográfica de Remedios. Siguiendo el carácter narrativo, la historia tiene un planteamiento, un nudo

y un desenlace.

*“Hacia la Torre ”* plantea una historia que se ubica en un colegio de monjas con forma más bien de castillo de colmena. En la escena las chicas son guiadas por una madre superiora que a su vez sigue a un líder de cuya espalda emergen pájaros que hipnotizan a las chicas y les impiden la fuga. Todas las chicas son iguales, vestidas con el uniforme del colegio y con el mismo peinado y color de cabello; sólo hay una que se distingue del resto por un leve detalle, la dirección de su mirada.

Remedios, como se vio en su biografía asistió a una escuela de monjas en su infancia, la que se caracterizaba por la estricta disciplina y la sumisión que las chicas que estudiaban ahí debían mostrar ante la autoridad, representada por las monjas.

Remedios acentúa en esta obra un ambiente triste y desamparados incluso debido a la paleta de colores que elige los cuáles son fríos. Además la idea de monotonía se transmite no sólo por las figuras de las colegialas que son iguales, sino por el lento movimiento de los personajes quienes no expresan ninguna emoción. El centro de la obra recae en las dos figuras de autoridad, la Madre Superiora y el señor que maneja a los pájaros, como reafirmando su autoridad incluso dentro de la obra pues son los únicos que se diferencian y se apartan de la masa formada por las colegialas carentes de movimiento propio (es el mismo en todas ellas) y de voluntad. Sin embargo el elemento central secundario recae en la mirada de la chica del primer plano, cuya mirada traza un vector directo al espectador. Este centro secundario mínimo es lo que dota de individualidad al sujeto de la obra.

Remedios usa los elementos visuales para distraer la atención del espectador de la protagonista quien está en los ejes centrales de la obra. Al esconder al personaje de la atención del espectador refuerza la idea de las intenciones secretas de la protagonista.

## “Bordando el Manto Terrestre”



Figura 38: “Bordando el manto terrestre”

### FICHA TÉCNICA:

**Autor:** Remedios Varo (1908-1963)

**Título:** Bordando el manto terrestre

**Técnica:** Óleo sobre masonite

**Medidas:** 100 x 123

**Fecha:** 1961

**Firmado:** R. Varo aid\* (ángulo inferior derecho).

**No está fechado.**

**Ubicación actual:** particular, México.

1) Momento histórico, Remedios en la creación de “Bordando el Manto Terrestre”:

Realizado en 1961, “Bordando el manto terrestre” es el segundo de tres cuadros que conforman el tríptico de Remedios Varo y siguiendo la tradición narrativa ocuparía el lugar de nudo o clímax de la historia. Al igual que con “Hacia la Torre” no se destaca ningún evento en especial que hubiera podido afectar o influenciar en la decisión de Remedios de realizar esta pintura ni se cuenta ningún evento en especial ocurrido en la realización de esta.

2) Descripción formal:

Composición:  
Composición triangular.



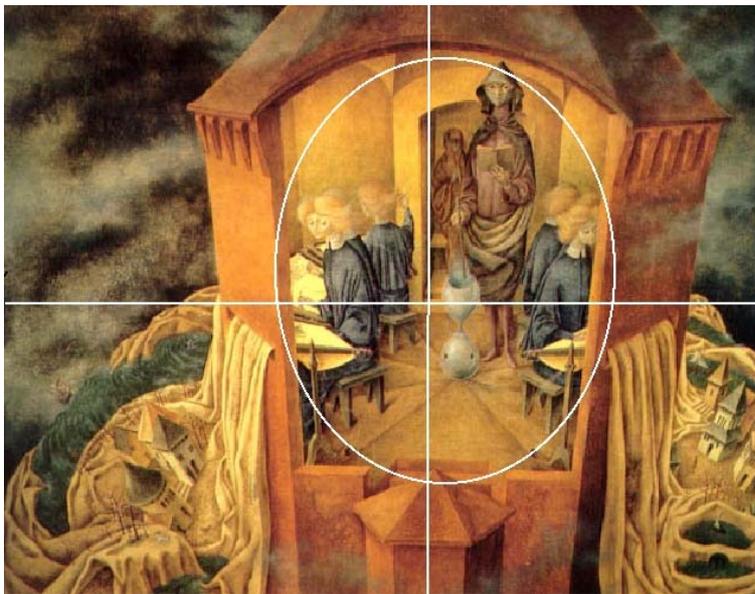
Peso:

El peso de la obra se encuentra ubicado en el centro de la obra y es equilibrado con el contraste de colores (rojo - azul) de la torre y del cielo. Además de que los elementos situados en los extremos

derecho o izquierdo (casas, mares, árboles, etc.) aportan un equilibrio a la composición dándole una forma triangular

De las tres obras; “Bordando el Manto terrestre” es la más simétrica, pues al dividirla por medio de un eje vertical a la mitad, prácticamente todos los elementos encuentran una correspondencia de espejo

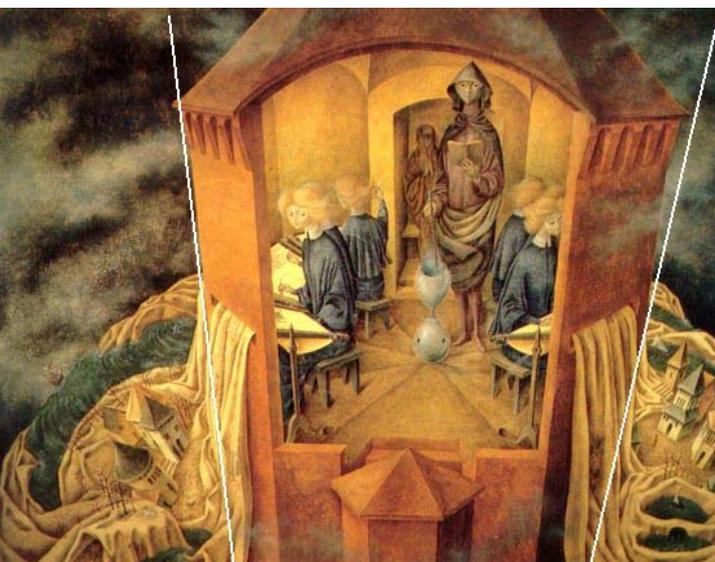
en el otro extremo de la obra. Por lo tanto esta obra es la más estática de las tres. En “Bordando el Manto Terrestre” el peso recae en el Gran Maestro y en el instrumento del que emergen los hilos que las colegialas usan para bordar. La parte inferior de la obra no está más poblada que la parte superior, el peso tiene a irse más hacia arriba que en Hacia la Torre (una obra que esta bien plantada en el suelo).



Centro principal de la obra:

Los centros se encuentran principalmente en el objeto dentro de la torre del que salen los hilos, en la figura del gran maestro que los produce y en las creaciones arquitectónicas de que han hecho las chicas. Los centros secundarios se encuentran en las mismas chicas que se encuentran distribuidas en círculo y en sus telares.

Los centros secundarios más importantes de la obra recaen en la misma chica que volteaba la mirada en el cuadro anterior y que en esta ocasión presenta dos detalles más, su mirada se distrae de su labor dirigiéndose al que está atrás de ella y en su bordado no se ven casas o paisajes como en los telares de sus compañeras sino que se aprecian un par de piernas de las que un par viste sus ropas, mientras el otro par sugiere un pantalón.



Ejes:

Dos ejes diagonales que dividen a la obra en tres partes: la obra terminada (a la izquierda y a la derecha) y las trabajadoras. En esta obra el personaje principal se encuentra cercano al eje

central pero fuera de él, de la misma forma que en “Hacia la Torre”, el alejar al personaje principal del eje central es una estrategia para ocultar al personaje y disfrazar sus intenciones.

Figura 41: Ejes de “Bordando el Manto Terrestre”

### Líneas:

Los personajes

describen líneas semi-inclinadas que acentúan la rigidez de su posición, así como la sugerencia de un movimiento ligero (que hacen al bordar). Mientras tanto El Gran Maestro y el Flautista describen líneas rectas que acentúan su inmovilidad o incluso su dureza al movimiento.

En el piso se describen seis líneas (una por cada chica) que parecen ir hacia el aparato del que sale el hilo.



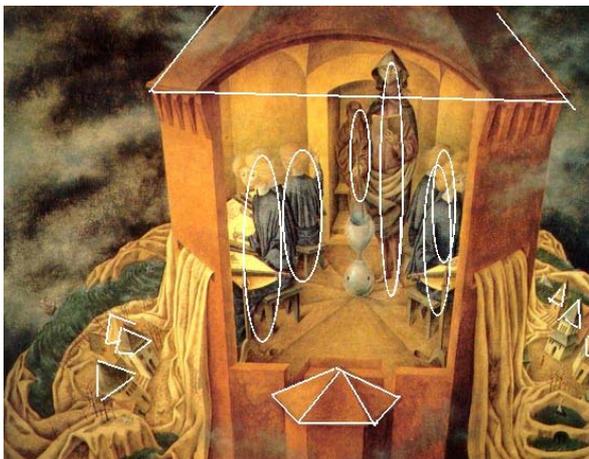
### Tensión dinámica:

Las líneas en el suelo son las que dan la tensión de movimiento a la obra, dichas líneas parecen ir al centro del cuadro, es decir al objeto alquímico.

### Textura:

Las texturas rígidas son denotadas con colores cálidos y ocres, como lo son las paredes de la torre o los techos de las construcciones del piso. El aparato alquímico también demuestra tener una textura firme pero más frágil lo que es acentuado con los colores blancos que le dan la apariencia de brillo.

Las texturas de las telas del bordado y de las ropas son logradas por medio de pliegues.



### Color:

Continúa el uso de colores fríos (azul, blanco, ocres) aunque ahora se agrega un contraste notable, el color rojizo de la construcción que enfoca por contraste con el cielo, la mirada del espectador al interior de la torre.

El color blanco de la lámpara da a la composición un lugar de reposo que sirve para establecer el marco de referencia de las mezclas.

### Ritmos:

En la obra aparecen ritmos decrecientes y crecientes representados por las chicas y ritmos triangulares en los techos de la torre principal y las edificaciones.

### Luz:

Aunque el ambiente es oscuro, dentro de la Torre hay una gran cantidad de luz, sin embargo, parece que la fuente de esa luz no es la vasija, como pudiera pensarse, pues, la dirección de las sombras permite dar cuenta de que es la misma abertura que permite la visión al interior de la torre la fuente de la luz.

c) Análisis iconográfico e interpretación iconológica: Los valores simbólicos de la obra.

*“Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas, y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve con su bien amado”*

Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros.  
Dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo.

Las chicas llegan a la torre donde deben comenzar su labor de bordado bajo las órdenes del Gran Maestro que les lee las instrucciones y revuelve una sustancia que hierve de la que sale el hilo para bordar. El trabajo de cada una de ellas sale por unas troneras y de este se crean ríos, casas, montañas, mares, árboles y personas, es decir, se crea la tierra.

Todas las chicas trabajan afanosamente en el bordado sin embargo, la chica del primer plano de la izquierda es diferente por dos pequeños detalles, su vista que vigila al Gran Maestro (conocedor de las ciencias ocultas poseedor de formulas secretas y poderes sobre naturales) y los bordados que realiza en los que puede verse los pies de otra persona además de los de ella.

Atrás se encuentra una flautista que con su dulce melodía hace levitar los hilos e impone un ritmo suave a tan delicada tarea.

En *Bordando* todo el peso recae en el Gran Maestro y en la vasija y se retira del personaje principal que es la chica que borda en el sector izquierdo de la obra. Se retira aún más la atención a un elemento central en la temática del tríptico; el bordado que realiza la protagonista en el que en detalle puede verse la silueta de ella con la de otra persona en el momento del encuentro (aparentemente en un bosque) en un prelude al escape.

Es a causa de este detalle que la discreta mirada de la protagonista cobra sentido y que cambia la percepción que se tiene de ella, pues no es una colegiala más, ella ha pensado, desde el momento en el que se dirigía a la Torre, en la manera de escapar y por la manera meticulosa en que ejecuta su plan, es posible creer que es una ideación que ha tenido por largo tiempo.

Una vez que se conoce el significado del bordado, ésta atrae más la atención debido a su complejidad y meticulosidad en el detalle y el hilamiento que otorga a la historia.

Los ojos de la protagonista dan fuerza lateral a la composición .  
Los ojos del Gran Maestro ven al vacío, pues está desprevenido.

Todas las chicas trabajan aplicadamente menos la chica que en "*Hacia la Torre*" veía directamente al espectador, esta misma chica es una alegoría de la liberación por medio del anonimato (ella es uno de entre muchas iguales con muy pocos rasgos que la hagan notar).

En esta obra se observa a un flautista: lo que recuerda el motivo de la música en la obra de Remedios como generadora de vida. La música armoniosa es capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla y aunado con la idea de bordar para crear vida, la Música se convierte en el instrumento complementario de la labor de bordado, un instrumento tan necesario como es del que se obtiene el hilo que se empleará para Bordar el Manto Terrestre.

El tejido representa creación y vida (Rivera, 2003) y esto se representa en diferentes cosmogonías: como las ninfas de la tradición greco-latina y en las parcas también como creación del destino , mismo que las colegialas crean para otros seres.

Diferentes autores, como Santos(1989), no descartan que las colegialas de "*Bordando el Manto Terrestre*"o "*Hacia la Torre*" sean reminiscencia del lugar en que Remedios pasó su infancia, mientras que Engel (1986) piensa que "*Bordando el Manto Terrestre*" representa un acto poderoso y simbólico donde los pobladores toman el destino en sus manos mientras al mismo tiempo afirman la omnipotencia del ser que creo al mundo, es decir una obra contradictoria en su contenido.

En "*Bordando el Manto Terrestre*", muchos elementos preparan para "*La*

*Huida*”, incluso el anclaje de la obra al piso, pues, “*Hacia la Torre*” es una obra que está totalmente anclada al piso, los personajes se mueven en él, mientras que en “*Bordando el Manto Terrestre*”, la acción sucede lejos del suelo, es decir en una torre tan alta que es posible ver el mundo desde ella, además la monocromía y la oscuridad de “*Hacia la Torre*” se vuelve menos severa en *Bordando el Manto Terrestre*, pero no desaparece.

El tamaño de la protagonista es otro factor que prepara para el desenlace, pues su tamaño va aumentando en cada uno, desde minúscula en “*Hacia la Torre*” hasta enorme en “*La Huida*”.

En “*Hacia la Torre*” pueden contarse siete chicas, sin embargo en “*Bordando el Manto Terrestre*” solamente es posible ver a seis, pues debido al recurso de casa de muñecas, con la que Remedios corta una parte de la fachada para mostrar el interior de la torre y precisamente la parte cortada corresponde al espacio que le ocupa esta séptima chica que fue “cortada” intencionalmente para permitir la visión del interior de la torre.

En *Bordando* las chicas tienen una secuencia parecida a la de las fases de la Luna.

## “La Huída”



Figura 44: “La Huída”

### **FICHA TÉCNICA:**

**Autor:** Remedios Varo (1908-1963)

**Título:** La Huída

**Técnica:** Óleo sobre masonite

**Medidas:** 123 x 98 cm

**Fecha:** 1961

**Firmado:** R. Varo aid\* (ángulo inferior derecho). No está fechado.

**Ubicación actual:** Museo de Arte Moderno, México.

a) Momento histórico en el que fue realizada la obra:

Remedios en la creación de “La Huída”

Realizado en 1961, “La Huída” es el tercer cuadro del tríptico de Remedios al que correspondería el final de la historia. Al igual que con “Hacia la Torre” y “Bordando el manto terrestre” no se destaca ningún evento en especial que hubiera podido afectar o influenciar en la decisión de Remedios de realizar esta pintura ni se cuenta ningún evento en especial ocurrido en la realización de esta.

b) Descripción formal de los elementos plásticos.

Composición:

Composición triangular.

Peso:

El peso de la obra se encuentra ubicado a lo largo de ésta, sin embargo el vehículo así como la niebla añaden un mayor peso a la parte inferior de la obra, misma que es equilibrada con el contraste de colores de la ropa de los personajes.

El color de la piel del compañero es moreno y ayuda a empujar a la protagonista hacia delante atrayendo la atención del espectador.

Al contrario que en “Hacia la Torre”, la parte inferior de la obra no es la de mayor peso aunque la sombrilla llama un poco más la atención.

Los principales focos de atención se encuentran en su cara y en la sombrilla.

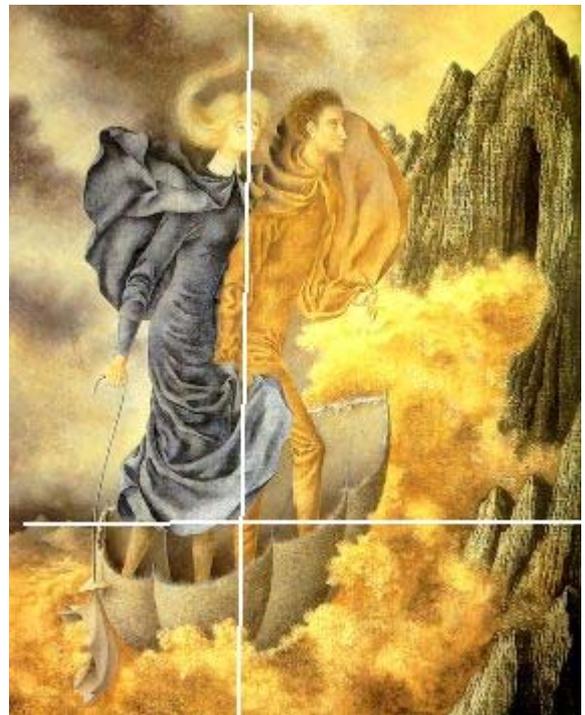


Figura 45: Ejes vertical y horizontal de “La Huida”

Centro principal de la obra:

El centro se sitúa en los rostros de los personajes (especialmente en el de ella) y el centro secundario se encuentra en el vehículo sombrilla.

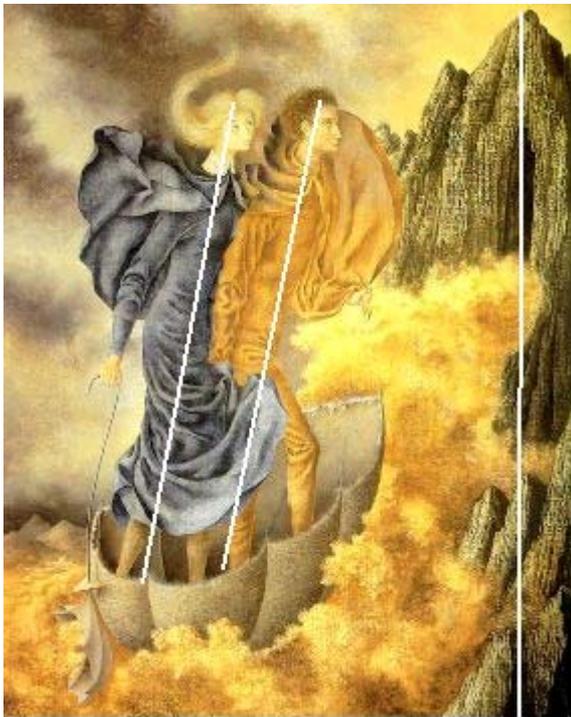
Ejes:

En la obra existe un eje vertical que divide a la obra en dos y que está enfatizado por la unión de los amantes. La línea de Horizonte se encuentra más abajo de la mitad del cuadro y enfatiza la altura de los personajes e

incluso enfatiza la sublimidad de ambos.

### Líneas:

Los dos personajes describen líneas más verticales que en los otros cuadros y curiosamente estas líneas expresan un paralelismo. La intención del



movimiento es ascendente y contrasta con la verticalidad de la gruta cuya línea sirve de referencia y contraste con la de los amantes

### Tensión dinámica:

Obra dinámica ascendente.

### Movimiento:

El modelo de movimiento es además de las líneas inclinadas dibujadas por la pareja; la montaña que se encuentra en el fondo superior derecho y que se percibe totalmente estática. La oblicuidad de la sombrilla ayuda

a entender que el objeto se encuentra en movimiento.

### Textura:

Obra rica en texturas, la rigidez está dada por la gruta mientras que la ropa de los amantes da la idea de flexibilidad debido a los pliegues. El vehículo sombrilla da la idea de mayor dureza que la tela debido a la falta de los mismos. Finalmente la niebla amarilla parece más etérea debido a que sus límites no están definidos.

### Color:

Presencia de colores cálidos como el amarillo y la tonalidad café. Sin embargo del lado izquierdo de la composición aún imperan los tonos fríos.

La ropa del chico es naranja con predominio del pigmento rojo, lo que ayuda a dar contraste entre la ropa de ambos, siendo éstos colores complementarios.

Figura 47: Ritmos de "La Huida"

Figura 46 : Líneas sugeridas en "La Huida"



## Ritmos

En esta obra los ritmos se limitan a dos principales, los óvalos formados por la pareja son del mismo tamaño y se intersectan dando la idea de unión.

### c) Análisis iconográfico e interpretación iconológica.

*“Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encaminan en un vehículo especial, a través de un desierto hacia una gruta” Todos los autores coinciden en que este es el final feliz del tríptico, pues la chica logra la tan deseada liberación con aquel que creó.*

Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros.  
Dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo.

*“La Huída”* es el cuadro que complementa la serie del tríptico. En ésta obra observamos como rinden fruto los esfuerzos de la protagonista quien logra burlar a sus maestros y las medidas que éstos implementaron para que ninguna de las colegialas escapara (como hipnotizarlas y llevarlas a lo más alto de una Torre desde donde crean el mundo).

*“La Huída”* es una *“...obra pictórica suspendida en el espacio y centrada en sí misma (que) demuestra su emancipación de la realidad material evadiéndose del peso terrestre”* (Arnheim, p 17), pues al contrario que en las obras *“Hacia la Torre”* y *“Bordando el Manto Terrestre”*, la fuga no se da por tierra, sino que por medio de la sombrilla que es una nave, los dos amantes pueden escapar elevándose por los aires.

El carácter vertical de la pieza (únicamente aparece en *“La Huída”*), alarga la verticalidad y refuerza el carácter vertical y el crecimiento de los personajes.

En *“La Huída”* los dos personajes tienen un peso compositivo similar, sin embargo el peso de la protagonista tiende a ser mayor, pues posee más elementos, como el mástil de la sombrilla y además el color azul oscuro de su ropa es más pesado que el color naranja de la ropa de su compañero, lo que atrae con más fuerza la atención del observador hacia ella, finalmente, ella no es bloqueada por ningún otro elemento, lo que la hace más grande y completa que su compañero.

En la superposición, él pierde sus límites ante ella. No sólo están cercanos sino que están integrados, compositiva y temáticamente lo que se acentúa con la superposición de sus cuerpos, Sin embargo él es quien pierde, él es el obstaculizado siendo ella quien obstaculiza la integridad del otro.

Los dos amantes están unificados por sus manos que se sabe están entrelazadas, además la semejanza de forma de tamaño de orientación (movimiento) los une de la misma manera. Sin embargo en ciertos puntos están diferenciados; son de sexos distintos, los colores de sus ropas son

complementarios, al igual que su color de piel. Además las funciones que realizan para conducir el mismo vehículo son diferentes.

Es decir, el chico es su complementario, no su igual; pues quienes toman el papel de iguales en el Tríptico son las compañeras que visten igual, tienen la misma cara, usan el mismo peinado y se colocan en la misma posición que la protagonista. Ellas son las iguales a la protagonista y a la vez contrarias, pues muestran la actividad que la protagonista debería realizar, a pesar de esto no se percibe ningún tipo de compañerismo entre ellas. La protagonista es una distorsión de sus compañeras.(entre lo que es y lo que debería ser.)

Él acompañante de la chica es finalmente una distorsión de ella, un ser que tiene origen en la protagonista y que posee elementos plásticos parecidos a los de ésta.

En La Huída la luz parece haberse desecho de la sombra, el remanente de esta oscuridad se encuentra en el extremo superior izquierdo, lo que permite intuir al espectador que el lugar de donde escapan se encuentra hacia esa dirección y que ahora la pareja se dirige al lugar donde está la luz.

La protagonista no es el centro del que irradia la luz pero es el elemento que posee más claridad en toda la obra. Puede percibirse como el centro más importante de la obra.

Siendo que se tiende a unir aquellos elementos que posean características cromáticas complementarias; los colores de los protagonistas tanto de piel como de ropa son complementarias y facilitan la idea de asociación e incluso de correspondencia. Los colores complementarios de ambos son límites y fronteras entre ellos los diferencia, los separa pero a la vez la complementariedad los une.

Pues los colores complementarios, como los de ésta pareja se funden entre sí claramente y a la vez se funden en un conjunto unificado.

Esta complementariedad solamente se da con éste personaje en todos los aspectos plásticos (misma dirección, misma línea, peso plástico parecido, colores complementarios) y temáticos (el único compañero masculino, el que ayuda a mover la sombrilla por medio de funciones diferentes a las de ella).

### 3.- ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS Y CREADORES DEL TRÍPTICO.

En Tríptico la protagonista de la obra, la misma Remedios, huye de la figura máxima de autoridad, representada por el Gran Maestro quien podría representar a diversas figuras de autoridad en la vida de la autora, figuras como el padre de Remedios, su primer esposo Gerardo Lizárraga o Benjamín Péret. Escapa de todos ellos con la ayuda de otro. El siguiente de quien quizá Remedios debía escapar era Walter Gruen, sin embargo,

Remedios duró casada con él 16 años y la única manera en la que se separa de él es por medio de la muerte.

Quizá Remedios no tenía otro compañero con quien huir pero, es por medio de la muerte que Remedios se aleja para siempre de Gruen, como lo hizo con sus otros esposos y amantes.

Probablemente este deseo de huir se expresa en el sueño que es considerado por todos un anticipo de su muerte en el que precisamente se refleja lo que ocurre con la Huida.

*“Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la “verdad absoluta”. No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues, de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces, me capturaron y me condenaron a muerte. El verdugo me llevó a un lugar que parecía como la muralla de una ciudad (...) Cuando vi que se disponía a decapitarme, empecé a llorar y a suplicarle que no me matase (...) Entonces, me di cuenta de (...) que mi horror no era tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. Le supliqué que me concediese unos momentos más de vida (...) Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus “destinos” con los míos, pues, una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo (...) me concedió unos diez minutos más de vida. Entonces, yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (...) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme. El material con el que lo tejí eran como cintas que se materializaban en mis manos y que, sin ver de dónde venían, yo sabía que eran su substancia y la mía. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo(..) le dije al verdugo que ya podía matarme, porque el hombre que yo quería estaba tejido conmigo para toda la eternidad.”*

Remedios Varo, sueño. (En Varo, 2001, p 132)

En el sueño y en “La Huída” se escapa con el ser amado al que ella ató a sí misma y que la acompañará por siempre, y que también refleja lo que pasó en la biografía de Remedios. Ella muere, y escapa finalmente, aunque el deseo de huir con alguien se extingue, Remedios, no encuentra a ninguna pareja igual en su vida. Quizá la misma Remedios lo sabía. Quizá, Remedios entendía que a su edad no era tan fácil huir nuevamente, con otro cómplice, es probablemente ésta la razón por la que Remedios dice a Gerzso que desea

morir y que ya no tiene fuerzas para vivir. Probablemente eso es lo que la lleva a las crisis al final de su vida que sus compañeros relatan y lo que finalmente se torna consciente y se instaura en el tríptico; la desesperación del deseo de continuar con ese estilo de vida en el que ya no es posible huir con otro “alguien”, deseo que se quedará como tal en la obra de Remedios, y que parecerá ser realizado eternamente en “*La Huída*”.

Con Walter Gruen la huída, la escapatoria ya no parecía posible, pues éste le daba estabilidad económica y mental, además Remedios ya no era tan joven, quizá de alguna manera se dio cuenta de que era imposible seguir huyendo, aunque lo deseara y ese deseo irrealizable se expresaría en el tríptico y finalmente se cumpliría con su muerte.

Quizá, antes de crear el tríptico, Remedios pasó por un proceso de duelo, pues, el ser que deseaba; aquél a quien buscó en varias personas, finalmente no existía, nunca existió; ese par que la acompañaba y que tan poco existía en vida para su protagonista quien teniendo el poder de bordar vida decide crearlo.

Así “Bordando el Manto Terrestre” es un proceso creador para ambas, autora y protagonista, que en verdad siempre fueron una sola.

Es posible intuir (aunque difícil asegurar la veracidad de esas afirmaciones) las fantasías de Remedios por combatir su soledad al crear a un otro yo para ella; un complemento no una copia, es decir un Él. Esa fantasía, que aparecía quizá de forma constante, ayudó a superar la crisis por la que Remedios pasó al darse cuenta de su soledad. Quizá, el deseo de fabricarse un compañero, apareció de forma súbita en la conciencia de Remedios. Crear a un compañero que se ajustara a ella misma y que la acompañara en sus viajes internos, así como en sus escapes, un compañero de quien ni siquiera la muerte podría separarla, como en el sueño anterior, donde la persona que ama estaría con ella a pesar de la distancia y a pesar de la muerte.

Dicho sueño y deseo (tener un compañero) estaría implícito en la obra. Quizá ese deseo, resuelto a manera de sueños, fantasías y en forma de obra, fue la resolución que Remedios encontró a la soledad que ya no tenía escapatoria.

En el Tríptico, específicamente en “*Hacia la Torre*” la protagonista ya había pasado por la crisis, y se dirigía a enfrentarla y a resolverla, a abandonar a los mentores y compañeras sin importarle el futuro de éstas o las consecuencias de sus actos, para los otros, como Remedios solía hacerlo en vida.

En “*Hacia la Torre*” la crisis, la insoportable soledad, ya estaba resuelta y el plan decidido.

La dramatización aparece, el cumplimiento de deseo puesto en un presente

de carácter predominantemente visual, ese proceso creativo ocurre en “*La Huida*”, en la que no sólo se escapa del dominio del Gran Maestro; sino que se consigue estar con el ser amado en un vehículo huyendo sin importar el pasado ni el futuro. “*La Huida*” puede sustituirse por la frase: “ojalá que pudiera escapar con él”. Mientras que las otras dos obras no realizan no dramatizan ningún deseo.

Sin embargo podría entenderse que “*Bordando el Manto Terrestre*” es más o menos la realización del deseo de irreverencia y rebeldía contra la autoridad engañándola.

El proceso de condensación de significados en el Tríptico aparece de forma clara en “*La Huida*”. El compañero que Remedios creó, es físicamente Lizárraga, pues, la imagen evoca el físico de éste, además, el matrimonio con éste para escapar de la familia, está evocado en la narrativa del lienzo. Sin embargo, el personaje masculino de Huida no se limita a ser Lizárraga sino que, representa también a Benjamin Péret, con quien en su vida, huye de España y de Francia, con quien huye también de los convencionalismos y de su mano se instala en el surrealismo. Este compañero es también la misma Remedios, pues, él es una creación hecha con base en las necesidades de la protagonista, un personaje que la complementa y cuya relación se afianza al tener en el lienzo la misma posición que la protagonista y compartir el mismo vehículo que ésta.

Por lo tanto, el compañero de la protagonista en “*La Huida*”, toma la figura de Lizárraga, y rememora el escape de la familia y las instituciones rígidas que con él ocurrió, pero esas mismas son características que comparte no sólo con Benjamin Péret sino con otros amantes de Remedios, como Esteban Francés.

La semejanza continúa además de forma plástica, la posición de las figuras de ambos personajes (protagonista y compañero) permite asociarlos como pertenecientes entre sí. Con base en el concepto de condensación expuesto por Freud (1900), estas características compartidas entre diferentes personas (misma posición, historias con elementos en común y valoración afectiva parecida) permite considerar la condensación de Lizárraga, Péret, Esteban Francés, Jean Nicolle, etcétera en un solo personaje que está representado en *La Huida*, además debido a su origen (creado a deseos de la protagonista) y a la posición que comparte con la chica, quien es un autorretrato de Remedios Varo, es posible considerar la condensación con la misma Remedios Varo.

En la misma línea de la condensación como mecanismo psíquico que permite la creación de personajes; en “*Bordando el Manto Terrestre*” El Gran Maestro que guía el bordado de las chicas, puede considerarse una figura de poder que muestra como es que debe ejecutarse una tarea creadora.

Al observar en la biografía de Remedios es posible encontrar figuras que realizaron un papel familiar. En primer lugar Don Rodrigo Varo, un ingeniero quien enseñó a Remedios niña, como copiar planos con exactitud

en la infancia; un papel muy parecido lo tuvo su segundo esposo, Benjamin Péret quien era uno de los líderes del movimiento surrealista y quien tenía la capacidad de decidir quien se apegaba al cumplimiento de esos estatutos y quien debía permanecer. De la misma manera, esa figura de autoridad es presentada también por André Breton, el mismo fundador del movimiento, amigo cercano de Péret en quien Remedios y los demás surrealistas veían a la figura máxima de autoridad, quien conocía como nadie las características del surrealismo y quien enseñaba la manera “correcta” de llevarlo a cabo.

Partiendo del precepto de la condensación, es posible considerar que estas figuras de autoridad, el padre, Benjamin Péret y el mismo André Breton, se encuentran las tres representadas en el mismo personaje: el Gran Maestro.

Continuando en la línea de la condensación, la monja que aparece en *Hacia la Torre*, quien es la instructora de las chicas; es quizá la condensación de la abuela y de la madre además de ser la condensación de las monjas que enseñaron a Remedios en el internado religioso.

Es decir, la Madre Superiora representa a una figura de autoridad femenina y se intuye que ella misma ha instruido a las chicas en el arte del bordado.

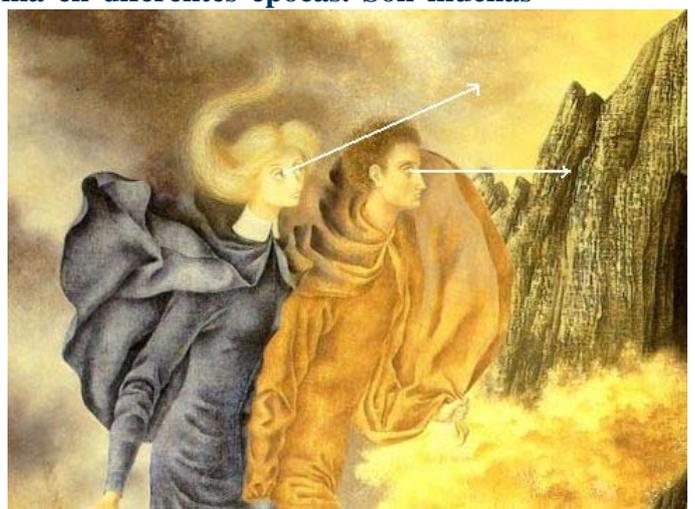
Este papel lo ejecutaron las monjas de quien Remedios fue alumna en su infancia y que le enseñaron una religión, un estilo conservador de pensamiento y también le enseñaron a tejer.

El papel de autoridad e instructora se encuentra también en la madre de Remedios y en su abuela (quien le enseñó por primera vez como tejer), pero también puede hallarse en las esposas de los surrealistas, mujeres mayores que ejecutaban el papel que les era requerido por sus esposos como *femme enfant*, por ejemplo y que, con su modelo, alentaban a las demás a asumir dicho rol (por ejemplo la esposa de Breton o Gala, musa de Dalí).

Por lo tanto, la Madre Superiora, es la representación de una instructora mayor papel que mujeres como la abuela y la madre de Remedios, las monjas y las esposas de los surrealistas llevaron a cabo en la vida de la misma pintora, por lo que es posible inducir que, en el personaje de la Madre Superiora de *Hacia la Torre*, se condensan en una persona mixta estas figuras de autoridad.

Finalmente las compañeras de la protagonista que aparecen en *Hacia la Torre* y *Bordando el Manto Terrestre*, son todas Remedios misma, quizá un doble en el que se coloca toda la ira y los reproches de haber permanecido bajo ese grupo o bajo esas órdenes, aunque no muestran un orden cronológico, puede ser Remedios misma en diferentes épocas. Son muchas Remedios sumisas.

Es difícil asegurar la existencia del desplazamiento en la obra y aún más difícil asegurar hacia dónde o hacia que elemento ocurre, por



ejemplo si ocurre un desplazamiento en el señor que controla las aves o en un instrumento en el que se prepara el hilo para el bordado.

En Bordando el Manto Terrestre, el desplazamiento es claro, el manto donde se borda a ella en fuga así como en hacia donde el desplazamiento de la obra recaer en la mirada de ella. Pero en Huida puede estar en la mirada de los mismos personajes, Quizá en la antesala de una futura separación con él, pues los dos parecen no ver al mismo punto de destino, él ve a un lugar más cerca que ella. Finalmente con Lizárraga y con Péret sí existe esa separación, quizá es un aviso o un anticipo, una predisposición a lo efímero de la unión, y de lo imposible que es quizá crear a un otro que sea Yo mismo, quizá es finalmente una labor imposible, entonces La Huida lejos de ser un final o un final feliz mostraría que la pareja va a separarse y que ella sin tener las herramientas que dejó atrás o sin tener el poder que se le daba en la torre, no puede tejer a otro compañero que supla al que quizá se irá a otro destino, dejando a la protagonista irremediamente sola.

Figura 48: Trayectoria de la mirada de los personajes de "La Huida"

*Fantasia:* Todos los tres cuadros son fantasía en el sentido de que son representaciones visuales de una escena pasada (colegio de monjas, clases de bordado) donde Remedios está presente y que han sido alteradas con condensación y desplazamiento, igual con diferentes compañeras y poderes mágicos del bordado. Quizá el desconectarse de la realidad y hallar un escape de ella está principalmente en el suceso representado donde finalmente Remedios encuentra a su otro, un otro que es su creación, un otro que es ella misma, una aparente felicidad en cuyo alcance, "La Huida" se anuncia su misma separación y su fin, cada uno de ellos muestra deseo o interés por diferentes rumbos siendo ella quien ve mas alto. Siendo ella quien quiere viajar más, siendo a ella a quien finalmente le espera un viaje espiritual más largo y definitivamente sola.

En el aparato de "Bordando el Manto Terrestre" y en sus hilos reside la magia de la protagonista por lo tanto no podrá intentar crear nuevamente otra vez.

El síntoma de Remedios, puede residir en su eterna huída, de su casa, de España, de París, de Péret, de México, de Venezuela, de Nicolle, etcétera. Escapaba quizá porque era la formación de síntoma que le permitía seguir viva, finalmente es probable que quisiera morir cuando entra en conflicto y se da cuenta de que el síntoma que consiste en huir no puede continuar o ya no es realizable, o que es sólo un síntoma y que la insoportable soledad seguirá hasta su muerte. Quizá este sentimiento o esta percepción está en íntima relación con su posteriormente relacionada con un ataque cardíaco, muerte que sus biógrafos consideran curiosa, pues Remedios en exámenes médicos realizados anteriormente, no mostraba ninguna afección cardíaca.

## CONCLUSIONES GENERALES:

**E**l objetivo de la presente tesis es ahondar en el entendimiento de los procesos creadores de Remedios Varo, para lo cual fue necesario la rigurosa revisión de literatura psicoanalítica que aborda a la creación y su creador como tema principal; así como el estudio de la biografía de la pintora, su evolución estilística y el contexto histórico social en el que la autora estuvo inmersa.

De antemano se muestra la necesidad de limitar perfectamente el objeto de estudio de esta investigación, pues siendo Remedios una artista tan prolífica, la intención de analizar toda su obra es el equivalente a no abarcar en profundidad ninguna y por tanto implica el fracaso de la tesis desde sus planteamientos. Es por esta razón, y por motivos personales anteriormente expuestos en la introducción de este trabajo, que se eligió para profundizar en el entendimiento de los procesos creativos y creadores de la autora el análisis del Tríptico: *“Hacia la Torre”*, *“Bordando el Manto Terrestre”* y *“La Huida”*, la obra que dentro de la producción pictórica de Remedios Varo es considerada de mayor contenido biográfico y de carácter narrativo. El análisis del Tríptico se centró en la pieza final del mismo, *“La Huida”*.

Como se mencionó en el capítulo I de esta tesis, la obra se concibe en psicoanálisis como un medio que permite satisfacer los deseos de su creador y de su espectador (Schuster, 1982). La obra en Remedios se yergue como una oportunidad de dar salidas a pensamientos y deseos que la misma Remedios desconocía, además de ser el medio que le otorga omnipotencia y que le permite ponerse en contacto con representantes inconscientes (Anzieu, 1993).

Así la obra es resultado de una creación que es percibida en Psicoanálisis como un medio por el cual es posible estructurar y trabajar el caos que se presenta en el creador en determinada etapa de la vida (Fiorini, 1995).

La creación de una obra es, antes que cualquier cosa, un acto psíquico que como la fantasía, los síntomas y el sueño comparten los mismos procesos creativos o mecanismos de elaboración y la misma finalidad: cumplir un deseo, mismo que debido a las múltiples transformaciones de las que es objeto por parte de la censura psíquica se vuelve irreconocible como tal (Anzieu, 1993; Freud, 1900). Pero al contrario de lo que ocurre con los sucesos oníricos en los que en realidad se desconoce la totalidad el sueño y se retiene solamente una reminiscencia de éste (Freud, 1900); la obra ofrece la ventaja de estar presente de tal manera que no se duda de los sucesos que ocurren en ella sino que los motivos que provocan la elección de ciertos elementos que conforman la obra son los que se desconocen.

Entonces se diferencia entre procesos creativos y procesos creadores, Arieti

(1973) y Anzieu (1993) describen a los primeros como un proceso transformador inherente a la raza humana, mientras que los procesos creadores, ocurren sólo en los sujetos creadores tales como artistas, inventores, escritores o científicos por mencionar algunos, los cuales atraviesan ciertas etapas creadoras.

Las etapas propuestas por Fiorini y Anzieu para los procesos creadores son muy parecidas siendo la existencia de la crisis la primera etapa de la que la creación surge, la pérdida de los límites (o el sobrecogimiento creador según Anzieu) sería el siguiente paso que permite al autor tener contacto con sus representantes inconscientes (Fiorini 1995, Anzieu, 1993) y finalmente acceder a la creación; suceso que parece fruto espontáneo de un encuentro de los sistemas inconsciente, preconscious y consciente, ésta es la etapa en la que la obra, su trama o sus principales características aparecen ya resueltas o dadas (Álvarez, 1947; Anzieu, 1997; Arieti, 1973; Fiorini, 1995; Kris, 1964; Wallas(citado en Álvarez); Schuster, 1982).

Tras el estudio hecho en esta investigación es posible afirmar que estos sucesos descritos por Fiorini, Anzieu e incluso Arieti (1973) como procesos creadores, son una constante en la vida de Remedios, mismos que se hacen fehacientes no sólo en el momento de concebir una obra, sino en el estilo de vida de la autora.

Remedios pasó por diferentes crisis a lo largo de su vida: las constantes mudanzas en la infancia debidas al trabajo de su padre, la adaptación a las estrictas reglas del colegio de monjas y otros sistemas ortodoxos o casi dogmáticos como la Academia de Artes o el surrealismo(Gruen, 2000; Kaplan, 2002), etcétera. A todos estos eventos, que supusieron un cambio en su estilo de vida, Remedios respondió creando un estilo personal de afrontamiento que puede esbozarse mas o menos de la siguiente manera: Acercarse a un sistema ortodoxo, aprender sometiéndose a él, perseverar en el aprendizaje, alejarse lo suficiente para crear un estilo o método propio que una vez madurado le permitan un súbito escape.

De esta manera, Remedios se aliena de la familia, del arte clasicista, de Madrid, de Barcelona y España en general, de Francia, del surrealismo, de sus esposos y de sus amantes (Lozano, 2000), incluso manifestó su anhelo de abandonar México para retirarse a Córdoba en su vejez (Flores 1997); todos y cada uno de estos escapes representaban una resolución a las crisis que cada uno de éstos eventos impusieron.

En estos eventos se plasman la creación de todo un estilo de vida que específicamente se plasma en el “*Tríptico*”:

Una muchacha sometida al trabajo ortodoxo y arduo en una institución, crea (después de haber aprendido con maestría las técnicas del bordado)poco a poco un método por el que puede escapar usando el conocimiento que le fue dado por sus mentores, y además no escapa sola sino que, va acompañada de su pareja quien le da fuerza para seguir.

Obra y vida de Remedios muestran este estilo, con el que Remedios enfrentaría su vida, aprendería métodos, ideas y estilos a costa de su libertad en la familia,

en la escuela de monjas, en la Academia, en San Fernando, en el Surrealismo, y en compañía de una pareja escaparía de todos ellos (Engel, 1986).

Parte de las herramientas que permiten ahondar en la reflexión del Tríptico son los mecanismos psíquicos descritos por Freud (1900) que conforman a los procesos creativos: la condensación; que consiste en crear ideas intermedias que permiten enlazar diferentes elementos psíquicos en una sola imagen; el desplazamiento, el movimiento de la fuerza psíquica del elemento que le da origen a otro que no tendría porque tener dicha fuerza y finalmente la dramatización, una visualización en tiempo presente en la que el deseo es realizado.

En una primera vista, *“La Huída”* es de las tres obras la que se muestra más claramente como cumplimiento del deseo: rasgo que en común tienen los sueños, las síntomas, el chiste y la fantasía (Freud citado en Schuster, 1982). La protagonista, autorretrato de Remedios, puede encontrarse con el ser amado y alejarse con él. Sin embargo, las otras dos obras también satisfacen deseos; aunque parecieran más un preámbulo al cumplimiento del deseo más importante que está representado en *“La Huída”*.

En *“Hacia la torre”* y en *“Bordando el Manto Terrestre”* se cumple el deseo de burlar de forma sutil a la autoridad de la madre superiora y del hombre de los pájaros con la mirada, mientras que el desafío al poder del Gran Maestro es más osado al bordar frente a su vista la manera en la que escapará.

Ambas obras muestran el cumplimiento de un plan de escape meticulosamente elaborado, mismo escape que no pudo realizar en el colegio de monjas al que asistió (Kaplan, 2000) y la parte más importante es la creación de un compañero hecho al gusto y a semejanza de la protagonista que es Remedios y que nace exclusivamente para ser el acompañante de la jornada.

Hasta esta parte, el análisis parece unir los elementos que conforman al tríptico y darles una explicación coherente. Sin embargo, en Psicología es importante recordar que incluso las interpretaciones en las que todos las piezas parecen armar un conjunto lleno de sentido, no son decisivamente concluyentes; es decir, no es posible dar un análisis por concluido en ningún momento pues, siempre habrá nuevas formas de interpretar la información, siempre se encontrará un factor que no había sido considerado y que revolucionará las reflexiones anteriores sobre el tema, en ocasiones derrumbándolas o en ocasiones generando nuevas cuyo contenido aumenta en profundidad.

El análisis de los contenidos plásticos que se realizó con cada uno de los cuadros que integran el tríptico; permitió desglosar los elementos de la obra y dar cuenta del papel que tienen en la pintura sin minorizar el valor de ninguno de ellos, sin embargo, en el caso de Remedios Varo, el número de elementos que integran cada obra puede ser infinito y realizar el análisis sobre una obra puede precisar de una inconmensurable cantidad de tesis.

De este análisis plástico fue posible hacer una última reflexión sobre un elemento en particular: El vector que esbozan las miradas de cada uno de los amantes en “*La Huida*”, pues éstos se dirigen a diferentes direcciones siendo sólo la mirada de ella la que parece interesarse por descubrir horizontes más lejanos. A pesar de estar unidos ambos por sus manos, permanecer en el mismo vehículo y presentarse como complementarios; la mirada de ambos delata intereses y rumbos diferentes por lo que es intuible la separación .

Otro elemento que fue necesario tomar en cuenta es que, al igual que en el sueño los rasgos que parecen más insignificantes son imprescindibles en el entendimiento de la obra pues debido al desplazamiento y a la condensación el contenido inconsciente se oculta tras las personas mixtas o los elementos mixtos (Freud 1900), pues se conglomeran en un único elemento características de diferentes seres y aunado a este suceso, se toma el valor psíquico del elemento para depositarlo en otro con el que está conectado de alguna manera .

El Proceso Primario del creador se encarga de que un elemento cualquiera que carece de la atención del creador pueda aparecer en la representación visual cargado de energía preconscious; es decir el proceso primario se apodera de una idea o representación abandonada por la atención, e inyecta en ésta libido y asociaciones inconscientes (Freud, 1900)

Como Freud mencionó en la *Interpretación de los sueños*, un soñador al relatar el sueño le da coherencia para estructurar el discurso, de la misma manera Remedios Varo tuvo una idea a la que dio coherencia, para poder estructurar no sólo una obra sino tres que conformarían una narración; Remedios deformó el pensamiento inconsciente original por medio de los procesos creativos dando como resultado el tríptico que es lo que la conciencia ha decidido que puede mostrarse tras la deformación de contenidos latentes, se censuran partes, se omiten elementos, se condensan personajes, se desplaza la importancia libidinal de los elementos, se modifican sucesos, etcétera.

Es decir, se malea la idea inconsciente original para dar lugar a la obra. Si a éste proceso se añade la ejecución precisa y el orden quizá excedente de Remedios en la pintura, podemos intuir que la creadora no quería que ningún elemento se escapara de su control consciente, es decir; algún mecanismo represivo se encarga de cubrir el significado de los elementos usados en la obra y sus relaciones.

El orden sería la deformación (como una elaboración secundaria de la idea original) por la que las ideas originales pasan para conservar la censura.

Debido al fuerte control que Remedios ejercía sobre la expresión de sus ideas en el lienzo es posible percibir la obra de Remedios como en extremo autocensurada.

Parte de la metodología laboriosa de Remedios consistía en realizar diversos esbozos de la obra que culminarían en un último boceto de la misma que sería copiado sin ninguna alteración en el lienzo después de lo que Remedios comenzaría a pintar.



Figura 49- (Izquierda) Boceto final de "La Huida". (Derecha) "La Huida" ya concluida, los cambios que se aprecian son mínimos sino que ninguno de relevancia

En el caso de "La Huida" el boceto preliminar a la obra no muestra ningún cambio con respecto al resultado final. Lo que permite imaginar el férreo control que Remedios ejercía sobre su pintura y el deseo de que ninguna fuerza inconsciente mostrara los puntos en los que se expresara el deseo inconsciente. Con la elaboración de un bosquejo idéntico al resultado final Remedios protege los puntos "débiles" que de ser descuidados; pudieran ser investidos por el deseo inconsciente .

Sin embargo, a pesar del control de Remedios, muchos pensamientos inconscientes pelean por expresarse una misma representación(Freud, 1900), y se valen de diversos métodos para lograrlo como el olvido, el desplazamiento o la condensación que, siendo inconsciente, no pudo ser detectada ni restringida.

En una misma escena; Remedios pudo condensar la misma atmósfera asfixiante de la escuela y del surrealismo e incluso de su propio hogar; lugares en los que Remedios no era la figura de poder sino que lo eran otras personas. Los padres, los sacerdotes, las monjas, los surrealistas y sus esposas quien enseñaban a las nuevas compañeras de los surrealistas las formas en las que debían colaborar en la gestación de la obra de sus esposos surrealistas.

El Tríptico se parece mucho a un sueño de la misma Remedios (p 130, 131), pues son sucesos que visualmente cumplen un deseo con un desenlace aparentemente feliz, pues la protagonista (Remedios) se convierte en la figura que tiene el control de bordar su destino y unirlo al del ser amado, con quien comparte el poder de dirigir su camino.

Lo que cumple el sueño y en la obra plástica, puede ni siquiera parecer un cumplimiento. Por ejemplo en *La Huída* los amantes muestran en los vectores trazados por su mirada intenciones de ir a lugares diferentes, es decir, muestran la

posible separación. Si la obra cumple un deseo inconsciente, éste no puede quedarse únicamente en el encuentro con su pareja. La obra nos muestra su futura separación, es decir, la separación incluso del ser que nació para ser su pareja, su doble, ella misma y el eterno acompañante.

En apariencia sólo el deseo consciente se realiza en la obra, sólo un pequeño detalle de la misma podría contener el fuerte contenido inconsciente que ha sido disfrazado con desplazamiento. En “la Huída” un deseo se cumple de manera directa (huir de la opresión con el ser amado) pero ocultado por diferentes medios se oculta o se quita importancia a esta futura separación.

En los procesos psíquicos, aunque los pensamientos se contradigan entre sí no se cancelan sino que conviven juntos y se condensan como si no existiera ninguna contradicción(Freud 1900). Esto es lo que pasaría con el cumplimiento del deseo de Remedios Varo, el deseo de unión con alguien y deseo de separación (que se observa en los ojos) lo que es contradictorio en apariencia.

El cumplimiento del deseo inconsciente no provoca placer sino displacer es una mudanza del afecto y es la base de la represión, de esta manera el deseo inconsciente de Remedios es representado en la obra y su cumplimiento es sentido como penoso: El huir eternamente, el no encontrar una pareja que le acompañe pues incluso ese que fue creado para ella no es suficiente El deseo de separarse y recorrer el camino sola se hace presente en “*La Huída*”, un deseo del que quizá la misma Remedios no se dio cuenta, el deseo de estar sola que la llevó a alejarse de todos, de su familia, de sus esposos y amantes. De esta manera la preocupación martirizante y contradictoria de huir, de quedarse sola, de definirse a sí misma en el anonimato, encuentran feliz solución en el tríptico así como en su sueño. De la misma manera encuentran una correspondiente satisfacción en la vida de Remedios, es decir, una forma anormal de cumplir el deseo, los síntomas psiconeuróticos su soledad alineación y ese “colmo de la timidez” del que hablaba Tibol(1989).

## **GLOSARIO DE TÉRMINOS PLÁSTICOS:**

### **Color:**

Da diferentes ideas de profundidad a la obra, su relación puede provocar emociones, y definir distancias, así como dar volumen.

Las categorías más generales del color lo dividen en colores cálidos y fríos, para Arnheim esta catalogación está basada en impresiones subjetivas y es imposible establecer una teoría psicológica a partir de ella.

Cuando un color produce una tensión dinámica al inclinarse hacia otro color revela sus características expresivas.

Otra característica de los colores su cualidad de contrastar entre sí. Llamando colores complementarios a aquellos que contrastan e incluso contrarrestan el efecto de un color.

Una obra pictórica es una mezcla general de todos los valores cromáticos que la componen Las escalas de las mezclas conducen al ojo de una zona del cuadro a otra y producen movimiento en direcciones específicas.

Entre menos elementos en común tengan los colores estarán más desconectados sus elementos.

Los colores complementarios son usados para colocar límites entre los objetos.

El choque o la repulsión mutua en los objetos es una herramienta que el artista usa para hacer una enunciación en términos de color. Pueden ayudarlo a destacar ciertos elementos.

Los colores complementarios tienden a aparecer en las postimágenes, pues los colores complementarios se “exigen entre sí” (Goethe citado en Arnheim p 246). El mismo ojo pide y evoca a los colores complementarios pues la complementación no es un asunto físico sino psicológico.

El complementamiento mutuo, es un fenómeno visual en el que las parejas de complementarios tienen siempre un grado considerable de distinción la yuxtaposición de los colores complementarios da origen a una experiencia de equilibrio y completamiento.

Los colores complementarios, pueden fundirse entre sí y unificar una composición pictórica.

### **Composición:**

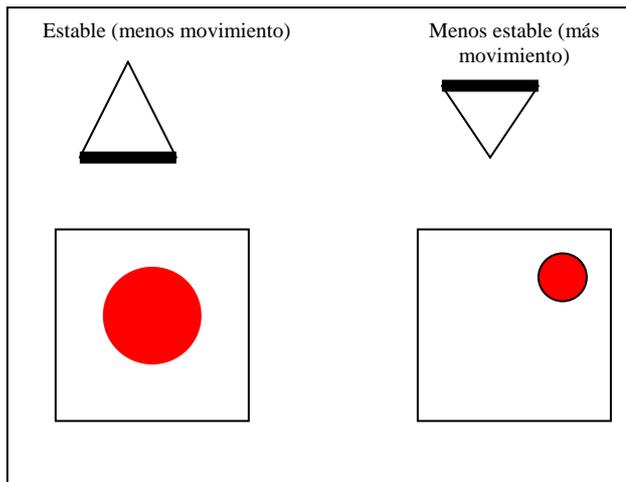
Se entiende por composición de la obra pictórica, al orden que el creador proporciona a los diferentes elementos que la forman.

El artista manipula la distribución y coordinación de los valores que cada elemento posee con respecto a la totalidad de la obra.

La finalidad de la composición es atraer la atención sobre ciertos elementos y facilitar la comprensión del mensaje por medio de códigos visuales.

### Configuración espacial:

Es la percepción de la obra como una totalidad (Gestalt). La configuración espacial indica si los elementos pesan más y si los elementos de la obra están acomodados de manera que el peso este equilibrado.



### Dirección:

Se refiere a la cualidad de movimiento con base en un patrón de referencia. El movimiento se percibe por la dirección y la velocidad.

Las formas oblicuas tienden a dar a la obra mayor dinamismo e indicar una cualidad móvil de ese objeto en tanto que las formas rectas tienden a percibirse como estáticas y firmes.

El movimiento se propaga por toda la composición.

Si no hay movimiento en la obra ésta se encontrará muerta y ninguna de la otras virtudes visuales llamará la atención del observador.

### Elementos plásticos

Los elementos plásticos son propiedades de la representación visual que son utilizados por el creador para afectar el significado y el impacto que tendrá la obra sobre el espectador. Entre las propiedades más importantes de los elementos plásticos se encuentran el equilibrio, la forma, los planos, la luz, el color, y el movimiento.

### Equilibrio:

Esta propiedad referente a la distribución de los elementos plásticos se encuentra determinada por características como el peso y la dirección. El equilibrio busca que los elementos que conforman un cuadro estén distribuidos de forma tal que haya armonía en el conjunto.

Los cuadros que tienden al desequilibrio, tienden a ser más activos y dar fluidez, mientras que los cuadros equilibrados ofrecen la sensación de simetría y proporcionalidad.

a) *Peso:*

Ciertos elementos de la obra pueden llamar más la atención al espectador que otros elementos, los elementos que llaman más la atención pueden ser entendidos como más “pesados”, pueden pesar más (llamar más la atención) por su tamaño, la luz, su color o su posición en la obra.

Los colores cálidos pesan más que los fríos

Los colores claros pueden pesar más que los oscuros

Los objetos más grandes pesan más que los chicos

Los objetos aislados pesan más.

Es la atracción que ejerce sobre el espectador un elemento determinado de la obra dependiendo de factores como su tamaño, sus colores, su ubicación en la obra y los elementos que se encuentran alrededor de éstos.

Los elementos ubicados o cercanos al centro de la composición (o aleje vertical central) tienen un peso compositivo menor que un elemento ubicado afuera de los senderos principales, aunque el peso compositivo no siempre está en relación con la importancia del elemento, pues generalmente el objeto del centro adquiere más importancia temática que los objetos laterales sin importar mucho las características generales de éstos.

Un objeto en la parte superior de la composición es más pesado que un objeto ubicado en la parte inferior de la composición. Los objetos del lado derecho son más pesados que los del lado izquierdo y un objeto de la composición se vuelve más pesado a medida que se aleja del centro.

El peso depende también del tamaño del objeto, entre más grande sea el objeto resultará más pesado para el espectador.

El peso del color se compensa con el peso de la ubicación o del tamaño.

b) *Dirección:*

Es la dirección hacia la que se dirige el movimiento del objeto (los vectores que tienden a dibujar los objetos representados). Esta dirección está determinada por el peso de los objetos cercanos a éste.

La forma de los objetos pictóricos produce ejes imaginarios que dividen a la obra y que crean fuerza de dirección.

*c) Forma:*

La formación de objetos por su ubicación permite ligarlos e imaginar formas geométricas que acentúan la unidad del conjunto y pueden permitir subdividir la obra en temas.

Las reglas de agrupación ayudan a configurar estas formas y además tienen significación simbólica.

Los elementos alejados se reúnen por semejanza en dirección, forma o tamaño.

La similitud de la forma general guía al ojo. Es decir los elementos de la composición tienden a ser apareados por la vista y a crear entre sí formas geométricas como rectángulos, círculos o cuadrados dentro de la obra. Es la composición de la forma la que define el campo de atención del espectador.

*a) superposición:*

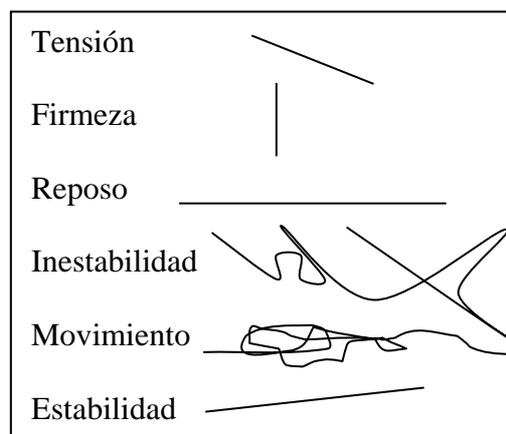
Es la ocultación parcial del un elemento por otro que está delante de él. Pueden por la superposición parecer separados o pertenecientes al mismo plano. Un elemento está cubierto parcialmente por otro mostrándolo incompleto.

La superposición (un elemento viola la integridad del otro)intensifica la relación formal de los elementos involucrados y produce una integración de sus formas.

**Línea:**

La extensión de un punto forma la línea, ésta es una figura básica que provee de emoción a la obra.

La línea fuerza es la imaginaria que se dibuja en la obra y en sus elementos. Las líneas pueden dar emoción a la obra, algunas emociones que esta proporciona son las siguientes:



Las líneas fuerza dotan de movimiento y dirección a los elementos de la obra.

### **Luz:**

Este elemento en la obra se encarga de crear sombras, resaltar otros colores, evidenciar el volumen y dar una dirección al objeto, además de dotar de un ambiente y una emoción al mismo.

La existencia de la luz en la obra implica ya a otro poder de vida, el calor. La luz en la obra tiende a percibirse como una cualidad intrínseca del objeto, así mismo la oscuridad se experimenta como la extinción de la claridad que es propia de los objetos o de una capa de oscuridad que reemplaza a la luz.

El sombreado es un indicador de luz. El sombreado no se aplica según una observación estricta de las reglas sino que se adecua a la impresión que el espectador desea dar de la sobre cierto objeto o sobre la totalidad de la obra.

Entre el sombreado sea mayor, el objeto se aleja en la obra.

Las diferencias de claridad para destacar los objetos homogéneos entre sí.

La luz posee un simbolismo religioso común a los pintores occidentales en general, pues la luz evoca a Cristo, a Dios, a la verdad la virtud y la salvación, mientras que la oscuridad tiende a recordar la falta de éstas características o a sus contrarios.

La iluminación elimina las sombras o las reduce al mínimo eliminando la clara definición de los límites del objeto.

La iluminación distribuye la acentuación de las partes según con la significación que el artista quiere dar. Sirve para llamar la atención sobre un punto determinado que no es grande. Incluso contribuye al carácter momentáneo y fugaz del hecho pictórico representado.

### **Punto:**

El mínimo rastro que deja un instrumento en el espacio. Es de especial importancia para entender técnicas como el puntillismo.

### **Perspectiva:**

El dibujo posee un solo punto de fuga, la perspectiva es lineal

Dos puntos de fuga es perspectiva angular

Tres puntos de fuga es perspectiva aérea

### **Planos:**

Las figuras están más cerca o más lejos del espectador, las figuras más cercanas están en primer plano, las segundas figuras más cercanas al espectador están en segundo plano, etc.

La profundidad de la obra está determinada por muchos factores preceptuales innatos en el ser humano. La composición de la obra permite que un elemento se muestre más “adelante”. La principal preocupación del artista es preservar el plano frontal.

La tercera dimensión depende del efecto de profundidad.

La superposición de elementos no es suficiente para dar la idea de profundidad en la obra, es necesaria la distorsión de las figuras, es decir, un cambio de relación entre sus dimensiones espaciales. Una distorsión implica una comparación entre lo que es la figura en la obra y la desviación que posee del elemento original representado en la mente.

**Punto de fuga:**

Percepción visual en la que todas las líneas parecen dirigirse a este punto.

**Ritmo:**

Es la repetición de alguna forma, línea o color. El ritmo puede ser constante (OOOOO), alternado (OoOoOoOo), acelerado (oOOO )o desacelerado(OOOo).

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Albornoz, S, N. (2002). El exilio español en México en perspectiva comparada. En Yakelevich, P. (et. Al). México País refugio.(páginas 47 - 65) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Álvarez, V. A. (1947). Psicología del Arte. Madrid: Biblioteca Nueva.

Andrade, L. (1996). Para la desorientación general, trece ensayos sobre México y el surrealismo. México: Aldus

Andrade, L. (2001). Remedios Varo: La metamorfosis. México: Círculo de Arte.

Anziueu, D. (1997). Crear/ Destruir. Madrid: Biblioteca Nueva.

Anziueu, D. (1993). El cuerpo de la obra: Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo del creador. México: Siglo Veintiuno Editores.

Arieti, S. (1973). La creatividad: La síntesis mágica. México: Fondo de cultura Económica.

Arnheim. (1976). Arte y Percepción visual: Psicología de la visión creadora. Buenos Aires: Universitaria.

Baudoir, C. (1955). Psicoanálisis del arte. Buenos Aires: Psique.

Berganza, G, P. (1994). Vanguardias y artistas del siglo XX. Valencia: Edetania.

Blanco, A. (2002). El oro de los tiempos. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3a Ed)(pp 9-15). México: Era.

Bleichmar, N. (1989). El psicoanálisis después de Freud: teoría y clínica. México: Paidós

Breton, A. (1924). Primer manifiesto surrealista. Tomado de la página electrónica de la Revista Venezolana : <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>. Consultada el día 9 de julio de 2006.

Broué, P. y Témime, E. (1962). La revolución y la guerra de España. México: Fondo de Cultura Económica

Caballero, J. (2002). La mujer en el imaginario surrealista: figuras femeninas en el universo de André Breton. Barcelona: Universitat Jaume.

Castells, I. (2001). Introducción. En Varo, R. Cartas Sueños y otros textos. (pp- 11-63) México: Era.

Caulfield, C. (1999). Textual and Visual Strategies in the world of Remedios Varo. Tomado de la página electrónica de la Electronic Online Journal dedicatd to the Avant Garde Corner: <http://www.cornermag.org/corner02/page04.htm> Consultada el día 21 de septiembre de 2006.

Del Conde, T. (2002). Los psicoanalistas y Remedios. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 17-26). México: Era.

Del Conde, T. (1994). Remedios y el Surrealismo. En Remedios Varo 1908-1963. (pp - 17A 26)México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Eco, U.(1979). Obra abierta. Barcelona: Ariel

Engel, P. (1986). Remedios Varo: Science into Art. En Science in surrealism: The art of Remedios Varo. (pp 1 a 16). Nueva York: The New York Academy and Sciences.

Espasa(Ed.). (1996). Historia universal de la pintura: Renacimiento. (vol. 3). Madrid: Espasa.

Fleming, W. (1989). Arte, música e ideas. México: Mc Graw Hill

Flores, M, P. (1997). La comunicación de los artificios del pensamiento de Remedios Varo. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Licenciatura inédita.

Friedman, A. (2002). La serenidad de la ciencia. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 75-87). México: Era.

Fiorini, H, J. (1995) El psiquismo creador. Argentina: Paidós.

Freud, S. (1983). Conferencias de Introducción al psicoanálisis. Buenos Aires Amorrortou.

Freud, S. (1900/ 2004). La interpretación de los sueños. Madrid: Alianza Editorial.

Freud, S. (1914/1984). Psicoanálisis el arte. Madrid: Alianza Editorial.

Furnham, A. y Walker, J. (2001). Personality and Individual

Differences: The influence of personality traits, previous experience of art, and demographic variables on artistic preference. Journal of experimental Psychology 31 997-1017.

Guadarrama, M, M. (1992). Aspectos psicodinámicos de la creatividad en el arte. Tesis de licenciatura inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gomm, S. (2003). Diccionario de Arte a partir de sus símbolos. México: Tomo.

González, J. (2002). Mundo y trasmundo de Remedios Varo. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 89-99). México: Era.

Granell, E, F. (1989). La selva salvada de Remedios Varo. En Remedios Varo. (pp 65-66). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Grimberg, S. (2002). Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 27-31). México: Era.

Gruen, W. (2002). Nota biográfica. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 101-109). México: Era.

Guimon, J. (2003). Mecanismos psicobiológicos de la creatividad artística. Bilbao: Desclée de Bruoner.

Honour, H. y Fleming, J. (1987). Historia del Arte. Barcelona: Reverté

Jackson, G. (1979). La república española y la guerra civil. Barcelona: Grijalbo.

Jáguer, E. (1982). Remedios Varo. México: Era.

James, M, A. (2003). The spanish civil war. Nueva York: Greenwood Press.

Jiménez, H. E (1989). La fantasía vista a través de diferentes enfoques psicoanalíticos. Tesis de Licenciatura inédita. México: Universidad Nacional Autónoma de México

Kaplan, J, A. (2002). Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 32-??). México: Era.

Kaplan, J, A. (2001). Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo. México: Era.

Kaplan, J, A. (1989). Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre. En Remedios Varo. (pp 59-62). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Krauze, E. (1992). General misionero: Lázaro Cárdenas. México: Fondo de Cultura Económica.

Kris, E. (1955). El arte del insano. (segunda edición). Buenos Aires: Paidós

Kris, E. (1964). Psicoanálisis del arte y del artista. Buenos Aires: Paidós.

Laplanche, J. (1994). Diccionario de Psicoanálisis. Colombia: Labors. S.A.

Laplanche, J. (1983). La sublimación III. Buenos Aires: Amorroutu.

Leinward, G. (1994). The pageant of World History. Massachusets: Prentice Hall.

Lozano, L, M. (2002). Remedios Varo: Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora. En Remedios Varo: Catálogo Razonado. (3ª Ed.) (pp 43-73). México: Era.

Lozano, L, M. (2000). The magic of Remedios Varo. Washington: National Museum of women in arts.

Marty, G. (1999). Psicología del Arte. Madrid: Pirámide.

Martín, M, F. (1989). A una artista desconocida. En Remedios Varo. (pp 13-31) Madrid: Fundación Banco Exterior.

Meyer, L. (2001). El cactus y el olivo: Las relaciones de México y España del siglo XX. México: Océano.

Otero, A. (2001). Tres obras de Remedios Varo comentadas. Tomado de la página electrónica de la Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano. REDER:  
<http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/ObrascomentadasRVaro.htm>  
Consultada el día 11 de septiembre de 2006.

Palmer, R. y Colton, J. (1978). Historia contemporánea. Madrid: Akal.

Puche, M, R(2000). Historia de España; La guerra civil española:  
<http://www.guerracivil1936.galeon.com> . Consultada el día 24 de junio de 2006.

Prieto, A. (2002). Como se analiza una pintura. Tomada de la página electrónica de la revista Altillo: <http://www.altillo.com/articulos/pintura.asp>. Consultada el día 21 de septiembre de 2006.

Read, H. (1985). Imagen e idea. México: Fondo de Cultura Económica

Rivera, M, E, M. (2003). El círculo en la obra de Remedios Varo. Tesis de maestría inédita. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Rodríguez, A. (1995). Historia: desde las monarquías absolutas hasta nuestros días. México: Trillas.

Rodríguez, E. (1971). Tres testigos españoles de la guerra civil. Caracas: Monte Ávila.

Sánchez, V, A. (2005). Invitación a la Estética. México: Grijalbo.

Santos, T, R. (1989). El tiempo nunca perdido de Remedios Varo: Algunas claves para su pintura. En Remedios Varo. (pp 49-57). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Serrano, F. (1994). Remedios Varo o el telar de las apariciones. En Remedios Varo 1908-1963. (pp - 15 A 23) México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Schneider, A. L. (1993). Arte y Psicoanálisis. Madrid: Cátedra.

Schuster, M. (1982). Psicología del Arte. Barcelona: Blume.

Stangos, N. (1989). Conceptos de arte moderno. Madrid: Alianza Editorial.

Stokes, C. (1986). Science and Surrealism. En Science and Surrealism: The Art of Remedios Varo: (pp 1 a 16). Nueva York: The New York Academy of Sciences.

Tibol, R. (1989). Remedios Varo: Apuntamientos y testimonios. En Remedios Varo.(pp 41-47) Madrid: Fundación Banco Exterior.

Varo, R. (2001). Cartas, sueños y otros textos. México: Era.

Vidaurre, A, C. (2001). La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo. Tomado de la página electrónica de la Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano. REDER: <http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm> Consultada el día 12 de septiembre de 2006.

**Vilar, P. (1988). La guerra civil española. Barcelona: Crítica.**

**Waldberg, P. (2004). El surrealismo: la búsqueda del punto supremo. México: Fondo de Cultura Económica.**