



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**EL SENTIDO COMUNICATIVO EN LA PINTURA
EL MALABARISTA O EL JUGLAR (1956) DE
REMEDIOS VARO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

PATRICIA NATALIA POLO PÉREZ

ASESOR: MTRO. JORGE OLVERA VÁZQUEZ

JULIO 2009



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia: mamá, Asarel, Sergio y Artemio; por soportar mis ratos de vaga intelectualidad y mis largos monólogos de temas entrecruzados, y todo lo que implica la sobremesa.

A Nancy, Chayo, Sandra y Ángel; por aquellas tardes de juegos y pláticas, donde buscábamos el camino de las tan disputadas causas de las cosas; jugar a que jugábamos mientras pensábamos qué hacer con la vida.

A Adampol, por su ayuda incondicional. Amigo, sabes lo especial que eres para mí.

Claro, a mi papá, porque de las ausencias se aprende mucho.

Y el último agradecimiento, pero el más importante, a Jorge, por todo el apoyo, por el valioso tiempo, por cada detalle, gracias de corazón.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a todos los que de una u otra forma colaboraron para que fuera concluido. No hay exclusiones..., cada uno de ustedes sabe lo que ha dejado en mí, y este trabajo es producto de lo vivido; las experiencias y detalles aquí se reflejan. Es lo que soy.

...mi propósito no es el de enseñar aquí
el método que cada cual debe seguir
para guiar acertadamente su razón,
sino solamente el de mostrar de qué
manera he tratado de guiar la mía.

DESCARTES

(¡Come chocolatinas, pequeña,
come chocolatinas!
Mira que no hay más metafísica en el mundo que las chocolatinas,
mira que todas las religiones no enseñan más que la confitería.
¡Come, pequeña sucia, come!
¡Ojalá comiese yo chocolatinas con la misma verdad con que comes!
Pero yo pienso, y al quitarles la platilla, que es de papel de estaño,
lo tiro todo al suelo, lo mismo que he tirado la vida.)

FERNANDO PESSOA

ÍNDICE

Índice	i
Introducción	1
1 LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE	4
1.1 El texto artístico	8
1.2 Signo y sentido	14
1.3 Representación e iconicidad en la pintura	20
1.4 Simbolismo	25
2 QUIÉN FUE REMEDIOS VARO: LA MUJER Y LA ARTISTA	32
2.1 El rodar de sus primeros años	37
2.2 El surrealismo y los hombres	43
2.3 México y el esoterismo	54
2.4 El último viaje	63
3 EL LENGUAJE DE REMEDIOS VARO	71
3.1 Referentes en los mensajes de Remedios Varo	81
3.2 Lenguaje en <i>El Malabarista</i> o <i>El Juglar</i>	111
3.3 Mensaje en <i>El Malabarista</i> o <i>El Juglar</i>	127
Conclusiones	146
Bibliografía	150

INTRODUCCIÓN

El arte moderno se alimenta de sabidurías esotéricas de todo tipo, que quizá por razones de prejuicios muchos historiadores del arte se niegan a reconocer, o las consideran de poca influencia en los resultados de la creación artística¹. Pero ya desde los antiguos artistas se dejaba ver esta idea del arte con carácter esotérico; por ejemplo, Leonardo da Vinci decía que “el arte es cosa mental”, no algo puramente manual, y entre las distintas artes concede a la pintura la supremacía, ya que ve en ésta la posibilidad de suscitar la sensación de infinitud y destactilización, el orden plástico que posibilita la convivencia de lo visible con lo invisible, algo superior que puede cobrar presencia si se crea el orden formal que lo permita; unidad donde cada parte representada mantiene una correspondencia con las demás, teniendo en mente el eterno problema del Uno primordial que está en todo y del que todo ente y mortal participan.

Remedios Varo no sólo retoma las técnicas y ciencias en uso de Da Vinci y otros grandes artistas que tienen una visión semejante, sino que también se apoya en reflexiones y posturas de éstos, como las antes mencionadas. Así, Varo consideró la pintura como expresión de lo inexpresable, lo que se dice en una pintura es parte descubrimiento y parte encubrimiento, convivencia de lo visible–invisible. O como diría Octavio Paz, “el cuadro es un enigma y, como todos los enigmas, no es algo que se contempla sino que se descifra”².

En 1956, siete años antes de su muerte y en una época de producción muy fructífera, Remedios Varo crea *El Malabarista* o *El Juglar* (óleo y nácar incrustado / masonite 91 X 122 cm.). Con el propósito de determinar el sentido comunicativo de esta pintura, señalar las representaciones y exponer las razones por las que Varo

¹ Juanes, Jorge. *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*. México. Ítaca. 2008. p 197.

² Citado en *Ibíd.* p. 185.

plasma en ésta motivos recurrentes que aparecen en la mayoría de sus obras, es que se realiza la presente investigación.

La pintura fue, para Varo, la intermediaria que le permitió comunicar a los demás su mundo y sigue logrando transmitir información sobre su tiempo y su espacio. Sin embargo, tras 45 años de su muerte la obra de esta gran artista ha sido muy poco estudiada desde la óptica comunicativa. Se le ha investigado para la realización de trabajos de estudiosos del arte, desde la iconología, o escritores y filósofos que han tratado la temática de sus pinturas y su vida al lado de personajes del arte, pero poco desde el sentido comunicativo. A pesar de que en la UNAM existen ocho tesis que versan sobre la vida y/u obra de Varo, ninguna lo hace con esta visión, es por eso que este trabajo aporta nuevas perspectivas y profundiza en el sentido que tiene la obra de la artista³.

Esta labor también servirá para reiterar la importancia del arte como lenguaje y en específico la importancia de la pintura como sistema de comunicación; señalar que los signos dentro de un cuadro son elegidos en función de referentes específicos para el autor de la obra y no están colocados arbitrariamente. Además de descubrir la importancia que puede tener una pintura para comunicarnos, y así acercarnos, a la vida de su autor.

En el primer capítulo se asientan las bases teóricas; para desarrollar la investigación se consideró pertinente la teoría semiótica, ya que parte de que toda actividad humana es significativa y a partir de la recepción de los diferentes sistemas de signos se permite una comunicación. En específico se retoman las teorías de Yuri Lotman y Jenaro Talens, partiendo de la afinidad que existe entre ambos de su perspectiva semiótica y esencialmente del concepto de *texto* aplicado a cualquier portador de significado integral, lo que incluye las obras de arte.

Se emplea la semiótica de la cultura, en la que es fundamental el funcionamiento del *texto* y son objeto de atención los aspectos semióticos que divergen de la estructura, la no uniformidad interna del espacio semiótico y la necesidad de poliglotismo cultural; así mismo, toma al signo no sólo como signo de algo, sino sobre todo, como signo para alguien.

³ De las ocho tesis, siete son de Licenciatura: una es propuesta iconográfica; dos abordan su vida desde una perspectiva periodística, una como reportaje y otra como crónica; otras dos desde lo literario, una retoma lo escrito por Varo durante su vida y profundiza en el discurso, otra como confrontación entre surrealismo y realismo mágico; dos más desde una perspectiva psicológica. Y una, de Maestría, que analiza el contenido iconológico, partiendo de la importancia del círculo para Varo y la inclusión en su obra.

Para determinar el sentido comunicativo de la pintura *El Malabarista*, se partirá de que el arte es un lenguaje específico, organizado de un modo peculiar; y la obra de arte, en concreto, es un *texto*, un mensaje particular; por lo que el cuadro de Remedios Varo se puede analizar como un texto artístico.

En el segundo capítulo, se aborda la vida de Remedios Varo, datos importantes, acontecimientos que la marcaron, entre otras cosas. Tuvo una vida llena de viajes, azotada por guerras, amoríos eventuales, envuelta en creencias metafísicas y esotéricas, alejada de su familia. A pesar de lo anterior, su producción fue prolifera, consta de 364 piezas, de las cuales, más de la mitad fueron creadas en la última década de su vida, mientras residía en México, país al que llegó tras el inicio de la segunda guerra mundial. Algunas de sus piezas han estado presentes en más de 100 exposiciones colectivas en diversos puntos del planeta, abarcando los cinco continentes.

Al conocer y analizar su vida se pretende saber qué tanto sus experiencias y creencias quedaron plasmadas en sus pinturas. Así, en el tercer capítulo se hace un análisis del lenguaje y los referentes en algunas pinturas de Varo, se mencionan varias obras, pero en específico la que interesa y en la que se profundiza es la de *El Malabarista*.

De este modo, se pretende *leer* la obra de Varo, tomando como base su vida se buscan los referentes en la pintura y por qué tiene ciertos motivos recurrentes en su obra. El texto artístico es pues la construcción compleja de sentido, en la que todos los elementos que lo constituyen están en juego, y la eliminación o inclusión de alguno implica la reestructuración de los elementos restantes. La producción artística transforma un material en signos capaces de producir placer intelectual y esos signos también son capaces de construir un tipo de realidad. Pero el lenguaje artístico no es por sí mismo, no son los elementos de base que componen la obra, sino es quien los interpreta; el trabajo de la lectura no implica sólo el *significar* la obra –algo inherente ya a la obra–, sino la *producción de sentido*, que es el trabajo que aquí se presenta.

1

LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

El progreso de toda sociedad es la historia de inventos y descubrimientos, del surgimiento y desarrollo de los conocimientos, de las formas de organización social, pero sobre todo, la estabilidad y sobrevivencia de cualquier sociedad depende de la interacción con el medio que la rodea. Así, muchas culturas desaparecieron al perderse de la información que les daba el medio externo: cambios en el clima, empobrecimiento de la tierra, depredación de especies animales y vegetales, entre otras. “Se puede representar la interacción con el medio externo como la obtención y el desciframiento de una cierta información. El hombre [...] está rodeado de torrentes de información, la vida le envía sus señales”⁴.

Desde los albores, las civilizaciones buscaron el medio para interpretar la naturaleza del mundo y la respuesta fue encontrada en el arte, el hombre primitivo buscó las maneras de representar lo que era captado por sus sentidos, las señales de la naturaleza intentaron ser reproducidas de diversas maneras, verbigracia, con dibujos en las cavernas e instrumentos que pudieran reproducir sonidos muchas veces provenientes de fuentes desconocidas (como el trueno).

Para evolucionar, el ser humano debió aprender a interpretar su entorno, la información que brindaba la naturaleza se fue convirtiendo en conocimiento de su medio. La humanidad precisó un mecanismo especial generador de lenguajes siempre nuevos que pudieran satisfacer su necesidad de conocimientos; y la necesidad del arte es afín a la necesidad del conocimiento, el arte es una forma de conocer la vida, una manera de mirar el mundo⁵.

A lo largo de la historia, según los requerimientos para transmitir informaciones, surge la necesidad de crear lenguajes: algebraico, binario, químico, entre otros. Así, el arte es considerado un generador magníficamente organizado de

⁴ Lotman, Y. *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo, 1988, p.12.

⁵ Cf. *Ibíd.*, p.10.

lenguajes de un tipo particular, que son insustituibles ya que abarcan uno de los aspectos más complejos y no del todo aclarados para el conocimiento humano⁶.

Yuri Lotman define el *lenguaje* como cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo en el primer caso la autocomunicación en la que el mínimo de dos individuos se halla representado por uno solo, que asume las dos funciones diferentes de emisión y recepción del mensaje⁷.

Para el autor este concepto de lenguaje abarca tres zonas:

- a) las lenguas naturales (por ejemplo, el ruso, el francés, el estonio, el checo);
- b) los lenguajes artificiales: los lenguajes de las ciencias, los lenguajes de las señales convencionales;
- c) los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundarios), estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel de la lengua natural.

El arte es, pues, ante los conceptos anteriores un *sistema de modelización secundario*. Se le llama “secundario” porque la materia prima de estos lenguajes es la lengua natural, y no se debe entender “secundario” porque sea de grado inferior con respecto a la lengua natural. Estos sistemas son construidos a modo de lenguas, pero no significa que se reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales.

Los conceptos de texto, signo, señal, etc., en tanto funciones instrumentales que son, pueden ser operativos en campos aparentemente divergentes. No se trata de traslación terminológica de una disciplina a otra, sino de entender el sentido y la función de dichos conceptos de forma multidisciplinaria [...]. El arte es un lenguaje específico, diferente e irreducible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural⁸.

La definición de lo que es y no es el arte ha variado a lo largo de la historia, y las concepciones del arte han ocupado a los más grandes pensadores de la humanidad, así se han pasado por varias definiciones de lo que es el arte: una representación de la naturaleza, una representación racional de la realidad, una vía de conocimiento y penetración de la realidad, el espíritu de los pueblos, por mencionar sólo algunas; hasta llegar al arte abstracto que rompe con los esquemas que se habían intentado establecer. Desde la complejidad en la que se ha volcado el hombre al intentar definirlo, se confirma la imposibilidad de reducir la riqueza inagotable del fenómeno artístico a categorías formales. Y a pesar de su

⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 13.

⁷ Talens, J. “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en Talens y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid. Cátedra, 1988, p. 31.

⁸ *Ibíd.*, p. 18.

indefinición, el arte es universal e intrínseco al ser humano a lo largo de su historia⁹.

Para tener un punto de referencia, y no partir de la diversidad de definiciones de arte, en el presente trabajo, partiremos de los tres elementos constitutivos de toda obra de arte expuestos en el libro *Sobre lo espiritual en el arte* (1911) del pintor ruso Wassily Kandinsky: “el elemento de la personalidad, propio del artista; el elemento del estilo, propio de la época y del ambiente cultural; y el elemento de lo puro y eternamente artístico, propio del arte más allá de toda limitación espacial o temporal”¹⁰.

La complejidad del texto artístico no puede ser transmitida en una estructura elemental, como la lingüística; la información del arte ha requerido crear su propia lengua para ser transmitida. Para que cualquier mensaje pueda ser decodificado, la lengua debe ser el intermediario común entre remitente y destinatario¹¹.

Todo sistema de lenguaje es un sistema de comunicación y, al mismo tiempo, un modelo de una determinada realidad; todo sistema de comunicación puede desempeñar una función modelizadora y, viceversa, todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo¹². La comunicación artística conoce únicamente dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y salida del canal de comunicación: la correspondencia y la no correspondencia. Surgiendo esta última como “ruido en el canal de conexión”, al existir circunstancias que obstaculizan la transmisión.

Según las capacidades del lector variarán las decodificaciones del texto artístico; los elementos de base, podrán estar al alcance de la mayoría, pero el uso connotativo de esos elementos implica la posesión de ciertos códigos, privilegio de la minoría. Al no poseer el código surge un obstáculo en la transmisión de la información. En las obra de arte variará la interpretación debido a causas orgánicamente inherentes al arte, esto es por la capacidad del arte de correlacionarse con el lector y brindar sólo la información para la cual está preparado, y también dependerá de lo que E. H. Gombrich llama “disposición mental”, que es lo esperado o las expectativas que se tengan de lo que se va a percibir en una obra de arte.

⁹ *Enciclopedia Hispánica*. Macropedia. Vol. 2. Estados Unidos.1992. pp. 114-118.

¹⁰ *Ibíd.*, p.114.

¹¹ En el caso del arte, el mensaje es la información que surge de un texto dado. Lotman. *Op. Cit* p.27.

¹² Lotman *Op. Cit.* pp.25 y 26.

Aún en las investigaciones del desarrollo del arte, comúnmente surge la negativa a plantearse el problema de qué es lo que se estudia: el lenguaje artístico general de una época o un determinado mensaje (un texto) transmitido en ese lenguaje; ante esto parece olvidarse la primordial línea divisoria entre mensaje y lenguaje: “el mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales”¹³. Si bien el mensaje de la obra es esencial para su interpretación, resulta de gran importancia la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico.

Comúnmente suele hacerse el dualismo al relacionarse el lenguaje con la forma y el contenido con el mensaje. En el análisis estructural se elimina este dualismo. Si al concepto de *forma* se le confiere la idea de lo externo respecto al contenido portador de la carga informacional, y si el lenguaje, como ya antes se mencionó, es un modelo artístico del mundo, por lo tanto, el lenguaje es portador de información y también un parte importante del contenido de la obra, del mensaje.

El artista elige el lenguaje a través del que desea expresarse, así, elige un modelo de realidad a través del cual se representará, y se reitera que la elección del lenguaje es parte del contenido y no se le debe identificar con el concepto tradicional de forma. El contenido de la obra de arte, al poseer un lenguaje específico que lo expresa, tiene la originalidad del ser que la realiza y que eligió ese medio para comunicarse. Aun con lo anterior, dependerá en gran parte del decodificador la interpretación de la obra, la información a través de la lengua y del mensaje, dados en un mismo texto, varía según la estructura del código del lector, de sus exigencias y esperanzas, o como ya se mencionó antes, de su “disposición mental”.

Cada expresión que el hombre logra en palabras, formas, música o color, es un descubrimiento de algo que posee en sí mismo y que se puede compartir con los demás gracias al lenguaje artístico.

Desde esta perspectiva, el arte es un lenguaje organizado de un modo peculiar y la obra de arte, en específico, sería un texto, un mensaje en particular. Así el arte es un medio de comunicación que transmite y preserva información, en tanto que la comunicación es posible a través del sistema, y el arte al ser estructurado es sistémico.

¹³ *Ibíd.*, p. 30.

Con todo lo antes mencionado se puede deducir que el ser humano ante la necesidad de expresar una parte de sí mismo y de sus conocimientos se ha visto en la necesidad de producir lenguajes que le permitan comunicarse, y el arte es uno de ellos, insustituible por cualquier otro. A lo largo de la historia no se ha conocido el progreso de una civilización sin el desarrollo del arte; sin embargo en diversas etapas se ha intentado subrayar su inutilidad o daño a la sociedad, por ejemplo en la época medieval relacionándolo con tradiciones paganas, o en otros casos relacionando los movimientos artísticos con conflictos políticos, en fin. El arte siempre ha causado revuelo a pesar de que la organización social no incluye obligatoriamente al ser humano en actividades artísticas como otras: política, religión, por mencionar algunas. Pero el hombre siente la necesidad de este medio de expresión, por lo que busca y encuentra el tiempo para dedicarlo al arte, que, a pesar de sus perseguidores, cumple una de sus diversas funciones: comunicar esa parte humana demasiado humana (inefable) que no ha encontrado otro lenguaje más propicio.

1.1 El texto artístico

El *texto* es considerado, según Lotman, como el elemento primario (unidad básica) de la cultura, tiene un significado y una función integral. Se podría decir que una cultura es un macrotexto compuesto de múltiples textos.

Su relación con la totalidad de la cultura y con sus sistemas de códigos se muestra porque diferentes niveles del mismo mensaje pueden aparecer como un texto, como parte de un texto o como un conjunto completo de textos. Aquí el concepto de texto se aplica a cualquier portador de significado integral, como una ceremonia, una obra de bellas artes o una pieza musical. Por ello, los textos de la cultura pueden ser tanto mensajes en lengua natural como en otro tipo de lenguaje.¹⁴

Ya desde 1962, Pjatigorskij definía al texto como un todo autónomo delimitado que estaba compuesto por una variedad de señales y lo caracterizaba en tres esferas: la sintáctica, haciendo referencia a que el texto debe tener una manera de fijarse (óptica, acústica, etc.); la pragmática, ya que la fijación espacial no es un medio accidental sino necesario para su transmisión; y semánticamente, un texto debe tener como atributo la comprensibilidad. En el mismo año, otros investigadores

¹⁴ González Ochoa, C. *Imagen y sentido*. México. UNAM, 1986, p. 114.

como Zaliznjak, Ivanov y Toporov brindaron algunas características del texto, argumentando que tales se distinguen por el aspecto significativo de los signos de los cuales estén constituidos, “el cual puede ser lenguaje oral o escrito, representación gráfica, pictórica, escultórica, arquitectónica, frases musicales o vocales; gestos, formas especiales de comportamiento humanos”¹⁵, entre otros.

Yuri Lotman, en *Estructura del texto artístico*, propone que la base del concepto de texto esté constituida por tres definiciones:

a) Expresión - El texto se encuentra fijado en signos determinados, y la expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla, el texto pertenecerá siempre al dominio del habla.

b) Delimitación - Ésta es inherente al texto y por lo tanto se opone a las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue, se opone al carácter infinito (“abierto”). No todos los signos “encarnados materialmente” constituyen el texto, éste es el principio de inclusión–no inclusión. En un texto existen varios niveles de límite, por ejemplo: los límites internos, verbigracia, la división abstracta del cuadro en partes como representaciones para su mejor estudio; los límites externos, que pueden ser diversos, como la extensión, tamaño, dimensión, el marco, etc.; otro límite es al hacer conciente el lector que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes para intentar interpretar. Variarán los límites que se encuentren según la cultura y el lector de la obra.

c) Carácter estructural- El texto artístico es una organización interna de signos, formando una determinada estructura de tipo secundario a nivel de organización artística.

Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la “superficie” de un pequeño texto, se le atribuye otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, según la capacidad de cada uno; gracias al lenguaje, también permite al lector asimilar nuevos datos en una segunda lectura.

Al representar un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje determinado en el lenguaje del arte, la obra no existe al margen de los demás lenguajes de comunicación social, sino que se encuentra inmersa en el flujo de información.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 112 y 113.

Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierten el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales [...]. Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado.¹⁶

El lenguaje de la obra es jerárquico, y según el nivel de jerarquía uno u otro de los elementos del texto establecerán distintas conexiones extratextuales (diferente magnitud de entropía). Es decir, si se analiza un texto surrealista, la posibilidad de encontrar elementos que en general se utilizaron durante esta vanguardia van a ser frecuentes en la obra estudiada. Se pueden reducir los límites de la construcción extratextual en la que se inserta el texto dado y las probabilidades de encontrar ciertos elementos irán variando según el grado de estructura en el que sea insertado el texto, por ejemplo: movimiento surrealista – pintura – Remedios Varo. Si el texto es insertado, para su estudio, en la estructura del movimiento surrealista se describirá a través de elementos sistémicos de esta vanguardia; se reduciría la delimitación extratextuales si se especifica que es una pintura surrealista, así los límites podrían ser más específicos partiendo de los elementos que se utilizaron durante ese periodo en la pintura; pero aún se pueden reducir más los límites si se conoce al autor y se parte de las constantes en sus cuadros. Es preciso diferenciar las conexiones extratextuales a nivel de lenguaje y a nivel de mensaje artístico –ya anteriormente se citaron las diferencias entre mensaje y lenguaje–.

“El hecho de que la pertenencia del texto a diferentes géneros, estilos, épocas, autores, etc., varíe la magnitud de la entropía de algunos elementos del mismo, no sólo obliga a considerar las conexiones extratextuales como algo real, sino que señala también cierto camino a seguir para medir esta realidad”¹⁷. Para complementar lo anterior, se puede agregar que la descripción de un texto representa una jerarquía, que debe ser estructural, y los metalenguajes de diferentes niveles de descripción pueden ser distintos. El texto artístico es pues la construcción compleja de sentido, en la que todos los elementos que lo constituyen son elementos de sentido; así la eliminación o inclusión de algún elemento no es mutilación o añadidura, sino reestructuración de los elementos restantes.

El texto es un sistema de comunicación y que, en consecuencia, contiene y transmite información. Si aceptamos la afirmación de Iuri M. Lotman según la cual “la complejidad del carácter de la información transmitida implica

¹⁶ Lotman, Y. *Estructura del texto artístico*. p. 69.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 70.

inevitablemente la complejidad del sistema semiótico utilizado” podremos empezar a caracterizar el texto artístico como un sistema semiótico sumamente complejo.[...]En consecuencia, un producto artístico, siendo como es un modelo determinado del mundo, un mensaje que informa o acerca de algo, no existe fuera de ese lenguaje específico que llamamos arte, ni puede, en consecuencia, ser trasvasado a otro lenguaje sin dejar de existir como arte.¹⁸

Según el desarrollo que ha tenido la semiótica, se pueden apreciar dos tendencias para interpretar un texto: la metasemiótica, aspira a una modelización exacta, está orientada a precisar conceptos de partida, por lo que devienen en objeto de estudios los modelos de los modelos de los modelos... etc. de los textos y no los textos en sí. Para la segunda, la semiótica de la cultura, es fundamental la “atención en el funcionamiento semiótico del texto real” y son objeto de atención los aspectos semióticos que divergen de la estructura, “la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad de poliglotismo cultural”. Mientras que para la metasemiótica, la indefinición del sentido, la contradicción y la inconsecuencia estructural, “son rasgos casuales y <no funcionantes>, suprimibles en el metanivel de la modelización del texto”; para la semiótica de la cultura, estas características del texto son objeto de atención especial y lo que debe ser estudiado.¹⁹ La que es de interés para el desarrollo del presente trabajo es la semiótica de la cultura.

Históricamente el enunciado en lengua natural fue primario, posteriormente fue la conversión de éste en una fórmula ritualizada, codificada mediante algún lenguaje secundario, o sea, en un texto. La evolución provocó la unión de dos textos, llegando así al texto de segundo orden.

Adquirieron un especial sentido estructural aquellos casos en que se unían textos en lenguajes esencialmente diferentes; por ejemplo, una fórmula verbal y un gesto ritual. El texto de segundo orden que se obtenía como resultado encerraba, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro. [...] El paso siguiente desde el punto de vista heurístico es la aparición de los textos artísticos.²⁰

Al crear su lenguaje específico un arte dado, adquiere su propia unidad, así la decodificación de los subtextos se enfoca a la estructura de ese arte. Por ejemplo, no son iguales los subtextos de la danza (gestos, actos, palabras, por mencionar algunos) que los subtextos de la pintura (símbolos, colores, formas, entre otros). El orden de los textos artísticos se orienta a aumentar la unidad interna y las fronteras o límites. Cualquier texto puede verse como un texto único con un lenguaje único o

¹⁸ Talens, J. “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión” p. 41.

¹⁹ Cf. Lotman, Y. *La semiosfera I*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996, pp.77 y 78.

²⁰ *Ibíd.*, p. 79.

como un conjunto de textos con un conjunto de lenguajes relativos, entrando en muchos estratos y siendo heterogéneo. Por lo que un texto no sólo transmite la información depositada en él, sino que también transforma y produce nuevos mensajes.

En estas condiciones la función socio-comunicativa del texto se complica, y se pueden mencionar cinco procesos principales:

1. El trato entre el destinador y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información a un auditorio.

2. El trato entre el auditorio la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.

3. El trato del lector consigo mismo. El texto ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector, sirve como mediador del grado de su vínculo con las construcciones metaculturales.

4. El trato del lector con el texto. El texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación y se convierte en un interlocutor, que puede actuar como formación intelectual a través del diálogo.

5. El trato entre el texto y el contexto cultural. En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino como participante con todos los derechos. Además, puesto que el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles del mismo. Los textos como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro, y al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa.²¹

Entre todos los comunicados existentes en la cultura, ésta elige los que son textos para ser incluidos en la memoria colectiva. El estar cifrados con múltiples códigos es la ley para gran número de textos; los elementos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales históricas y los diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación son los componentes de los textos artísticos, y son, precisamente esas propiedades, las que hacen de él un generador de sentido.

Un ejemplo de lo anterior es el surgimiento de un nuevo movimiento artístico, donde el transmisor manifiesta un espíritu innovador y el auditorio se encuentra frente a un lenguaje todavía no conocido; por lo general los destinatarios todavía

²¹ Cf. *Ibíd.*, pp.80 y 81.

están viviendo en la etapa cultural precedente, es decir, interpretan según la estructura dada que ya tenían, y para aceptar la nueva estructura deben aprender a dominar ese nuevo lenguaje, a esa función se le puede llamar *creadora o generadora de sentido*. Se puede afirmar que la actividad del texto aumenta cuando se logra pasar esa frontera entre el texto y el auditorio, así al estar situados de un mismo lado, el texto podría ser comprendido más fácilmente. Es evidente que dependerá del tipo de auditorio al que se enfrente un texto para el tipo de sentido que se genere, así se entiende que el texto por sí sólo no puede generar nada, sino que debe ser interpretado por alguien.

Da lo mismo si estamos ante un texto en una lengua que no conocemos o ante una obra artística [...]: el que el texto esté previamente codificado no cambia el hecho de que, para el auditorio, precisamente el texto sea algo primario, y el lenguaje, una abstracción secundaria. Es más: puesto que el receptor de la información nunca puede estar seguro de que sobre la base del texto dado ha logrado reconstruir por completo el lenguaje como es en sí mismo, el lenguaje se presenta sólo como relativamente cerrado.²²

Aunque el sistema esté organizado jerárquicamente, la reconstrucción de un nivel no garantiza por automático la comprensión del otro nivel; cuando el texto admite diversas interpretaciones, como es el caso del texto artístico, el dispositivo que lo codifica, aunque es previsto como cerrado en distintos niveles o jerarquías, en realidad posee un carácter fundamentalmente abierto.

Inicialmente se tomó como modelo de todo acto semiótico a la lengua natural y su acto individual de intercambio sígnico; ese modelo se retomó para los modelos semióticos universales, “y se tendió a interpretar la propia semiótica como la extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no se incluían en la lingüística tradicional”²³, este enfoque ascendía de lo simple a lo complejo, reduciendo el objeto complejo a una suma de objetos simples. Pero, actualmente se sabe que no se puede partir del anterior supuesto para realizar un análisis, que no existen sistemas precisos y funcionalmente unívocos, y que no se pueden estudiar aisladamente, sino que siempre se encontraran en un flujo de información y variarán los resultados según la cultura en la que se encuentre sumergido el texto.

²² *Ibíd.*, p. 94.

²³ *Ibíd.*, p. 21.

1.2 Signo y sentido

Desde 1936, en su ensayo “El arte como hecho semiológico”, Mukarovski concluía que la obra de arte debe considerarse como un signo que incluye una forma perceptible creada por el artista y posee una significación como objeto estético; la obra de arte se ve como un intermediario entre el creador y el espectador que es capaz de interpretarla, por lo que, si no se tomara en cuenta el carácter semiótico del arte, el estudio sería incompleto pues permanecería sólo como estudio formal, pero gracias al carácter semiótico del arte existe una relación con su contexto social. También, hizo notar que los sistemas de signos no sólo deben ser entendidos en términos de función, sino también de valor y de normas, en la medida que un signo ocupe un cierto lugar de acuerdo con los agentes culturales que lo utilizan y las reglas que controlen la producción y recepción de los mensajes. Haciendo referencia a lo anterior, Lotman afirma que ningún sistema de signos posee un mecanismo aislado que asegure su funcionamiento, sino por el contrario, los sistemas están relacionados; el modelo del mundo constituido por un sistema de signos es común a una colectividad y es introducido a cada individuo que se convierte en miembro de dicha colectividad.

“Toda realidad sensible está justificada por aquello de lo que es signo. El desciframiento, pues, ha de partir de la inteligibilidad para acabar en ella.”²⁴ El problema del significado está inevitablemente ligado al concepto de signo, ya que éste desempeña en la cultura la función del intermediario. Al analizar una obra de arte Lotman está en desacuerdo de percibirla como una estructura cerrada, ya que sería un alejamiento del problema de significado de la obra, partiendo de la complejidad de cada cultura, más allá de lo estético.

Para recibir el mensaje de un texto artístico es preciso conocer el lenguaje en el que esté escrito y dominar sus signos; la finalidad del estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su mensaje. Al examinar el aspecto del signo que se relaciona con el plano de la expresión, nace la posibilidad de transcodificar un sistema de expresión en otro y esto es posible gracias a la materialidad del signo, por su sistema relacional; el signo fuera del sistema, en el plano de la expresión, es imposible, no puede estar aislado. Para descubrir la

²⁴ Talens. *Op. Cit.*, p. 34.

esencia de cada uno de los elementos es necesaria su relación con otros elementos de contenido.²⁵

El problema del contenido en una obra de arte es un problema de transcodificación; éste surgirá siempre y cuando existan como mínimo dos estructuras: el plano de la expresión y el plano del contenido. En la transcodificación de elementos de naturaleza distinta se tendrán que establecer correspondencias entre ambos planos para que un elemento se perciba en su sistema como equivalente a otro en el sistema de éste. El signo es el elemento que cumple con esa función, que se percibe como equivalente, y la equivalencia entre los elementos de dos sistemas diferentes es el caso más frecuente pero no el único en la formación de significados. Debe quedar bien aclarado que el signo no es tal porque exista una traducibilidad unívoca y directa entre dos sistemas, sino porque posibilita la equivalencia intersistémica. Para que dos términos puedan percibirse es necesario que posean algo en común pero a su vez algo que los distinga, la relación es conjunción-disyunción, y esta relación es una estructura elemental. Y como ya se había explicado, el arte es un sistema modelizador secundario, que si bien, como todo lenguaje, se basa en la lengua natural no quiere decir que reproduzca los aspectos de esta lengua, por lo que el signo artístico no tiene porqué ser entendido como un préstamo de la lingüística.

Los signos de la lengua natural con su convención en la relación entre significado y significante, comprensibles únicamente en su referencia a un código determinado, se convierten fácilmente en incomprensibles [...], la posibilidad de engaño radica en la esencia misma de la palabra [...]. No es casual que la forma superior de comprensión cobra, para muchos tipos de cultura, la forma de «se entiende sin necesidad de palabras» y se asocia con las comunicaciones no verbales: la música, el amor, el lenguaje emocional de la paralingüística.²⁶

La naturaleza del signo artístico frecuentemente es definida como polivalente, y Talens, siguiendo a Maldavsky, propone eliminar la noción de polivalencia semántica para retomar el concepto de *sobredeterminación*, partiendo de que la realidad puede ser enfocada como un conjunto de contradicciones dentro de la cual una contradicción domina a las demás, volviendo a la jerarquía y la relación de dominación-subordinación de los elementos del texto que lo componen como unidad y que se requieren para una explicación integral de la obra. Así, el texto es accesible cuando se conocen los signos por los cuales está constituido y su lectura

²⁵ Lotman. *Estructura del texto artístico*. pp.48-50.

²⁶ *Ibíd.*, p.76.

consistirá en producir sentido a partir de la estructura articulada, la dominante estética.

Tanto Lotman como Talens proponen que los niveles de funcionamiento de los signos sean tres: el nivel pragmático, el nivel semántico y el nivel sintáctico. El primero, se encarga de las relaciones existentes entre los signos y sus usuarios; se estudian los elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondencia obra/lector, en este nivel sólo hay cabida para el tejido estructural que constituye el texto, lo que está en él, y no a cuestiones previas a la producción del texto, es decir, que la práctica artística funciona de manera impersonal (sólo es a partir de lo que está en el texto) aunque simule personalizarse, todo es a partir del *lugar* desde donde se hable (desde la obra de arte específica).

Desde la perspectiva autor/obra, se pueden brindar tres características, la primera, es que el autor intenta organizar un mundo, esto quiere decir que uno de los objetivos que incitan a la producción artística es el otorgar una cierta coherencia al mundo experiencial, vivido o imaginado, por lo que el autor parte de sistematizar lo extrasistémico. La segunda característica, de lo concreto-individual, hace referencia a la forma de intervención en esa realidad que se desea trascender, ya sea que la obra plasme algo real o imaginario; no es una evasión o expresión de algo que desea ser superado de la realidad, sino es el cuestionamiento que implica la reflexión sobre esos contextos y la manera de intervenir e integrarse en ellos. Y la tercera característica es el deseo de placer, y es prudente definirla como la específica del arte, este deseo es correlativo con el de trabajar las contradicciones y con el intento de dar coherencia a este mundo. Un autor mantiene con su obra una doble relación, la de autor-productor y la de receptor- crítico, se supone que ambas deben estar en equilibrio, y en el caso que la relación autor- productor se imponga, aparecerá lo que se conoce como falta de sentido autocrítico, que repercutirá en un grado mayor de redundancia a la requerida por el texto artístico; y por el contrario si se impone la relación receptor-crítico puede limitarse la capacidad productiva de significados, con un empobrecimiento del discurso. El papel crítico de la función *receptor* depende del sentido y del valor que la función *autor* le adjudica a la realidad. Los clichés neutralizan lo que en el arte hay de productivo y transgresor, esto es, la libertad.

Lo que respecta a la relación autor- obra- receptor (en este caso el receptor ya no es el autor) se puede esquematizar también en tres puntos: la manera en que cada autor trabajó los límites de la cultura en la que se movía; el tipo de efectos que

buscaba producir en sus receptores; y las respuestas de los receptores a la propuesta estética.²⁷

En tanto todo autor trabaja y vive dentro de aparatos culturales (le guste o no, lo sepa o no, lo acepte o no) su práctica artística incluye siempre una serie de hipótesis de trabajo que implican una definición de lo que entiende por cultura, por función de esa cultura y por el modo de insertarse en ella. De hecho no son otra cosa que la expresión de la manera en que un autor ha trabajado su relación con sus contextos (artístico y real socializado).²⁸

No puede haber arte productivo sin la posibilidad por parte de los receptores de acceder a él, y esto es posible gracias a que la significación es aprendida socialmente, por eso este nivel pragmático obliga a referencias ideológicas, pero recordemos que lo primordial en relación a ellas es el lenguaje en el que están plasmadas, lo específicamente estético.

En el nivel semántico se analizan las cuestiones referentes al significado de los signos, según J. Greimas, existe cierta coherencia que otorga sentido a los elementos integrantes del texto, pero existirá un nivel de mayor capacidad que englobará a los demás y ese brindará sentido a la totalidad, y Greimas lo llama *isotopía*. La cuestión es determinar cuál es el nivel de la dominancia estructural, si el nivel estético es el que engloba a los demás se hablará de texto artístico, por el contrario, si el nivel político, o filosófico o alguna ideología es la dominante se hablará de discurso a la manera artística.

El nivel semántico-estético está estructurado de manera jerárquica, como ya se ha venido explicando, y se va reduciendo de forma determinada a través de la subordinación, otorgando un sentido específico a la realidad, a la manera de ver el mundo, a la relación del sujeto con la realidad y brindando indicios acerca de la utilización de los signos como instrumental que posibilita dicha relación, ofreciendo un modo implícito por el texto mismo, ya que la selección de signos y su combinación constituyen un conjunto de creencias acerca de la realidad —que puede estar o no en contradicción con lo que abiertamente el autor asuma como suyo— y esto es precisamente lo que nos interesa para el análisis.

En su caso, Remedios Varo escribió algunos textos acerca de su obra y otros haciendo referencia a sus creencias y su vida, pero no importa tanto lo que el artista diga que quiere decir, sino lo que realmente se perciba que dijo. Por lo que la verosimilitud es de suma importancia, ya que el arte se remite a lo que es o puede ser creído como verdad. Es pertinente recordar la afirmación de Lotman,

²⁷ Talens. *Op. Cit.* , p. 52

²⁸ *Ibíd.*, p. 52

acerca de que cada autor y cada obra producen su propio modelo de realidad, no remite a un modelo externo más o menos verdadero sino que ofrece uno propio más o menos verosímil.

Y, por último, el nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. Éstas se pueden abordar desde una doble perspectiva: desde la combinación de entidades conceptuales (analizable desde el nivel semántico); y desde la combinación de elementos de expresión perceptibles por los diferentes sentidos. La forma de combinación de los elementos semánticos, remite a una teoría sobre el significado de las reglas de combinación, es decir, la separación semántica-sintáctica sólo es para la metodología puesto que ambas están imbricadas; y la combinación por parte del autor de los signos utilizados conlleva a que el receptor debe hacer productivo el mensaje, por lo tanto, el nivel pragmático también es inseparable del nivel semántico y del nivel sintáctico.²⁹

La idea central de la semiótica de la cultura es la oposición, y se debe considerar para el análisis una estructura mínima compuesta de dos elementos distinguidos (plano de la expresión-plano del contenido [signo]). Se vive en un mundo significante y todas las ciencias del hombre tienen en el sentido su denominador común; el análisis del plano del contenido remite al estudio del mundo del sentido, es decir al mundo de las cualidades sensibles. Los significantes se perciben como no pertenecientes al mundo humano, al contrario del sentido, por lo que una teoría del sentido no se puede contentar con describir un conjunto significante.³⁰ Es decir, no sólo pueden brindarse cualidades o características significantes de los elementos que conforman el texto, sino por el contrario, es necesaria la relación extratextual para que el lenguaje de la obra sea insertado en alguna estructura, y de esta manera lograr una comprensión integral; por lo que se debe aceptar que los contenidos de los textos pueden conformarse por la combinación de unidades desprendidas del análisis extratextual y se conforman en estructuras articuladas jerárquicamente.

La semiótica parte de la idea de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna y que la tarea es la de detectarla.³¹ Pero, un punto ya antes mencionado, la jerarquía, la estructura, las relaciones extratextuales no se dan por sí mismas, el lenguaje artístico no es por sí mismo, no son los elementos de base que componen la obra, sino es quien los interpreta; el

²⁹ *Ibíd.*, p. 58.

³⁰ González Ochoa. *Op. Cit.*, pp. 117-120.

³¹ Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. España. Paidós, 1987, p.77.

trabajo de la lectura no implica sólo el *significar* la obra –algo inherente ya a la obra–, sino la *producción de sentido*. Y Sobre el sentido se eleva toda la estructura del texto artístico.

El significado puede aparecer como algo estable, en consecuencia de su fijación material, y a partir de la configuración que le ofrece un lenguaje; el *sentido* resulta de la proyección de esos significados estables sobre la complejidad de la recepción individual, como consecuencia de lo que es el proceso constante de las experiencias. Desde el primer momento en que se percibe una obra de arte se le atribuye un sentido, según diversas variables, por ejemplo, las experiencias del lector o los referentes estructurales en los que sea insertado el texto.

Un texto puede tener cierto sentido en una cultura pero no necesariamente posee el mismo en otra, esto dependerá de cómo se percibe en cada lugar, así un mismo contenido puede poseer diversos mensajes según el punto de vista. Toda ideología tiene una existencia material, no son abstracciones teóricas sino que son manifestaciones de un modo concreto, se pueden percibir en actitudes y prácticas sociales.³²La producción artística transforma un material en signos capaces de producir placer intelectual y esos signos también son capaces de construir un tipo de realidad que se puede apreciar a través de la ideología de cada cultura, es ésta la que brindará sentido; ya que los elementos aunque puedan parecer aislados tendrán una lógica social, como se mencionaba al inicio de este apartado, cada individuo tiene interiorizado es sistema de signos que le es común al pertenecer a cierta colectividad.

La obra que en el presente trabajo se analiza quedará adscrita a dos concepciones del mundo determinadas: la de su autora y la de la interpretante. Se tendrán que investigar algunos de los sistemas culturales e ideológicos de la época y en los que Remedios Varo creía o participaba, para una mejor comprensión de su obra. Se trata de dar cuenta del proceso de producción de sentido que pudo haber tenido ella, por lo que será necesario abordar no sólo los elementos físicamente constitutivos de la pintura *El Malabarista o El Juglar*, sino su relación con otros discursos, lo que permitirá las conexiones extratextuales. Es importante mencionar que el análisis de la pintura se hará sin remitir la relación mercantil que tanto rige la práctica artística de las sociedades de occidente.

³² Talens ejemplifica esto remitiendo a las representaciones que se tienen en occidente para definir el papel de la mujer en la sociedad, y cómo esa ideología tiene una traducción en la manera de educar a la mujer y brindarle un rol social al enseñarle juegos con muñecas, o donde aprende quehaceres del hogar. Cf. Talens *Op. Cit.* p.37 y 38.

El texto artístico es la construcción de sentido, en la que todos los elementos son elementos de sentido, y las relaciones extratextuales son una determinación real que muestran las líneas que guían el análisis del texto. La dominante estética variará según la línea en que sea apreciado el texto, el relacionarlo con un estilo, un autor o una época puede marcar la diferencia en el sentido de la obra, y esto dependerá de la cultura del interpretante.

El hombre está biológicamente preparado para percibir el sentido de las cosas más que la forma, ya que en su mayoría todo aspira a las representaciones de un mundo mental o un mundo real, nuestra mente busca la información, los referentes, para encontrarle coherencia a lo percibido y poder brindarse a sí mismo una explicación que concuerde con todo lo aprendido, desde lo social hasta sus experiencias más lejanas.

1.3 Representación e iconicidad en la pintura

La capacidad de producir sentido a través de los efectos psicofísicos por medio del material mismo es un rasgo del signo pictórico, al igual que el de otras artes; la base de estos efectos está asociada, casi siempre, a la convención social, ya que tendemos a interpretar por lazos de contigüidad como persiguiendo huellas de alguna similitud. Cada forma de la pintura la asociamos, según las similitudes, con alguna otra realidad visual, pero no es posible poseer algún sentido a menos que estas similitudes se clasifiquen en aquéllas que son pertinentes como similitudes y en las que pueden desatenderse como diferencias, ya que son ajenas al significado pretendido. Es por contigüidad como algunas cualidades visuales se unen con los significados temáticos.³³

La relación interna a los signos pictóricos es de contigüidad, pero ésta no se realiza sólo a través de una convención sino también por medio del tema y del valor diferencial que cada componente adquiere en el cuadro. Es a través del tema y sus partes –figuras, objetos, acciones– que el observador selecciona, de entre todas las similitudes que ligan tales partes con las realidades externas, las pertinentes para este cuadro en particular.³⁴

Al hacer referencias a las relaciones extratextuales se permite superar la búsqueda de invariantes en el sistema pictórico, y se vislumbra que es imposible comprender el sentido de un texto como una unidad completa, por el contrario, se

³³ González Ochoa. *Op. Cit.*, pp. 162 y 163.

³⁴ *Ibíd.*, p.163.

posibilita comprenderlo como una entidad que remite a otros textos y a otras experiencias tanto del autor como de su lector.

La capacidad de abstracción del ser humano le ha permitido la transición de un lenguaje primario, natural y espontáneo, a signos artificiales, intencionales y representativos. La simulación adquiere un estatus privilegiado, por lo que respecta al mundo del arte, entendiéndose como ficción o representación de otra realidad.

Es probable que el hombre, al explorar sus capacidades de sufrir ilusiones y del engaño perceptivo se encontrara con el origen de la representación. Es pertinente referir a Platón cuando define al arte de la pintura como “un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos” remitiendo a lo ilusorio e irreal del arte de la representación.³⁵

El hombre tiene capacidad innata para interpretar y otorgar significado a las cosas más extrañas, la noción de semejanza está estrechamente relacionada con la noción de similaridad, ciertamente una imagen puede parecer semejante a..., o referir a un tema o un significado. De una nube se dice por ejemplo “mira, ¿no parece un pájaro?” o de una persona podemos afirmar “parece un lobo”. En el caso de la nube se le otorga un cierto tipo de atribución indirecta, nada que ver con una comparación implícita. Y en el caso del hombre que parece lobo surge más la idea de una comparación directa, aunque es simplemente la manera de registrar una impresión inmediata a partir de ciertos referentes de la persona que remiten al lobo. En ambos casos, la capacidad para interpretar o leer la imagen depende esencialmente del conocimiento y percepción que se tenga de lo que es para nosotros la realidad.

El universo de las imágenes, en el intento de describir o representar la realidad, tuvo su origen en la capacidad del hombre para admitir la ilusión, la simulación y el engaño. Gracias a la tendencia lúdica, el hombre pasó de la ilusión perceptiva a su dominio y a su manipulación con fines representativos.³⁶

La interpretación de imágenes va más allá de simples líneas y colores, se percibe la realidad evocada, a pesar de tratarse de dos realidades completamente

³⁵ Carlos Montes lo ejemplifica con la historia de Plinio, cuando una mujer marca en la pared la sombra de su amado, esto remite al engaño o confusión de tomar la sombra por la persona que la originaba. Cf. Montes, C. “Descripción y construcción del universo. Reflexión sobre el concepto de representación en E.H. Gombrich”, en *Las lecciones del Dibujo*. Coord. Gómez Molina, Juan. España. Editorial Cátedra, 1995. p. 485.

³⁶ *Ibíd.*, p. 486.

distintas (ésta y la evocada), el mundo de ficción de la representación permite esa suspensión de incredulidad que permite identificar ambas realidades.

La representación no siempre exige una estricta equivalencia figurativa con el modelo. Lo importante es que la forma cumpla unas determinadas reglas relacionadas con las funciones o requerimientos que se le exigen a la imagen en el mundo de ficción [...] reglas mínimas para que un artefacto sirva como representación o sustituto de otra realidad.³⁷

Cuando la capacidad de asumir una ficción es muy elevada, la inmersión en el mundo de ficción es inmediata, a pesar de que no puedan existir equivalencias figurativas entre estas realidades, verbigracia, el caballo que es representado con una escoba y las muñecas por bultos de trapos. Con estos ejemplos es posible percatarse que lo importante en la representación no es tanto el parecido figurativo, sino que la imagen cumpla con su función, sirviendo de sustituto a la realidad evocada.

Carlos Montes, remitiendo a Gombrich, entiende por representación una realidad que por motivos del que la observa o utiliza, sustituye, hace las veces u ocupa el lugar de otra realidad distinta. Y la representación también puede usarse en el sentido de evocación, evocación que a través de un sustituto ocupa el lugar de otra realidad, a causa de su parecido, semejanza figurativa, funcionalidad, factores mágicos o religiosos, o rituales, o simplemente por acuerdo cultural, tácito y convencional, lo importante no es la forma sino la función. Por ejemplo, en el juego de ajedrez cada pieza representa un personaje y nunca se ha hecho hincapié en la importancia de la referencia figurativa.

Las maneras antes mencionadas evocan una cierta realidad a través del medio representativo, y toda representación requiere ser interpretada para acceder a la realidad que evoca. Así, en cuanto existe una labor interpretativa, nos remite a la conciencia de quien pintó o de quien observa, por eso cualquier representación ofrece más información sobre la mente de su autor (que fue quien originalmente evocó esas realidades y las plasmó con ciertas representaciones) que sobre la realidad que sustituye, ya que fue su manera de plasmar su mundo interno, de ver su realidad.

En el intento de evocar una realidad tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones se nos remite a otra realidad, y una misma forma representativa puede llegar a ocupar en ese mundo de ficción distintas realidades de forma sucesiva, según quien la interpreta.³⁸

³⁷ *Ibíd.*, p. 487.

³⁸ *Ibíd.*, p. 491.

Como se mencionaba al final del apartado anterior, el hombre está biológicamente preparado para percibir el sentido más que las formas, nuestra mente al explorar la realidad en busca de información opera con dos preguntas básicas; qué es y dónde está; el contextualizar posibilita la ampliación del significado, de lo que se percibe, proporciona datos que permiten inferir un sentido.

Ya que el arte opera con un estilo estructurado, la representación logra ser instrumento no sólo de información sino también de expresión, tal como hay estilos de pensamiento, hay estilos de ejecución y estos logran la expresión personal, la reconstrucción de algunas motivaciones sociales, históricas y psicológicas, que determinan la elección de ciertos símbolos en la obra del autor, aunque no crean su arte. Y una representación, en un cuadro por ejemplo, nunca es una réplica de la realidad, no es un duplicado de lo que el artista tiene en la mente ni de lo que ve en el mundo exterior, sino que son trasposiciones de su mundo a un medio adquirido, es el modelo de su realidad.³⁹

Una imagen nunca es la realidad misma, pero independientemente del grado o parecido que posea con ésta siempre tendrá un nexo con la realidad. Por ejemplo, entre un cuadro abstracto y uno hiperrealista, sólo existen distintos grados del nivel de realidad de la imagen; pero en un cuadro figurativo (hiperrealista) es más fácil descubrir la relación entre imagen y realidad, porque los modos de representación son más parecidos a nuestra percepción cotidiana. Por lo tanto, toda imagen es un modelo de realidad aunque en diferente nivel, esto es el grado de iconicidad, y se basa en la semejanza entre una imagen y su referente. Y conforme va decreciendo este grado de iconicidad la imagen pierde alguna propiedad que la hacía más apegada a la realidad, existe una escala elaborada por Villafañe y Mínguez⁴⁰:

³⁹ Gombrich E. *Arte e Ilusión, estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Editorial Gil, 1979. pp. 311-314.

⁴⁰ La escala de iconicidad más conocida es la que Abraham Moles (1973) plantea dividida en trece grados, que van desde la máxima iconicidad (el propio objeto que se designa en tanto especie, o signo *ostensivo* en la definición de Umberto Eco) hasta aquellas imágenes de iconicidad nula (descripción del objeto mediante palabras o fórmulas algebraicas); ésta resulta de dudosa efectividad cuando se aplica al dibujo, pareciendo más bien dirigida a una clasificación general de todo el dominio de lo icónico. Por otra parte, la escala propuesta por Villafañe (1985), aunque similar en muchos puntos a la de Moles, tiene la virtud de hacer mayor énfasis en las imágenes sobre superficie plana o bidimensional, como ocurre con el dibujo, y los niveles de clasificación permiten distinguir perfectamente las funciones asociadas a cada nivel. Por lo anterior se retoma la de Villafañe. Villafañe y Mínguez. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid. Editorial Pirámide, 1996. http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/Escalas_de_iconicidad.pdf. 18 de junio de 2009.

- 11 La imagen natural, que es cualquier percepción de la realidad obtenida directamente a través de la visión;
- 10 los modelos tridimensionales, como las esculturas;
- 9 los hologramas;
- 8 las fotografías en color;
- 7 las fotografías en blanco y negro;
- 6 las pinturas realistas;
- 5 las representaciones figurativas no realistas;
- 4 los pictogramas, los dibujos de nuestros antepasados en las cavernas;
- 3 esquemas motivados, como son los mapas;
- 2 esquemas arbitrarios, como las señales de tránsito;
- 1 representaciones no figurativas, aquellas que son totalmente abstractas.

Si la función de la imagen es primordialmente de reconocimiento, el nivel más adecuado es el 11. Pero si lo que se desea es que la función de la imagen sea descriptiva, pueden ser apropiados los niveles 10,9, 8 ó 7. Y si la función esencial es la informativa los niveles más adecuados son 4,3 y 2. Pero si la función es fundamentalmente artística, es decir de carácter estético, los grados 8, 7, 6, 5 ó 1 serían los adecuados.

“La iconicidad es la base de la imagen visual. Podemos leer la imagen porque la reconocemos como una imitación de la realidad”⁴¹. La pintura de *El Malabarista o El Juglar* la colocaría en medio del número 5 y 6, ya que es una pintura que contiene elementos realistas y representaciones figurativas no realistas, y en su carácter estético se la ha catalogado como surrealista.

Es pertinente reiterar que la representación no reside en la estricta correspondencia figurativa entre el objeto y lo evocado, sino en lograr transmitir cierta información relevante, lo que se consigue mediante la utilización de convenciones relacionadas por principios de significación según la cultura. Conociendo los requerimientos que se le asignan a la imagen en una cultura o momento histórico se puede llegar a interpretar el porqué la utilización de esos

⁴¹ Cita en González Ochoa, C. *Imagen y sentido*. p. 7.

recursos o convencionalismos de representación utilizados. Michel Ríó trata la inteligibilidad de la figura como algo que no es inherente a esa figura, sino como algo propio de cada cultura.⁴²

Por ejemplo la representación medieval, a la que se apega considerablemente Remedios Varo, se orienta hacia un punto de vista interno, de un observador implícito en el mundo representado, fue una sociedad acostumbrada a considerar el valor espiritual de las cosas, su forma interior, su significado recóndito, su expresión simbólica, sobre todo en la naturaleza. Y si se estudia un poco y comprenden estas creencias se puede llegar a vislumbrar la concepción de la realidad y de la vida de esa época. Esto sería explorar de qué manera ciertas circunstancias se manifiestan en determinadas formas, cómo se representan y cómo difieren entre una cultura y otra.

1.4 Simbolismo

El hombre no sólo ha visto su progreso como hacedor de herramientas (*homo faber*), sino, más notablemente, ha evolucionado gracias a su *ontologización*; la historia de nuestra especie no sólo ha sido la de un *homo sapiens*, un *zoon politikon* o *homo parlante*, sino ancestralmente se ha recurrido a los esfuerzos por encarnar alianzas sobrenaturales (*homo simbolicus*), lo que incluye en la onda expansiva de lo sagrado al *homo ludens*, al *homo eroticus* y al *homo esteticus* o *artístico* en los que se sitúa el intento de la comprensión antropológica del hombre. El intento por comprender su vida no estriba únicamente en el pensamiento racional sino, en forma más profunda, se encuentra en su imaginación creadora. El mundo y el hombre se construyen como tales gracias a su interpretación y captación del sentido, para lo que requieren una imaginación inmemorial que no los haga toparse con la cruda realidad; todo en el hombre es una urdimbre de sentido que posibilita fundar y sostener la realidad.⁴³

El sentido posee revelación, permite la apertura y desvelamiento de una realidad que contradice (por decirlo de alguna forma) lo que hay, se quita el velo de la impresión inmediata y permite, por lo tanto, iluminar al ser humano. “Lo que

⁴² González Ochoa. *Op. Cit.*, p. 168.

⁴³ Solares, Blanca. *Los lenguajes del símbolo*. México. UNAM-Anthropos-CRIM, 2001. pp.14 y 15.

existe, en su oscura faz, no es todo: existe la luz en el fondo de las tinieblas. El sentido tiene un carácter numinoso, sagrado, donde se dan cita lo poderoso y divino de la objetiva realidad, con la fascinación y temor que infunde en el sujeto”.⁴⁴

El sentido se desvela en la relación. El medio relacionador es el símbolo. El símbolo es así un acontecimiento de sentido. La misma etimología de la palabra *symbolon* refiere hacia la unión de lo roto, disjunto o separado; procede del griego, del verbo *ballen* que es lanzar y junto con el prefijo *sym* que indica movimiento de reunificación de las partes separadas, el símbolo hace alusión a un objeto cortado en dos.⁴⁵ Es un intento de definición de toda la realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo las formas de imágenes u objetos, corresponde a un estadio de la asociación de ideas y a una concepción mágica del mundo. No responde a postulados del racionalismo estricto, sino que sugiere imágenes de sentido. El símbolo evoca el sentido trascendente, configura y transforma las imágenes de sentido en las que coinciden los valores, conocimientos, sabidurías y concepción del mundo en general que en su conjunto forman nuestra identidad.

El tema del símbolo aparece como un horizonte heurístico y crítico cargado de significativos alcances para el proceso de comprensión relativo a la pregunta clásica de *¿qué es el hombre?*, el punto más rico en determinaciones y máximo objetivo de la indagación filosófica según Kant.⁴⁶

Lo procedente del símbolo es dicho a través del gran mediador entre el hombre y el mundo, con los otros y consigo mismo: el lenguaje; la referencia según el tipo de lenguaje, como lo es el arte, cambia nuestra visión del mundo desde el momento en que es el intermediario que nos ayuda a comunicarnos y a comprendernos a nosotros mismos. El símbolo envuelve procesos conscientes e inconscientes, sentimientos y razón, cuerpo e intuición, *mythos* y *logos*, en la medida en que alude al develamiento del sentido y de la existencia encerrada en el misterio (de la raíz griega *mystes*: lo encerrado en sí mismo).

El símbolo es la estructura misma de la imaginación que lo suscita, puede ser el fundamento de la vida psíquica. Las cosas no son lo que aparentan y es posible imaginarlas y pensarlas como *cifras* de un significado que no se nos da de manera inmediata. El símbolo, dice Eugenio Trías, remite a lo que trasciende, abre a lo que se halla más allá de todo horizonte, lo sagrado, lo intuido en la experiencia mística y que el símbolo hace aparecer. La relación significado/significante se

⁴⁴ Mardones, José M. “La Racionalidad Simbólica”, en Solares Blanca (Coord.) y otros. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México. UNAM, 2005. p 43.

⁴⁵ Solares B. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. p 12.

⁴⁶ *Ibíd.*, p.9.

define como epifánica. Entre la parte simbolizante, de la que podemos disponer, y lo simbolizado, a lo cual remite la primera para colmar su sentido, se devela la aparición del misterio, de aquello que se revela a través de la palabra (*mythos*), de gestos (*ritos*), o imágenes materializadas (iconos). El símbolo vislumbra un plano de conciencia diferente a lo evidente racional, eso misterioso de lo que se ha venido hablando, el medio de decir lo que no puede ser aprehendido de otra manera y que jamás queda explicado de una vez por todas.⁴⁷ O como lo diría Nietzsche “no hay hechos sólo interpretaciones”, pareciera su pesar del símbolo: la perpetua creación e interpretación, en tanto fundamento para dar sentido a todo cuanto permite la vinculación de la existencia con el ser, uniendo los procesos racionales con la imaginación.

Lo simbolizado está siempre más allá de la forma que se nos presenta; a pesar de que necesita de ella como significante esencial para realizar su *metaforei* (llevar más allá) y remitir hacia lo atemporal y/o supraconceptual [...]. El símbolo se hace en nosotros cuando mente, sentimiento y cuerpo suscitan un estado de reconciliación (*Vershönung*) entre el hombre y el fluir natural del universo, al que tanto anhelaba también el pensamiento de Frankfurt (T. W. Adorno).

El estado de reconciliación y abandono del ego son premisas de la contemplación, de la *coincidentia oppositorum* contenida en la experiencia *epifánica* del símbolo.⁴⁸

La simbólica trata de las imágenes que provienen de manifestaciones culturales que nos hablan de lenguajes muy antiguos anclados en la memoria colectiva y eso es lo que permite brindarles sentido y posibilita su permanencia; requiere soporte histórico y cultural para emerger en cada circunstancia, es por eso que el símbolo tiene la posibilidad de apuntar a la integración de diversos planos de realidad y de conciencia; en tanto que reúne los puntos en común del pasado y el presente para una comprensión uniforme del sentido; limitar estos planos y apegarnos a las exclusivas formas de conocimiento directo y positivo es empobrecernos, ya que negaríamos esos contenidos que hay de trasfondo y que dan cuenta de la búsqueda de sentido.

El símbolo es poco valorado por los que rechazan lo que no responde a un racionalismo estricto, sin embargo, es paradigma del ser. Pero tampoco es únicamente una manera poética o hermosa de expresar las cosas, sino que es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser, es instrumento de creación y de retorno⁴⁹. Por lo tanto, *ver* el símbolo

⁴⁷ Solares, Blanca. *Los lenguajes del símbolo*. p. 12.

⁴⁸ Solares B. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. p.11.

⁴⁹ Los arquetipos serían prototipos de conjuntos simbólicos inscritos en el inconsciente, se manifiestan como estructuras simbólicas casi universales, innatas o heredadas, algo como una conciencia colectiva, y desempeñan un papel unificador al poseer significados muy

supone despertar de nuevo al olvido, “esta otra forma de la memoria” como dice Borges, retorno al no saber de la infancia, del silencio y lo misterioso de la existencia y de todo cuanto es. Para que ocurra la cábala (*Kabbal*h significa recepción, del hebreo *Kibbel*, recibir), se supone necesario que la mente vacíe cuanto sabe, para que permita en ella la aparición de lo que siempre ha sabido y no ha querido ver. Hermes, el mensajero, nos inicia en la ciencia de los símbolos, ya que hurta la piedra caída del cielo, este símbolo es la piedra de los filósofos, porque nos abre al no saber, a la nesciencia; desde el símbolo ser y saber son una misma cosa.⁵⁰

Por más que la ciencia de los símbolos sea conceptualmente contradictoria en sus afirmaciones y negaciones, su conocimiento es el más coherente, verdadero y exacto, aunque no se pueda comparar ni medir. La experiencia del símbolo, si así pudiera llamarse, es única, es pura cualidad. La cualidad, según Platón afirma, es lo bello y lo bueno de cada cosa. Y añade que de las cosas buenas y bellas el filósofo asciende por la dialéctica (lit. “leer a través”) a la idea (del griego *eidōs*, forma) del Bien y de los Bello.⁵¹

El hombre mediante la imaginación trata lo imposible como si fuera posible, se autoafirma el deseo de la realidad que se nos niega, así crea mundos ilusorios que no tienen nada que ver con la realidad, la imaginación nos posibilita lo que está en la oscuridad, el sentido y el pensamiento simbólico equilibran la vida, para no enfrentarnos con la desértica realidad.

La racionalidad simbólica rastrea el sentido y liga las cosas con su raíz, y así desvela el sentido en el fondo de las relaciones y correspondencias; la mediación imaginativa es la que nos permite la captación de un nuevo vínculo de lo visible con lo que está en el trasfondo, entonces emerge un nuevo sentido que, según Aristóteles, supone percibir lo semejante, y este trabajo asimilador es la nueva pertenencia semántica. Así, el símbolo no se posibilita únicamente como lenguaje conceptual, ya que muestra un arraigo pre-lingüístico, cósmico, místico, y ver sólo un lado de él sería limitarlo; este desvelamiento que permite el símbolo se realiza mediante una suspensión de nuestra visión ordinaria, dejamos de ver la realidad común para permitir que se manifieste de manera diferente, abriéndonos a un nuevo modo de ver la realidad, por lo que sin un trabajo mínimo de interpretación el simbolismo no funciona. La racionalidad simbólica se sitúa en un conocimiento indirecto y no sensible, el conocimiento simbólico es la relación entre lo objetivo y subjetivo, lo material y lo espiritual; uno de los polos de la relación hacia los que se

semejantes para la humanidad. Wheelwright, Philip. “El símbolo arquetípico”, en *Metáfora y realidad*. Madrid. Espasa- Calpe. pp. 113-129.

⁵⁰ Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. 2ª ed. 1988. pp. 9-11.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 11.

inclina el conocimiento simbólico es el de lo no sensible en todas sus manifestaciones: inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal, es la ausencia de lo que sólo se puede evocar por medio del símbolo.⁵²

El arte, en sus diversas formas, es uno de los medios a través del cual se ejercita el conocimiento simbólico. Para Hegel el arte, la religión y la filosofía son los tres grandes ámbitos de conocimiento simbólico, y estos tres se encuentran en el origen del ser humano, de la relación ya antes mencionada de la existencia con el Ser y su búsqueda de sentido. En el caso del presente trabajo se analiza uno de esos ámbitos por eso es de tal relevancia la comprensión de lo que es el símbolo, y aún más porque Remedios Varo fue una pintora cuya obra se caracteriza por tener elementos simbólicos.

Como bien han observado los surrealistas, y Dalí en la cabeza, la humanidad ha estado sometida en estos siglos racionalistas y positivistas a un hambre atroz de otra clase de alimento necesario. El ayuno forzoso de la humanidad doliente en lucha por la subsistencia cesará con la obra del artista. Él es quien reconoce lo *sur-réel*, lo que está por encima de lo real, que no es decir poco. El arte así concebido involucra necesariamente la forma de vida, de modo de ésta, explayándose en el símbolo y reconociéndose en el mito, aparece como una poética integral y el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal que está aquí y el arte comprende, recrea y divulga desde siempre. No hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo.⁵³

El conocimiento de lo que se puede sugerir con el símbolo siempre se mueve en la cuerda floja, esto pertenece a la inagotabilidad del símbolo; y el deseo de acomodo o interpretación fija, con anclajes firmes y con correspondencias biunívocas, con seguridad es la aniquilación del símbolo. Hay que aceptar la condición inagotable del símbolo, que conduce a lo místico: a un saber estar frente al misterio inagotable de la realidad. A la condensación de un discurso infinito, a la repetición indefinidamente (no entendida como tautología sino como interpretación perfeccionante). Verbigracia, la interpretación musical nos permite vislumbrar la capacidad sugeridora del símbolo y su inexhaustibilidad expresiva; cada interpretación manifiesta algunos de los matices de lo simbolizado que ponen de relieve la permanente epifanía inexhaustible.⁵⁴

El símbolo nos remite hacia el pasado, hacia los orígenes culturales, y nos lanza a la exploración de lo que está más allá, en búsqueda de lo que puede ser; las referencias a los ciclos solares, a los ritos de la fertilización al contenido sexual, a las leyes cósmicas fundamentan gran parte de sus orígenes en el símbolo, y desde las sociedades primitivas que estaban jerarquizadas y favorecieron su continuidad

⁵² Mardones, José M. "La Racionalidad Simbólica" en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. pp. 46-58.

⁵³ Chevalier. *Op. Cit.* pp. 11y 12.

⁵⁴ Mardones, José M. *Op. Cit.* pp. 61-63.

dividiéndolo en dos categorías: uno denominado *esotérico*, válido para los iniciados en la simbología ya que los templos estaban vedados para las castas inferiores, otro *exotérico*, válido para las masas.⁵⁵ Así, los símbolos son los primeros ensayos de explicación del mundo y resultan los utensilios que el hombre primitivo agrandó a escala cósmica. El ser humano estaría encadenado si sólo se atuviera a lo literalmente existente, el símbolo usa la imaginación para expresar y captar lo que no está ahí visible y a la mano.

Ante la complejidad de lo que es el símbolo se pueden plantear los principios del simbolismo, que deben de comprenderse como las condiciones generales bajo las cuales deben interpretarse los símbolos de todo tipo, todas las formas simbólicas, estos principios son planteados por Wilbur Urban⁵⁶:

a) Todo símbolo representa algo. Su carácter mismo de símbolo exige que no sea la cosa misma (como ya se ha mencionado), pero también exige que tenga una referencia más allá de él mismo. No se excluye la posibilidad de que haya símbolos con carácter auxiliar, es decir, que necesiten un contexto para encontrar su sentido, que aunados a otros símbolos posean un mayor valor; así por mínimo que sea el significado de un símbolo siempre representa algo.

b) Todo símbolo tiene una referencia dual. Los caracteres originales del objeto intuible son el alcance que tiene como símbolo. Es decir, por una parte hace referencia al objeto original y por la otra al objeto que ahora representa, a lo que está más allá de lo sensible en sí. Relaciona dos contextos o dos dominios de discurso aparentemente hasta aquí sin relación. Toda interpretación de símbolos implica esta referencia dual. Kant tiene presente esto cuando habla de que “el juicio realiza una función doble, primero aplicando el concepto al objeto de la intuición sensible y después a un objeto completamente diferente con respecto al cual el primero es sólo símbolo”. Pero este principio no excluye el que todo símbolo puede conscientemente hacerse relativo a un solo sentido, y sólo a un objeto referido, aunque se convierte entonces sólo en símbolo en un sentido estrecho.

c) Todo símbolo contiene una parte de verdad y una de ficción. Es de la naturaleza misma del símbolo que contenga verdad y ficción —como se ha manifestado en este apartado— así lo real como lo irreal, este principio se sigue de

⁵⁵ Lo esotérico es lo interno e invisible; la energía que se oculta en su interior, la idea abstracta que el propio símbolo sintetiza y concreta, se le relaciona con lo misterioso y secreto del símbolo. En cambio, lo exotérico es lo que se manifiesta sensiblemente, lo notorio. Pero en realidad, es preciso unir ambas caras para la comprensión del símbolo.

⁵⁶ Urban, Wilbur. “Los principios del simbolismo”, en *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México. FCE. 1979. pp. 331- 355.

los dos anteriores; en todo símbolo es necesario un elemento de ficción por el principio de la referencia dual, si la referencia se toma de un cierto modo exclusivo se limita al símbolo. La función simbólica, como distinta de la descripción literal y de la meramente convencional, no es únicamente la referencia dual sino la combinación de verdad y ficción que surge de ella. Dentro de éste existe un principio de deformación estética, por la cual el símbolo se hace variar conscientemente de lo real a fin de que pueda representar mejor el ideal.

d) Adecuación dual. La noción misma de adecuación tiene sentidos distintos en los diferentes universos de discurso (lo mismo acontece con el símbolo). La noción de adecuación tal como se aplica al símbolo, tiene en el símbolo mismo, una referencia y un sentido duales. Esto es más claro en los símbolos de tipo estético y religioso. Por ejemplo, cuando el arte hindú simboliza lo infinito de lo divino con la figura de un dios con innumerables brazos y piernas, se expresa una idea en la forma sensible propia para la conciencia humana; el símbolo de dios como padre es en última instancia contradictorio e ininteligible a menos que se reconozca este principio.

Hay un postulado general que sustenta estos principios, y Urban siguiendo a Jung lo llama presupuesto metafísico del simbolismo. Dice Jung que la “actitud del simbolismo en general consiste en dotar un hecho, un suceso en el espacio y en el tiempo, ya sea grande o pequeño, con un sentido al que se da más valor y mayor importancia que el que le corresponde en su pura realidad o existencia”. La interpretación del símbolo incluye un sentido amplio y uno estricto: el estricto se refiere a distinguir entre el sentido simbólico y el sentido literal (en la medida en que estos se contrastan), aquí la interpretación implica la expansión del símbolo, es decir el desarrollo de la referencia no expresada que es característica del símbolo como tal. Pero el sentido amplio aparece al determinar el alcance existencial u ontológico del símbolo, no sólo acercase a lo que el símbolo “dice”, sino a la realidad acerca de la cual se habla de ese modo simbólico.⁵⁷

Ante todo lo anterior se puede decir que la idea básica es que el símbolo es una contracción o condensación de sentido –de múltiples referencias inexpressadas– que se desarrolla dentro de la referencia expresada, a lo que es de elemental trascendencia el contexto en el que se encuentra inmerso el símbolo. Esta fuerza de lo simbólico de la razón, que va más allá de lo que se le da inmediatamente, permite despegarse de la atadura del propio cuerpo y del mundo del entorno y posibilita llegar a lo que está más allá de nosotros, al sentir, desear y percibir lo inmensurable.

⁵⁷ Urban, Wilbur. *Op. Cit.* p. 352.

QUIÉN FUE REMEDIOS VARO: LA MUJER Y LA ARTISTA

Querida Remedios, he pensado mucho en ti. Todos tus amigos –todos los amigos de Benjamín, han pensado en ti. Ya sé que es inútil pensar, inútil hablar. Todo es inútil [...]. Es maravilloso, después de todo, tener amigos como tú y Leonora. Mejor dicho: tener amigas. La mujer –algunas mujeres, algunos corazones de mujer– me reconcilian con la vida y también –¿por qué no?– con la idea de la muerte. Elisa –supongo que te habrá escrito– te recuerda mucho y con gran cariño. Y todos los demás. Y todos los demás, Octavio.

OCTAVIO PAZ, carta manuscrita desde París, fechada el 24 de septiembre (sin año), en papel de la Embajada de México en París.

“¿Cómo se forma la personalidad y, más aún, la de un artista? Debe existir alguna predestinación sin la cual no se podría explicar tamaño resultado”, así inicia una nota biográfica, sobre Varo, de Walter Gruen, compañero sentimental de la artista en sus últimos diez años de vida; qué maravillas podría haber visto en ella para hacerse tamaña pregunta a pesar de que fue el hombre más cercano en su existencia.

Aquéllos que la conocieron y los que la investigan la describen como una de las más grandes artistas del siglo XX, de las mejores entre los surrealistas, una creadora trashumante entre dos mundos para consolidar uno propio, inventiva, imaginativa, inteligentísima, fascinante, curiosa, inquietante, atrayente. Y parece que todos coinciden en un punto: Remedios Varo parecía no habitar este mundo o no al menos en esta dimensión. “Cada cuadro de Remedios es –ni más ni menos– un paisaje de otro mundo: una ventana abierta en la conciencia de otra realidad”⁵⁸. ¿Y acaso se puede distinguir entre la artista y la mujer, de verdad existirá una línea divisoria? Al parecer no. En sus obras existe tanto autobiográfico, quizá es porque tanto su vida como su obra las abordó desde una misma perspectiva: lo mágico, lo oculto, aquello que está más allá de nuestros sentidos. Profundamente supersticiosa, maravillándose de la naturaleza, profesaba creencias místicas en las fuerzas que están más allá de nosotros y que influyen en los acontecimientos y los dirigen, y todo lo abordó desde tal punto.

⁵⁸ Blanco, Alberto. “El oro de los tiempos”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. p.13.

Un atardecer en que paseaba por una calle mexicana, percibió unas plantas que tenían unos frutos blancos que parecían huevos; fascinada por ellos se llevó uno a su apartamento, lo colocó en su terraza a la luz de la luna llena, y lo rodeó cuidadosamente de tubos de pintura. Le parecía que la conjunción de aquella planta, las pinturas y la luna podrían resultar de buen augurio para pintar al día siguiente.⁵⁹ Esta efímera anécdota nos ejemplifica mucho sobre la vida y el pensamiento de Varo, tanto de la artista como de la mujer.

A pesar de haber tenido una vida asediada por guerras que le provocaron una gran inestabilidad, Varo siempre vislumbró la posibilidad de acceder al Arte, siempre creyó en el conocimiento que es capaz de cifrarse en una obra, sea ésta una pintura al óleo, un dibujo, o una creación literaria (muy poco conocidas ya que se han visto eclipsadas por su obra pictórica). Pero el camino del Arte es el camino de la duda, y nuestra artista dudó e indagó en todas partes: *El Baghavad- Gita*, el *I Ching*, *El Golem*; el *Tertium Organum*, de Ouspensky, *El Juego de abalorios*, de Hermann Hesse, *El monte análogo*, de René Daumal, *El retorno de los brujos*, de Pawels y Bergier. El budismo Zen, Meister Eckart, C. G. Jung; E. A. Poe, Saint-Exupéry, Ray Bradbury, Lovecraft, Einstein, Fred Hoyle; la Cábala, el Tarot, la hermandad de los Rosacruces, la doctrina de Gurdjieff..., fueron libros, autores y fuentes de sabiduría que subyacen de un modo u otro en su obra o que animaron a su creación.

Su principal forma de conocimiento fue la imaginación y la fantasía creadora. El arte es vivido por ella como un recurso de trascendencia más allá de lo artístico; como lo fue en algunos momentos del medioevo (creencias muy arraigadas en Varo): un oficio de salvación, de sapiencia y de purificación. La idea de un cuadro podía surgir de muchas maneras – por sugerencias y asociaciones según confesaba– y antes de comenzar a pintar un óleo, ajustaba la pintura a la visión que se había formado. Así lo justifica una amiga suya:

la búsqueda de un trasfondo conceptual, de unas creencias, de unas ideas: el “creer” y el “crear” se hallan particularmente fundidos en la obra de Remedios Varo. Su pintura tiene esa cualidad de llevar un significado “filosófico”, y no sólo artístico: un contenido “literario”, y no sólo plástico. Aunque también es indudable que ningún “discurso” o explicación conceptual agota la significación de la *imagen* y que el valor estrictamente *pictórico*, estético, es en verdad irreducible. Logra ser “pintura” sin más.⁶⁰

⁵⁹ Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. 3ª ed. México, Ediciones Era, 2007.p.7.

⁶⁰ González, Juliana. “Mundo y Trasmundo de Remedios Varo”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. pp. 91 y 92.

En la obra de Varo se une la revelación de sus conocimientos científicos, metafísicos, literarios y en general de todas sus creencias, junto con la duda, esa incertidumbre inherente al arte, mezcla de luz y oscuridad en la vida de la pintora. “No pararemos hasta lograr que toda intuición poética sea una verdad científicamente comprobada” propone André Breton, – padre del surrealismo, vanguardia de la que nuestra artista fue partícipe – y ésta, al parecer, también fue la visión de ella, no marcar división alguna entre el conocimiento racional y el empírico, al final todo es conocimiento y parte del Ser, lo refleja en sus cuadros cuyo trabajo era capaz de ser lúdico e inteligente, lleno de humor y a la vez de preocupación existencial, plasmaba su mundo ensimismado que tenía un sol y una luna aparte, regulado por una astronomía ilógica, gobernada por fuerzas misteriosas donde los cuadros son receptores de mensajes del más allá y los espectros del pasado comúnmente los visitan, donde los símbolos del *Opus Magnum* y las evocaciones de los Yantras herméticos se hacen presentes, pero de igual manera nos salen al paso teorías de Einstein o de Fred Hoyle, con personajes en actitud de meditación, explorando hacia el interior de sí mismos, o simplemente viajeros incansables hacia dimensiones ocultas en fantásticos medios de locomoción, recorriendo caminos sinuosos, pero al final...siempre furtivos, en un pequeño rincón o en ellos mismos, persiguiendo respuestas a los misterios del universo; la composición de su pintura reviste una complejidad asombrosa y su explicación permanece mayormente en lo hermético.⁶¹

Así entre la ficción, la intuición, y su realidad transitan las obras de esta gran artista, esa mezcla de creencias y mucho más fue Varo. *Yo soy tú*, nos dicen a gritos sus pinturas, nos envuelven en ese orden que está más allá de lo visible. “Su quehacer es preciso, calculado, sometido a las reglas de un juego formulado con severidad y hasta con obsesión. Su juego de la lógica no es el de la lógica del absurdo, sino un juego poético en el que apariencias, analogías y correspondencias que en los cuadros son palpables y hasta tangibles, existían realmente dentro de su cerebro”, escribe Teresa del Conde y refiere a Peter Engel cuando éste escribe que Varo:

Se la pasó luchando para fundir lo mítico, lo sagrado con lo profano [...] Su madre le enseñó a temer al demonio y su padre a respetar la razón [...] El misticismo alemán, los cantos gregorianos, la alquimia del medievo, las teorías sobre la reencarnación de G. I. Gurdjieff, la pintura de Hieronymus

⁶¹ Lozano, Luis M. “Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. pp. 70-72.

Bosch, fueron ciertamente sus fuentes. Pero también la astronomía, la física, las matemáticas, la ingeniería, la biología y el psicoanálisis.⁶²

Es decir, Remedios Varo se plasmó en su obra, ésta refleja cuanto ella era y no era, sus gustos, angustias, saberes y placeres. Es imposible observar su arte y no percatarse de su gusto por la música, las aves, los gatos, las construcciones del medioevo, la incertidumbre del universo y todo aquello que plasma constantemente en su obra.

Cuando Varo era joven el freudismo era el tema a la orden en el ambiente intelectual de Europa, y ella se identificó con los postulados de éste, lo plasma claramente, años después, en su obra *Mujer saliendo del psicoanalista* en la que hace referencia a Freud, Jung y Adler fundadores del psicoanálisis. La artista escribió varias cartas a psiquiatras y psicoanalistas imaginarios, siempre con un toque poético y en el fondo como catarsis; lo que se deja ver claramente es que en las caratas tejió la fantasía con su biografía, al igual que en sus pinturas. Parece que Varo padecía lo que antes se llamaba “melancolía” y ahora conocemos como brotes depresivos; el punto es que era introspectiva y obsesiva, quizá por eso se mostraba alegre, comunicativa y simpática cuando el ánimo taciturno se alejaba.⁶³

La pintora retomó símbolos mágicos de los artistas del Renacimiento y la Edad Media, estudió las creencias de esas épocas, esos conocimientos ancestrales se convirtieron en parte de lo que nutría su iconografía. Parece que ella se identificaba con las representaciones simbólicas creadas por los artistas de esos tiempos, que también habían buscado respuestas en las más antiguas ciencias y religiones.

En toda su obra persiste el estilo del cuento de hadas:

Así como los cuentos de hadas se han utilizado desde siempre para codificar el conocimiento subversivo, así Varo utilizaba su estilo fantástico como una forma de enmascaramiento y mascarada. Como en el caso del duende, el bufón, el malabarista y el prestidigitador, Varo utilizaba su estilo fabuloso como una máscara de inocencia para disimular la naturaleza de su crítica.⁶⁴

Quizá por esta misma razón, si la obra de esta artista se mira superficialmente no se le encuentra trasfondo, es decir, el lenguaje que ella utiliza no es para todo público; en sus pinturas siempre se debe buscar un más allá, debe existir un desvelamiento para que sea comprensible el texto, pero no es un trabajo para cualquier espectador. El arte de Varo se proyecta hacia la captación de una

⁶² Del Conde, Teresa. “Los psicoanalistas y Remedios”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. p.20.

⁶³ *Ibíd.*, p. 22.

⁶⁴ Kaplan, Janet. “Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. p. 42.

realidad superior. Su pintura tiende a lo cósmico, no sólo porque busca las claves del orden, sino porque va más allá de la razón científica y la razón común, su trama secreta y su unidad. Para Remedios Varo existe una perfecta red de causalidades que es la que explica el orden supremo, más allá de lo que se pueda creer a través de la razón o la ciencia comunes.

Se puede vislumbrar cómo en el arte de Varo confluyen la vanguardia (el surrealismo) y la tradición (elementos del medioevo, sobre todo la arquitectura). Propone un discurso estético que rebasa en mucho el formalismo de la pintura y admite que la estética pueda ser un camino de exploración del universo. Sus dibujos son imaginativos, poseen una composición lírica, que une secuencialmente la narrativa de los elementos fantásticos. Hay tres elementos que caracterizan su personalidad artística: la narrativa como elemento integrador de la composición, la técnica dibujística o pictórica para crear ambientes etéreos y la manifestación de contenidos simbólicos mediante metáforas reconocibles. Toda su carrera, con sus intenciones y ansiedades, experimentos y logros, toda ella está traducida en dibujos antes que en óleos, y la invención de cada uno de sus personajes fantásticos se concibió primero sobre un papel.⁶⁵

Acerca de Remedios Varo se ha escrito mucho y bien: André Bretón, Benjamín Péret, Octavio Paz, Roger Caillois, Eugenio Granell, Emmanuel Guigon, Janet Kaplan, Susanne Klengel, José Pierre, Ramón Xirau, Edouard Jaguer, Fernando Martín Martín, Santos Torroella, Flores Guerrero, Peter Engel, Charlotte Stokes, Teresa del Conde, Alberto Blanco, Juliana González, Raquel Tibol, Lourdes Andrade, Mireya Cueto, Jomí García Ascot, Julio Ortega, Gonzalo Celorio, Manuel Andújar, Margarita Nelken, Walter Gruen, entre muchos otros, han escrito sobre su vida y su obra. Explicar a nuestra pintora como emergida del surrealismo europeo y consolidada en México; como producto de las guerras que la persiguieron; evidenciar su formación artística en España, que ayudaría a sus bases técnicas y teóricas; o remarcar el apoyo y las enseñanzas que su padre le brindó por medio de la arquitectura, sería minimizar la descripción de esta creadora trashumante entre dos mundos y atada a esta realidad por quién sabe que insospechadas cuerdas. El reto, considero, ha sido siempre, para todos los que han escrito sobre ella, sobrepasar los asuntos biográficos de una muy atractiva

⁶⁵ Lozano, Luis M. “Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. pp.- 48- 73.

personalidad, cuya biografía posee un encanto entendible, pero que se debe profundizar y saber tejer para explicar el desarrollo de la artista.

Así, la vida de Varo, se puede plasmar como una victimación a causa de los sucesos mundiales, pero también se pueden narrar historias del sentido de carácter, fortaleza y aventura que le permitieron desarrollar su arte, una forma de autodescubrimiento

Varo creó una iconografía alternativa a la que, en los términos de Suleiman [*Intención subversiva: Género, política y la vanguardia* (1990)], puede atribuirse un “designio subversivo” que representa una contribución única al léxico surrealista y a la historia del arte. Trabajando tenazmente en su estudio, en un frenesí de imágenes y de palabras, elaboró una iconografía subversiva en la que el margen, así sea subrepticamente, se convierte en el centro de un nuevo discurso. Estaba en el lugar adecuado en el momento adecuado o, como ha dicho Hélène Cixous en “La risa de Medusa”, en la posición privilegiada de la marginalidad desde la cual crea el texto insurgente.⁶⁶

2.1 El rodar desde sus primeros años

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, nació el 16 de diciembre de 1908. Su madre, de veintisiete años, doña Ignacia Uranga Bergareche, se encomendó a la Virgen de los Remedios; su primera hija se había muerto y la que esperaba venía a ser como un bálsamo para aliviar el dolor de la que había perdido. Su padre, de treinta y nueve años, don Rodrigo Varo y Cejalvo, trabajaba como ingeniero hidráulico, lo que obligaba a la familia a trasladarse a las construcciones de puentes y presas donde él estuviera. En uno de esos viajes en invierno, de paso por Anglés, un pequeño pueblo de la provincia de Gerona al norte de Barcelona, nació la segunda de tres hermanos que serían y la única niña.

Durante los primeros años de su vida, viajó mucho con su familia, recorrieron gran parte de España y el norte de África. Siempre se ha dicho que los primeros años de vida resultan decisivos para la formación del individuo, y esta premisa bien podría aplicarse al desarrollo artístico de Varo. Parece que el padre fue quien orientó, desde muy temprana edad, la vocación de artista que ya la niña reflejaba en sus primeros trazos.

Por lo que se sabe, el entorno familiar era cálido y afable, pero Varo no lo refleja así en su trabajo de años posteriores, pareciera que para ella era más bien

⁶⁶ Kaplan, Janet. “Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. p. 42.

una relación de sobreprotección vigilante y un intento de que se le creara una dependencia a mansalva. Existen muchas fotografías familiares que se realizaban durante los viajes, cuando Remedios era una niña, como si estos retratos tan ceremoniosos sirvieran para anclar sus vidas peripatéticas.

Con su hermano mayor, Rodrigo, que de grande se hizo médico, tuvo una relación cordial pero nunca intimó. Luis, el hermano más pequeño, sería su compañero de juegos, Remedios incluso se ataba los pechos para que no le molestaran cuando trepaba los árboles. Años más tarde perdería a su compañero de aventuras en la Guerra Civil Española.

Don Rodrigo fue fundamental en la vida de Varo, tanto para la artista como para la mujer. Su imaginación estimulaba a la de su hija y ayudó al desarrollo de la artista, llevándola a museos y enseñándole el arte del dibujo técnico. Para mantener ocupada a Remedios durante los largos viajes familiares, le impuso la tarea de copiar sus dibujos y diagramas, y como se dio cuenta que su hija poseía la habilidad de dibujar, la ejercitó enseñándole el uso correcto de la regla, de la escuadra y del cartabón. Y como era muy perfeccionista, le hacía repetir los esquemas inculcándole una disciplina artística solidamente cimentada. Aunque don Rodrigo no era él mismo artista, desempeñó ese papel de legitimar al arte ante su familia. Varo se quejaría más tarde de su actitud dominante, pero lo aprendido bajo su tutela lo utilizaría durante toda su vida.⁶⁷

Después de la agitación de los primeros años, que pasaron viajando a ciudades extranjeras, la familia Varo se estableció en Madrid, cerca del Palacio Real y de la Plaza Mayor. A los ocho años, enviaron a la niña a un colegio de monjas muy severas, era su primera escuela. El padre quizá hubiese preferido la educación liberal y más completa que ofrecían otros colegios (que elegían los padres que consideraban la educación católica inferior y anticuada); pero la madre era partidaria de los colegios de religiosas. Eran lugares austeros y con reglas rígidas, inmersos en los valores sociales y religiosos. Quizá sea por eso que, años más tarde, Varo diría que la religión se la habían echado encima desde la infancia. Para Remedios el mundo de rutinas de aquel colegio a lo único que incitaba era a la rebelión. Delante de su cuarto, esparcía azúcar por el suelo para detectar las pisadas de escuchas y espías. Leía a Alejandro Dumas, Julio Verne y Edgar Allan Poe, también, libros sobre misticismo y filosofía oriental. Se cuenta que, en secreto,

⁶⁷ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. 3ª ed. México, D. F. Ediciones Era, 2007. p. 15.

escribió a un hindú pidiéndole una raíz de mandrágora porque le habían dicho que tenía propiedades mágicas; años después preguntaría a su compañero Walter Gruen si las papas chillarían cuando se les pelaba.⁶⁸

Sus primas recuerdan a la niña y adolescente como una chica alegre, espontánea, muy graciosa y traviesa, que escribía tarjetas y cartas maravillosas llenas de dibujos y comentarios chuscos. Remedios llenaba las paredes de su casa de dibujos ingeniosos de personajes de cuentos de hadas, de brujas y serpientes. Margarita, Mercedes e Isabel, primas de Varo, recuerdan, y describen con particularidad, un gato gruñendo que pintara sobre el cerco de una puerta, y que era una imagen tan real que las sorprendía. Un cuaderno de dibujo, de cuando tenía catorce años, muestra la precoz facilidad que tenía de captar los parecidos; aparecen, entre otros, tres retratos a lápiz de su abuela paterna realizados de mayo a septiembre de 1923, cada retrato tiene características muy particulares, son muy detallados y atrapan cada instante; uno, muestra con perspicacia la cabeza inclinada mientras la abuela teje, otro, la caída del labio inferior mientras la abuela dormita, y el tercero, muestra el rostro serio de la abuela, reflejando un carácter bondadoso pero severo. También hay un autorretrato de la jovencita, fechado el 16 de mayo de 1923, en él capta los rasgos de su personalidad, se representa como una joven guapa, de ojos grandes y perfil marcado, cuyo espeso cabello apenas se puede dominar para trenzarlo.

Pero el dibujo que en particular estremece, es el de un conejito, su mascota, “pezuñita”, del que Luis- Martín Lozano realiza una descripción donde expresa que la joven artista revela una juiciosa capacidad de observación, ya que muestra que bajo el afable y suave pelaje de la mascota se esconde un animal nervioso, que se sabe analizado por los ojos de la joven artista, y hay algunos trazos expresivos y violentos con que Remedios trabaja la oscura sombra, líneas gestuales rápidas y firmes que contrastan con el delicado y cuidadoso sombreado de la piel. Lozano afirma que, ya desde entonces, mostraba la capacidad analítica al observar y evidenciar lo oculto, lo interno y el subsecuente efecto de toda acción.⁶⁹

Varo siempre creyó en el poder de las imágenes de sus sueños, y en lo desdibujado que están los límites entre ellos y la realidad cuando estaba despierta; desarrolló sus ideas mágicas en historias fantásticas que escribió de niña y que enterraba bajo las losetas de su cuarto; quizá así inició su preocupación por una

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 16 y 18.

⁶⁹ Lozano, Luis M. “Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. p. 47.

imaginada vida subterránea, que se desarrollaba en secreto detrás de las paredes, en el interior de los muebles o tal vez en lo más profundo de su pecho. Su vida, tanto en el colegio como en la familia, era estricta, y posiblemente tenía la sensación de que la vigilaban y oprimían, tal vez por eso, la necesidad de fugarse del confinamiento es un tema que Varo trató continuamente en sus obras tardías, era el arte, propiamente dicho, donde buscaba la huida.

“A los doce años pinté mi primer cuadro [que se ha perdido], el de mi abuelita, y encontré una actitud comprensiva por parte de mi padre; me llevó a la Escuela de Artes y Oficios, más tarde pasé a la Escuela de Bellas Artes del mismo Madrid”⁷⁰. A pesar de no ser una ocupación bien vista para una chica, y de ir en contra de lo tradicional, a Remedios la envían a estudiar arte porque su familia se percató del talento innato; es buena prueba de su talento que le dieran la oportunidad de adquirir esa preparación profesional y no alguna otra que estuviera reservada para chicas.

El ingreso a la Academia de San Fernando (ésta fue la inspiración para fundar la de San Carlos, en época de la Nueva España), la escuela más prestigiosa de Madrid, no era fácil; la prueba de admisión, que juzgaba un tribunal, incluía largas sesiones de dibujo y pintura, vaciados de escayola, entrevista personal y la evaluación de una obra completa y un autorretrato. Pero aquella jovencita de quince años de edad, en septiembre de 1924, se matriculó como alumna oficial en la Academia; su talento natural, la práctica de dibujo y el aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios le permitieron pasar las pruebas fácilmente. Ingresó el mismo año en que regresaba Salvador Dalí, después de haber sido expulsado durante un año por “insubordinación”, y dos años antes de que fuese expulsado definitivamente.

El plan de estudios en la Academia era rígido, le daban importancia a la anatomía, a la composición, a la perspectiva, a la teoría del color y al estudio de las formas arquitectónicas, así como al dibujo de figuras, ropajes, naturalezas muertas y ornamentación. Remedios hizo un curso de dibujo científico, que era opcional; se trataba de una técnica que utilizaría en años posteriores, cuando en Venezuela trabajó dibujando insectos en un laboratorio científico. La Academia no era un lugar de experimentación, el estudiante tenía que resolver los problemas de su estilo personal fuera de las clases. Los primeros dibujos de Varo, durante esa

⁷⁰ Entrevista citada en Kaplan, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. p. 26.

época, están perdidos, pero Josep Lluís Florit, compañero de estudios, atestigua que ya desde entonces ella comenzaba a formar su propia personalidad y dice que su trabajo era ya surrealista.⁷¹

Al estudiar formalmente una carrera de bellas artes y precisamente en la Academia de San Fernando, reafirma el gusto que Varo tenía por aprender y prepararse en el conocimiento de la gran tradición de los maestros antiguos, y su interés y fascinación por los pintores flamencos e italianos del *quattrocento* (primera fase del Renacimiento) que debió provenir de aquellas primeras clases de historia del arte –en la escuela de Artes y Oficios. Esto se puede afirmar, porque, sabiendo que era tan meticulosa, es muy poco probable que haya ingresado a la Academia sin haber investigado previamente el plan de estudios y lo riguroso que sería; es decir, iba por los conocimientos que le interesaban, sabía al tipo de enseñanzas que se enfrentaría. Y el hecho de que se haya matriculado en San Fernando es indicativo de que perseguía una carrera formal dentro de cierto conservadurismo, ya que en Madrid existían destellos de vanguardia pero Varo no ingresó a esas Academias. Aún, más adelante, en París, el hecho de que nuestra artista se haya matriculado en la Academia de la Gran Chaumière (un centro de estudios donde se practicaba una pintura bastante oficializada y comercial), aunque fue muy breve su estancia, muestra que aún el país donde las vanguardias estaban en boga, su primera elección fue un sistema tradicional. Quizá era parte de la huella que había dejado en ella su familia.

En la vida intelectual y artística de España, de los años veinte, los artistas comenzaban a despertar ante las vanguardias, incluido el movimiento surrealista que llegaba de Francia a través de la literatura, el cine y la pintura; era un movimiento que trataba la omnipotencia del sueño, que defendía el amor por lo inexplicable y que cuestionaba los límites entre la fantasía y la realidad. En Madrid, el surrealismo tenía su lugar en la Residencia de Estudiantes (donde vivían algunos alumnos de la Academia), entre sus objetivos estaban el establecer intercambios culturales y promover contactos con los movimientos artísticos más allá de las fronteras; algunos de los asistentes a la Residencia fueron Unamuno, Ortega y Gasset, y llegaron a dar conferencias personalidades como H. G. Wells, Le Corbusier, Stravinsky y Ravel, entre muchos otros. Llegó a ser el centro intelectual

⁷¹ Entrevista citada en Kaplan, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. p. 29.

de reunión para los vanguardistas, allí surgió el teatro de Lorca, las películas de Buñuel, la pintura de Dalí, la poesía de Alberti, que no es decir poco.⁷²

Por lo tanto, durante los años que Varo estudió en la Academia se puede entender el ambiente que la rodeaba, el nivel de las charlas entre los intelectuales, y cómo se fue impregnando de la pintura, la poesía y las conferencias sobre surrealismo, que cada vez eran más frecuentes. Varo se sentía en su mundo, rodeada de lo excéntrico, la realidad alterada, el mundo de los sueños, lo fantástico. Con frecuencia visitaba en el Museo del Prado las obras de El Bosco y de Francisco de Goya.

En medio de este revuelo intelectual, en 1930, Remedios Varo toma una importante decisión: casarse con Gerardo Lizarraga, un amigo de la Academia. La boda se celebra en la intimidad familiar, en una capilla de la iglesia de San Vicente, un imponente templo gótico. Lizarraga era un chico nacido en Pamplona en 1905, y durante sus años de estudiante en la Academia ganó varios premios; era anarquista y sería de los primeros en presentarse como voluntario para defender la República durante la guerra civil. El matrimonio fue para Varo un paso importante para su independencia; podría vivir lejos de los ojos de su familia. Y al elegir a Lizarraga, un artista comprometido políticamente, sentaba las bases de una vida que deseaba: la del mundo bohemio de los artistas que creían en el progreso social. Varo nunca había actuado en política, pero, su condición de artista que anhelaba la libertad personal es lo que la hace unirse a la celebración nacional, cuando en 1931 nace “la niña bonita”. Un golpe que quita a Primo de Rivera y sustituye 30 años de monarquía y 8 de dictadura militar por la Segunda República, comprometida a llevar una reforma democrática. No fueron suficientes los cambios en su vida personal, ahora la vida de su país también cambiaba: la bandera fue remplazada, se modificó el himno nacional y muchas calles cambiaron de nombre. Pero, meses después, los reaccionarios decidieron hacer imposible la vida de la República y comenzaron los actos de violencia: bombardeos de centros republicanos, tiroteos de calles y cafés, y rápidamente Varo tuvo la violencia muy cercana, violencia que iría aumentando durante cinco años hasta el estallido de la guerra.

Quizá por huir del malestar político y quizá por su afán de aventura, en cuanto terminó sus estudios en la Academia y obtuvo un diploma como profesora de dibujo, ella y Lizarraga se fueron un año a París. Había tenido su primera

⁷² Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. pp. 29 y 30.

exposición colectiva dentro del ambiente académico, y participó en otra de dibujos, organizada por la Unión de Dibujantes de Madrid, pero parece que las experiencias no fueron lo suficientemente satisfactorias, puesto que decide marcharse a otro país, al lugar donde sucedía todo lo que para ella artísticamente valía la pena.

2.2 El surrealismo y los hombres

Para la llegada de Varo y Lizarraga, los innovadores españoles ya se encontraban en París (Dalí, Buñuel, Lorca, Alberti, Picasso y Miró). Como ya se mencionó, en cuanto nuestra pintora llega a París ingresa a la escuela de arte *La Grande Chaumière*, pero quizá descubrió que no quería meterse de nuevo dentro de los límites de una clase, por lo que enseguida deserta para comenzar su propio trabajo.

Junto con su marido, Varo confiesa haber vivido en la bohemia pobre, desenfadada y despreocupada, y ese fue el trampolín en el que probó la libertad. Llegaron a París para formar parte de su mundo artístico e intelectual, un mundo sofisticado que prometía cumplir las expectativas; los cafés eran un centro de reunión muy común donde podían pasar toda la tarde. Pero esa vida sólo duró un año, ya que en 1932 decidieron regresar a España, pero ya no a Madrid, prefirieron Barcelona ya que se había convertido en un centro más intelectual y artístico que Madrid.

Aunque continuaba viviendo con Lizarraga, se enredó en una aventura amorosa con Esteban Francés, un artista catalán seis años más joven que ella, juntos establecieron contacto con el naciente círculo surrealista de la capital catalana y también con los surrealistas franceses.

Con esto, la pintora rompía por primera vez con el severo código moral bajo el cual se había educado y trazaba una línea de conducta que iba a mantener a lo largo de toda su vida: múltiples aventuras amorosas, todas mantenidas abiertamente, sin esconder nada, y que se transformaban en una amistad que seguía conservando mucho después de haber acabado toda relación sentimental.⁷³

Varo y Francés tenían un estudio en la Plaza de Lesseps, en un barrio frecuentado por artistas jóvenes. A Francés le interesaba relacionarse con la vanguardia, y en Varo encontró una colega ilusionada, juntos produjeron varias obras que muestran su fidelidad con el surrealismo; les encantaba hacer

⁷³ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*.p. 36

“cadáveres exquisitos” (adaptación surrealista de un juego de salón, que consiste en hacer yuxtaposiciones y asociaciones inconscientes al azar, en el que intervienen varios artistas para hacer una imagen compuesta; en su forma original era un juego de palabras en el que cada jugador escribía una palabra o frase).

Para el verano de 1935, Varo y Lizarraga trabajaban para J. Walter Thompson, un agente de publicidad, pero era más el tiempo que pasaban junto con otros amigos artistas haciendo “cadáveres exquisitos”, eran 5 los participantes, entre los que se contaban, el escritor francés, Marcel Jean, Oscar Domínguez, Varo y sus dos amores. A Remedios Varo este juego le estimuló aún más su interés por el surrealismo, y una vez que Marcel Jean regresó a Francia, ella y Francés le enviaban algunas de las obras que hacían para que se las mostrara a otros amigos en París, parece que pretendían mostrar que eran surrealistas a pesar de vivir en Barcelona.

Yo no creo que haya sido el mundo de sueños y fantasías oníricas lo que decidió a Remedios Varo a abrazar el surrealismo como un credo artístico, sino por el contrario, la subversión consciente de poder cuestionarse todo lo preestablecido, de poder increpar todas las reglas –las mismas que ella había estudiado en el arte de la A a la Z– y de que sería válido preguntar por todo, y que su asombro no conocería límites. Para Varo, el surrealismo significó una amplia licencia para desatar la imaginación que llevaba dentro, una manera de explorar su propia subjetividad [...], todo lo que se mantenía emocionalmente oculto podía ahora ser revelado. No eran los sueños en sí, traspolados a pinturas, lo que a Remedios debió interesarle del surrealismo, sino las metáforas simbólicas que las imágenes plásticas eran capaces de traducir al mundo exterior –y aun del subconsciente– hacia el mundo externo, a través de un trabajo creativo consciente como lo era el ejercicio de la pintura.⁷⁴

Escribieron a Jean para que los invitaran a participar en una exposición colectiva patrocinada por ADLAN (Amics de les Arts Nous), la exposición estaba organizada por los “logicofobistas” y se celebraría en mayo de 1936, en la Galería Catalonia, se exhiben tres obras de Varo: *Lecciones de costura*, *Accidentalidad de la mujer-violencia* y *La pierna liberadora de las amebas gigantes* (se desconoce el paradero de las piezas). Varo y Francés escriben otra carta a Jean diciendo que participaron en la exposición, pero ya que los “logicofobistas” no son un grupo absolutamente surrealista, se mantienen al margen e independientes de él y le aseguran que aceptan toda la disciplina del surrealismo y están en disposición de firmar los manifiestos.

Justo cuando las cosas parecían ir tomando su rumbo, estalla la guerra en España, en la que las matanzas de la población civil eran más comunes que la

⁷⁴ Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p.53

muerte en el frente de batalla, era un exceso de violencia y nadie estaba seguro; es en esa época cuando Luis, el hermano menor de Remedios, su cómplice de juegos, muere, y no a causa de una bala, sino por las duras condiciones que tenían que soportar los soldados durante las marchas.

Es en este mismo año, 1936, cuando se reconoce una obra de nuestra pintora como la primera en la que se representa, el primer autorretrato, y la que anticipa el estilo que desarrollaría posteriormente en México⁷⁵, retomando muchos elementos: “la importancia de una arquitectura con resonancias psicológicas, la intensa comprensión narrativa, las figuras que emergen del suelo, las cabezas autorreferentes, los personajes andróginos, los insectos que acompañan a la gente, las fibras que semejan raíces que raptan, lo fantástico en lo cotidiano y una sexualidad apenas refrendada que puede ser a la vez siniestra y humorística.”⁷⁶ Ésta es *El agente doble*. Janet Kaplan hace una descripción y atribuye algunos significados a varios de los elementos de esta obra; pero, el elemento que me parece fundamental, es el personaje que pinta de cuerpo entero, el que resulta ser “el agente doble” ya que es un cuerpo medio hombre medio mujer y hace clara alusión al conflicto de la guerra civil que se estaba viviendo, esa manera de plasmar el no poder distinguir entre enemigo y aliado, los de derecha o izquierda.

También es en ese mismo año que conoce al poeta surrealista Benjamín Péret, que tiempo después sería su marido. Lo conoció a través de Oscar Domínguez, ya que este viajaba con frecuencia a París y había conocido a Bretón y a su grupo más allegado. Así, en alguna ocasión le recomendó a Péret que cuando pasara por Barcelona visitara a Remedios Varo, sabía que compartirían su afinidad por el surrealismo. Y así fue como en agosto de 1936, al acudir a la llamada de la causa antifranquista, conoció a nuestra artista.

Péret era activista político, había nacido en Francia en 1899, y para cuando conoció a Varo hacía cinco años que lo habían encarcelado y expulsado de Brasil por sus actividades comunistas, estaba dedicado a las causas de la revolución y a las causas de la poesía que practicaba con los mismos fines, se le consideraba un hombre leal a sus principios sin que le importaran las consecuencias. Cuando llegó a Barcelona se integró al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y al poco

⁷⁵ Gruen, Walter “Remedios Varo nota Biográfica” en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 103 y Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 48.

⁷⁶ Kaplan, Janet. “La energía creativa en la Barcelona de la preguerra”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- Artes de México- Bayer. 2008. p. 151.

tiempo la policía secreta comenzó a detener a todo el que estuviera relacionado con ese partido; no sólo Péret estaba en peligro de recibir represalias política sino también Remedios al estar involucrada con él.

En octubre del mismo año, Péret anunciaba a Bretón, por medio de una carta, que estaba involucrado en un asunto amoroso y que no regresaría a París hasta que “la joven pueda acompañarme”. Varo también se había enamorado de un revolucionario que defendía su país, de un surrealista (y no cualquiera, sino de los amigos más íntimos de André Bretón). Era un romance apasionado, tanto así que, a pesar de que Varo seguía casada con Gerardo Lizarraga (aunque ya no vivía con él, no se sabe exactamente el año que esto sucedió) y en una relación con Esteban Francés, cuando en 1937 Péret decide regresar a París, Varo decide marcharse de Barcelona y alcanzarlo en el corazón surrealista. Esto le ofrecía varias oportunidades: integrarse al mundo artístico ya con un nivel de renombre y huir de los horrores de la guerra que dejaba a su paso dolor y muerte, como la del poeta Federico García Lorca.⁷⁷

Esteba Francés se fue enseguida en busca de Varo, estableciéndose una rivalidad entre él y Péret; los tres compartían un estudio en Montparnasse. Fue al lado del poeta como nuestra pintora ingresó en el “corazón del grupo surrealista”, Péret había estado en el movimiento desde su creación en los años veinte y, como ya se mencionó, era de los más allegados a Bretón.

La ironía es que en la búsqueda de su libertad, Varo siempre se apegaba a hombres: primero, para salir del entorno familiar, Gerardo Lizarraga; luego, al percatarse de que ella aspiraba a una sexualidad más libre y compartir con mayor profundidad su primeras ideas surrealista, se une en amoríos a Esteban Francés; y ahora se unía a un hombre mayor, que era un figura romántica a sus ojos de joven entusiasmada, Benjamín Péret.

Es difícil precisar hasta qué punto una mujer inteligente como Remedios Varo era consciente de que había ido conquistando un derecho a la libertad intelectual a base de establecer profundas relaciones con hombres, no en el sentido utilitario del término, sino que los hombres que ella había elegido como pareja habían todos contribuido a que ella creciera como individuo y, eventualmente, como artista. [...] El haber podido elegir con qué hombres

⁷⁷ Con la victoria nacionalista en España, dos años después, el general Franco cerraría las fronteras españolas a todos los que habían tenido alguna relación con la República. Así, al marcharse con Péret a París, Varo se cerraba, sin darse cuenta, la posibilidad de una futura vuelta a su patria, e iba a vivir bajo el impacto de esta abrupta y repentina ruptura durante el resto de su vida, dando rienda suelta a un profundo remordimiento por haberse separado así de su familia. Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 53.

involucrarse sentimentalmente y emocionalmente colocó a Varo en una posición privilegiada.⁷⁸

En este periodo conoce a Max Ernst, Alice Rahon, Victor Brauner, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Carlos Matta, Gordon Oslow Ford, Dora Maar y Leonora Carrington (con ésta última entablarían una estrecha amistad en México y hasta el final de su vida), por mencionar algunos. Junto a Péret, Varo se encontraba inmersa en lo más íntimo del surrealismo, pero sentía un cierto temor: “Mi posición era la tímida y humilde del oyente, no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos [...], yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas”⁷⁹.

Se sabe que las sesiones en los cafés (muy frecuentados por los surrealistas) eran intimidatorias, sobre todo para los recién llegados que deseaban ingresar al grupo de Bretón. Imagino cómo se sentiría Varo en ese ambiente lleno de gente y prolongadas pláticas, ella siempre tan aprensiva y prefiriendo los ambientes sin presiones, en el fondo asustadiza y tímida. Se sabe, también, que Péret le infundía un poco de miedo, los amigos se acuerdan de que parecía admirarle, “idolotrarle de cierta manera”.

Llama la atención que Varo se recuerde como si fuera muy joven (“no tenía la edad [...] para enfrentarme con ellos”), cuando a finales de 1938 cumpliría treinta años. Pero quizá —como lo escribe Kaplan, la mayor biógrafa de Varo— es porque para esa época nuestra pintora ya había comenzado a quitarse cinco años, siendo una invención que llegó a abrirse paso para colocarse hasta sobre su propia tumba, ya que ésta muestra como fecha de nacimiento 1913, cuando en realidad nació en 1908. Y quizá esta invención de Varo esté ligada de manera estrecha a los surrealistas y su imagen de la *femme-enfant*, esa imagen tan importante para esta vanguardia, ya que era como la musa inspiradora para los hombres, la imagen de una ingenua mujer-niña, la inocencia que no había sido corrompida por la lógica de la razón; quizá Varo sentía que al quitarse la edad podría seguir siendo fuente de inspiración aún por mucho más tiempo para Péret.

Sin embargo, como Simone de Beauvoir señala en *El segundo sexo*, al hablar de Bretón, se presenta a la mujer como objeto de definición masculina y se deja poco lugar para que las mujeres del grupo surrealista desarrollen una identidad creativa independiente. Se deja fuera de lugar la madurez de la mujer y

⁷⁸ Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p.55.

⁷⁹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados.* p. 56.

el proceso de envejecimiento entre las artistas del grupo. Las mujeres se veían excluidas de las doctrinas que generalmente se formulaban en su ausencia.

Y a pesar de que André Bretón pretendía una verdadera revolución estética en las artes del siglo XX, su actitud hacia las mujeres creadoras fue mayormente alienante. Siempre reconoció que podían expresarse perfectamente bajo los fundamentos de lo surreal, pero nunca les otorgó la gracia de considerarlas ejes fundamentales del movimiento. Y aunque oficialmente no figuró mujer alguna entre el grupo de artistas que formalmente se adhirió a la proclama del Primer Manifiesto del Surrealismo en 1924, varias fueron las que participaron de *La Révolution surréaliste* hasta 1929.⁸⁰

Pero todo lo anterior no impidió que las obras de Varo, así como las de otras pintoras, participaran en las exposiciones oficiales y se le reseñara en publicaciones que definían quién era y quién no era considerado un exponente del surrealismo. Un ejemplo es *El deseo* que fue reproducida en el número de invierno de 1937 de *Minotaure*, una revista surrealista francesa, y al ser su primera obra en una publicación surrealista francesa, se marca su debut público como integrante de este grupo.

Y a pesar de que nunca fue un miembro oficial del grupo surrealista, su obra se incluyó en exposiciones internacionales, como las de Londres, Tokio, París, Ámsterdam, Ciudad de México y Nueva York; y se puede decir que dentro del grupo sobresalió por encima de muchas.

Quizá en una declaración que hizo muchos años después se encuentre respuesta del porqué Varo, a pesar de todo, se encontraba unida a los surrealistas: “Sí, yo asistí a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones...Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad”⁸¹

De los surrealista aprendió mucho y bien. Aprendió técnicas pictóricas nuevas, como la decalcomanía, atribuida su creación a Oscar Domínguez, consiste en manchar el lienzo con pintura (generalmente gouache negro) diluida o untada en un pedazo de papel para lograr efectos accidentales; *el fumage*, esta técnica se le atribuye a Wolfgang Paalen mientras estaba en un café parisino y jugueteaba con una vela encendida, ya que la técnica consiste en pasar la llama rápidamente por una superficie pintada con óleo y el humo traza unas marcas únicas en las que posteriormente se pintarán las imágenes en color de acuerdo a las marcas que el humo sugirió; y el

⁸⁰ Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p.56.

⁸¹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados.* p. 57.

frottage, de Max Ernst que es el roce de superficies rugosas contra el papel o el lienzo lo que deja algunas marcas y sobre las figuras sugeridas se pinta.

Pero Varo no sólo experimentó con las técnicas sino también con los estilos. En un periodo de aproximadamente dos años crea una serie de obras que recuerdan los mundos de Dalí, Max Ernst, Magritte, Paalen y Brauner, todos eran sus amigos y ahora sabemos que también sus inspiradores de aquellos años.

Existe una obra de Varo, a la que hace referencia Janet Kaplan, en la que es muy clara la semejanza de los elementos con otra de Paalen; el título de la obra de nuestra pintora es *El deseo* y la de Paalen se titula *En la escalera del deseo*, pero se desconocen las fechas exactas de creación de cada obra por lo que es difícil determinar quién la realizó primero. La amistad que se entabló durante esta época entre los dos artistas sería duradera y años después, en México, Varo trabajaría para Paalen en la restauración de objetos precolombinos.

Posteriormente haré la comparación entre otras pinturas de Varo con las de algunos artistas contemporáneos, en algunos elementos que son semejantes.

Coincido en lo escrito por Luis Martín Lozano en su ensayo incluido en el Catálogo de nuestra pintora: el artista que sin duda ejerció una fuerte influencia sobre Varo fue Brauner, por encima del hecho de que hayan sido más que amigos (aunque seguía viviendo con Péret, Varo y Brauner se hicieron amantes), él parece haber sido quien le heredó la capacidad para crear seres fantásticos como metáforas de la condición individual; la pintura de Brauner se caracterizaba por las referencias mitológicas con arquitectura de ambiente metafísico, parece que Brauner le brindó a Varo el referente visual del poder que tenían los sueños, las cosmogonías mágicas y la manera en que el inconsciente actuaba con la realidad. Cuando Varo conoció a Brauner, en 1935, se encontraba dedicado a explorar la magia, la alquimia y los fenómenos psíquicos en una serie de obras que también serían fuente de inspiración para nuestra artista. Como para otros surrealistas era superlativo el interés que se debía tener en los sueños como revelaciones de imágenes que se encontraban ocultas en uno mismo.

El sentido casi premonitorio que la pintura llegó a tener para Brauner significó para Remedios la posibilidad de comprobar que el arte no era un mero ejercicio intelectual, sino que estaba estrechamente atado a la formulación de un destino preestablecido, y al cual sólo el artista –como iniciado– podía acceder con ojo visionario. Esta capacidad de que el arte tuviera la facultad de iluminar el destino de los hombres fue comprendida y aplicada por Remedios en muchas ocasiones.⁸²

⁸² Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p.63.

Pero a qué se refiere Lozano cuando habla de un “sentido premonitorio” en la pintura, pues bien, todo parte de un hecho que pasó a la historia dentro del anecdotario surrealista: sucedió en agosto de 1938, cuando en el estudio de Oscar Domínguez se encontraban Brauner, Francés, Domínguez, Varo, y se cree que algunos otros, cuando alguien –tal vez Francés– criticó a Varo por tener varios asuntos amorosos al mismo tiempo, el punto fue que se entabló una disputa y un vaso salió de la mano de Domínguez dirigido a Francés, pero sin querer fue a dar a la cara de Brauner, sacándole el ojo derecho. ¿Pero qué tuvo de premonitorio la pintura? Durante muchos años antes del accidente, Brauner pintó seres con un ojo, y entre las numerosas obras se encuentra un autorretrato, de 1931, en el que aparece tuerto, pero uno de los más extraños es el de *Paisaje Mediterráneo*, también de 1931, donde una persona tiene clavada en el ojo derecho una espada que tiene sujeta una letra D (¿tendrá que ver con que el causante del accidente, años después, sería Domínguez?).

Muchos años después, en 1958, Varo regresó a París y se reencontró con algunos surrealistas; visitó el estudio de Brauner y le confesó que en su recámara conservaba una obra de aquellos años treinta que él le había regalado, un de los pocos referentes que conservaba de aquella época de aprendizaje.

Varo refleja en sus obras de aquellos años el continuo aprendizaje y así lo muestra en *Marionetas vegetales*, donde deja caer cera sobre una superficie de madera sin pintar y basándose en las formas que se obtiene por el chorrear de la cera pinta caras e insinúa cuerpos entre lo amorfo de la cera. Era un continuo explorar para identificarse con un estilo propio, pero ya por esa época parece que, cuando menos, hay tres elementos de su personalidad artística: la narrativa como elemento integrador de la composición, la técnica dibujística o pictórica para crear ambientes etéreos y la manifestación de contenidos simbólicos mediante metáforas.

Su vida con Péret era bohemia, como si no tuviesen preocupaciones de dinero, ellos y el grupo de surrealistas vivían al margen de la sociedad, con la convicción de que sus ideas eran las acertadas, y una total despreocupación por otras; transmitían la sensación de estar en el centro artístico, o mejor dicho, de serlo, así lo describió el historiador de arte Robert Goldwater. Pero esa vida bohemia al lado de Péret implicaba vivir en la pobreza, siempre al filo de la indigencia; ya que no tenían trabajo fijo, Varo tuvo que realizar variadas tareas para sobrevivir. Así lo recordaría en 1960 durante una entrevista, donde platica que fue locutora traduciendo conferencias para latinoamericanos (con tal de sacar

un poco de dinero), y algunas veces no tomaba más alimento en todo el día que una tacita de café con leche, la recuerda como “la época heroica” y agrega “esa vida bohemia que se supone necesaria para el artista, es muy amarga”.

Se cuenta que otra de sus ocupaciones, junto con Oscar Domínguez, a fin de ganarse la vida, fue falsificar cuadros de Giorgio de Chirico. Y aunque el fin no era dejarse influir por el estilo, sino conseguir dinero para comer, en su obra tardía, ya mientras Varo radicaba en México, se nota la influencia del estilo de de Chirico en las piezas de nuestra artista.

Con todo lo anterior, no cabe duda que para Varo el surrealismo fue de enorme importancia, ya que se cubrió con él en un momento crucial de su desarrollo artístico: cuando más busca orientación, encontró un “padre” como Bretón que abogaba por el arte sin un razonamiento lógico, por el lograr expresar las emociones a través de imágenes.

Así lo declara en el primer *Manifiesto Surrealista* de 1924: Voy a definirla de una vez para siempre: Surrealismo: "sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral [...]. El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento.

Además de ser un artista, Bretón, había estudiado medicina, tenía conocimientos de psiquiatría y estaba muy influenciado por la obra de Sigmund Freud. En 1928, en *El surrealismo y la pintura*, expone la psicología surrealista:

El inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad sino que forma un todo con ella. El arte, en esa esfera, no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. Esa conexión se expresa de forma privilegiada en las casualidades significativas (azar objetivo), en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más dispares se revelan unidos por relaciones secretas. El surrealismo propone trasladar esas imágenes al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. De ahí que elija como método el automatismo, recogiendo en buena medida el testigo de las prácticas mediúnicas espiritistas, aunque cambiando radicalmente su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente.

Pero, como bien asegura Luis Martín Lozano, “Remedios concluyó que el surrealismo era sólo una posibilidad más para acceder a descifrar el continuo enigma de la existencia, y que el devenir no se limitaba al mundo de lo real, como

tampoco a la discusión estéril de las estéticas y la teoría, sino que había, forzosamente, otras vías de acceso para proyectar el ser interior”⁸³

En 1939 Francia e Inglaterra se enfrentaron contra Alemania, y Varo se enfrentó, otra vez, a la guerra. El gobierno francés pedía que todo aquel que pudiera abandonara París. Todos los extranjeros corrían el riesgo de ser deportados a su país natal tras la menor infracción, para Varo eso hubiera implicado el regreso a España durante la dictadura de Franco, donde eran muy comunes las ejecuciones de los simpatizantes de la República.

Al lado de Péret, un comunista, las cosas se complicaban más; en 1940 lo arrestaron y encarcelaron por resistirse a participar en la guerra y por actividades políticas, en la prisión militar de Rennes, al oeste de París. Varo se queda desolada sin saber qué hacer.

Poco tiempo después de lo sucedido, en una ida al cine con Emerico (Chiki) Weisz, en donde la película era precedida por un documental que Weisz había ayudado a hacer y que trataba sobre los campos de concertación franceses; mientras veían ese documental que precedía a la película, Varo se percató que uno de los reclusos en los campos era Gerardo Lizarraga (con el que no tenía contacto desde hace algún tiempo, pero que legalmente aún era su marido). Weisz no lo conocía y de verdad había sido casualidad que apareciera en el documental, Varo hizo todo para localizar a Lizarraga y una vez que lo hizo ella y sus amigos no descansaron hasta conseguir su libertad.

Y mientras Péret ya llevaba varios meses en la cárcel, un punto crucial, para Varo, fue su propia detención en el invierno de 1940, y todo por haber sido compañera de un comunista. No fue sino hasta el otoño cuando se vio en libertad, ella nunca hablaba de eso, y lo que se sabe es por una amiga suya, Georgette Dupin, que se la llevó a su casa durante varias semanas, después de haber sido liberada; nuestra artista quedó muy traumatizada y se hundió en una profunda tristeza. Y no pasó mucho tiempo cuando Hitler invadió París. Francia fue dividida en dos zonas, la ocupada y la no ocupada. Todo la orillaba a dejar la ciudad y guardar tan dolorosos recuerdos.

Varo ya no puede esperar a tener noticias de Péret, ¿acaso le liberarían y cuándo? Ella se convirtió en una de los más de ocho millones de refugiados que salían hacia el sur de Francia. Esta imagen de la migración parece fundamental: “Hombres, mujeres y niños que salían presos de auténtico pánico hacia la zona no ocupada del

⁸³ Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p.63.

sur, cargando unos pocos bártulos en el techo de un coche, o en la rejilla de una moto, o de una bicicleta, o en un cochecito de niño, en un carro, en una carretilla o en cualquier artefacto con ruedas del que pudiesen echar mano rápidamente”⁸⁴ Vislumbrar una imagen así, nada fácil de olvidar, y pensar que Varo iba sola en medio de esa peregrinación, entre la multitud y los bombardeos. Pero su amigo Oscar Domínguez le ahorró la caminata, ya que él se había buscado un lugar en un coche que iba al sur, pero mejor se lo dejó a su amiga Remedios.

Tras el angustioso viaje, Varo se fue a la costa mediterránea, a un refugio organizado por el surrealista Jacques Hérold; primero se quedó en la casa del artista como muchos otros refugiados, y luego se encontró con Victor Brauner y se mudaron a vivir juntos, a cambio de una ración diaria de pescado ayudaban a los pescadores a recoger las redes; parece que a pesar de los conflictos políticos, el tiempo que vivieron juntos fue muy idílico.

A finales de agosto de 1940, Varo se había marchado a Marsella para unirse a un numeroso grupo de artistas; varios meses después se reunió con ella Péret, que había logrado ser liberado a finales de julio sobornando a los alemanes. Pero en Marsella, el alojamiento y la comida escaseaban cada día más y, aunque estaban en una zona controlada por Francia, las redadas policíacas eran muy amenazantes, la GESTAPO estaba presente.⁸⁵

En la Villa de Air-Bel se encontraba el grupo Comité de Salvamento de Urgencia y su fin era salvar a la mayor cantidad posible de intelectuales y artistas facilitando su huída de Francia (esta misión tuvo como resultado la mayor migración intelectual de Europa a América). Varo y Péret se fueron a vivir muy cerca de la villa; Bretón se alojaba en la villa junto con su familia. Prácticamente todos los del grupo que rodeaban a Varo en Francia llegaron hasta allí (incluido Brauner, que llegó tiempo después; y Oscar Domínguez). Mantuvieron vivo su espíritu surrealista y se reunían para hacer juegos y estar juntos, buscaban pasatiempos que los mantuvieran entretenidos para pasar esos duros meses en Marsella; volvieron los “cadáveres exquisitos”.

Pero la situación empeoraba, al grado de correr el riesgo de morir de inanición. Varo y Péret buscaban conseguir boletos para México. Bretón ya se había ido a Estados Unidos, pero a Péret no le habían permitido la entrada por sus antecedentes políticos. Había varias razones para elegir México: les habían

⁸⁴ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 72.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 74.

impresionado los comentarios que Bretón había hecho después de su viaje al país; el español era la lengua con que Varo se sentía más cómoda; y en junio de 1940 el gobierno mexicano había ofrecido protección a todos los refugiados españoles y miembros de las Brigadas Internacionales que se encontraban en Francia. El Comité de Salvamento de Urgencia trabajó durante seis meses para ayudarlos a huir; “Buscados por la GESTAPO, salvados por América” era la cabecera de un folleto para conseguir fondos, se pedían aportaciones de 350 dólares. Finalmente se tuvo el dinero y se reservaron los pasajes en el trasatlántico portugués *Serpa Pinto*, que partía el 20 de noviembre de 1940 de Casablanca rumbo a México.

2.3 México y el esoterismo

Varo y Péret desembarcan en el puerto de Veracruz el 16 de diciembre de 1941, el día en que la artista cumplía 33 años⁸⁶. Se trasladaron a la ciudad de México y se instalaron en la Colonia San Rafael, en una casa de la calle Gabino Barreda, que se convertiría en un importante centro de reuniones para el grupo de exiliados surrealistas que también habían llegado a este país.

La primera época no fue fácil, no había trabajo (tampoco dinero) y la inestabilidad de los conflictos bélicos con el constante ir y venir de un lugar a otro, parece que aún pesaban sobre nuestra pintora; tendrían que pasar algunos años para que Varo encontrara la seguridad, emocional y económica, necesaria para dedicarse por completo y tranquilamente a su producción pictórica.

La casa de Gabino Barreda era una edificación a la que se entraba por una ventana, había agujeros en el suelo por los que a veces salían ratas; Gunther Gerszo recuerda aquel apartamento, muy cerca del Monumento a la Revolución, al que llegaron a vivir Varo y Péret, no lujoso pero maravilloso, lleno de gatos y jaulas con pájaros –que tanto gustaban a Remedios–; estaba decorado con dibujos de Picasso, Tanguy y Ernst; completamente lleno de talismanes y objetos especiales (cristales de cuarzo, piedras, trozos de madera, conchas), porque para Varo la magia era algo real.⁸⁷

⁸⁶ Arcq, Tere. “Remedios Varo y la Casa Bayer”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- Artes de México- Bayer. 2008. p. 7.

⁸⁷ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. pp. 90-92.

En el contexto del México de los cuarenta, el muralismo era lo predominante y no se veía con buenos ojos a los recién llegados, con ideas novedosas, temas y estilos nada afines con los plasmados por la élite artística que encabezaba Diego Ribera y Frida Kahlo. Para una idea más clara de cómo se encontraba la situación entre las posturas artísticas basta citar algunas palabras de Kahlo: “Me dan ganas de vomitar. Son todos tan terriblemente “intelectuales” y corrompidos que ya no puedo aguantarlos...Preferiría sentarme en el suelo del mercado de Toluca a vender tortillas, antes que tener nada que ver con esas perras “artísticas” de París”⁸⁸. Recordemos que Bretón había convivido con esta pareja de artistas en 1938, durante su visita a México, pero parece que aún así, ahora los artistas mexicanos se sentían preocupados por esta especie de invasión europea, que era permitida por el presidente Lázaro Cárdenas; en un momento en que otros países restringían cada día más la inmigración, la tierra azteca se abría para más de 15 mil refugiados, y en especial españoles.

El círculo de amigos de Varo llevaba una vida claramente europea, realizaban sus reuniones y aquellas actividades de la época de París y del refugio de la Villa Air-Bel, pero ahora con mucha mayor tranquilidad, sin peligro de que les cayera una bomba o de pronto llegaran a detenerlos. Una fotografía de 1946, plasma los rostros de aquel grupo de amigos celebrando la boda de Emerico (Chiki) Weisz (el reportero gráfico que había filmado a Lizarraga en un campo de concentración) y Leonora Carrington (pintora inglesa que se convertiría en la más íntima amiga de Varo); en la imagen se puede ver al grupo de exiliados muy sonrientes: Gerardo Lizarraga, Gunther Gerszo (pintor nacido en México, pero educado en Europa), José Horna (escultor español que Varo había conocido en la Academia de Madrid), Miriam Wolf, Varo, Péret, y no podían faltar los recién casados, Carrington y Weisz. Otros amigos cercanos eran Esteban Francés, Kati Horna (fotógrafa húngara, esposa de José Horna), Luis Buñuel, César Moro (poeta peruano), Wolfgang Paalen y su esposa Alice Rahon. Su principal norma era no tener normas y el principio fundamental era pasarla bien; prefirieron mantenerse aparte (durante algún tiempo) de la élite artística mexicana.⁸⁹

Pero, como ya mencionaba, durante los primeros años de la década de los cuarenta, la producción pictórica de Varo es mínima, debido al tiempo que dedicaba al trabajo comercial, se inclinó más a escribir, que era el otro medio que le permitía

⁸⁸ Cita en Kaplan, Janet. *Op. Cit.* p 88.

⁸⁹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados.* pp. 86 y 87.

dejar salir su creatividad; sus cuadernos los llenó con cuentos y cartas que escribía a personas desconocidas, y estaban entre el español y el francés.

Buscó recomendaciones para encontrar trabajo, Gunther Gerszo la enlistó en la oficina británica de propaganda antifascista donde, junto con Gerardo Lizarraga y Esteban Francés, realizaba maquetas, dioramas y pequeños montajes escénicos para atraer la atención de los mexicanos hacia la causa aliada en Europa; también se dedicó a pintar a mano muebles e instrumentos musicales, para la casa de decoración Clardecor; con el escultor José Horna diseñaba juguetes para niños, él los hacía en madera (sobre todo muñecas) y ella los decoraba con dibujos fantásticos. Un elemento que le fue de mucha ayuda para sobrevivir en aquellos años, fue su gran habilidad en la máquina de coser; junto con Leonora Carrington participó en el diseño de trajes y sombreros para obras teatrales de Jean Giradoux y Pedro Calderón de la Barca; además ellas y Francés trabajaron para Marc Chagall, en diseños para trajes de ballet. Otra actividad de la que sacaba un poco de remuneración era perfeccionando técnicas de restauración de piezas precolombinas, mientras trabajaba para Wolfgang Paalen, su amigo pintor desde París, y el que ahora se había convertido en gran coleccionista. A principios de la década de los cuarenta, cerca de la Ciudad de México, se descubrió Tlatilco, un cementerio rico en piezas precolombinas, y Varo formó parte del grupo de artistas, como Diego Rivera, Jean Chalot Miguel Covarrubias y Paalen que hacían regularmente excursiones para comprar piezas, aún por poco dinero.

El ingreso fijo que Varo tenía en esos años, procedía de la Casa Bayer, para la que realizaba dibujos y folletos de publicidad, pintó gouaches de 1942 a 1949, sobre esta época Tere Arcq realiza una investigación⁹⁰. Algo de llamar la atención, es que todas estas obras las firmaba con su apellido materno, Uranga; parecía querer dejar en claro y así separar el trabajo comercial de su trabajo personal. La pintura de Varo, que se inscribía dentro de las prácticas surrealistas, comenzó un proceso de transformación y empezó a tener ciertos aspectos relacionados con su estilos personal, tanto desde el punto de vista temático como estilístico, que desarrollaría en su obra de madurez.

Entre Varo y Leonora Carrington se fue tejiendo una gran amistad. Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían comprender y veía en Leonora esa alma que no trataría de cuestionar sus constantes angustias e incertidumbres

⁹⁰ Arcq, Tere. "Remedios Varo y la Casa Bayer", en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 6-11.

por todo; ambas, poseían una imaginación profunda y buscaban el sentido de las cosas más allá de las apariencias, les encantaba hacer experimentos y realizaban investigaciones semi-científicas, para lo que utilizaban la cocina como laboratorio. Existe una serie de manuscritos en un cuaderno que conserva su último marido, Walter Gruen, en los que Varo brinda varias recetas, entre las que se encuentran: para soñar que se es rey de Inglaterra, para ahuyentar los sueños inoportunos, para provocar sueños eróticos; para cada receta brinda una lista detallada de ingredientes y posteriormente explica muy meticulosamente lo que se debe ir haciendo para lograr el cometido.⁹¹ Éste tipo de recetarios hacen recordar los grimorios, aquellos recetarios de la Edad Media que se consideraban como libros de conocimientos mágicos, y contenían instrucciones para lanzar hechizos, encantamientos, fabricar talismanes, entre otras cosas. No hay que olvidar que Bretón llamaba a Varo “La Hechicera”. Es muy probable que Varo haya poseído conocimientos a la perfección acerca de los Grimorios, recordemos que durante su estancia en la Academia de San Fernando se le aleccionó sobre los grandes maestros del arte del Medioevo y del Renacimiento, Varo poseía un profundo conocimiento sobre estas época de la humanidad, que es reflejado en sus pinturas. Varios estudiosos de su obra (como Carlota Caulfield, Janet Kaplan y Peter Engel) han encontrado referencias y alusiones en cuanto a las técnicas y la manera de presentar el contenido de la misma forma que los maestros renacentistas, por ejemplo: la perspectiva, como una ventana abierta al mundo; el manejo de la luz y el color, con los claroscuros; los símbolos mezclados de la ciencia, el arte y la metafísica.⁹²

Tanto a Varo como a Carrington les interesaba el ocultismo, leían mucho sobre brujería, alquimia, magia y el arte de echar las cartas. Se dice que México ayudó al desarrollo de estas creencias, por ser un país donde en la esquina podían encontrar un puesto con hierbas y preparados para curar casi cualquier cosa. Pero, lo cierto, es que no era algo que tomaran a la ligera, no eran simples supersticiones o creencias paganas. Como asegura Tere Arcq, y ya se analizará más adelante, sus profundos conocimientos sobre lo místico y lo esotérico se encontraban sumergidos en las enseñanzas de P.D. Ouspensky y G. I. Gurdjieff, los sistemas de

⁹¹ Cfr. Varo, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. México. Ediciones Era. 2006. pp. 107-109 y Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 95.

⁹² Rivera, Magnolia. *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. México. Siglo XXI editores. 2005. pp. 191y 192.

conocimiento de ambos hombres se encuentran reflejados en la pintura de Varo ¿Pero cuándo comenzó nuestra pintora a tener contacto con estas creencias?

El ruso, George Ivánovich Gurdjieff (1866-1949) realizó estudios de medicina, psicología y religión, y, con el fin de indagar más en su búsqueda de conocimiento, realizó viajes a Egipto, Sumeria, India, el Tíbet, Asiria, entre otros lugares. Cuando regresó a Rusia, Gurdjieff diseñó un sistema cuyo objetivo era el desarrollo de la conciencia humana. En 1922, al sur de París, fundó el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre, mejor conocido como el Priorato; comenzó a hacerse de un grupo de seguidores con los que dirigió su sistema para alcanzar la armonización de las que consideraba las tres funciones básicas humanas: la física, la emocional y la intelectual. Gurdjieff se dedicó a difundir sus enseñanzas en Estados Unidos y a realizar reuniones con sus seguidores en París. Periodista y filósofo, Piotr Demiánovich Ouspensky (1878- 1947), también fue un ruso en búsqueda del conocimiento, y en su exploración, también, viajó por Oriente, y un día oyó hablar de Gurdjieff e inmediatamente lo buscó. El encuentro lo marcó profundamente y fue el más importante de sus discípulos. Pero, en 1921 rompió con él y continuó sus enseñanzas de manera independiente.⁹³

Ambos teóricos dejaron plasmadas sus ideas en algunos libros, de los cuales Remedios Varo era asidua lectora; su biblioteca estaba conformada por gran número de textos de carácter esotérico, entre los que se encontraban las publicaciones de Gurdjieff, Ouspensky, Maurice Nicoll y Rodney Collin-Smith (los dos últimos discípulos de los anteriormente mencionados), libros tales como el *Tertium Organum* y *Relatos de Belcebú a su nieto* se encontraban entre los más asiduos de nuestra pintora. Ya algunos autores han mencionado la importancia que tenían las doctrinas de estos dos místicos rusos para Remedios Varo⁹⁴, pero no es sino hasta muy recientes fechas que Tere Arcq parece responder a la pregunta de si es posible ver la influencia de estas doctrinas en las pinturas de Varo, y cómo es que Varo entró en contacto con estas ideas.⁹⁵

⁹³ Arcq, Tere. “En busca de lo milagroso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 22 -24.

⁹⁴ Su biógrafa, Janet Kaplan, lo menciona en el libro *Viajes inesperados*; Magnolia Rivera lo retoma a lo largo de su ensayo *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*; también Isabel Castells los refiere en la introducción escrita para el libro de Varo *Cartas, sueños y otros textos*.

⁹⁵ La investigación realizada por Tere Arcq, y de la que yo sólo tomaré algunas referencias, se encuentra en Arcq Tere. “En busca de lo milagroso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 21- 87.

Existen elementos sobre las creencias de los místicos rusos claramente reflejados en la obra de Remedios Varo, de los que Tere Arcq realiza un análisis, por ejemplo: la Ley de Tres (una de sus posibles aplicaciones es a los colores primarios) y la construcción de la falsa personalidad; La Ley de Octavas, que expresa que el universo consiste en vibraciones y de esta ley se saca la escala musical de siete tonos, y a la que Varo menciona claramente en un texto para la pintura *El flautista*; el eneagrama, que es el símbolo más importante en las enseñanzas de Gurdjieff; el espiral, que es una línea en tres dimensiones que presupone la existencia de la eternidad y está en relación con el espacio- tiempo y el fenómeno de la recurrencia y la armonía universal⁹⁶; el superhombre que es la contra parte del hombre como máquina, a éste último Varo lo representa en diversas obras como un humano con partes mecánicas como ruedas; los siete tipos diferentes de hombres, en donde el sexto se representa con la estrella de seis puntas (personaje recurrente en la obra de nuestra pintora); la teoría del destino (futuro predeterminado y futuro libre) en la cual la voluntad es un factor determinante⁹⁷. Estas son algunas doctrinas que se pueden encontrar en los lienzos de nuestra pintora.

En los actuales grupos que siguen las enseñanzas del Cuarto Camino de Gurdjieff existen las evidencias y los testimonios de que Varo tenía contacto con los seguidores de Gurdjieff de aquellos años, y existe la leyenda de que, entre todas las personas que se relacionaron con los grupos en México, Varo fue la única que trabajó directamente con Gurdjieff. Cuando Varo llegó a París en 1936, Gurdjueff organizaba reuniones en su departamento de la calle Colonel-Renard, donde asistían todo tipo de invitados, desde sus seguidores hasta artistas y escritores. Lo más probable es que Varo asistiera a algunas de esas reuniones, y aunque no se sabe con certeza, lo que sí se conoce es que una de las visitantes frecuentes era Gertrude Stein, amiga de los surrealistas que se reunían en el café parisino Les Deux Magots, lugar que también frecuentaba Varo. Aunque el encuentro con Gurdjieff siga siendo un misterio, lo que sí se conoce es su acercamiento a los planteamientos de Ouspensky, ya que Esteban Francés (su amante de aquella época), Roberto Matta y Gordon Onslow Ford estaban profundamente interesados en las teorías de la Cuarta dimensión y discutían sus creaciones en términos de la

⁹⁶ A pesar de que la palabra *espiral* es un sustantivo femenino, Gurdjieff lo toma como masculino, haciendo referencia a éste como *el espiral*.

⁹⁷ Arcq Tere. "En busca de lo milagroso", en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo.*, pp. 27- 80.

posibilidad de representación de ésta; incluso trataron de convencer a Breton de que la exploración de dimensiones superiores debía ser el siguiente paso para el surrealismo⁹⁸.

Pero regresemos a la época de México y a reconocer porqué fue importante hacer esta retrospectiva. En 1941, cuando Varo llega a México, también lo hace su amigo Onslow Ford y su esposa, Jacqueline Jonson; el matrimonio se instala en Erongarícuaro, Michoacán, donde reciben visitas frecuentes de los surrealistas exiliados en este país. Varo era la visitante preferida, tenía su propia habitación y pasaba largas temporadas en el lugar, algunas veces hasta un mes completo. Onslow y Varo tenían la misma predisposición para ver más allá del mundo aparente y compartían el interés por las creencias místicas de Gurdjieff y Ouspensky. Esto nos permite percatarnos que, a pesar del paso de los años, Varo continuó estudiando las doctrinas de los místicos rusos. Y aunque quizá, en apariencia, durante algunos años no plasmó este conocimiento en su obra, en años posteriores, durante su época más fructífera, en la mayoría de sus pinturas plasmaría de alguna u otra manera el conocimiento que había adquirido desde París y que fue madurando en México y en especial al lado de su amigo Onslow.

Ouspensky llamó a su libro *Tertium Organum* porque lo consideraba un tercer órgano del pensamiento (después de Aristóteles y Bacon), y aseguraba que el hombre que poseyera este conocimiento podría abrir sin temor las puertas del mundo de las causas, y afirmaba que los axiomas contenidos en su libro no pueden formularse en nuestro lenguaje. Con respecto al término de la Cuarta dimensión (asociado a lo misterioso y sobrenatural), éste surge por la creencia de que aparte de las tres dimensiones conocidas –longitud, latitud y altura–, debe existir una cuarta dimensión incomprensible para la percepción común. Según Ouspensky observamos los objetos desde una sola perspectiva, por un lado solamente, y para verlos desde la cuarta dimensión se tendría que desarrollar la capacidad de aprender a verlos como los conoce nuestra conciencia: por todos sus lados simultáneamente; Ouspensky describe un universo regido por otras leyes, donde todo está interconectado, y cuál sino es éste uno de los temas fundamentales de nuestra pintora. Varo explora el espacio multidimensional en numerosas pinturas: *Carricóche o Roulette* (1955), *Ciencia inútil o El alquimista* (1955), *Papilla estelar* (1958), en estas se presentan distintas posibilidades de un mismo espacio, la

⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 27- 30.

simultaneidad de todos los lados de un objeto⁹⁹. Pero, al parecer, la obra que refleja claramente la posibilidad de distintas dimensiones es *Fenómeno de ingravidez o Fenómeno de ingravedad* (1963), en el que Varo describe a un astrónomo con el pie izquierdo en una dimensión y con el pie derecho en la otra. “Los postulados de Ouspensky ofrecieron a Varo el marco conceptual para la creación de sus pinturas; el sistema de Gurdjieff, las herramientas técnicas y las ideas que nutrieron su imaginario”¹⁰⁰.

Otra influencia muy importante para Varo, son las tradiciones y creencias Celtas, que le llegaron por medio de su amiga Leonora Carrington; su abuela de Leonora era de Irlanda y le contaba a Leonora, cuando aún era pequeña, las historias y costumbres de la región, años más tarde ella reconocería que su abuela fue una gran influencia en su vida. Durante muchos siglos no hubo registro alguno de información concreta sobre los pueblos célticos ya que los antiguos celtas carecieron de escritura; sin embargo con la cristianización de Irlanda (que fue el último lugar donde los celtas predominaron), los monjes introdujeron el alfabeto latino y así surgió la primera lengua céltica con expresión escrita —el gaélico—, de esta manera, hacia el siglo XII los monasterios recopilan en manuscritos las tradiciones orales épicas y mitologías de los celtas; el estudio de estos manuscritos permite determinar que el sustrato espiritual común de los pueblos célticos se caracteriza por un sentimiento mágico de la naturaleza dotada de un espíritu propio, y un rechazo del realismo; en cuanto a la religión, existían los druidas que eran la clase intelectual, conformada por sacerdotes, poetas y sabios que, entre otras cosas, realizaban prácticas adivinatorias y mágicas; la esencia de su concepción del mundo estriba en la conciencia de la continua interrelación entre el mundo físico y el espiritual, por lo que concebían una realidad fluida y cambiante; su creencia de la transmigración de almas radicaba en la posibilidad de asumir simultáneamente diversas apariencias. En cuanto al arte se caracteriza por decoraciones geométricas y motivos simétricos; los temas predilectos fueron las barcas solares, las ruedas y algunas figuras de pájaros, el gusto por la ornamentación incluía incrustaciones en coral¹⁰¹. Es posible observar diversos elementos célticos en la obra de Varo, por mencionar sólo algunos, se puede hablar de la interrelación entre el mundo físico y el espiritual, el rechazo hacia el realismo,

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 30-33. Así como este postulado de Ouspensky, existen muchos otros investigados por Tere Arcq de los cuales muestra claros ejemplos plasmados en las pinturas de Varo.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁰¹ *Enciclopedia Hispánica*. Macropedia. Vol. 4. pp. 57-60.

el observar a la naturaleza como si poseyera vida propia, las incrustaciones de coral, entre otros.

En 1946, y con la finalidad de que Varo obtuviera un pasaporte para que pudiera viajar por América, Varo y Péret se casan el 10 de mayo en Cholula, Puebla¹⁰². Desde su salida de España y por las situaciones políticas que ésta había atravesado, Varo no había vuelto a ver a su familia, y ahora su hermano Rodrigo había sido designado jefe de epidemiología para el Ministerio de Salud Pública en Maracay, Venezuela, y se instalaba en aquel país al que se había llevado a su familia, incluida su madre; Varo quería ir a visitarlos. Pero 1947 no iba a ser un año fácil, ya que se produjeron cambios importantes en su vida: desde hacía algún tiempo, Varo y Péret tenían continuas fricciones para tomar la decisión de si debían marcharse de México y reanudar su vida en Francia, ya que para Péret no había otro lugar mejor para vivir. Existe una carta fechada en marzo de ese año donde Péret le hace saber a Breton de las circunstancias materiales abominables por las que pasa y de las pocas esperanzas de volver pronto a Francia; y una carta más fechada en octubre, donde le dice que por falta de dinero no ha podido hacer ningún arreglo para regresar. Finalmente sus amigos en París organizan una exposición a beneficio suyo, de la cual se logra sacar el suficiente dinero para comprarle un boleto, y es así como a finales de 1947 Péret regresa sólo a París.¹⁰³

Desde hacia un tiempo Varo tenía una relación con un piloto francés, Jean Nicole, un refugiado al que había dado asilo en su casa de Gabino Barreda¹⁰⁴. Varo y Nicole se fueron a vivir con Kati y José Horna, en la colonia Roma, cuya casa se convirtió en el lugar de reunión del grupo de amigos exiliado en México. La pareja primero vivió ahí y posteriormente en un departamento que Gerardo Lizarraga (antigua pareja de Varo) había rentado anteriormente.

Parece que para esta época Varo ya se había encariñado con México, cabe una cita muy recurrida por sus biógrafos y estudiosos:

¹⁰² En una entrevista que tuvo Tere Arcq con Walter Gruen, éste recuerda que Varo le platicó que una vez tramitado el permiso para que ella pudiera viajar, el acta de matrimonio la quemaron. Arcq, Tere “Remedios Varo y la Casa Bayer”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. p. 11.

¹⁰³ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 113.

¹⁰⁴ Durante la segunda guerra mundial, Nicole había pertenecido al mismo escuadrón aéreo que Antoine de Saint- Exupéry (autor de *El Principito*); y durante la estancia en la Villa Air-Bel, con los surrealistas, Varo conoció a Saint- Exupéry y a su esposa Consuelo, que se exilió en Nueva York junto con Jean Nicole y por medio de ella llegó a México y conoció a Varo. Arcq, Tere. “Remedios Varo y la Casa Bayer”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. p.11.

Soy más de México que de ninguna otra parte. Conozco poco España; era yo muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra...Es en México donde me he sentido acogida y segura... No me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gusta repetir¹⁰⁵.

2.4 El último viaje

Con la finalidad de ver a su madre y a su hermano, gracias a su pasaporte obtenido por la boda con Péret y a pesar de su disgusto por viajar, el 19 de diciembre de 1947 Remedios Varo vuela a Venezuela; mientras Nicole y dos amigos más –Claude Ecochard (quinesiólogo francés) y Michel Arnou–emprenden una expedición científica organizada por el Instituto Francés de América Latina (IFAL), ellos viajarían en jeep. Al parecer el país de destino de Varo y Nicole era el mismo¹⁰⁶.

A su llegada a Venezuela, y gracias a las relaciones de su hermano Rodrigo, Varo obtuvo trabajo como dibujante técnica en la División de Malariología del Ministerio de Salubridad; estudió insectos parasitarios y realizó dibujos de éstos para las campañas de malaria y paludismo, los representaba con el más mínimo detalle y los llegó a plasmar en su obra posterior. Lo paradójico es que Varo tenía un miedo casi patológico a las enfermedades y Péret en alguna ocasión comentó que ella tenía un miedo nervioso a los insectos. “Su experiencia en el Ministerio también pudo ser la fuente de inspiración de los muy complicados aparatos científicos y de los experimentos de laboratorio que proliferan en sus pinturas más tardías”¹⁰⁷.

Es intrigante cuál sería la reacción de la señora Uranga al ver a su hija después de tantos años de distanciamiento, y percatarse que seguía desaprobando la vida que Remedios llevaba. Imaginemos a nuestra pintora presentándose frente a su madre con un joven catorce años menor que ella (Varo tenía 39 años recién cumplidos), con el cual vivía abiertamente, después de estar –sin contar sus amores eventuales– divorciada de un hombre y separada de otro; su madre que era tan

¹⁰⁵ Marie: “Remedios Varo: Magia y disciplinas fascinantes del subconsciente” .Magazine de Novedades. Ciudad de México, 13 de noviembre de 1960, pp. 10 y 11, en Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 114.

¹⁰⁶ Arcq, Tere. “Remedios Varo y la Casa Bayer”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. p. 6 y Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p.114.

¹⁰⁷ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p.114.

religiosa y por eso la había mandado a un colegio de monjas, su madre que era tradicionalista, señora de costumbres de la vieja España del General Primo de Rivera. En fin, Varo no cambiaría su vida por ella.

Nuestra artista estuvo en Venezuela poco más de un año, durante este tiempo continuó trabajando para la Casa Bayer y en sus trabajos realizados durante este periodo la representación de los personajes femeninos tiene características en común: las mujeres aparecen atormentadas, atadas, toruradas, vendadas, etc., parece que en una postura de sufrimiento. Esta obra es de corte comercial y realizada bajo pedidos de Bayer por medio del tema, por lo que primero se podría intuir que la artista realizaba un trabajo que no necesariamente debía coincidir con su visión¹⁰⁸, pero revisando obra de su época madura, aparecen algunos elementos que Varo retoma de este periodo.

Durante su estancia en aquel país, vivió principalmente en Caracas y en Maracay. Realizó un viaje con Nicole, y con científicos del IFAL, a los llanos del río Orinoco, explorando zonas de vegetación y paisajes exóticos. Es muy claro este viaje con la referencia de su pintura que elaboraría diez años después con el título *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959).

Tras una escala en la Habana, Varo y Nicole regresaron a México a principios de 1949. No pasaron dos años de su regreso de Venezuela, cuando Varo deja a Jean Nicole; al parecer rompió con él porque la relación le absorbía de tal manera que no tenía tiempo de pintar. Poco tiempo después se relacionaría con Walter Gruen, su último compañero de vida. Pero como solía hacer Varo con sus exparejas, su relación con Nicole siguió siendo amistosa.

Gruen y Varo se habían conocido desde principios de los cuarenta; Gruen era Austriaco estuvo internado en campos de concentración alemanes y franceses, había llegado a México en 1942 sin nada en las manos y su primer trabajo fue en un almacén de neumáticos, con el tiempo convenció al dueño de que podían vender discos de gramófono; a principios de los cincuenta pudo comprar al propietario su participación en el negocio para posteriormente crear una de las tiendas de música más prestigiadas, la Sala Margolín, la primera tienda especializada en música clásica de la ciudad. Varo encontraría al lado de su último marido la seguridad emocional y económica que le permitiría la producción tan fructífera de sus últimos años de vida; a su lado pudo liberarse del trabajo comercial y dedicarse por

¹⁰⁸ Arcq, Tere. "Remedios Varo y la Casa Bayer", en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 9 y 10.

completo a su actividad artística. Era Gruen enérgico pero suave y parece que se propuso hacerla de parachoques entre ella y el mundo. Sin dejar el departamento que compartió con Nicole, Varo se instaló con Gruen en otro de esa misma calle – Álvaro Obregón, en la colonia Roma– frente a la Sala Margolín. Fue en el estudio de ese departamento donde nuestra pintora por fin tuvo todo el tiempo para dedicarse a su trabajo, y comenzó el periodo de su gran producción; podía tardar más de un mes en una sola obra que trabajaba de siete a ocho horas diarias¹⁰⁹.

Fue también durante esos años que comenzó a relacionarse con los líderes de los seguidores de Gurdjieff y Ouspensky. En 1948, un año después de la muerte de Ouspensky, llegó a México el inglés Rodney Collin-Smith, su discípulo más cercano, y con el propósito de continuar con el trabajo y las enseñanzas de su maestro, Collin-Smith y un grupo de seguidores eligieron una hacienda en Tlalpan para realizar sus reuniones; se formó una extensa biblioteca integrada por libros de astrología, astronomía, ciencias ocultas, religión, filosofía, magia y arte, además de continuar con las enseñanzas del sistema, construyó un observatorio inspirado en el diseño del eneagrama. Aunque Varo no participaba activamente en las sesiones de los grupos, sí conoció a Rodney Collin-Smith, y John Grepe, uno de sus discípulos, recuerda haberla visto algunas veces en la hacienda, y con mayor frecuencia a Leonora Carrington.¹¹⁰

Con respecto a los seguidores de Gurdjieff, se sabe que en 1951 llegó a México Christopher Fremantle, para hacerse cargo de los grupos. Varo lo conoció gracias a Carrington y a sus amigos ingleses. Fremantle era un pintor inglés y se dedicó a explorar las posibles aplicaciones de los conceptos de Gurdjieff en las artes plásticas. Anne Fremantle (esposa del pintor) y Carrington se hicieron grandes amigas; Kati Horna, Varo y por supuesto Leonora frecuentaban la casa de los Fremantle, a las dos últimas les interesaba especialmente el tema del desarrollo de la conciencia en las enseñanzas de Gurdjieff. En 1958 se decidió que Eva Sulzer se encargara de dirigir los grupos de Gurdjieff, ya que era una mujer profundamente comprometida con las actividades y llevaba muchos años participando en el grupo que ponía en práctica en la vida cotidiana las enseñanzas de Gurdjieff; a pesar de eso ella no estaba preparada para dirigir las enseñanzas, pero Remedios Varo sí, por lo que Fremantle le pidió que se hiciera cargo de los grupos junto con Eva. Las

¹⁰⁹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p.120.

¹¹⁰ Arcq, Tere. “En busca de lo milagroso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 34 y 35.

actas de la fundación establecen por lo tanto que Eva Sulzer es líder oficial del grupo hasta el 4 de enero de 1960¹¹¹.

Esto permite imaginarnos a qué grado se encontraba involucrada Remedios Varo con los grupos de ambos místicos, por lo que no es de extrañar la gran influencia que tienen estas enseñanzas en su vida y por lo tanto en su pintura.

La mecanicidad del hombre y la constitución de sus centros y funciones, la transformación de los seres, la evolución de la conciencia, la ruptura con la falsa personalidad, el destino, el cosmos y sus leyes, las vibraciones, eran temas comunes en las sesiones de estudio de los grupos, y todos ellos aparecen, uno tras otro, en los lienzos y las tablas de la artista. Remedios Varo solía decir que sus pinturas tenían una intención precisa, cada una presentaba “un problema a resolver”¹¹².

En 1955 nuestra artista tiene su primera exposición colectiva en la Galería Diana, participa con cuatro obras: *Interior en marcha*, que posteriormente será conocida como *Roulotte*; *La rabia del gato*, que luego será llamada *Simpatía*; *Laberinto mecánico*, que se convertiría luego en *La ciencia inútil o el alquimista*; y *Música de luz* que se le cambia el nombre por *Música solar*. En estas obras se aprecia ya la madurez de su trazo, así como la asimilación de técnicas que había aprendido con los surrealistas y que ahora aplicaba a su manera, eran lienzos meticulosamente elaborados, parecía mostrar que al fin tenía el tiempo para realizar el tipo de obras que siempre había deseado. La forma en la que Varo retoma técnicas del automatismo surrealista es de manera diferente, ya que no parte del aspecto fortuito, sino que aplica las técnicas en zonas determinadas para después realizar la imagen que ella previamente había concebido.

La pregunta es ¿por qué tuvieron que pasar tantos años, desde su llegada a México, hasta su primera exposición? En la época de los años cuarenta, aún estaba incrustado en el mundo artístico mexicano la ideología revolucionaria socialista del muralismo; pero México es un lugar surrealista por excelencia, ya lo había dicho Breton durante su visita a este país en 1938. Parece que quienes le dieron la seguridad de ingresar a la escena artística de México fueron su amiga Leonora y su compañero Walter. Fue como si supieran que el arte mexicano estaba esperando con los brazos abiertos la creación artística de Varo, que mostrara a este país su mundo interno. Quizá en ella influyó el hecho de que Frida Kahlo celebrara su primera exposición individual en 1953 y tuviera una gran acogida por el público.

Con solamente cuatro obras, Remedios Varo, una refugiada española virtualmente desconocida, había cogido a los críticos mexicanos

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 35- 47 y 171-172.

¹¹² *Ibíd.*, p. 47.

completamente por sorpresa. Aplicando su extraordinaria capacidad para el manejo de la técnica a la metáfora autobiográfica, había surgido, como de la nada, con un estilo plenamente desarrollado y que era inconfundiblemente suyo¹¹³.

Fue tal el impacto de su primera exposición colectiva que al año siguiente, 1956, tuvo su primera exposición individual conformada por doce obras: *Flautista*, *El hallazgo*, *El Malabarista o el Juglar*, *Ruptura*, *Ermitaño*, *La revelación o el relojero*, *El mundo de más allá*, *Simpatía*, *La tarea*, *Roulette*, y dos dibujos sin título. Como era de esperarse, ya con los antecedentes, Varo recibió elogios de los críticos, de sus compañeros artistas y una gran aceptación por parte de los coleccionistas que tuvieron que anotarse en una lista de espera como posibles compradores.

En su obra, Varo, muestra dominio sobre su estilo personal; eran lienzos íntimos que reflejaban vivencias privadas, invitando a la contemplación profunda de otros mundos, combinaba el aprendizaje europeo en la academia con su imaginación y madurez en la pincelada. El existo de nuestra artista implicaba que regularmente tendría que estar en presencia pública, frente a los críticos, que estaría en exposiciones importantes y que ganaría premios; así fue durante los siete años que le quedaban de vida.

Una de esas exposiciones a lado de otras artistas fue en 1956, para homenajear a Frida Kahlo que había muerto dos años antes. Otra en 1958, fue el *Primer salón de arte femenino* en las Galerías Excélsior, donde Varo fue la ganadora del primer premio de 3 mil pesos por sus obras *Armonía* y *Sea usted breve*.

En 1958, Varo vuela a Francia para ver a su madre en la frontera (ya que por su pasaporte republicano no podía entrar en la España gobernada por Francisco Franco); también fue a París a visitar a Péret, que fue su compañero durante poco más de diez años, él se encontraba muy enfermo, Varo le dejó algo de dinero. Un año después moriría Benjamín Péret solo y sumido en la pobreza, así se lo haría saber a nuestra pintora, por medio de una carta, Octavio Paz, amigo en común de Varo y Péret, y que en esa época era Embajador de México en París¹¹⁴.

Desde su exposición individual, a nuestra artista le comenzaron a hacer pedidos de retratos y ella aceptó algunos, realizándolos a su modo nada tradicional¹¹⁵. Pero sólo durante un año aceptó peticiones de este tipo. En 1959 le

¹¹³ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p 125.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 148 y 214.

¹¹⁵ Cf. Ilustraciones: 119 *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*, 121 *Las hijas de la familia Arnouz* y 122 *Retrato del Dr. Ignacio Chávez*, en Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. pp. 137-139.

propusieron que pintara un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la ciudad de México; a pesar de su horror por las enfermedades y en especial el cáncer, Varo aceptó el proyecto, aunque muy pronto pesó más su miedo obsesivo y la escala del mural le resultó abrumadora, por lo que no tardó en negarse para realizar la obra, dejando a México sin ningún ejemplo público de su pintura, sólo dejó el proyecto del estudio que quizá hubiera plasmado en el Pabellón de Cancerología, esta pieza es muy parecida a su pintura *Microcosmos*. Y aunque ese año no vio nacer aquel mural, sí fue la cuna para su única escultura que ahora es conocida: *Homo Rodans*; y su único texto publicado: *De Homo Rodans*¹¹⁶. La escultura es una figura que mide 41 × 17 × 6.5 y está construida con huesos de pollo y de pato y espinas de pescado toda unida con alambre, es un humanoide que en lugar de tener extremidades inferiores posee una única rueda para trasladarse¹¹⁷. El escrito *De Homo Rodans* es precisamente un tratado en un tono sarcástico sobre esta escultura, de la que asegura es el predecesor del Homo Sapiens.

A principios de 1960 cambia de la Galería Diana a una Galería que abría su amigo Juan Martín, precisamente animado por el éxito que tenía nuestra artista pronto ganó mucho prestigio por representarla. En 1962 tuvo lugar ahí su segunda exposición individual, donde mostró dieciséis obras y todas se vendieron. Fue aclamada por la prensa, como en sus exposiciones anteriores.

Parece que su éxito la tenía bajo tensión nerviosa; ella que era tan reservada ahora se veía presionada por el público, por la cantidad de coleccionistas, esto le provocaba frecuentes periodos de angustia; recordemos que también padecía depresiones, esto siempre le sucedió, y ahora con su éxito se veía cada vez más lanzada a la escena pública. Estas cuestiones de sus periodos de angustia y algunas llamadas a sus amigos donde les hablaba de una agobiante desesperación, fueron los elementos para que entorno a su muerte se hablara de un suicidio.

El 8 de octubre de 1963, tras una comida en su casa, con su compañero Walter Gruen y su amigo Roger Díaz –que había ido a recoger la pintura *Los amantes*–, después de que su amigo se marchó y Walter volvió a la Sala Margolín (frente a la casa), la muchacha que les ayudaba en la casa corrió a avisarle a Gruen que su mujer se sentía mal. “Cruzó éste la calle [Gruen] para dirigirse a su casa y se encontró a su mujer quejándose de un dolor en el pecho y en el brazo derecho

¹¹⁶ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. pp. 139- 141.

¹¹⁷ Ilustración 269 *Homo Rodans*, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p.239.

(sic)¹¹⁸. Como no conseguía un médico, Gruen fue a la habitación de al lado a consultar libros sobre medicina para saber qué podía hacer. Cuando regresó, unos minutos después, Varo ya estaba muerta. La causa oficial de su fallecimiento fue infarto de miocardio esclerosis coronaria, o sea un ataque al corazón. Pero existen contradicciones: en últimas fechas Varo se quejaba de falta de aire al subir las escaleras, también tenía problemas gástricos crónicos –tomaba mucho café y llegaba a fumarse hasta tres cajetillas de cigarros diarias–, pero diez días antes de su muerte los resultados de un ecocardiograma que le habían realizado no indicaban que tuviera problemas cardiacos y el médico había dicho que tenía muy buena salud física¹¹⁹.

Aunque nunca se basaron en pruebas concluyentes, los rumores del suicidio afloraron, pero sus amigos más cercanos aseguran que aunque tuviera periodos de angustia ella no se habría quitado la vida¹²⁰. Sea lo que sea, ese martes 8 de octubre de 1963, se perdió a una gran artista. “La hechicera” nos dejó sus pinturas para contemplar en la intimidad; sin ninguna obra pública y nada de descendencia directa, ya que hasta donde se sabe, si algún posible hijo pudo haber tenido, hubiera sido al lado de Benjamín Péret, pero Varo rechazó la maternidad, interrumpió el embarazo atribuyéndolo a su situación precaria y a la gran responsabilidad que un hijo hubiera implicado¹²¹; Varo pensaba que el amor no prospera sin libertad, y respecto al amor maternal, ella temía exagerar, ser demasiado posesiva y que esto impidiera que su hijo se desarrollara o le impidiera a ella crear¹²².

Aunque el éxito de nuestra artista ya era rotundo, la reacción pública llegó a más después de su muerte. André Breton le rindió homenaje desde París y le brindó su aprobación oficial. En agosto de 1964 se realizó en el Palacio de Bellas Artes una retrospectiva, estaba constituida por 124 cuadros, incluía dibujos desde 1923 hasta algunas obras que para el día de su muerte estaban sin terminar. La segunda exposición retrospectiva se realizó en el Museo de Arte Moderno (MAM) y se retrasó hasta finales de 1971, para poder reunir los fondos que cubrieran los costes de los seguros de la obra que cada vez eran más caros. La exposición era muy popular, la gente invadió el Museo un día feriado por lo que éste se encontraba cerrado, pero era

¹¹⁸ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 227.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp.223 y 227.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 225.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 161.

¹²² Flores Montaña, Patricia. *La comunicación de los artificios del pensamiento: una interpretación de la obra de Remedios Varo*. Tesis. Licenciatura en Comunicación y Periodismo UNAM Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón.1997. p.44.

tanta la gente que deseaba entrar que amenazaban con tirar la reja, por lo que el MAM tuvo que abrir ese día y prolongar la exposición por dos semanas más.

Desde 1955 y hasta la fecha, la obra de Varo ha sido invitada a participar, alrededor del mundo, en aproximadamente noventa y cinco exposiciones colectivas y catorce individuales, y la celebrada más recientemente en el MAM durante el 2008 para conmemorar los 100 años de su nacimiento. Existe también una basta documentación bibliográfica y hemerográfica por parte de escritores aficionados y profesionales que han creado poesía, novelas o cuentos donde se habla sobre Varo o se menciona su obra; existen diversos artículos, publicados en periódicos, revistas, libros que tratan sobre la pintora, ya sea abordándola desde su obra, desde sus experiencias vividas o tratando de analizar algunos textos que Varo escribió o comparando algún tema de sus pinturas con obras literarias que se sabe ella leía. Así mismo, se ha realizado filmografía, obras de teatro, ballet y coreografías; en fin, dentro de diversas disciplinas se ha referido su obra, gracias a la multiplicidad de temas que trata en su pintura¹²³.

Muy a su manera vivió en España, París, Venezuela y México, creo y nos compartió su mundo sus historias con su fantasía peculiar; su pintura fue ecléctica, no se le puede encerrar en una vanguardia¹²⁴o en un tiempo, ella tocaba todos los temas y los tiempos –al fin apegada a los conocimientos del Medioevo y del Renacimiento–; para ella la realidad era una sola, no existían barreras ni límites entre el arte y la ciencia, entre la física y la metafísica; su mundo era uno sólo sin distinción entre lo material y lo espiritual, su arte es un resumen de su visión.

Quién sabe cuántos secretos se fueron con ella, cuántas historias cubrió la tierra. La sepultaron en el Panteón Jardín, fue un entierro sencillo, pero con gran público: Leonora Carrington, Eva Sulzer, Gunther Gerszo, Kati Horna, Alice Rahon, Margarita Nelken, Alvaro Custodio, Max Aub y Jorge Juan Crespo de la Serna; su sepultura está señalada con una cruz de piedra, un murete bajo de ladrillo, y un eucalipto rodeado de hiedra que Gruen plató para recordar que Varo creí que la vida continúa después de la muerte.

¹²³ Para datos más detallados acerca de la filmografía, obras de teatro, ballet, coreografías, bibliografía y hemerografía revisar: Herrera Zamudio, Luz Elena. *El vuelo mágico de Remedios Varo, una solución conciliadora: literatura y pintura*. Tesis Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM Facultad de Filosofía y Letras. 2000. pp. 111- 118.

¹²⁴ A pesar de haber compartido escenario con los surrealistas, diverge en ideas que corresponden a esta vanguardia, como ya se explicará en el siguiente capítulo.

3

EL LENGUAJE DE REMEDIOS VARO

Cierra tu ojo físico para ver primero tu cuadro con el ojo del espíritu. Después haz surgir en el día lo que has visto en tu noche para que su acción se ejerza sobre otros seres del exterior hacia el interior.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Una obra de arte no tendría sentido si no comunica algo; los diversos signos y elementos otorgan un concepto específico a la obra. Se debe saber interpretar el lenguaje, leer el mensaje y las intenciones del autor. Cuando la obra remite a algún concepto se convierte en un símbolo que representa a su referente, lo simbólico al representar algo da la idea de tenerlo presente. El texto artístico contiene un mensaje utilizando elementos propios de su lenguaje¹²⁵.

Si el arte, como queda demostrado por el estructuralismo, es un lenguaje, tiene una función primordial: la de actuar como medio de comunicación. Pero, como también demuestra la Sociología del arte, el arte es un hecho social, lo que nos llevaría más lejos, pudiendo afirmar que el arte es un medio de comunicación social.¹²⁶

En este apartado trataré de explicar el lenguaje de Remedios Varo; uno de los lenguajes artísticos que utilizó Varo para expresarse fue la pintura, y es el lenguaje que en el presente trabajo interesa; también, como se mencionó en el capítulo anterior, realizó trabajos literarios, que son poco conocidos, realizó collage, y sólo una escultura sobrevive tras la muerte de la artista, ya que otros proyectos escultóricos se quedaron en eso....sólo en proyectos.

Por lo tanto, el de Varo fue un lenguaje pictórico; el lenguaje artístico es un modelo artístico del mundo, y en consecuencia, es portador de información, por lo que también resulta parte del contenido de la obra (del mensaje). Lo que se analizará, en esta parte, es de dónde retoma Varo su lenguaje, qué tipo de corrientes y de artistas forman el lenguaje de su obra, ya que el sistema de lenguaje que elige el artista es el modelo de una determinada realidad a través de la cual se representa.

Es innegable que para su formación artística fueron de gran importancia las enseñanzas que recibió durante su estancia en la Academia de San Fernando;

¹²⁵ Retomo términos ya definidos en el primer capítulo del presente trabajo.

¹²⁶ Farga Murillo, Ma. y Fernández Barberena, Ma. *Historia del Arte*. México. Pearson Educación. 2008. p. 15.

durante esta época se le inculcó conocimiento acerca de los grandes teóricos del Renacimiento, que habían asimilado y perfeccionado conocimientos y teorías surgidas en la Edad Media, entre ellos se encuentran León Battista Alberti, Leonardo da Vinci y Doménikos Theotokópulos (El Greco).

Arquitecto y filósofo, León Battista, escribió el primer tratado moderno sobre la pintura, *Della Pittura* (S.XV); confiere vital importancia a realizar bocetos para planear lo que se va a plasmar sobre la tela, y recomienda huir de la improvisación:

Cuando tenemos una *istoria* para pintar, definiremos primero el método y el orden para hacerla más hermosa, haremos nuestros dibujos y modelos de toda la *istoria* y de cada una de sus partes antes que nada [...]. Nos esforzaremos por tener cada parte bien planeada en nuestras mentes desde el principio, así que nosotros sabremos cómo debe estar hecho o dónde debe estar localizado cada elemento en la obra¹²⁷.

No se puede dejar aun lado los múltiples bocetos que nuestra pintora realizaba antes de elaborar un cuadro, son dibujos con cada detalle que tendrá la obra final. Hay que recordar que Remedios Varo, ya viviendo en México, declara que antes de comenzar a pintar un cuadro ya lo tiene visualizado y lo trata de ajustar a la imagen que se ha formado¹²⁸.

En su *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci, dice que la perspectiva es el timón de la pintura y que “la proporción no sólo se encuentra en los números y medidas, sino también en los sonidos, pesos, tiempos y lugares, reinando en todas partes”¹²⁹. Es decir, que la proporción se encontraba en cada elemento de la obra por más mínimo que éste fuera, y Varo siempre atendió cada detalle que pintaba, cada pincelada está puesta ahí con precisión. También parece haber retomado de Da Vinci el ejemplo que fue él de que un hombre no puede entender el arte sin el sustento de la ciencia.

De la obra tardía de El Greco, influida por la estilización bizantina, Varo retoma el alargamiento del cuerpo, en sus pinturas encontramos figuras con las piernas y el talle alargados; también se refleja la influencia de este artista en la obra de Varo al observar el drapeado de las telas, esas telas mágicas a las que muchas veces nuestra pintora casi proporcionaba vida propia brindándoles figuras específicas, y en muchas ocasiones gracias a las telas de las vestimentas los

¹²⁷ Alberti León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999. p. 194. Cita en Rivera, Magnolia. *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. pp. 77 y 78.

¹²⁸ Varo, Remedios. “Una entrevista inédita” en *Cartas, sueños y otros textos*. p. 67.

¹²⁹ Vinci, Leonardo da. *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Shapire, 1958. p 141. Cita en Rivera, Magnolia. *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. p 37.

personajes tenían al mismo tiempo un medio de transporte o les proporcionaba alguna otra utilidad aparte de cubrir sus cuerpos, es el caso concreto de *Vagabundo*, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, *La huída*, *Música solar*, *Mujer saliendo del psicoanalista* y *Tailleur pour dames*.

El estilo de arquitectura románico (S. X al XIII) es el que predomina en las pinturas de Varo, durante la época Medieval con este etilo se construían los castillos y las fortalezas, que a menudo son los exteriores utilizados por nuestra artista, además de puertas de arco, ventanas sin parteluz, recios muros y techos abovedados. Otro estilo de su arquitectura es el gótico, donde se utiliza la gran bóveda que descansa en pilares –que podemos ver en varias de las obras de Varo, el ejemplo más claro es *Catedral vegetal*–. La pintura flamenca tiene sus antecedentes en las catedrales góticas, en la pintura flamenca la disimulación de los elementos simbólicos tras la realidad tangible es un principio que se retoma del gótico; predomina el simbolismo oculto que se encuentra bajo los objetos cotidianos (esto último correspondería un poco más al mensaje que al lenguaje, pero como ya dije están implicados), otra característica de la pintura de esta época es la creación de un espacio pictórico veraz¹³⁰.

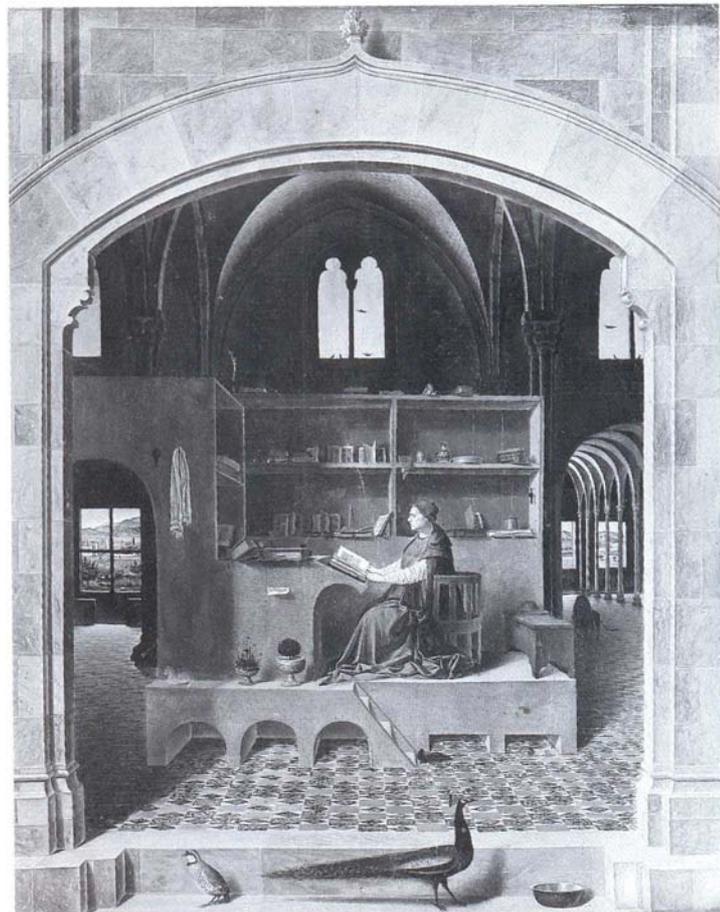
Del flamenco Varo admira a Hieronymus Bosch, mejor conocido como el Bosco. Desde que era niña, su padre la llevaba al Museo del Prado con la esperanza de que se impactara con la técnica de Murillo o Velázquez, pero Varo prefería contemplar las obras de Bosch. Existe una gran similitud entre las enormes aves pintadas por el Bosco en *El Jardín de las delicias* y las aves de Remedios en *Trovador*. Varo comparte con este artista flamenco el interés por la magia y ambos artistas tejen en sus cuadros el fundamental papel del mago en la sociedad. También tiene similitud al plasmar seres que son híbridos entre animal y máquina, sus navíos están equipados con medios de locomoción alternativos; los múltiples barcos de vela, máquinas aéreas y carricoches muestran una inventiva muy cercana al flamenco. Otro maestro del que Varo retoma lenguaje es Antonello da Messina, es muy claro el parecido entre la pintura de Varo *Armonía* y la de Antonello *San Jerónimo en su estudio*; en ambos el gusto por el detalle procede de fuentes parecidas: Varo alguna vez declaró “Me interesan fundamentalmente los pintores primitivos”, lo cual, por su formación académica, remite a los maestros flamencos del siglo XVI y XVII, y de los que Antonello estaba directamente influido¹³¹.

¹³⁰ Farga Murillo, Ma. y Fernández Barberena, Ma. *Op. Cit.* pp. 220-222.

¹³¹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados.* pp. 190- 195.



Remedios Varo,
Armonía,
 (detalle), 1956
 [Autorretrato
 sugerente]
 Óleo sobre
 masonite,
 76 × 94 cm.
 Paradero
 desconocido



Antonello da Messina
San Jerónimo en su estudio,
 1450- 1475
 Óleo sobre madera,
 46 × 36.5 cm.
 Galería Nacional de Londres

Otro artista que contribuyó a su lenguaje fue Francisco de Goya; Varo había estudiado su producción artística durante su época de estudiante en España y frecuentemente iba al Museo del Prado a ver sus obras. Existe una obra de la que principalmente se nota la influencia directa de este gran artista que inicia en el Rococó y termina en el Romanticismo, ésta es *Modo de volar* (*Disparates, 13*), donde Goya inventa híbridos capaces de volar, humanos que están alados como murciélagos; en el caso de Varo tiene algunas pinturas donde les coloca a los personajes directamente alas o a través del vestuario provoca que estas se formen, por ejemplo, *Vuelo Mágico* (para esta pieza Varo creó un maniquí con alas para que le sirviera de modelo), *Personaje*, *Ascensión al Monte Análogo*. Pero a Varo no le interesa el horror como a Goya, por lo que ella no pinta de manera terrorífica, ni pinta los monstruos clásicos de la obra de Goya.



Remedios Varo
Vuelo mágico, 1956
[Zanfonia]
Óleo y concha nácar incrustada sobre masonite,
86 × 105 cm.
Colección particular



Francisco de Goya
Modo de volar, 1816-1823
Aguafuerte y aguatinta, 24.7 × 35.9 cm.
Museo del Grabado de Goya

Representante de la pintura Metafísica e inspirador de los surrealistas, Giorgio de Chirico fue una de las influencias de Varo –no se debe olvidar que en algún tiempo ella falsificó obra de éste gran pintor–, ambos utilizaron en su obra la fuerza de la arquitectura; Varo utilizaba angostas habitaciones para colocar a sus personajes, y De Chirico recurría a sus plazas vacías, largos pasillos y confusos laberintos. Ambos trabajaron en el teatro y utilizaron los recursos de la escenografía teatral para representar el espacio arquitectónico, lo que se conoce como “efecto casa de muñecas”, donde las paredes se elevan por encima de los personajes lo que hace que parezcan una decoración, parece querer dar a entender que esas paredes, que intentan representar edificios, son sólo fachadas falsas, es decir sin la parte fundamental del edificio. Ambos muestran su interés por las perspectivas complicadas al hacer referencias a diagramas arquitectónicos. Aquí aflora de nuevo Battista Alberti, ya que decía que ningún pintor podría pintar bien si no supiera mucha geometría. El énfasis en el dibujo isométrico y los planos esquemáticos podrían ser a causa de la herencia de ambos artistas ya que eran hijos de ingenieros y a temprana edad estuvieron en contacto con instrumentos de esa profesión; De Chirico, hijo de ingeniero de ferrocarriles, pinta continuamente locomotoras de vapor; y Varo pinta en algunas obras barcos fantasiosos, quizá porque su padre era ingeniero hidráulico¹³².

¹³² Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 208.

Remedios Varo
Les feuilles mortes, 1956
[Les heures mortes]
[El hilo]
[Las hojas muertas]
[Las horas muertas]
Óleo sobre cartón,
74 × 60 cm.
Colección particular



Giorgio de Chirico
Héctor y Andrómaca, 1917
Óleo sobre tela, 82 × 60 cm.
Colección Mattioli



Sin duda alguna para comprender el lenguaje de Remedios Varo se tiene que abordar el surrealismo y sus técnicas. Por el momento sólo se mencionará como parte de su lenguaje y más adelante se profundizará en él en cuanto a las temáticas. El surrealismo de Varo –cuando se codea con Dalí, Ernst, Magritte, Brauner, Paleen y por su puesto Péret– es el surrealismo de cuando surgen algunas de las técnicas que caracterizarán esta vanguardia: el *collage*, la decalcomanía, el *fumage*, el *frottage*¹³³. El movimiento surrealista nace de una operación concerniente al lenguaje, es la consecuencia de un pasado en el que parecía haberse dicho todo y por lo tanto era necesario crear un nuevo lenguaje que resignificara las palabras y los actos: se buscan nuevos materiales y técnicas, nuevas maneras de crear de expresar. Existen varios personajes que fueron retomados por los surrealistas, como son: Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Lautréamont, Jarry, Marx, Trosky y Freud; claro que Varo conocía todo esto, se encontraba en el corazón del surrealismo al lado de Péret. La técnica surrealista que más utiliza Varo para su obra, aún ya en su época de madurez, es la decalcomanía; ésta tiene antecedentes en Leonardo da Vinci, que enseñaba a sus aprendices a buscar imágenes en las grietas de las paredes y en los rastros de humedad. A pesar de que Varo utiliza algunas técnicas surrealistas, no se le puede encerrar dentro de esta vanguardia, es importante retomarla para comprender su obra más no encerrársele en tal; ya había mencionado que ella diverge en elementos que caracterizaron al surrealismo y uno esencial es el automatismo. Para los surrealistas era de suma importancia dejar aflorar el inconsciente, que el arte fuera un producto que no estuviera atado por los hilos de la razón, sino del inconsciente, de ahí las técnicas más comunes en las que se dejaba al azar las imágenes, éstas resultaban según la mancha que quedara después de aplicar ya fuera la decalcomanía, el *fumage* o el *frottage*. En el caso de Varo, que le dio uso más frecuente a la decalcomanía, no utilizaba la técnica de manera fortuita, sino que ella previamente la implementaba en el lugar preciso según ya tenía concebido cómo quedaría la obra, es decir, la usaba para crear imágenes que ya había preconcebido y no lo dejaba al azar como los surrealistas. Así lo hizo con toda su obra, siempre realizaba previos bocetos y no dejaba que sus pinturas fueran producto del inconsciente como predominaba entre los surrealistas. Algunos ejemplos de estas obras en las que utiliza la decalcomanía son: *Música solar*, *Coincidencia*, *La ciencia inútil* o *el alquimista*, *Roullote*, *Simpatía*, *Ruptura*, *Robo de sustancia*, *El flautista*, *Hallazgo*, *Caminos tortuosos*, entre otras.

¹³³ Técnicas en las que profundicé en el segundo capítulo.



Remedios Varo
Música solar, 1955
[*Música de la luz*]
[*Música de luz*]
[*La sonata de luz*]
Óleo sobre masonite, 91 × 61 cm.
Colección particular

Ante lo anterior es reconocible que el lenguaje de Varo es basto; su pintura se ve nutrida desde artistas clásicos hasta sus contemporáneos, ella logra reunir todo ese conocimiento para crear su propio lenguaje. Cada expresión que el hombre logra objetivar en palabras, música, forma o color, es un descubrimiento de algo que posee en sí mismo y que puede brindar a sus semejantes, porque el lenguaje artístico puede romper todas las normas y convencionalismos que limitan la vida a una relación materializada; cuando se alcanza el propio lenguaje dentro del arte, el privilegio que puede mencionarse, es el haber llegado a su propio ser, ya que logra agrupar su expresión de manera propia y transmitirla sin ser limitada por la materia¹³⁴. Éste sería uno de los tres elementos que para Wassily Kandinsky constituye toda obra de arte, es el elemento de lo puro y eternamente artístico, propio del arte más allá de toda limitación espacio-temporal.

Refiriendo a Walter Schurian, se puede decir que el lenguaje en el arte de Remedios Varo es un lenguaje fantástico. Lo fantástico es aquello que irrumpe, que se añade, que se establece en los márgenes de lo real y se mueve lejos de sistematismos; la fantasía como tal no ha existido en forma de movimiento o escuela en la historia del arte, y a pesar de eso es posible distinguirla en todas las corrientes artísticas; no necesariamente concuerda con las tendencias establecidas y por lo mismo debe luchar para ser reconocida. Schurian relaciona la guerra y el sufrimiento que varios artistas vivieron en carne propia para que tras la segunda guerra mundial desarrollaran un lenguaje propio, inconfundible y de ruptura. Pero al arte fantástico no se le puede encerrar en un sólo periodo, ya que éste es un arte abierto, insondable, es atemporal: en distintas dosis y con distintas intenciones, se aprecia lo fantástico en casi todas las épocas y disciplinas artísticas. El arte fantástico está presente en todo el arte de importancia, a diferencia de otros movimientos o periodos artísticos, que se pueden concretar a una época, el arte fantástico existe desde siempre y tiene futuro, y sólo desde la perspectiva contemporánea se le puede considerar como un género, ya que no ha existido como corriente ni escuela. La categorización de una manifestación artística tan completamente alejada de lo convencional generalmente ha culminado en fracaso, y aun se vuelve más difícil la categorización si se toma en cuenta que siempre se intenta remitir a corrientes conocidas como el realismo mágico, el surrealismo, el dadaísmo, el manierismo, el arte del absurdo¹³⁵.

¹³⁴ Ahuerma, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. México. Editorial Orión. 1973. pp. 94-102.

¹³⁵ Schurian, Walter. *Arte Fantástico*. Traducción. Pablo Álvarez. Alemania. Taschen. 2006. pp.6-25.

Algo de llamar la atención es que Schurian, en el intento de definir el arte fantástico, hace referencia a artistas que fueron influencia de Remedios Varo, menciona al pintor holandés Hieronymus Bosch y sus inquietantes imágenes en obras como *El jardín de las delicias*, *La tentación de San Antonio* y *La nave de los locos*; así mismo, menciona a Francisco de Goya con las series de sus *Caprichos* y sus *Desastres de la guerra*; también hace referencia a Giorgio de Chirico, a Magritte, y por supuesto a Salvador Dalí, uno de los más importantes artistas fantásticos.

Pero entonces “¿Qué es lo fantástico? ¿Lo que no es natural, el ensueño, lo visionario? ¿Lo absurdo, lo irracional, lo tabú? Quizá pueda decirse que es todo lo que carece de la aquiescencia evidente de una época”¹³⁶. El artista fantástico rara vez se acopla a las corrientes artísticas de su tiempo, por lo que busca su propio camino, y no se interesa tanto en lo que lo rodea sino en su propio interior. “Después de todo, el arte fantástico refleja con su énfasis, sus desbocados desvaríos y sus extravagancias las innumerables facetas de las distintas percepciones de la realidad. Dicho de otro modo más poético: la fantasía en todas sus manifestaciones, dota al arte de alas de brillante colorido”¹³⁷.

Ya profundizaré un poco más en el arte fantástico cuando trate el mensaje del texto artístico, por el momento me limité a abordarlo principalmente desde la perspectiva del lenguaje, pero no hay que olvidar que el lenguaje se relaciona íntimamente con el mensaje.

3.1 Referentes en los *textos* de Remedios Varo

Las teorías y conocimientos en los que Remedios Varo se envolvió fueron diversos, desde las creencias del Medioevo hasta las últimas teorías científicas de su época. Buscaba, buscaba en todo y donde fuera, para explicarse el mundo (el universo), para comprender su existencia; esas fueron sus constantes. Se autoexploraba en la continua búsqueda de nuevos conocimientos que pudieran satisfacer su peculiar manera de ver el mundo. Complementaba sus saberes para convertirlos en uno sólo: el que muestra en sus pinturas, esa fue su manera de expresarse, de encontrarse. Y como escribe su biógrafa, Janet Kaplan: “Varo se consideraba un

¹³⁶ Schmied, Wieland. en *Arte Fantástico*. Contraportada.

¹³⁷ Schurian, Walter. *Op. Cit.* p. 8.

excéntrica que los demás no podían entender”¹³⁸, era un ser humano con profundas angustias a las que no intentaba dar –y no le gustaba que le dieran– una explicación vana. Su nivel espiritual y emocional eran poco comunes. Es esa manera tan peculiar del artista, que lo remite a evocar cierta realidad a través de un medio representativo para intentar expresarse.

Los estilos arquitectónicos que Varo utiliza principalmente, que son los surgidos durante el Medioevo, poseen interpretaciones cosmológicas, corresponden a un periodo cargado de simbolismo esotérico que surge durante el siglo XIII y se extiende hasta el Renacimiento, son periodos de búsqueda en la evolución espiritual y el reconocimiento del homocentrismo. En esa época la construcción de las edificaciones, principalmente religiosas, partía del interés de manifestar un mensaje, que especialmente era posible de ser interpretado por aquellos que poseían conocimientos en geometría sacra. La geometría sacra está relacionada con la numerología, la astrología, la astronomía, la filosofía, la música, la metafísica, y en general con todas las ciencias y artes. La metafísica relacionada con la geometría y el arte fue un tema tomado muy en serio por los artistas del Renacimiento; basándose en el simbolismo geométrico y numérico, fueron construidas muchas catedrales góticas¹³⁹. Las grandes religiones y las antiguas mitologías frecuentemente toman a la geometría sacra para potenciar la conexión entre los humanos y el cosmos: la espiral cósmica, el *axis mundi* –eje del mundo–, el omphalos –ombligo cósmico–. Y muchas pinturas de Varo contienen simbolismos arquitectónicos con matices de sacralidad.

Debido a las enseñanzas que su padre le brindó desde pequeña¹⁴⁰, a los conocimientos en la Academia de San Fernando y a su propio estudio sobre el Medioevo y el Renacimiento Varo poseía un gran conocimiento sobre la geometría y su importancia más allá de lo cotidiano.

En otras palabras, como Platón afirma en su tratado de *La República*, lo que en el fondo buscan los geómetras al estudiar las formas visibles, es aprehender de realidades que no son consideradas objetivas, que sólo pueden ser vistas por la mente, ya que forman parte de lo que nombramos *esotérico* según la acepción etimológica.¹⁴¹

¹³⁸ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 93.

¹³⁹ Rivera, Magnolia. *Trampantojos*. pp. 38-39 y 74-75.

¹⁴⁰ Recordemos que su padre era Ingeniero, y le enseñó el uso de las escuadras, también, a edad muy temprana, ponía a Varo a realizar planos y a repetirlos cuantas veces fuera necesario hasta que salieran como él lo deseaba.

¹⁴¹ Rivera, Magnolia. *Op Cit.* p75.

La arquitectura en las pinturas de Varo es lo que frecuentemente provoca que al contemplar alguna de sus obras no nos desliguemos por completo de esta realidad; es lo que algunas veces nos brinda la verosimilitud necesaria para el lugar, para la situación; a pesar de presentárenos territorios que podrían parecernos ajenos, ante la fantasía engendrada, la arquitectura nos hace saber que en el fondo es algo de “aquí” de este mundo, como si Varo deseara decirnos: ésta es una sola realidad, no existen planos disociados, todo es la unidad.

El poder de nuestros sueños viene de su verosimilitud. Varo logra con su arquitectura llegar a lugares del inconsciente por lo que consigue que su obra sea tan real como puede serlo un sueño. Los entornos arquitectónicos de sus pinturas parecen escenarios dispuestos a una historia, historia que para conmovernos recurre a la iconografía mitológica y al inconsciente. Existen pinturas que parecen convencernos de que son el único centro posible del universo, al igual que un sueño representa no sólo *una* realidad, sino *la* realidad.¹⁴²

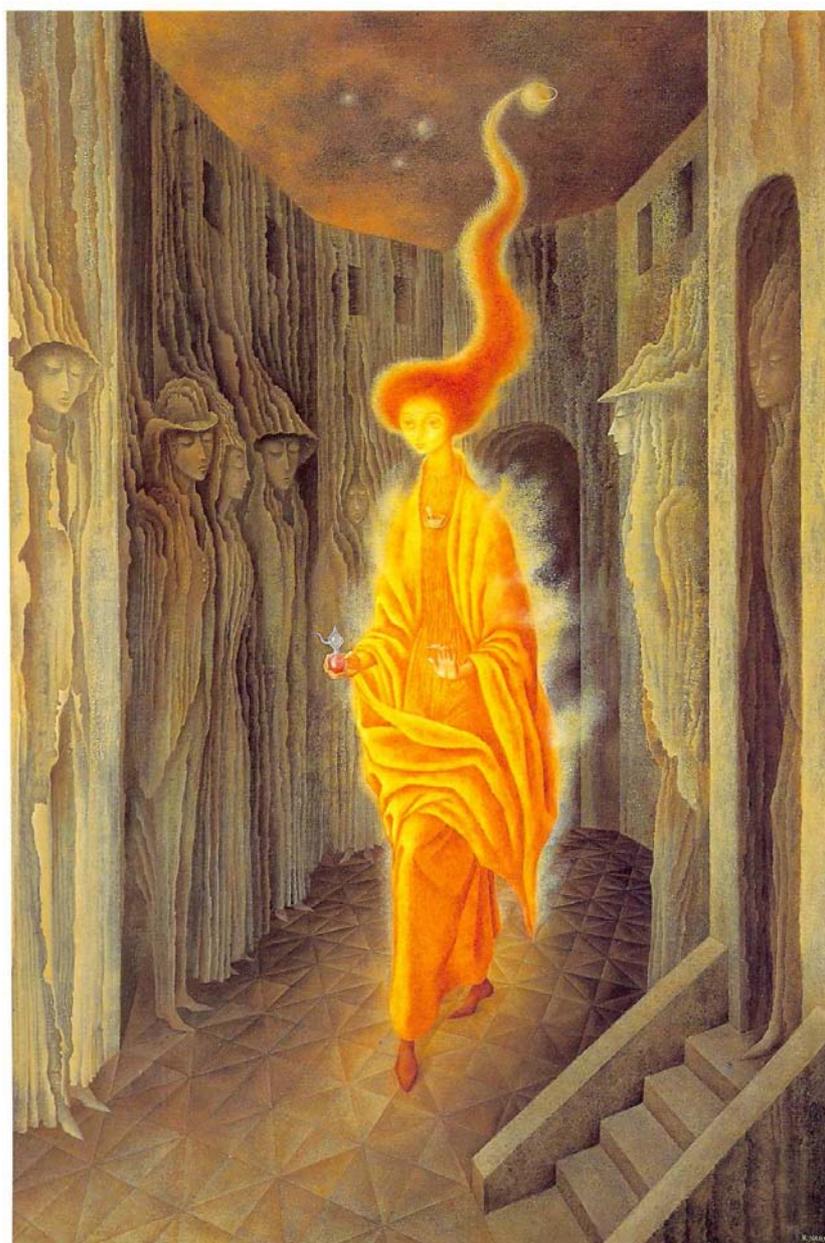
Para Peter Engel, el que Varo retome escenarios medievales parece ir aún más allá de la simbología, es como si Varo lo retomara de manera personal; Engel explica que los macizos edificios de la Edad Media, los castillos, las catedrales, los conventos y las murallas se construían con piedras de sillar y su espesor era para proteger de los peligros del mundo, sin embargo, Varo hace aun lado esta certeza “como queriendo decir que cualquier sensación de seguridad es una mera ilusión”¹⁴³: la fortaleza de las edificaciones se desvanece al colocar en la superficie algún follaje que pudiera ser deliberadamente derrumbado ante la mas mínima inclemencia, o vemos las paredes descarapelándose, lo que dejaría a la indefensión a quien pretendiera cubrirse en el intento de la edificación que parecía fortaleza.

Lo anterior parece mostrar que Varo se enfrentaba al continuo miedo de sentirse desprotegida y en peligro, a pesar del lugar en el que se encontrara, en medio del desasosiego a pesar de tener un hogar establecido, un medio físico seguro. Pero como bien escribe Engel, no hay que jugar demasiado al psicoanalista para imaginar los traumas que la vida en fuga provocó en nuestra pintora y verse continuamente de cara al miedo y la dislocación, por lo que aún tras varios años y ya establecida en un país que le brindaba la tranquilidad y la paz anhelada, nada la protegía de los recuerdos, nada la protegía de su inconsciente y de su búsqueda desoladora de tranquilidad espiritual.

¹⁴² Engel, Peter. “Moradas del Inconsciente”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 101-103.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 104.

Las obras de Varo tienen algo de autobiográfico, a pesar de que no la encontramos a ella –exactamente con su rostro –; no se miraba al espejo durante horas para después dibujarse o pintarse, sin embargo sus personajes se parecen a ella, así se puede descubrir en pinturas como: *Encuentro*, *Locomoción capilar*, *Presencia inquietante*, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, *Planta insumisa*, *La huida*, *Bordando el manto terrestre*, *Invocación*, *La llamada*, *Hacia la torre*, *Visita ala cirujano plástico*, *Nacer de nuevo*, por mencionar algunas.



Remedios Varo
La llamada, 1961
[*El llamado*]

Óleo sobre masonite, 98.5 × 68 cm.
Colección particular

Colocados en diversas circunstancias, los personajes, se convierten en réplicas simbólicas de la artista, si analizamos su vida y la comparamos con su obra, la mayoría de los cuadros son autorretratos, en sentido abstracto, ella es cada uno de esos personajes, que en su mayoría parecen extraños, como sacados de otra dimensión: esos viajeros incansables, buscadores, cazadores, esos rostros de sorpresa, desolación, oficiantes y hechiceros.



Remedios Varo

En su obra mexicana, muchos de los personajes que Varo pintaba son altos, delgados y andrógenos, y sin embargo, en los cuadros en los que se acentúa la violencia, se desvive por dejar bien claro que las perjudicadas son mujeres. [...] Uno tiene la impresión de que la importancia que da Varo a que quede que las víctimas son del género femenino era una forma de personalización, una expresión de sus propios temores¹⁴⁴.

Aún cuando los personajes son andróginos los rasgos faciales son los de Varo: los grandes ojos; la nariz alargada de los ojos a la boca con terminación aguijeña; una diminuta boca; el cabello esponjado de los personajes (ya fuera corto o largo), como esa gran melena rojiza que caracterizaba a nuestra pintora. De alguna u otra manera, unos más claros que otros, pero la mayoría de los personajes se relacionan con ella.

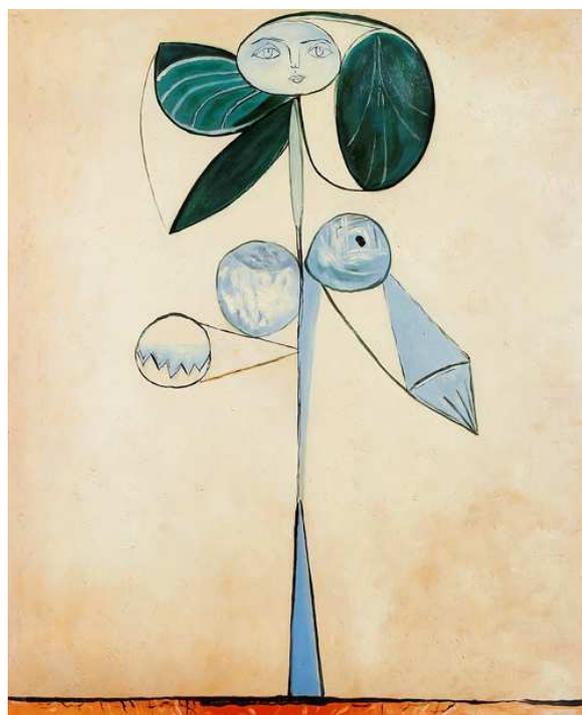
Al observar los personajes nos recuerdan a su creadora, tanto las expresiones como el *aria* de la cara poseen lo que E. H. Gombrich llama la “expresión dominante”, que es la distancia entre los ojos o el ángulo de la cara, que son una cuestión ósea e inmutable. Y como este historiador de arte comenta, es de admirarse al pintor que sabe evocar el parecido de una persona con muy pocos

¹⁴⁴ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 158.

rasgos, reducidos a lo esencial; para ejemplificar esto, Gombrich, retoma un retrato de Françoise Gilot creado por Picasso¹⁴⁵.



Françoise Gilot



Pablo Picasso
Femme Fleur, 1946
Óleo sobre lienzo 146 × 89 cm.

Al estar realizando la obra, Picasso recordó que el pintor Henri Matisse había hablado de hacer un retrato de Gilot con cabellos verdes, por lo que Picasso tomó esa idea; desarrolló los cabellos en forma de hojas y la obra adoptó una simbólica estructura floral, pero la cara siguió siendo realista y parecía no encajar con el resto. “En esta cara debo introducir una idea diferente. Aunque tu cara es un óvalo bastante alargado, para poder mostrar su luz y su expresión es preciso que la convierta en un óvalo muy abierto. Compensaré su longitud dándole cuerpo con un color muy frío, el azul. Será como una pequeña luna azul”. Lo que Picasso buscó fue el equivalente, lo que al menos para él era el equivalente, o sea, él la veía de aquella forma, o quizá sería mejor decir, la sentía de aquella forma. La equivalencia ha de verificarse y criticarse, no puede ser analizada paso a paso. Y si el parecido es el equivalente de la “expresión dominante”, esta expresión o aspecto

¹⁴⁵ Gombrich, E.H. “La máscara y la cara”, en Gombrich, E.H. et al. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona. Paidós. 1983. pp. 40 y 46.

es lo que constituye el eje en torno al que giren las transformaciones del rostro, lo que se tendría que percibir son las constantes fisonómicas¹⁴⁶.

Tanto en el ejemplo de la obra de Picasso como en las obras de Remedios Varo, lo que se encuentra es esa constante de la expresión dominante en el rostro; las características de los ojos, la nariz, la boca y la distancia que existe entre estos, junto con el cabello, son algunas de las constantes en los personajes de nuestra pintora. En los personajes femeninos es más claro y obvio el parecido, y existe una pintura en especial que ayuda a disipar las dudas de si aún en los personajes andróginos Varo se representaba, la obra a la que me refiero es *Armonía*, a la que Varo originalmente llamó *Autorretrato sugerente*. Y como ya dije, a pesar de ser un personaje andrógino, las expresiones dominantes nos recuerdan el rostros de Varo. Para esta pintura Varo escribe:

El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática que es ya en sí un cúmulo de cosas: cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla; la figura que se desprende de la pared y colabora con él, representa el azar (que tantas veces interviene en los descubrimientos), pero el azar objetivo [este término fue acuñado por Bretón y muy utilizado por los surrealistas]. Cuando uso la palabra objetivo entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos que es el nuestro.¹⁴⁷

Acaso no nuestra pintora intentó “encontrar el hilo invisible que une todas las cosas” sus obras son el reflejo de esa búsqueda física e interior; a mí parecer, con esta descripción de su pintura lo deja claro: la suya era la búsqueda de la unidad, de la *Armonía*, ese es su *Autorretrato sugerente*. En esta obra estamos frente a la interacción de la ciencia con el arte, la naturaleza y el esoterismo, y es justo ella quien intenta encontrar el complemento entre los conocimientos, como intentando demostrar que debe existir algún equilibrio justo que al ser descubierto haga una revelación.

Es posible mencionar algunas obras más en las que el o los personajes poseen las expresiones dominantes de su creadora, algunas de estas obras son: *El agente doble* (al que se le conoce como el primer autorretrato de Varo), *Tres destinos*, *La revelación o el relojero*, *Planta insumisa*, *Exploración de las fuentes*

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 46-49.

¹⁴⁷ Varo, Remedios. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 114.

del río Orinoco, Mimetismo, Presencia inesperada, Locomoción capilar, Mujer saliendo del psicoanalista, Visita al pasado, Hacia la torre, Bordando el manto terrestre, La huida, entre otras.

Existe una obra que ha sido retomada en algunos textos por el parecido del personaje con la pintora. A pesar de ser un búho, el personaje de *La creación de las aves* posee los mismos rasgos que Varo: los grandes ojos, la pequeña nariz y boca. Pero lo más interesante de la obra es la función del búho que personifica la sabiduría; un personaje medio científico, medio artista que sentado en una mesa dibuja un pájaro con una pluma que tiene conectada a su corazón a través de un violín, la luz de un astro que pasa por un lente triangular es lo que le brinda vida al dibujo que realiza el búho. Volvemos a encontrarnos con la interrelación del arte, la ciencia, la metafísica y la naturaleza. Varo se coloca dentro de los artistas mitológicos al brindarles vida a las aves dibujadas en la página, así como Pigmalión a cuya creación se dice que le infundió vida, o Dédalo al que sus alas esculpidas le possibilitaban el vuelo¹⁴⁸. Es como afirmar que un artista no se limita a la imitación de la naturaleza, sino que una artista crea la naturaleza.¹⁴⁹



Remedios Varo
La Creación de las aves, 1957
Óleo sobre masonite,
54 × 64 cm.
Colección particular.

¹⁴⁸ Dédalo esculpió unas alas para que él y su hijo, Ícaro, pudieran liberarse de una torre donde los mantenía encarcelados el rey Minos, de la Isla de Creta.

¹⁴⁹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p .181.

¿Por qué eligió Varo un buhó para representarse tan claramente en un animal? Quizá aparte de la sabiduría representada por esta ave, la respuesta la podemos encontrar en Gombrich, y es, como él explica, porque se busca a la criatura próxima que esté estrechamente vinculada a nuestra propia imagen corporal, es decir, se buscan los rasgos permanentes de la fisonomía no humana (del animal) que más se nos asemejen.¹⁵⁰



Remedios Varo
Fenómeno, 1962
Óleo sobre
masonite,
55 × 40 cm.
Colección
particular

¹⁵⁰ Gombrich, E.H. “La máscara y la cara”, en Gombrich, E.H. et al. *Arte, percepción y realidad*. p. 53.

Otro elemento con el que juega nuestra artista, es el de “el doble”, en algunas de sus pinturas se observa una sombra o una silueta que imita al personaje real, como si esa personificación nos indicara que estamos en dos universos a la vez. Algunas de estas pinturas son: *Encuentro*, *Coincidencia*, *Fenómeno*, *Revelación o el relojero*, *Mujer con esfera*, *Ser andrógino* y *La despedida*. Cabe mencionar lo que Cuauhtémoc Medina escribe al respecto:

El doble es uno de los motivos de terror (y de seducción) más poderosos. Tanto en el relato de Dostoyevsky como en las alusiones de Jorge Luis Borges, el doble es una falla metafísica: una especie de antimateria encarnada. La idea de que pudiera acompañarnos un desdoblamiento de nosotros mismos nos hace sentirnos amenazados en nuestra visión del mundo, pues sugiere que el tiempo se ha torcido peligrosamente, o que los universos paralelos se han contaminado.¹⁵¹

Retomando lo anterior, es pertinente recordar que Varo fue asidua lectora de Jorge Luis Borges y no sería de extrañar que, mezclados con sus conocimientos metafísicos y el estudio de las teorías de Einstein, diera como resultado obras como las mencionadas. Muchos de los temas de Borges fueron los temas de Varo: el eterno retorno, los seres fantásticos, las nociones acerca de la numerología, el amor por los gatos, y claro, “el doble”; y es que ambos tenían conocimientos afines sobre misticismo, psicoanálisis y religiones antiguas.

La creatividad de Varo parece haberle posibilitado el verter sus conocimientos a sus pinturas. Se puede apreciar que la literatura fue otra de sus fuentes de inspiración, algunos de sus cuadros parecen estar ideados como relatos, como si el espectador pudiera tejer una historia. Al enlistar los autores que integraban su biblioteca, el número asciende a sesenta y cinco. Algunas de sus obras tienen títulos de textos literarios, por ejemplo, *Au bonheur des dames*, que es el mismo título de una novela de Émile Zola; otra es la pintura *Tailleur pour dames*, que es el nombre de una comedia de Georges Feydeau, y la tan mencionada *Ascensión al monte análogo* de Varo, que es la alusión de la novela *Mont analogue*, de René Daumal¹⁵². De esta última obra, tanto el libro como la pintura hablan de la búsqueda espiritual, refiriendo metafóricamente las enseñanzas del místico Gurdjieff, y es que ambos artistas estaban iniciados en las doctrinas del ruso. El canon surrealista aprobaba doctrinas como el budismo, el sufismo y el hinduismo, que eran partes de las retomadas por Gurdjieff, y de las cuales hay constancia en

¹⁵¹ Medina, Cuauhtémoc. “Doppelgänger, 1999”, en *Diez cuadros alrededor del estudio de Francis Alÿs*. México. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006. p 71.

¹⁵² Moreno Villarreal, Jaime. “Urdir la trama de lo maravilloso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 115 y 127.

la biblioteca de Remedios Varo¹⁵³. Como en todo, para ella la literatura está tejida con los demás conocimientos, con lo esotérico, la ciencia, la psicología, etc.; al lograr vincular sus conocimientos, Varo lograba apreciar la realidad de manera unificada y no fragmentada, percatándose que todo estaba fundido, que todo se complementaba; al reflexionar sobre algún tema éste se le revelaba de manera especial a causa de los conocimientos de disciplinas tan variadas.

Moreno Villareal menciona en su ensayo, “Urdir la trama de lo maravilloso”, un tema de gran importancia para Varo, y representado en varias obras: la idea de que el destino de un hombre está atado mediante hilos, mágicos y kármicos, a la divinidad. Esta creencia de origen brahmánica, está plasmada en el pensamiento grecolatino, en el *Teeteto*, *La República* y en el *Sueño de Escipión* de Cicerón. Nuestra artista pinta a personajes con poleas o hilos que se dirigen al cielo, o hacia algún astro en específico¹⁵⁴. Algunas obras son: *Los hilos del destino*, *Premonición*, *Creación con rayos astrales*, *Tres destinos*, *Retrato del doctor Ignacio Chávez* y *Microcosmos o determinismo*.

Y para hacer referencia a esa unión, mediante hilos como metáfora, de los seres con fuerzas cósmicas, Moreno Villarreal expresa:

Los mundos y los seres no son, ni pueden ser, libres. No pueden moverse mediante su propia voluntad. El hilo que los une a su autor les mantiene en vida, pero también en dependencia. Vivir equivale, bien a ser “tejido” por la potencia misteriosa que trama el universo, el tiempo y la vida; bien a estar unido por un cordel invisible a un cosmocrator. [...] En efecto, todo existente siente que es a la vez el resultado de sus propios actos y de otra cosa, el hecho de que es tejido, es decir, unido indestructiblemente a su propio pasado; siente que constituye una trama, y ésta, en cierto momento de la especulación india, llega a ser considerada como indeseable, en el sentido de que la trama no se detiene con la muerte del individuo, sino que se prolonga de una existencia a otra, formando de hecho la razón de ser de las innumerables transmigraciones¹⁵⁵.

Remedios Varo creía que la vida no terminaba al momento de la muerte, por el contrario creía en la trasmigración de las almas; al tener creencias esotéricas su percepción de la vida era más hacia lo espiritual del ser y no limitado meramente a lo corpóreo.

Siguiendo con el tema de la literatura, se puede decir que la trama en la obra de Varo pasa por el cuento de hadas, así como dice Novalis, que en el cuento de hadas todo “ha de ser maravilloso, misterioso e incoherente: todo ha de ser vivo. Y todo diferente. La naturaleza ha de estar mezclada extrañamente al mundo de

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 117 y 118.

los espíritus”. En este sentido el cuento de hadas resulta una concepción órfica de lo maravilloso, hay muchos elementos órficos en la obra de Varo. El orfismo tiene en la Teoría de las correspondencias, de Charles Baudelaire, uno de sus avatares del siglo XX; y los surrealistas llevaron hasta lo último esta teoría, al tratar de buscar las más lejanas asociaciones entre los objetos para originar la imagen poética. Baudelaire presupone que el artista es un descifrador de signos de la naturaleza que lo incita, es decir que existe una correspondencia entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el arriba y abajo, el hombre y la naturaleza¹⁵⁶. Esto lleva a recordar las teorías del místico Ouspensky, cuando éste dice que debemos aprender a ver los objetos como los conoce nuestra conciencia, o sea, por todo sus lados simultáneamente, y lo relaciona con su concepto de la cuarta dimensión.

Sandra Lisci realiza un ensayo muy interesante donde relaciona la pintura de Varo con el libro *El principito* de Antoine de Saint- Exupéry (hay que recordar que nuestra pintora lo conoció). Es fantástico cómo relaciona principalmente las obras *Descubrimiento de un geólogo mutante* y *Planta insumisa* con las ideas y la historia escrita por Antoine, y a la vez lo asocia con la filosofía budista ejemplificándolo con algunos poemas que Varo debió de haber leído y quedaron plasmados en sus obras. Lisci menciona que Varo retoma uno de los principales puntos en la enseñanzas de Saint- Exupéry, esto es que “lo esencial es invisible a los ojos”, es decir que se debe aprender a observar las cosas a través de su esencia¹⁵⁷. ¿Esto no recuerda lo mencionado en el párrafo anterior, esa manera tan peculiar de percibir las cosas, el mundo?

Las leyendas celtas fueron otro referente que Varo dejó en su obra. El viaje, el tránsito por la vida y la iniciación hermética son el hilo conductor de varias narraciones druídicas, también abordan el esoterismo musical, la dualidad complementaria y la relación de las artes con la ciencia. Los seres que emergen de las grietas, de las paredes o los pisos, son imágenes arquetípicas de las leyendas y mitos célticos.

Comienza a quedar más claro que Varo tejía todos sus conocimientos, no importa de dónde los tomara, parece que siempre se acercaba a su búsqueda, lo que conocía lo aplicaba a su camino, a encontrarse a ella misma, a esa exploración interior que fue su constante.

¹⁵⁶ Moreno Villarreal, Jaime. “Urdir la trama de lo maravilloso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 120 y 121.

¹⁵⁷ Para conocer más acerca del análisis y las comparaciones que realiza Lisci, *Cft.* Lisci, Sandra. “Poeta y vidente”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 187- 201.

Regresando un poco y retomando el tema de “el doble”, y la última frase de Cuauhtémoc Medina, “sugiere que el tiempo se ha torcido peligrosamente, o que los universos paralelos se han contaminado”; para la pintura de *Fenómeno de ingravidez*, Varo escribe: “La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad, al grandísimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra”¹⁵⁸. Si el astrónomo tiene el pie izquierdo en una dimensión y el derecho en otra, es precisamente porque los universos paralelos se contaminaron, se han mezclado en una sola realidad y el tiempo se ha torcido. Remedios Varo poseía conocimientos de física y en general de ciencias, como escribe Alan Friedman, varias obras de Varo indican una comprensión profunda de los fundamentos científicos, ejemplo de esto es *Fenómeno de Ingravidez*. Los físicos reconocen en esta pintura la física de Einstein, la física de la relatividad, que modifica los conceptos de tiempo y espacio absolutos de Newton. El científico en la obra de Varo se encuentra entre dos habitaciones que se superponen, una de ellas inclinada a la izquierda respecto a la otra; este diseño es muy parecido a un diagrama que se usa para explicar las matemáticas de la relatividad, y que le resultará muy familiar a cualquiera que haya estudiado a Einstein¹⁵⁹.

Otro ejemplo que muestra sus conocimientos de ciencia es *Papilla estelar*, donde una mujer –muy parecida a Varo– alimenta, con estrellas molidas, a la luna que se encuentra encerrada en una jaula. Se sabe que, desde joven, nuestra pintora leyó textos sobre ciencias y que el astrofísico Fred Hoyle fue uno de sus favoritos. Varo pudo enterarse, por Hoyle u otros divulgadores, de que todos los planetas y lunas se formaron a partir de la misma nube originaria de gas y polvo de estrellas, incluso nosotros también debemos la existencia a esa nube de gas. Así, la tierra, la luna e incluso nosotros estamos hechos de polvo de estrellas. Por lo tanto, al observar que la luna es alimentada con polvo de estrellas, no se debe tomar tan metafórico, ya que en sí la mayoría de sus componentes (lo que la conforma) tuvieron que fabricarse en el centro de las viejas estrellas¹⁶⁰. Existen otras pinturas en las que Varo hace referencia directa de la creación a partir del polvo estelar, verbigracia: *Centro del Universo*, *Ciencia inútil* o *El alquimista*,

¹⁵⁸ Varo, Remedios. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 120.

¹⁵⁹ Friedman, Alan. “La serenidad de la ciencia”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. pp. 83 y 84.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 76-79.

Creación del mundo o *Microcosmos*, *Microcosmos* o *Determinismo* y *Astro errante*, *Revelación* o *El relojero*, *Creación de las aves*, entre otras.

Para brindar otra ejemplificación de la ciencia en la obra de Varo se tiene *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. Es claro que nuestra pintora refiere su viaje a Venezuela donde exploró el río Orinoco, pero también hace referencia al “efecto fuente”, descubierto a principios del siglo XX, en el que bajo ciertas condiciones el helio líquido ultra frío se eleva hasta el borde del recipiente y cae por los costados, por lo tanto es un comportamiento curioso del helio que sólo se observa en condiciones especiales¹⁶¹, y es lo que Varo muestra con el líquido del cáliz, ya que a pesar de no estar lleno de fluido se desborda y origina el río Orinoco.

En algunas pinturas donde aparecen científicos, Varo emplea la música para simbolizar el principio organizador. Hay que recordar la ya mencionada *Armonía*, en la que Varo dice que el personaje de la obra debe soplar por una clave que sostiene el pentagrama y, si todos los elementos están acomodados como debe ser, saldrá una música armoniosa. Este personaje es un científico al estilo de Varo, parece un personaje común, y es que quizá es así como Varo veía la ciencia, como plasmada en cada acto cotidiano de la vida, en lo más terreno y que por su apariencia no somos capaces de percibir. Nuestra artista reincide en el tema de la música como el fundamento de la armonía, de la unión, del equilibrio y unidad. En la Edad Media se creía que el cosmos estaba ordenado en proporciones armónicas equivalentes a la escala musical, actualmente estas creencias se toman como supersticiones, pero en aquella época no era así; se consideraba a la música como una de las siete artes liberales, y tendía fuertes enlaces con el esoterismo y las ciencias. Varo fue estudiosa de esas creencias, de la transmisión de las vibraciones del universo. En su obra *El flautista* mezcla el poder del sonido con la Teoría de las Octavas de las enseñanzas esotéricas, de la cual se sacan las notas musicales¹⁶².

Aquí se entrará en uno de los temas predilectos de Remedios Varo: lo esotérico. Para comprender La ley o Teoría de las Octavas, según Gurdjieff¹⁶³, es necesario considerar que el universo consiste en vibraciones; la octava es el periodo de duplicación de las vibraciones entre un número dado y su doble, esto se aplicó a la música, obteniendo la escala de siete tonos. Gurdjieff propone que el estudio de

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶² Arcq, Tere. “En busca de lo milagroso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 65- 67.

¹⁶³ En el capítulo anterior se mencionó la relación de Varo tanto con los seguidores de George Ivánovich Gurdjieff como con los seguidores de Piotr Demiánovich Ouspensky, que es de donde la pintora toma sus principales conocimientos esotéricos.

la escala musical es la base para la comprensión de cualquier fenómeno del universo. El hombre que armoniza dentro de sí la Ley de las Octavas está posibilitado para crear música capaz de destruir, pero también capaz de construir (muestra clara en la pintura *Armonía*).

Explica Tere Arcq que el observatorio o planetario que construyó Rodney Collin-Smith (discípulo de Ouspensky) está trazado según la forma del eneagrama que contiene dentro de sí la Ley de las octavas, y se puede encontrar una estrecha relación de este planetario con la pintura de *El flautista*, ya que Varo emplea, al igual que Collin-Smith, trozos de piedra de distintos colores y similares al mosaico de la construcción del eneagrama.¹⁶⁴

Una de las concepciones fundamentales dentro de las doctrinas de Gurdjieff es la del hombre como máquina, según este místico, para que una máquina deje de serlo debe conocer primero su funcionamiento. Y para comprenderlo se debe de preguntar, ¿cómo está constituida esta “máquina humana”? Gurdjieff dice que el hombre posee en su cuerpo tres centros: el físico, el emocional y el intelectual; y agrega otros dos: el instintivo y el sexual; y si el hombre llegara a desarrollar un estado superior de conciencia aparecerán dos adicionales: el centro emocional superior y el centro intelectual superior. De acuerdo con las enseñanzas del Cuarto Camino, desde su nacimiento, en cada hombre predomina un centro sobre los otros dos y éste determina el camino que va a guiar su existencia; el Cuarto Camino consiste en lograr la armonización simultánea de los tres centros. Gurdjieff explica los diferentes centros del hombre mediante la metáfora de un carruaje: consiste en cuatro partes que pueden estar conectadas, desconectadas o mal conectadas; la primera es el coche, que corresponde al cuerpo físico; la segunda, el caballo, que es el cuerpo astral y los sentimientos o las emociones; la tercera es el conductor, que corresponde al cuerpo mental; y la cuarta, el amo, que es el cuerpo causal, el que ha adquirido conciencia y voluntad¹⁶⁵. Y a qué viene esta explicación, pues bien, Varo en diversas obras pinta a sus personajes con engranes en el cuerpo, en lugar de articulaciones les coloca piezas mecánicas o ruedas donde deberían ir los pies, es como una forma de simbolizar que estos personajes aún no han logrado evolucionar a un nivel superior, no han logrado armonizar sus tres centros, y, por lo tanto, siguen siendo máquinas, un ejemplo de estas pinturas son: *Au bonheur des dames*, *Tres destinos*, *Tejido espacio-tiempo* y *Caminos tortuosos*.

¹⁶⁴ Arcq, Tere. “En busca de lo milagroso”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, p. 68.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 48-50.

La práctica de labores manuales era fundamental en las enseñanzas de Gurjieff, ya que éstas permiten dirigir la atención hacia un objeto durante largos periodos de tiempo, por lo que se controla el fluir de los pensamientos y se incrementa la concentración. Por lo tanto, actividades como la pintura, el tejido, la costura y el bordado ayudan a la evolución del centro físico del ser humano. Hay que recordar que nuestra pintora tenía gran interés por la costura, confeccionaba su propia ropa y llegó a realizar vestuarios para obras de teatro y fiestas surrealistas. Varo plasmó en algunas de sus obras a personajes realizando este tipo de actividades manuales, verbigracia: *La tejedora de Verona*, *Les feuilles mortes*, *Bordando el manto terrestre*, *Tres destinos*, *Creación de las aves* y *Tejedora roja*. En ésta última pintura se muestra otra concepción de Gurdjieff: el hombre no nace con alma, sino con el potencial de desarrollarla por medio de los actos; existen cuatro procesos en la evolución interior del ser y se explica metafóricamente con el proceso de preparación y teñido de la lana: la lana debe limpiarse (purificación), debe blanquearse (se aniquila la falsa personalidad para recuperar la esencia), luego se tiñe del color necesario (se da la implantación del alma), y por último se fija el color (fijación del alma). Es análogo este proceso a la acción que se realiza en *Tejedora roja*, y justo lleva este título porque a pesar de que la tejedora es negra y no roja, ella teje a su doble (en realidad sí es roja), y no mira las agujas para tejer sino que teje con conciencia, está creando su propia alma, y al darle vida ella comienza a desaparecer, por eso las dos sombras que está colgadas atrás aún no pueden identificar a quién pertenecen, porque en ese momento de la creación ni la tejedora ni la tejida tienen un alma definida¹⁶⁶.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 39, 56 y 57.



Remedios Varo
La tejedora roja, 1956
[*Mujer roja*]
[*La tejedora*]
Óleo sobre lienzo,
43.5 × 28.5 cm.
Colección particular.

El pintor Christopher Fremantle (dirigente de los grupos de Gurdjieff) exploró las posibles aplicaciones de los conceptos de su maestro en las artes plásticas, principalmente en la forma y el color. Para apreciar la forma se valió de los largos periodos de concentración, realizando actividades manuales, éstos ayudaban a que posteriormente pudieran captar hasta la más mínima impresión de cualquier objeto:

Ningún objeto inanimado era considerado totalmente desprovisto de movimiento...veíamos 'lo vivo' en las rocas, inclusive [...] hasta una naranja perfectamente redonda se revelaba como un complejo reino de curvas y espirales¹⁶⁷

Una de las integrantes de los grupos dirigidos por Fermantle, recuerda cómo era el estudio del color:

Los sentimientos evocados en nosotros por los matices de un sólo color eran sorprendentemente más fuertes que los sentimientos evocados por varios colores juntos. Mientras más cercanos entre sí estuvieran los tonos, más fuerte era el sentimiento¹⁶⁸.

En muchas obras de nuestra pintora, es posible apreciar la paleta reducida, pocos colores con diversas tonalidades, o un mismo color en diversos tonos, ejemplificando: *Los hilos del destino*, *Vuelo mágico*, *Tres destinos*, *Música solar*, *Valle de la luna*, *Ermitaño*, *El flautista*, *Trasmundo*, *Caminos Tortuosos*, *El vagabundo*, *El otro reloj*, *Reflejo lunar*, *La despedida*, *Sea usted breve*, *Personaje*, *La hermosura*, *El trovador*, *Encuentro*, *Nacer de nuevo*, *Nave astral*, *Centro del universo*, *Niño y mariposa*.

Gurdjieff plantea la existencia de dos tipos de arte: el objetivo y el subjetivo. El hombre es una máquina incapaz de tener control sobre su destino; sólo cuando realiza un trabajo sobre sí mismo puede adquirir conciencia y dejar de ser máquina. Dentro del arte objetivo el artista crea, decide y hace lo que quiere hacer, es consciente de su producción, de lo que quiere transmitir, no hay nada accidental, el artista comprende y conoce. Por lo que para Gurdjieff, el automatismo era un estado inferior, contrario al desarrollo de la conciencia, quizá por eso Varo se aleja del automatismo de los surrealistas. Los seres híbridos mezcla de humano y máquina parecen representar, como ya se había mencionado, a los seres que no han evolucionado; para la obra *Au bonheur des dames*, Varo escribe "criaturas caídas en la peor mecanización, todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas"¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁶⁸ Arcq, Tere. "En busca de lo milagroso", en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, p. 37.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp.40-45.

Ya que el hombre consigue despertar e iniciar su búsqueda, Gurdjieff dice que se requiere de la guía de un maestro, que le ayude a distinguir entre su esencia y su personalidad: la esencia es lo que se posee al nacer y la personalidad se configura de manera inconsciente a partir de la educación, la sociedad, la religión y la cultura que forman los distintos “yoes”. Según el desarrollo, Gurdjieff plantea la existencia de siete tipos diferentes de hombres. Los tres primeros son los hombres mecánicos y están relacionados con los tres centros principales (físico, emocional e intelectual). El cuarto hombre es producto de la auto-observación y ha logrado el equilibrio en sus tres centros. El hombre cinco es la construcción del pentagrama, con sus cinco centros principales: pensamiento, emociones, movimiento, instinto y sexo; si predomina alguno a expensas de los otros, el hombre es unilateral; pero si están los cinco en equilibrio el hombre es un tipo acabado físicamente perfecto. Sólo si se está equilibrado en los cinco centros se accede a los centros superiores, que dan paso al hombre seis y siete; el seis, es el hombre de la estrella de seis puntas, aquel que ha comprendido las leyes del universo dentro de sí y es capaz de dominar la manifestación de la continua dualidad, está relacionado con el superhombre de Nietzsche. El hombre número siete ha alcanzado el máximo desarrollo, posee voluntad, conciencia, un yo permanente e inmutable, individualidad e inmortalidad¹⁷⁰. Los más representados por Varo en sus pinturas son el hombre aún mecanizado (ya se mencionaron estas pinturas) y el hombre número seis en obras como *Carta de tarot*, *Ermitaño* y *El relojero*.

Las concepciones de tiempo y espacio fueron de los temas que más interesaron a nuestra artista; su percepción de estos términos era afín a las teorías de Gurdjieff y de Ouspensky; como si el tiempo y el espacio estuvieran tejidos, todo pareciera extenderse y prolongarse en una sola línea, la extensión en el espacio y la existencia en el tiempo son propiedades de nuestra percepción sensorial y no son propiedades inherentes a las cosas, nosotros las categorizamos según nuestra razón. La eternidad, según Ouspensky, se conoce ya sea bajo la forma de coexistencia (bajo la misma dimensión temporal existen cosas idénticas) o bajo la forma de repetición cíclica (una vida termina y otra empieza); la eternidad sería el infinito en el tiempo y esta concepción está ligada al eterno retorno o la recurrencia. Para aceptar la posibilidad de reencarnación se debe asimilar y

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pp.56- 64.

aceptar la ley del eterno retorno: lo que ocurre en un punto del tiempo, ocurre simultáneamente en otro punto¹⁷¹.

Dos de las principales pinturas en las que se muestra lo anterior es *Tejido espacio-tiempo*, donde el momento parece estar suspendido y todo está unido por un tejido, unos entramados hacia arriba y hacia abajo que prolongan todo lo que ocurre en la escena, como queriendo decir que sino en el presente en otro lugar esa escena sigue ocurriendo. Y la otra obra donde se refleja es *Revelación o El relojero*, en ésta se muestran varios relojes marcando la misma hora, y en su interior está un mismo personajes, pero con atuendos de diferentes épocas; en primer plano hay un relojero frente a una mesa con montones de relojes desarmados, como queriendo explicarse cómo funciona el tiempo, y de pronto, por una ventana entra una luz, una revelación, como un desvelamiento para su investigación.

Los conceptos y teorías esotéricas que Varo estudió no eran banales ni se limitaban a creencias paganas. Como ya se refirió en lo anterior, las teorías de Gurdjieff y Ouspensky tienen fundamentos teóricos, filosóficos y científicos, sólo que no brindan una explicación positivista; intentan comprender esos conceptos e ideas por los que la humanidad siempre se ha preguntado, el cómo, el qué y el porqué de la existencia, pero no sólo de la existencia del Ser sino también del universo, por lo tanto lo unifican todo, con la certeza de que todo lo existente proviene de una sola cosa y por consiguiente su fin y su explicación debe ser la misma.

Varo también se acercó al psicoanálisis, y le tocó muy de cerca la relación de los surrealistas con éste. Ella escribió varias cartas a psiquiatras y psicoanalistas, parece que a veces como juego y otras tanta como ejercicio de desahogo, no se debe olvidar que sufría depresiones y aunado a esto se encontraba en constante angustia y ansiedad a causa de los conflictos bélicos que se le atravesaban en el camino. Remedios expresaba sentimientos de culpa por ocupar el sitio de su hermana fallecida que había nacido antes que ella; quizá es parte del síndrome al que se denomina “la leyenda del artista”, y viene del caso del pintor Van Gogh, quien suplantó a su hermano del mismo nombre y cuya lápida con la fecha de nacimiento y muerte conoció el artista a edad muy temprana. No se sabe con seguridad si Varo visitó a algún psiquiatra o psicoanalista, lo que sí se sabe es que conocía de qué

¹⁷¹ *Ibíd.*, pp.76-78.

trataba el psicoanálisis¹⁷². Una de las obras más representativas donde nuestra pintora refleja sus saberes sobre esto es *Mujer saliendo del psicoanalista*. En esta pintura, una mujer (con un cesto en la mano, y en la otra una cabeza fantasmagórica) sale de un consultorio que a la puerta tiene un pequeño letrero indicando el nombre del psicoanalista: Dr. FJA. Para esta obra la artista escribe: “Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre (como es correcto hacer al salir del psicoanalista). En el cesto lleva otros desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler)”¹⁷³. Quien conozca del psicoanálisis sabrá que los referentes directos son Freud y Jung, pero se debe conocer un poco más para saber de Adler, quizá por medio de Benjamín Péret, tan allegado a Breton, Varo conoció más sobre el psicoanálisis. Breton, que había estudiado medicina y psiquiatría, se había empapado de las ideas freudianas desde 1913. En 1921 visitó Viena para conocer al fundador del psicoanálisis, aparentemente el encuentro no causó gran impacto, pero dos años después de aquél encuentro Breton proclamó a Freud como “Presidente de la República del sueño”, por lo que su figura es muy importante para los surrealistas. Poco antes de que Freud muriera, recibió la visita de Salvador Dalí, de la cual Freud escribe una carta a Stefan Zweig:

Me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han acogido como su santo patrón, como chiflados incurables (digamos que en un 95%, como el alcohol). [...] Desde el punto de vista crítico podría seguirse manteniendo que el concepto de arte desafía toda interpretación precisa. La proporción cuantitativa de material inconsciente y de elaboración preconsciente y consciente permanecen siempre dentro de ciertos límites. Mas sea como fuere, estos puntos constituyen graves problemas psicológicos¹⁷⁴.

Los estrechos lazos que unieron a los surrealistas con el psicoanálisis, fueron los mismos que unieron a Varo, y que la impulsaron a la lectura de los libros de Freud. De dónde sino le salió esa manía de escribir sus sueños y de inventar recetas para soñar ciertas cosas; así lo deja ver en los diez sueños que escribió y en las recetas donde se sugieren extrañas mezclas de ingredientes; este montaje era el ideal para transformar el pensamiento racional en pensamiento mágico y conducir a lo misterioso de los sueños.

¹⁷² Del Conde, Teresa. “Los psicoanalistas y Remedios”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 22.

¹⁷³ Varo, Remedios. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 118.

¹⁷⁴ Cita en Del Conde, Teresa. “Los psicoanalistas y Remedios”, en Ovalle, Ricardo, et al. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. pp. 19 y 20.

Gracias a la lectura de esos sueños se pueden corroborar o refutar aspectos de la vida emocional, psicológica y creativa de Varo. El sueño arquetípico y el elegido por Fariba Bogzaran (fundadora y profesora del Programa de Estudios de los sueños en la Universidad John F. Kennedy en California) es el sueño número diez; junto con algunos colegas suyos, realiza un interesante análisis de este sueño, donde comparan las imágenes oníricas descritas por Varo con vivencias de la pintora¹⁷⁵. Un punto que mencionan en el análisis y parece de los más importantes es el del peligro del autoconocimiento. Varo inicia su sueño escribiendo:

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 consideraban 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 muerte¹⁷⁶.

Parece que el sueño hiciera referencia a que ese “importantísimo secreto [esa...] parte de verdad absoluta” es el tabú del autoconocimiento, ya que el conocerse a uno mismo de verdad puede ser peligroso, porque lleva a no seguir las normas comunes del grupo social; también el poseer una verdad secreta proviene de alguna tradición esotérica. En su sueño, prosigue Varo, llega un verdugo dispuesto a decapitarla y ella, con mucho miedo y angustia, comienza a llorar. Analiza Rita Dwyer, el ser decapitado es como metáfora del intento de forzar a otros para que dejen de pensar como lo hacen, o sea, quitar la cabeza, quitar su manera de pensar, sus ideas¹⁷⁷. También el simbolismo de la muerte es de iniciación chamánica, es el fallecimiento del yo antiguo, dentro de ésta tradición el soñador que está en la iniciación puede soñar que su cuerpo es desmembrado, decapitado o quemado. En su sueño, prosigue Varo, el verdugo se burla de ella porque está llorando, y éste le pregunta porqué le tiene miedo a la muerte si es que posee tanta sabiduría. En ese momento, ella reconoce, durante el sueño, que no le teme a la muerte “sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir”. Por lo que pide unos minutos de vida al verdugo y le explica que ella ama a alguien y necesita *tejer* sus destinos para que queden unidos por la eternidad; entonces teje, a la manera de un cesto, una especie de jaula de la forma de un

¹⁷⁵ Aquí sólo se retomarán algunos puntos del análisis. Éste se encuentra completo en Fariba, Bogzaran. “Sueños de alquimia”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. pp. 161- 183.

¹⁷⁶ Varo, Remedios. “Sueño 10” en *Cartas, sueños y otros textos*. p. 132.

¹⁷⁷ Cita en Fariba, Bogzaran. “Sueños de alquimia”, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. p. 170.

huevo. Y termina, “cuando acabé de tejer esa especie de huevo, me sentí tranquila, pero seguí llorando. Entonces le dije al verdugo que ya podía matarme, porque el hombre que yo quería estaba *tejido* conmigo para toda la eternidad”.

Hay que recordar la importancia del tejido en las enseñanzas de Gurdjieff, y eso de tejer el destino, es algo que sólo pueden realizar los seres humanos que han dejado de ser máquinas y que han tomado conciencia de su existencia, también se cree que lo tejido transmite el poder de la resurrección. Y como ya se había dicho, en algunas de sus pinturas, Varo emplea el acto de tejer y le da el sentido de crear una nueva realidad. No es casualidad que su pintura *Planta insumisa* (donde un científico tiene en su mesa de trabajo una rosa que se rehúsa a crecer como la demás plantas, con hojas en forma de números y fórmulas) esté en forma de huevo, pues, simboliza el origen o principio de las cosas, es como el inicio de la construcción de su conocimiento para el científico.

Menciona Fariba Bogzaran que la pintura *Gitana y Arlequín*, que fue creada entre 1948 y 1949, a pesar de haber sido hecha muchos años antes del sueño¹⁷⁸, posee algunos elementos que el sueño contiene, así que la pintura se podría ver como una premonición de éste: un callejón amurallado, huevos ya empollados, una mujer que sostiene una burbuja en forma de huevo donde se ve otra realidad, ella tiene una cuerda blanca alrededor del cuello y en un extremo hay una piedra amarrada como para ahogarla.

No se puede hacer aún lado la importancia que para Varo tuvo el surrealismo, no sólo relacionado con las técnicas, como ya se mencionó. Y a pesar de no haber seguido al pie de la letra algunas ideas básicas de esta vanguardia, no se puede evadir que muchas de las ideas y creencias de los surrealistas fueron fundamentales en el camino de nuestra artista.

Se ha visto al surrealismo como una vanguardia de un periodo entre las dos guerras mundiales; pero, en el fondo, el surrealismo no fue descubierto en esa época ni concluyó con la muerte de Breton, sino que es una forma de concebir el mundo, es algo que va más allá de un periodo. Lo que sí duró ese lapso fue la fuerza con la que esta concepción determinó la creación artística de una parte del mundo. Esta vanguardia podría entenderse como el deseo de profundización en el ser, sobrepasando las barreras de lo aparentemente real. El momento histórico fue propicio para el surgimiento de ideas surrealistas, teorías como la de la relatividad

¹⁷⁸ No se sabe con exactitud la fecha en la que fue escrito el sueño, pero lo más seguro es que todos los sueños fueron escritos desde 1955 y hasta el día de su muerte, en 1963.

y la del poder del inconsciente empujaron a replantearse la realidad, que estaba regida por la lógica y el determinismo¹⁷⁹.

La definición que brinda Breton del surrealismo propone expresar el proceso real del pensamiento, lo que para él implicaba, presentarlo sin control de la razón y sin preocupaciones estéticas y morales. Se puede deducir de esto que lo que se proponía era cuestionar el pensamiento establecido, cuestionar la realidad aparente, llegar más allá a partir de un pensamiento sin ataduras de la razón. Y quizá esto fue lo que acercó a Varo con los surrealistas, el que ella siempre se hubiera revelado a la realidad que querían imponerle, y percibir ésta de manera muy distinta de los que la rodeaban; siempre luchó contra las reglas que se le imponían y buscó una manera diferente de explicarse el mundo, desde ir al colegio de monjas hasta tener que cargar con la desaprobación de su manera de ser por parte de su familia (principalmente de su madre). Acaso el mundo en las pinturas de Varo no es un mundo que cuestiona la realidad aparente, como si nos preguntara ¿en realidad sabes dónde estás?, ¿es el reflejo de tu realidad o no lo es?; esa mezcla de fantasía y realidad, de lo onírico con las teorías más concretas de la ciencia, reunión de los opuestos. Así fue Remedios Varo. Justamente esa comunión de lo contrario, de lo opuesto, es uno de los propósitos surrealistas, y Varo lo cumplió de manera armónica y equilibrada con representaciones alegóricas en sus pinturas.

Breton, que tenía interés por lo onírico, había seguido la pauta de Freud, pero también de otros pensadores interesados en el mundo irreal, personajes como Nerval, Rimbaud y Ducasse; así mismo retomó personajes de otras corrientes estilísticas como Chateaubriand, Victor Hugo, Baudelaire, Picasso, Allan Poe y Duchamp, y también fueron puntos de referencia Hegel y Marx. Se sabe que algunos de estos intelectuales y artistas fueron estudiados por Varo, libros de algunos de ellos se encontraron en su biblioteca y era de los que tomaba parte de su conocimiento.

Particularmente en las primeras obras de nuestra artista, y sobre todo mientras estuvo en París, es donde se nota más la influencia del surrealismo, en obras como *Le message*, *Las almas de los montes*, *Títeres vegetales*, *Festival de mosquitos*, *Hibernación*, *Vida extraña*, *Tiforal* y *Le désir*, por mencionar algunas de su creación, porque existen muchas otras que fueron “cadáveres exquisitos” que

¹⁷⁹ Herrera Zamudio, Luz Elena. *El vuelo mágico de Remedios Varo, una solución conciliadora: literatura y pintura*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM Facultad de Filosofía y Letras. 2000. p. 7.

realizó junto con su círculo de amigos en París¹⁸⁰. En varias de estas utiliza técnicas surrealistas, sobre todo el *collage* y la cera. Janet Kaplan compara *Le désir*, que fue la primer obra de Varo que se reproduce en una publicación surrealista francesa, con la obra *En la escalera del deseo*, de Wolfgang Paalen, que era amigo de Varo.

La obra de Paalen está fechada en 1936 y para la de nuestra artista se desconoce la fecha, así que no se sabe quién influyó en quién al realizar su obra¹⁸¹. Otra obra en la que existe semejanza, pero en este caso Varo tomó la idea de Paalen, es *El genio de las especies*, una pistola elaborada por este último, hecha de huesos de ave en 1938, y claro, hace recordar al *Homo Rodans*, elaborado en 1959, siendo la única escultura que Varo dejó, y está hecha con huesos de pato y espinas de pescado.



Remedios Varo
Homo Rodans, 1959
Escultura a base de huesos de pollo,
pavo y espinas de pescado
41 × 17 × 6.5 cm.
Colección particular

¹⁸⁰ Como ya se había mencionado, durante su estancia de París, Varo realizó varias obras de “cadáveres exquisitos”, estos son una adaptación surrealista que consisten en hacer yuxtaposiciones y asociaciones al azar, donde intervienen varios artistas para hacer una imagen compuesta; en su forma original era un juego de palabras donde cada jugador escribía una palabra o frase, así, entre todos, formaban un texto.

¹⁸¹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 56.

Varo aprendió mucho de los surrealistas, y si bien en aquellos años no se definían aún las características de su obra, ese tiempo le sirvió para madurar y no sólo en lo artístico sino en lo intelectual, en su búsqueda espiritual. Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Leonor Fini y René Magritte, indagaron en los principios de las llamadas “ciencias infernales”, para estos surrealistas, y muchos otros, el indagar en experiencias metafísicas los llevó a una veta interminable de temas y motivos. “El empleo de imágenes de la alquimia y la adivinación por los pintores y poetas surrealistas sirvió para fortalecer la idea de una especie de código que transmitía un conocimiento antiguo accesible solamente a los iniciados”¹⁸². Hay que recordar que ya algunos artistas del Medioevo y del Renacimiento, como El Bosco, Brueghel, Da Vinci, Durero y muchos otros estudiaron la metafísica como fuente de inspiración y como conocimiento elemental y estas referencias constan en la historia del arte. En el caso de los surrealistas no puede dudarse del serio sentido esotérico que plasman en su obra, son tan gnósticos que acuden a los símbolos, los mitos, las analogías, al conocimiento subjetivo y a la experiencia vivida¹⁸³.

Lo anterior hace recordar una anotación de Remedios Varo en su cuaderno de recetas y consejos al que titula “Del verdadero ejercicio de la brujería”:

Personalmente yo no me creo dotada de poderes especiales sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente; también, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común¹⁸⁴.

Parece que ella se concibiera como una especie de bruja buena, generalmente en sus textos trata lo esotérico de forma humorística, pero en sus pinturas lo toma con seriedad. Esta cita revela mucho de lo que se ve en su obra; habla de una “interdependencia de los objetos” y lo centra en su hogar, pero en general ella creía en la interdependencia de todo, en la complementación a gran escala, microcosmos–macrocosmos¹⁸⁵, lo concebía todo en determinado orden nada

¹⁸² Chadwick, Whitney. *Women artists and the surrealist movement*. p. 189. Cita en Rivera, Magnolia. *Trampantojos*. p. 65.

¹⁸³ Viviente, Pilar. *Surrealismo y tradición esotérica en Remedios Varo*. <www.cornermag.org/corner02/page06.htm>. Consulta el 16 de octubre de 2008.

¹⁸⁴ Varo, Remedios. “Del verdadero ejercicio de la brujería”, en *Consejos y Recetas*. Monclava, Coahuila. Museo Biblioteca Pape. 1985. p. 40.

¹⁸⁵ No es casualidad que exista una pintura a la que llamó *Creación de mundo o Microcosmos*, en la que se muestra de alguna manera la creación de los seres que habitan la tierra. Es la muestra de que estaba segura que este planeta sólo era parte de un Macrocosmos, sólo somos un micro del macro.

al azar, así era en cada detalle; los mismos objetos parecían darle las señales; como está escrito al inicio del presente trabajo, el mundo da señales, la vida envía sus señales y para evolucionar se debe aprender a descifrarlas. Varo estudió y aprendió de todo lo que pudo para lograr explicarse su existencia, creía que todo lo que le pasaba era señal de algo, era partidaria de amuletos personales y caseros.

Es pertinente decir que la obra de Remedios Varo pertenece al arte fantástico, y como ya se mencionó en el apéndice anterior, el intento por definirlo y delimitarlo es muy complicado, por lo que es preferible brindar características de éste. La fantasía contribuye a explorar y dotar de sentido al alma humana, justo surge como proyección cuando el cambio de los tiempos provoca desorientación; a pesar de que siempre ha existido, el arte fantástico florece justamente en la primer mitad del siglo XX, cuando hay caos en el mundo causado por las guerras y surge una contrarreacción ante la realidad del momento. Precisamente el periodo que le toca vivir a Varo.

Etimológicamente, el arte fantástico oscila entre dos conceptos: fantasía, que tiene raíces griegas y significa “hacer visible”; y fantasioso, que deriva de fantasía y describe a la persona vana o presuntuosa. La acepción de lo fantástico frecuentemente es acompañada por conceptos como imaginación, inventiva, ensoñación e incluso delirio. Estas particularidades psíquicas suelen relacionarse con alguna intuición o “aptitud mental especial que permite la creación de sucesos o imágenes desconocidas hasta el momento”¹⁸⁶.

El arte fantástico está ligado a la representación humana, implícita y explícita, presenta al individuo a un tiempo reconocible y misterioso, por lo tanto las imágenes se centran en el sujeto, en su psique. Otra característica distintiva, dentro de este tipo de arte, es la percepción múltiple, las interpretaciones emocionales y el pensamiento divergente; se sirve a menudo de las percepciones inconscientes, sorprende, desconcierta, es sutil y sigiloso, despierta sensaciones intuitivas, pero que están camufladas; y, sobre todo, juega con los sueños, los anhelos, con los comportamientos que transcurren insospechados. En lo emocional, el cuadro fantástico sirve, tanto al pintor como al espectador, como superficie donde se transfieren metáforas, proyecciones –como mecanismos de defensa– y pasiones y deseos. Es todo aquello que no se alcanza a comprender, lo que se antoja ajeno, misterioso, mítico, pero que a la vez parece cercano, familiar, esto acontece porque una de las constantes en lo fantástico es su confianza en lo universal, lo que no

¹⁸⁶ Schurian, Walter. *Arte Fantástico*. p. 13.

cambia con el paso del tiempo, aquello común a los humanos y atemporal. A los temas cotidianos se les agregan mitos, arquetipos, temas místicos, mágicos e ilusionistas; los cuadros se saturan de significados sutiles e iridiscentes¹⁸⁷.

La fantasía habla siempre de los sublimes espacios intermedios; también de los secretos, de los abismos y profundidades del alma humana. [...]El hombre y sus secretos, sus enigmas, sus contradicciones y su unicidad en la creación han sido y serán siempre el objeto de deseo preferido de la fantasía¹⁸⁸.

¿Al leer lo anterior no parece que se estuviera hablando de la mayoría de las obras de Varo, a caso no es semejante a la descripción de alguna de sus pinturas, de la creación de su mundo? Como diría Baudelaire “La fantasía desarma toda la creación según leyes que proceden del interior más profundo del alma, reúne y articula las piezas, crea con ellas un nuevo mundo”. El artista fantástico al poseer esa peculiar intuición psíquica, de la que se hablaba párrafos antes, tiene la posibilidad de presentarnos imágenes nunca antes vistas, hace surgir un mundo nuevo desde lo profundo de su ser.

Es de llamar la atención que en el texto de arte fantástico, de Walter Schurian, se mencionan a tres mujeres entre los 35 artistas que se incluyen, y justamente con dos de estas tres artistas se le ha relacionado a Remedios Varo: Leonor Fini y Frida Kahlo. Breton decía que Varo junto con Leonora Carrington y Leonor Fini formaban una triada inolvidable para la historia de la pintura en el siglo XX¹⁸⁹. Suele pasar que a primera vista se confunda una pieza de Fini con una de Carrington (la amiga más cercana de Varo), y entre la obra de Varo y de Carrington existen múltiples similitudes, pero este sería tema para otro trabajo. Con respecto a Kahlo, aunque no es de agrado la comparación, no por nada Bretón al conocer su obra había afirmado que era “un descubrimiento surrealista”; la pieza más parecida entre Varo y Kahlo es *Reuma lumbago, ciática o Dolor reumático II* (1948) y *Columna rota* (1944) respectivamente; justo en esa época en que están fechadas las pinturas, Carrington, Francés y Péret visitaban el estudio de Kahlo, lo que hace suponer que Varo los acompañaba y conocía la obra de la artista mexicana.

La otra artista que se menciona en el texto de arte fantástico es Dorothea Tanning y precisamente la pieza que la ilustra, *Cumpleaños* (1942), hace recordar la pintura *Insomnio I* (1947) de Varo. A ella le tocó vivir en París durante la época

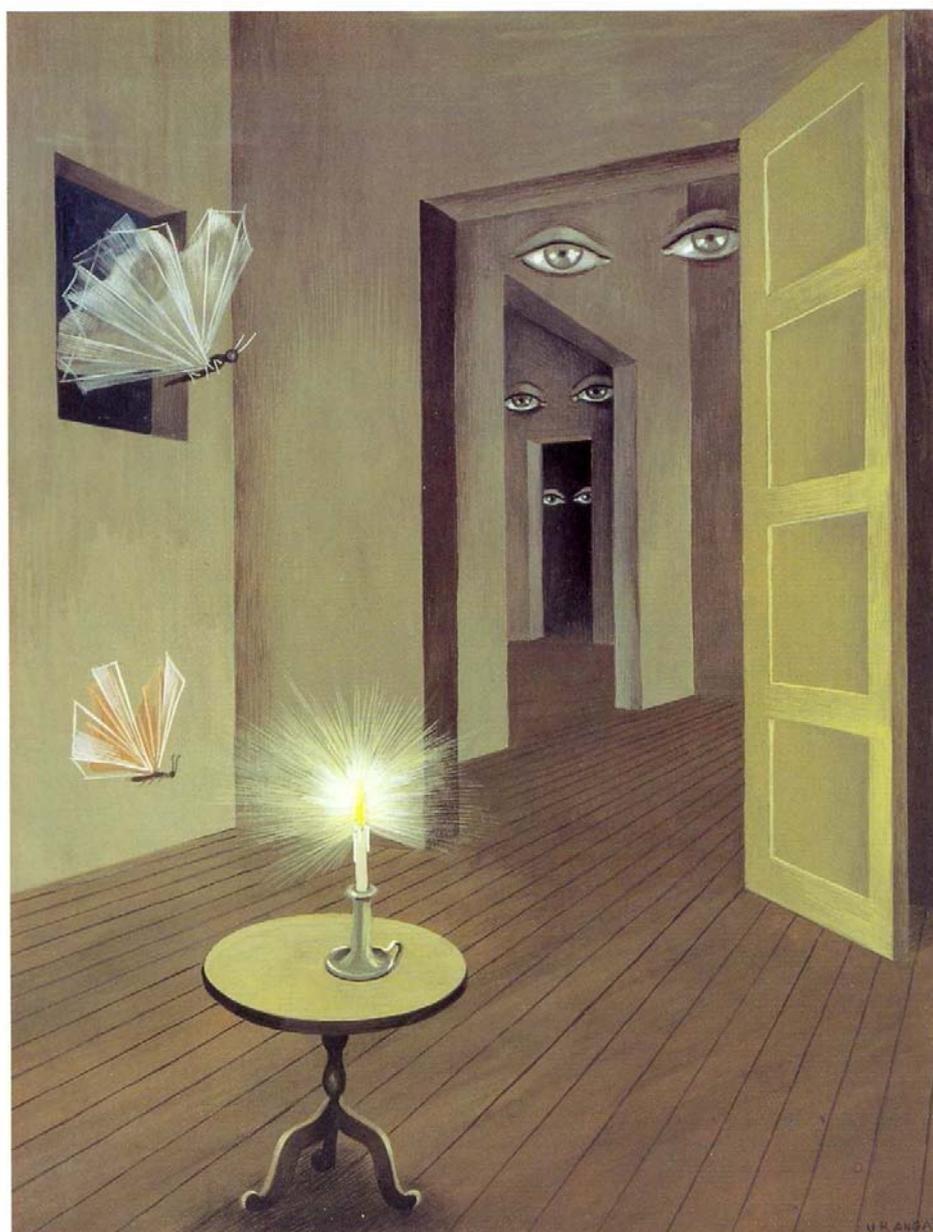
¹⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 13-20.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁸⁹ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 220.

que se inicia la guerra, justo cuando Varo también habitaba esa ciudad. Se desconoce si se llegaron a conocer. Pero quien sí fue amigo de Varo de aquellos años es Marx Ernst, quien tiempo después se casaría con Tanning; justo él le propuso el título para esta pintura, la más famosa de la artista.

En su mayoría, los pisos en las pinturas de Varo están hechos con la técnica de la decalcomanía, ya que gracias a las manchas que esta técnica surrealista produce podía crear vegetación o arbustos; y aun cuando ponía baldosas éstas son cuadradas o rectangulares. Pero, para *Insomnio I* pinta un piso de madera muy parecido al de Tanning. Y claro esa perspectiva de las puertas, aunque Varo sólo coloca el marco y no la puerta, remite a las puertas en la obra de Tanning.



Remedios Varo
Insomnio, 1947
Gouache sobre
cartulina,
28 × 22 cm.
Colección particular



Dorothea Tanning
Cumpleaños, 1942
Óleo sobre lienzo,
102 × 64.8 cm.
Museo de Arte de
Filadelfia

Como se ha expuesto, fueron muchas fuentes las que estudio Remedios Varo, pero nuestra artista no se unía por completo a los grupos o creencias con las que tenía afinidad, sino que siempre dejaba una parte de individualismo que le permitía, ante este margen, mezclarlo todo como a ella mejor le pareciera con su original manera de crear. Armoniza la forma y el contenido con sus conocimientos arquitectónicos, literarios, renacentistas, esotéricos, surrealistas, de psicoanálisis, astrología, científicos, entre muchos otros; advierte la realidad como una sola a la

que le regala su toque fantástico aunado a sus experiencias personales, le brinda su propia interpretación a los símbolos universales, los vuelve suyos; y como todo arte fantástico que es, seguirá pareciendo cercano familiar y a la vez ajeno y misterioso. Son referentes del mundo que adquieren una dimensión particular, o se podría decir, una intención “remediosvariana”¹⁹⁰.

3.2 El lenguaje en la pintura *El Malabarista o El juglar*.

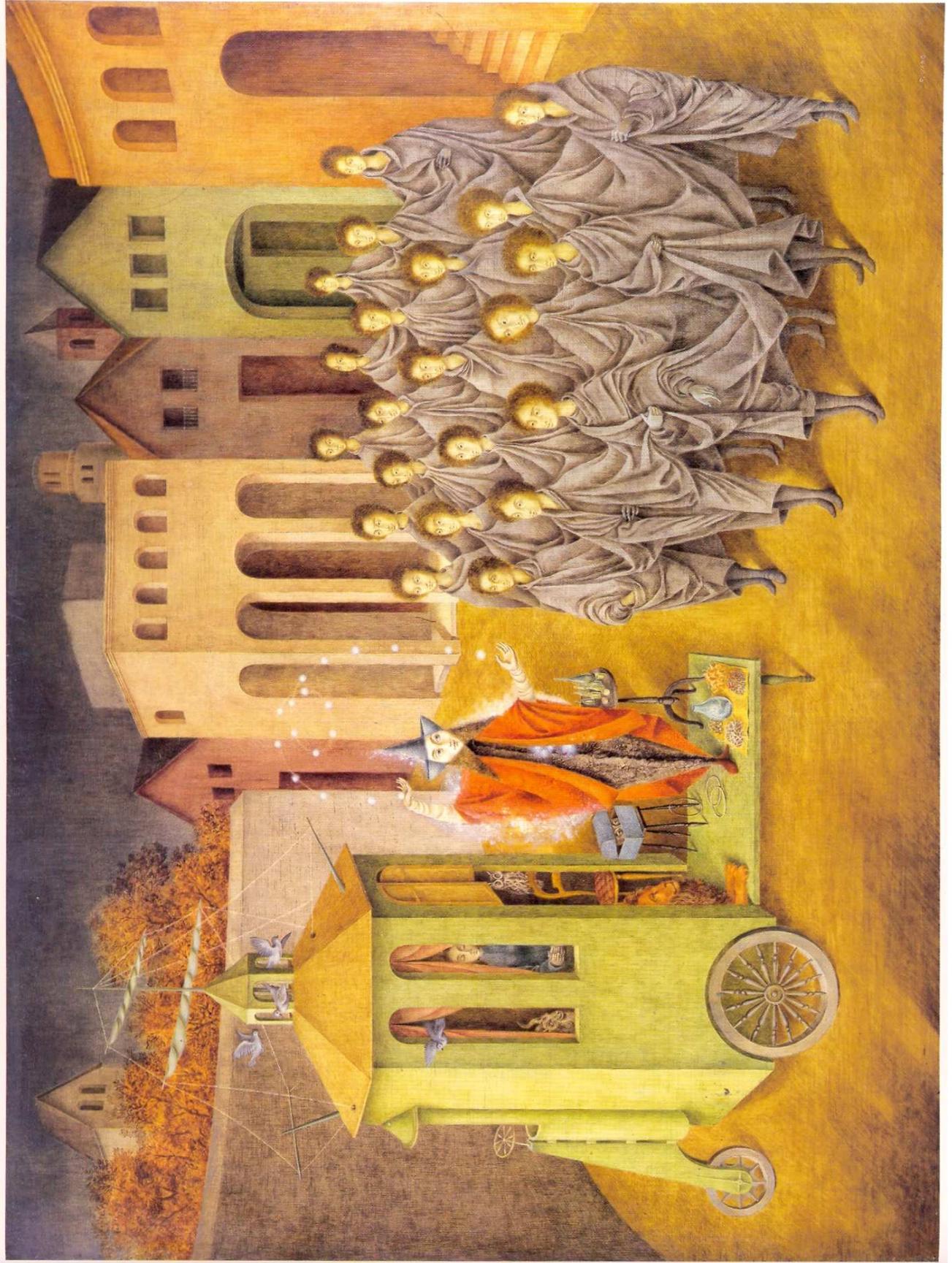
Con los apéndices anteriores se puede afirmar que el gran tema en la obra de Varo es la unidad cósmica, la interconexión entre las más diversas áreas de conocimiento; el acercamiento entre lo que aparentemente es distante, y que al ser estudiado se le puede relacionar e interpretar en diversos órdenes; relaciones insospechadas que nos llevan a lo fantástico, así son sus mundos de inesperados, sus obras que permiten acercarnos a su realidad: la unión de materia con espíritu. Sus pinturas parecen invitar al espectador a presenciar algo insospechado, una historia que está ahí, pero sólo con el conocimiento adecuado puede ser interpretada con pertinencia. Así pasa con la pintura *El Malabarista o El Juglar*, parece representarse una escena especial, en la que el público está expectante de lo que pueda acontecer, así lo sugieren las siluetas que se ven como sombras en el suelo.

Para esta pintura Varo escribe:

“Se trata de un prestidigitador, está lleno de trucos, de color, de vida, en el carricoche lleva toda clase de cosas milagrosas y animales, ante él está la “masa”; para que sea más “masa” hasta llevan un traje común, un enorme pedazo de tela gris con agujeros para sacar la cabeza, todos se parecen, tienen igual pelo, etcétera,”¹⁹¹

¹⁹⁰ Este término es tomado de Magnolia Rivera, pues parece acertado para explicar que Varo se apropiaba de los símbolos universales para darles una dimensión específica, desde su visión les brindaba una intención particular a conceptos universales. Rivera, Magnolia. *Trampantojos*. p. 73.

¹⁹¹ Varo Remedios “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros” en Ovalle Ricardo, et al., *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p. 54.



(Pág. anterior)

Remedios Varo
El Malabarista o *El juglar*, 1956
[*El prestidigitador*]
Óleo y concha nácar incrustada
sobre masonite, 91 × 122 cm.
Colección particular

A continuación se describirá la obra de *El Malabarista* o *El juglar*, sin entrar en explicaciones profundas por el momento; éstas serán abordadas un poco más adelante, ya sea dentro del lenguaje (que corresponde a esta parte) o dentro del mensaje del texto artístico.

Lo que está en primer plano en esta pintura, lo primero que salta a la vista, es un malabarista o un juglar ¹⁹² –de ahí el título de la obra– con cara de estrella de 5 picos, y el sexto se alarga para formar su cuerpo; está sobre una pequeña plataforma que se despliega de su carricoche, un vehículo que parece poder ser tripulado por tierra ya que tiene ruedas, pero también con ayuda del viento porque en la parte superior se encuentran velas plegadas; éstas últimas, junto con la unión de hilos y un mástil, que también se encuentran en la parte superior del carricoche, hacen recordar un barco. Sobre la plataforma, de su lado izquierdo, el malabarista tiene una mesita con varios objetos: algunas botellas de vidrio de diferentes tamaños, una copita también de vidrio y un par de dados; a sus pies, frente a él, sobre un pedazo cuadrado de tela o papel amarillo, encontramos en cada esquina de éste un montoncito de alguna hierba y en medio de éstos cuatro elementos un recipiente de vidrio que contiene agua. Sobre la misma plataforma, pero detrás del prestidigitador, hay un banco y encima tiene un cofre entreabierto, donde se alcanza a ver un rostro humano, pero la pequeña abertura del cofre sólo deja ver los ojos y parte de la nariz. Recargado en una pata del banco hay un pequeño aro, y dos más se encuentran tirados sobre la plataforma, uno sobre el otro, de manera que ambos aros quedan encimados y cruzados. Dentro del carricoche, gracias a dos largas ventanas que tiene, con sus cortinas medioabiertas, se puede observar por una de estas ventanas a una mujer, parece que sentada, con los ojos cerrados y las manos enlazadas entre sí sobre las piernas, como en una posición de meditación.

Por la otra ventana sale un pájaro volando, y en la parte de abajo se ve la cara de una cabra (lo más seguro que macho, por los grandes cuernos). Aparte del pájaro que sale volando por la ventana, en la parte de arriba del carricoche, en un pequeño montículo con ventanitas, se encuentran otros tres pájaros más. Dentro del carricoche, ya pegada a la puerta donde se despliega la plataforma, hay una

¹⁹² Estas dos palabras no son sinónimos, sin embargo, Varo retoma características de estos personajes y los atribuye al suyo; así mimos se pueden usar los adjetivos de prestidigitador y mago para este personaje. Prestidigitador fue el primer título que llevó esta pintura. Ya se abordará esto en el análisis del mensaje de la obra.

silla y sobre el respaldo está posado un búho. En el otro lado de la puerta, pegado al otro marco, está echado un león, el cuerpo que está dentro del carricoche no se ve, sólo la cabeza con la melena cruzan la puerta y las patas delanteras descansan sobre la plataforma donde está el malabarista. Éste realiza sus trucos, haciendo malabares con las manos juega con 18 esferas lumínicas, parece que fueran de la misma materia estelar del malabarista; lo cubre una capa roja de la que salen destellos que parece detritus estelar. Frente a él se encuentra lo que Remedios Varo llama la “masa”, un grupo de 21 personas físicamente muy semejantes entre sí –el color de la piel, la forma alargada del rostro, el cabello–, pero no sólo el parecido físico es lo que los une: todos se encuentran cubiertos con el mismo ropaje, una tela gris de la que sólo salen las cabezas, y de los que se encuentran en la orilla también salen las manos, pero aún éstas están cubiertas con guantes grises, al igual que los pies por unas mallas del mismo color; sólo hay un personaje al que se le ve parte de una mano, el que está frente al prestidigitador. Pero en general, como dice Varo, ésta parece una masa, una masa gris de la que sólo se distinguen cabezas.

Esta escena del prestidigitador sobre la plataforma de su carricoche, frente a la masa, se lleva a cabo en lo que parece una pequeña plaza de la Edad Media. Atrás del carricoche hay un muro, y por encima de éste se pueden ver algunas ramas de un árbol, sobre éstas se distingue lo que es la parte más alta de una construcción, que es del mismo estilo de las edificaciones que se encuentran atrás de la “masa”; son ocho construcciones las que se pueden ver, de cinco la fachada (con las escaleras, puertas, ventanas y columnas clásicas en las pinturas de Varo) y de las otras tres sólo se ve la parte más alta. El estilo de las construcciones es una mezcla de neoclásico y románico.

En el piso, aparte de las sombras del malabarista y del público, hay más sombras, que corresponderían a gente que no está plasmada dentro del cuadro, y sólo ve la acción que se realiza en éste, como si fueran espectadores de los que sabemos su existencia sólo por sus sombras.

Existe una pintura de Hieronymus Bosch, *El Bosco*, titulada *El prestidigitador* (Óleo sobre tabla, 50 ×33 cm.), se desconoce la fecha de su creación. Aparte del parecido con el título de la obra de Varo, en general hay varios elementos que las relacionan. En esta obra *El Bosco* pinta a un prestidigitador que en la mano tiene una canastilla con un pequeño búho, una mesa lo separa de su público, sobre ésta hay una varita (clásica de mago), dos vasos boca abajo y sobre uno de ellos una

pequeña esfera, como canica; en la parte baja de la mesa hay un aro recargado, en la pintura de Varo hay tres. El público está compuesto por 9 adultos y un niño. Al igual que los 21 personajes de la “masa” de Varo, tienen el mismo color de piel blanca, muy blanca para todos. La mano derecha del prestidigitador se encuentra arriba en comparación de la izquierda, de la misma manera que el personaje de Varo; ambos están vestidos con túnica roja. Pero esto no es una comparación ni análisis entre ambas obras. Lo que debe quedar claro es que, en general, después de observar la pintura de *El Bosco*, se tiene la certeza de que Varo conocía esta obra en el momento que pintó *El Malabarista*. Por lo que *El Bosco* es parte del lenguaje que retoma; Janet Kaplan, la biógrafa de Varo, afirma que en general Varo se sentía fascinada por la obra de Bosch, y retoma de él los recursos para crear un mundo que parece absurdo y sin embargo es plausible¹⁹³.



Hieronymus Bosch
El prestidigitador, hacia 1502
Óleo sobre tabla, 50 ×33 cm.
Museo municipal
Saint- Germain, Francia

¹⁹³ Kaplan menciona la pintura de *El Prestidigitador* y *El jardín de las delicias* de El Bosco y menciona la semejanza respectivamente con *El Malabarista* y *El trovador* de Varo. Kaplan, Janet. *Viajes Inesperados*. pp. 193 y 194.

El Malabarista de Varo también se puede relacionar con otra pintura: *El Malabarista* (1943) de Marc Chagall. No sólo por la relación entre los títulos, sino porque Varo trabajó para Chagall en los diseños para los trajes del ballet *Aleko* de Léonid Massine. Este ballet se estrenó en 1942 en la Ciudad de México, ya que en París lo impidió la guerra; es decir, Varo y Chagall ya se conocían para cuando ambos pintaron sus obras, la de Chagall es de 1943 y la de Varo de 1956. Incluso antes de su relación por los trajes del ballet, es casi seguro que ya se conocieran. Cuando los nazis invadieron París, Marc, al igual que Varo, se refugió en la Villa Air- Bel, muy cerca de Marsella; ambos permanecieron ahí hasta que pudieron viajar; llegaron a América en 1941 (Chagall en junio y Varo en diciembre), por lo que su estancia en la Villa fue simultánea. No debe ser casualidad que ambas obras lleven el mismo título: el malabarista está relacionado con el primer arcano mayor del Tarot de Marsella: *Le Bateleur* (El Mago).



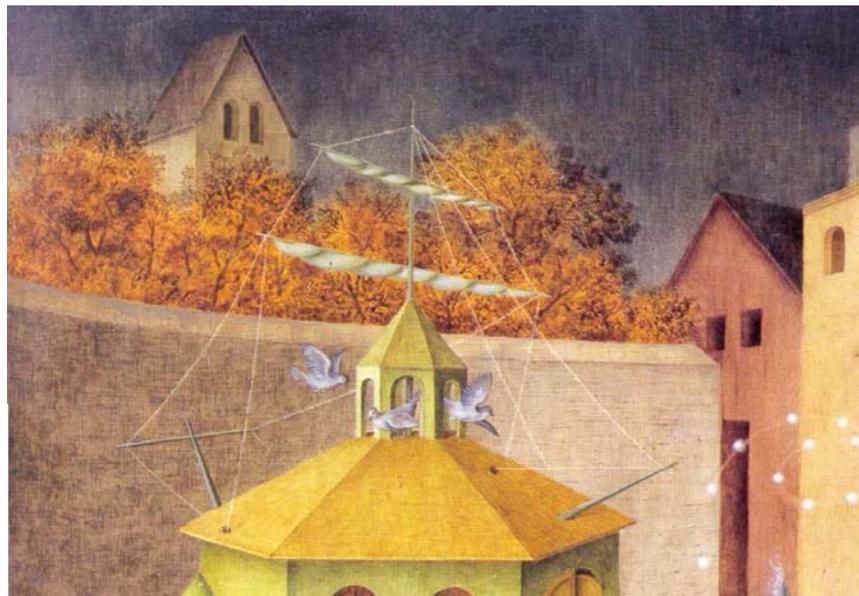
Marc Chagall
El Malabarista, 1943
Óleo sobre lienzo e 110 × 80 cm.
Instituto de Arte Chicago, EUA

Para la pintura de Cahagall, Víctor Misiano escribe:

La obra que encierra las largas investigaciones sobre el nuevo lenguaje fue *El malabarista*, de 1943. En la mitad inferior del cuadro, como fundamento de toda obra, Chagall pintó un círculo en que hay la imagen de una casa campesina [...]. Esta zona redonda es de color rojo, como el color del fuego, el elemento primario del que ha nacido la tierra (representada por el círculo mítico), el agua (que, con una corriente azul, rodea el círculo en llamas) y el aire (representado con un fondo azul en la parte superior del cuadro). [...] El círculo rojo, además, es también parecido a la arena del circo, al escenario teatral y, en definitiva, al escenario de la historia humana. Y los espectadores están allí, en su lugar, contemplando el espectáculo.

Pero el que triunfa en ésta arena roja, el actor principal, es el malabarista. [...] en la obra de Chagall el mundo de los elementos primarios permanece en la eternidad, y son eternas tanto la historia de la humanidad como las exhibiciones del malabarista en la arena. Este actor-payaso, hombre-mujer, ángel-demonio, representa naturalmente la instancia del juego que se encuentra en el origen de toda la actividad creativa.¹⁹⁴

Los elementos a los que se refiere Misiano en la obra de Chagall los podemos ver en la obra de Varo; la tierra, el agua y el viento de Chagall, se pueden ver representados en el carricoche de Varo. Esta nave está creada para viajar por tierra gracias a las llantas; con ayuda del viento gracias a las velas que se encuentran en la parte de arriba y hasta parecen hélices que se moverán para salir volando; pero estas misma velas plegadas hacen recordar un barco echado a la mar, sobre todo por los hilos que salen de lo que sería el mástil central para amarrarse a la proa y a la popa, representados por las dos guías que están colocadas en lugares totalmente opuestos, como lo están en los barcos.



Remedios Varo
*El Malabarista o
El juglar* (detalle),
1956
[*El prestidigitador*]

¹⁹⁴ Misiano, Víctor. "Chagall", en *Los Impresionistas y los creadores de la pintura moderna*. España. Carroggio, S.A. de Ediciones. 2000. pp. 172 y 174.



Velas de barco

Los elementos en la obra de Varo también estarían representados claramente con los montoncitos de hierbas que están en la tela amarilla a los pies del malabarista: se observan cuatro puñados de lo que parecieran hierbas, pero las características de tres de éstos remiten a los elementos primarios; un puñado parecen hojas anaranjadas, y no se necesita mucha imaginación para creer que son llamas, lo que representaría el fuego; otro montoncito son pequeñas bolitas color café, es fácil ver ahí un montoncito de piedras, remitiendo a la tierra; en otra esquina un pequeño montón de lo que parecieran ramas secas muy delgadas, que hacen recordar al viento; en medio de estos puñados de elementos hay un recipiente de vidrio, donde encontramos el agua; pero hay un elemento más en una de las esquinas, es algo menos definido que los demás montoncitos. Este último sería el quinto elemento.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Desde la antigüedad, se ha intentado saber de qué están hechas las cosas; en el siglo V, Empédocles reunió algunas teorías que le antecedieron, y propuso que cuatro eran las sustancias primordiales, cuatro elementos que mezclados en distinta proporción daban lugar a todas las sustancias de la naturaleza. Aristóteles añadió a esos elementos uno más: el quinto elemento, el éter o quintaesencia, que formaba las estrellas, mientras que los otros cuatro formaban las sustancias terrestres. Años después, la teoría de Aristóteles se mezcló con otros conocimientos, surgiendo la idea de la alquimia. Remedios Varo estudió las creencias y teorías alquímicas, aunque esto se analizará más adelante, por ahora se debe tener presente la idea de Aristóteles, de que la quintaesencia formaba las estrellas, y el malabarista es una estrella, tanto así que de su cuerpo emana detritus estelar. <http://personal5.iddeo.es/pefeco/Tabla/historiaelementos.htm>. 1 de diciembre de 2008.



Remedios Varo
*El Malabarista o
El juglar* (detalle),
1956
[*El prestidigitador*]

Para finalizar su comentario sobre la pintura *El malabarista* de Chagall, Misiano hace referencia a las dualidades “actor-payaso, hombre-mujer, ángel-demonio”. Y como se analizará en la parte del mensaje de la pintura de Varo, los animales que se encuentran en el interior del carricoche representan dualidades luz – oscuridad, divinidad – maldad, etc.; en sí el malabarista es la mejor representación de dualidad, pero ya se profundizará en eso.

Hasta aquí se ha visto la semejanza de la pintura de Varo con dos artistas que ella estudió y de los que evidentemente retoma algo de su lenguaje. Pero hay que analizar otros elementos de la pintura de Varo. Las edificaciones parecen hacernos saber que la escena del malabarista presentando su truco es sólo eso una escena, como si se estuviera viendo una obra de teatro, esto se puede confirmar con las sombras que Varo pinta en el piso, como si hubiera gente fuera de la pintura, es decir el público espectador de la escena que se lleva a cabo, y los edificios parecen mostrar sólo la fachada como si fueran la escenografía; a este recurso se le conoce como “efecto casa de muñecas”, este tipo de encuadre fue muy utilizado en la Edad Media. Este efecto pretendía crear la ilusión de realidad mientras hacía ver esa realidad como ilusión. El pintor Giorgio de Chirico, estudiado por Varo, utilizó este recurso para crear sus plazas vacías, los largos pasillos y confusos laberintos. Es pertinente recordar que tanto Varo como Chirico trabajaron para el teatro, por lo que no es de extrañar que plasmaran varios de sus recursos en sus pinturas.

En varias de sus obras Varo emplea este “efecto casa de muñecas”, por ejemplo en *Bordando el manto terrestre*, *Tres destinos*, *La tejedora de Verona*, *Encuentro*, *Mujer saliendo del psicoanalista*, *Hacia la torre*, entre otras. En varias de estas pinturas las paredes de los muros o las edificaciones se elevan por encima de los personajes, como si fuera parte de la decoración escenográfica. Así, en *El Malabarista* o *El juglar* da la impresión de que detrás de las fachadas de los edificios en realidad no hay nada, son fachadas artificiales.

Otro elemento que parece Varo retoma de Chirico son las múltiples perspectivas, por ejemplo la del carricoche, donde las puertas y ventanas están orientadas hacia distintos puntos y permiten ver desde diferentes ángulos el interior de éste. Así mismo el plano inclinado del suelo, que muestra en varias de sus obras, lo encontramos en esta pintura. “Tanto Varo como Chirico demuestran su interés por el estudio de perspectivas complicadas al incluir en sus obras referencias específicas a los diagramas arquitectónicos”¹⁹⁶

Otro factor muy importante para que la pintura parezca un escenario de teatro es la luz, ya que ésta no tiene uniformidad, no es como si el sol brindara sus rayos lumínicos, sino que pareciera ser luz artificial la que disparejamente desde arriba del escenario ilumina; esto se puede confirmar al observar que no todas las sombras concuerdan, es decir, que la luz no proviene de un sólo punto (el sol), sino que al estar disparejamente iluminado el escenario las sombras que se ven – la del malabarista, la del público presente y la del público que está fuera de escena–, aunque tienen la misma dirección, están en diferentes ángulos. Además hay sombras cuando el cielo se ve oscuro, nublado. Con lo anterior se puede confirmar que esta pintura es una representación teatral.

Regresando al estilo arquitectónico, para esta obra Varo mezcla lo románico y lo neoclásico, este último muy utilizado por Chirico. El arte neoclásico imita la arquitectura griega. Uno de los museos que marcó a Varo desde su infancia fue el Museo del Prado, su papá la llevaba a visitarlo para que se dejara impresionar por las técnicas de Murillo y Velázquez, pero ella sólo veía a *El Bosco*. Este museo es de arquitectura neoclásica, y fue construido por Juan de Villanueva, el arquitecto que mejor representó el neoclasicismo en España, estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, misma academia donde Varo estudió un siglo después.

Durante los primeros siglos de la Baja Edad Media (siglo XI a siglo XV) se forma la combinación razonada y armónica de elementos constructivos y ornamentales de procedencia latina, se fusiona la tradición romana con aportes orientales de Bizancio, lo que da origen a la arquitectura románica, en este estilo se busca la altura y la luz para las construcciones, como material se emplea fundamentalmente la piedra. Para la arquitectura románica, el pensamiento precede y explica el mundo físico, que no es más que la vestidura visible, se organizan las formas de tal manera que se respeta la primacía del pensamiento

¹⁹⁶ Kaplan, Janet. *Viajes inesperados*. p. 208.

sobre la materia. El arco es uno de los elementos representativos, y también se retoma en la arquitectura neoclásica¹⁹⁷. Las características anteriores las vemos en la arquitectura de *El Malabarista* o *El juglar*, y sobre todo se conoce que Varo buscaba un mundo más allá de lo físico, elemento que caracteriza a este estilo.

La arquitectura neoclásica se produce a mediados del siglo XVIII, y surge con el descubrimiento de las ruinas de Pompeya, por lo que este estilo reproduce las formas generadas por los griegos, copiando las fachadas de los edificios de esta cultura, existen menos contrastes de volúmenes, en general formas sencillas y sin tantos adornos. Las columnas son un elemento que se imita de las construcciones griegas. Este estilo es el más plasmado por Chirico en sus obras, y junto con el “efecto casa de muñecas” es retomado por Varo.



Giorgio de Chirico
Los placeres del poeta, 1913
Óleo sobre lienzo,
69.5 × 86.4 cm.
Museo de Arte Moderno,
Nueva York

¹⁹⁷ Farga Murillo, Ma. y Fernández Barberena, Ma. *Historia del Arte*. p. 144.

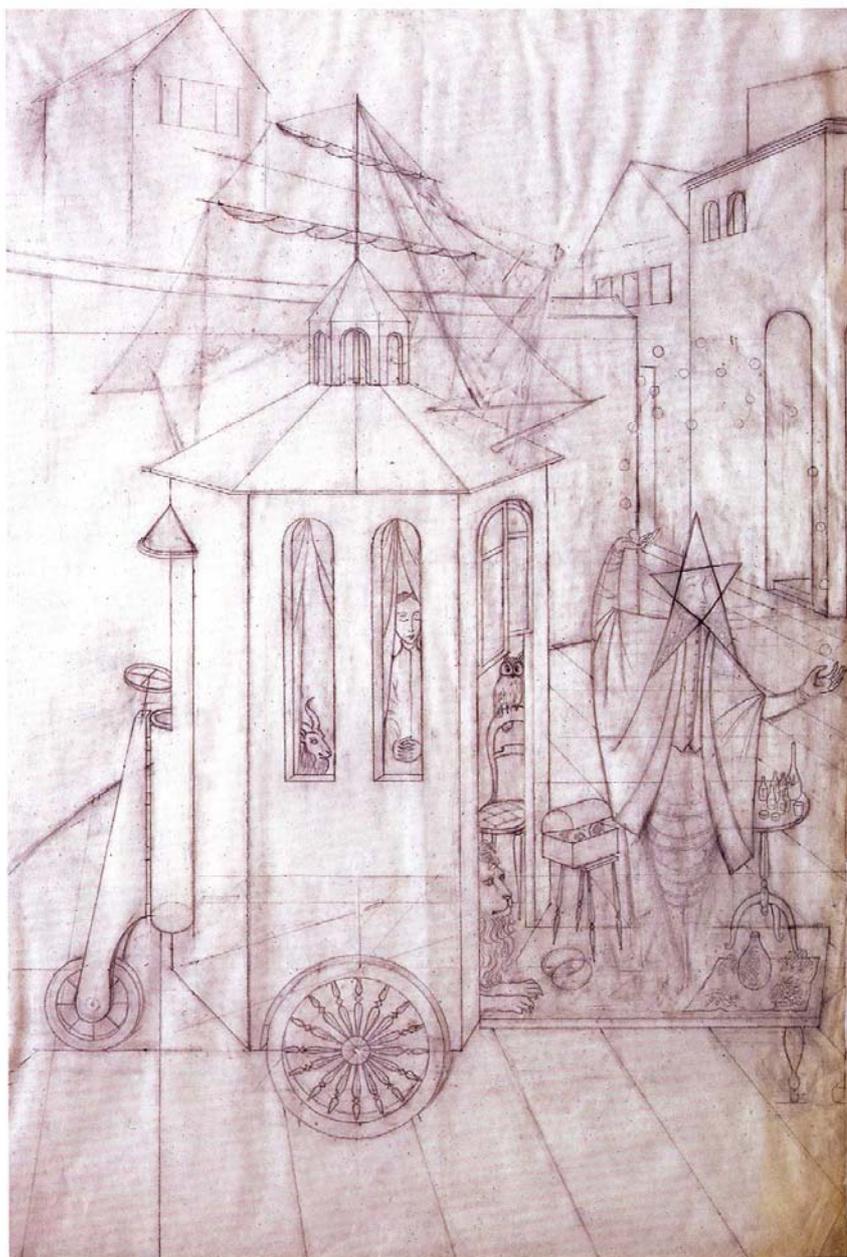
En *El Malabarista* es de llamar la atención que el edificio que tiene tres arcos de frente esté pintado casi del mismo color de los rostros de la “masa”, ya que los rostros que quedan en el edificio casi se pierden, de no ser por el color del cabello. No pudo ser error de Varo, sino que fue hecho con la intención de atraer la mirada a ese punto. Esta construcción es la única que muestra la fachada por completo, y parte de uno de sus lados. Al estar pintada de ese tono crema y justo en la esquina tener una columna, le da luz a lo que queda señalado frente a ésta: el malabarista. Si se sigue la columna hasta llegar al techo, ese punto más alto en la esquina, y se traza una línea imaginaria hasta la parte superior del carricoche, hasta cruzar lo que sería la proa¹⁹⁸ y se prolonga la línea a la siguiente arista del techo del carricoche; y de la misma manera desde el edificio se traza una línea en sentido opuesto que la anterior, se logra un triángulo en el que queda, en medio, el principal elemento de la pintura: el malabarista. Por lo tanto no es casualidad que Varo colocara este edificio justo en la esquina, ni el color que eligió para pintarlo fue al azar; sino que lo hizo con el fin de llamar la atención a ese punto. Esto tiene que ver con el equilibrio que debe haber en la pintura. Si hubiera colocado una edificación con techo de dos aguas, como los que están aún lado, la arista de éste no hubiera colocado al malabarista en el centro del triángulo¹⁹⁹.



¹⁹⁸ Ya se mencionó que la parte superior del carricoche es muy semejante a las velas de un barco con su proa y su popa.

¹⁹⁹ Las observaciones de la importancia del edificio, su ubicación y el color se hicieron con ayuda de Enrique Jurado, Licenciado en artes plásticas y con estudios en arquitectura.

Como se puede ver, Remedios Varo colocaba cada elemento con precisión y cuidado, esto ya se había mencionado con anterioridad al recordar que antes de pintar una obra realizaba numerosos bocetos ubicando cuidadosamente cada detalle. La gran carga simbólica que la artista depositaba en sus obras requería de gran planeación y múltiples bocetos para ubicar adecuadamente cada línea y cada trazo, sin azares²⁰⁰.



Remedios Varo
*El Malabarista o
El juglar, 1956*
[*El prestidigitador*]
Dibujo previo
Lápiz sobre papel
mantequilla,
98.7 × 58.7 cm.
Primera parte de la obra
Colección particular

²⁰⁰ Rivera, Magnolia. *Op Cit.* p. 49

El público, la “masa”, aparte de tener algo de lenguaje de *El Bosco*—como ya se mencionó—, tiene mucho del estilo manierista de Dómenico Theotocópulos. *El Greco*, a pesar de que en sus obras hace una mezcla de varios estilos (gótico en algunos detalles, bizantino de nacimiento, impresionista por la técnica y expresionista por la ejecución), el manierismo es el que lo caracteriza; en sus obras gusta por enormes manchas monocromáticas de significado simbólico que atraen la atención del espectador; alarga las proporciones en beneficio de la expresión; utiliza el drapeado de las telas, el exceso de tela puede hasta formar soportes y llega a ocupar gran parte de sus pinturas²⁰¹.

Las características anteriores coinciden con la “masa” de Varo: los personajes de la masa tienen el cuerpo y los rostros estilizados al estilo manierista, y están cubiertos por un sólo manto del mismo color, logrando una mancha monocromática, y el exceso de tela logra el drapeado. Al alargar las proporciones del cuerpo, Varo, al igual que *El Greco*, manifiesta su apego al Medioevo, lo que nos remite una vez más a la adhesión de Varo por esta época.

Retomando el lenguaje de varios artistas Varo crea el propio, o dónde más se puede encontrar a un malabarista con estrella por rostro en un carricoche peculiar y en su interior la mezcla de animales que en libertad no son compatibles, y como fondo arquitectura neoclásica, en dónde sino en sus pinturas, ¿o en un sueño? Sí, en un mundo onírico, como lo eran en su mayoría las obras surrealistas; o en alguna pintura fantástica es donde también se encuentra este lenguaje de irrealidad.

La técnica claramente surrealista utilizada en *El Malabarista* es la decalcomanía, que Varo emplea para pintar el follaje del árbol; esta técnica es la que frecuentemente emplea para hacer bosques, arbustos y árboles, y en esta obra no podía ser la excepción. Pero más allá de una técnica, para Varo el surrealismo fue una forma de lenguaje, la vanguardia que le permitió unir lo fantástico de sus ideas con sus conocimientos científicos, una corriente que permite plasmar lo más extraño de la manera común, ver que el devenir no se limita al mundo real, ni a discusiones estéticas, y es una vía para proyectar su ser interior.

Dentro de su lenguaje también se encuentran los celtas, como ya se había mencionado, esta cultura tendía a rechazar la realidad y brindar dotes mágicos a la vida cotidiana; para ellos existía una continua interrelación entre el mundo físico y el espiritual. En el arte empleaban decoraciones geométricas y motivos simétricos; el gusto por la ornamentación incluía incrustaciones en coral. En la pintura de *El Malabarista* no encontramos coral, pero sí un incrustación de nácar que es el rostro

²⁰¹ Farga Murillo, Ma. y Fernández Barberena, Ma. *Op. Cit.* pp. 228-230.

del malabarista, por lo que esta parte sobresale del cuadro; la incrustación le brinda importancia y notoriedad al malabarista, cosa que debió desear Varo al colocar justo ahí el nácar; y en el siguiente apartado se verá la importancia de la figura del malabarista y se entenderá mejor el porqué ella desde la imagen trata de resaltar el mensaje de la figura.

Para concluir con el tema del lenguaje no se puede dejar aun lado los símbolos del ocultismo tan importantes en nuestra pintora. Luis Martín Lozano asegura que sus cuadros son receptores de mensajes del más allá y los espectros del pasado comúnmente los visitan; los símbolos del *Opus Magnum* y las evocaciones de los Yantras herméticos se hacen presentes, así Varo elabora sus signos e invoca sus propios ritos²⁰². Analizando y buscando en la pintura que nos ocupa la afirmación de Lozano, en efecto, se encuentra claramente al menos un símbolo del lenguaje místico la *Quinta essentia* (1574) de Leonardo Thurneysser, quien fuera envidiado médico, astrólogo y artista alemán. De esta imagen Alexander Roob escribe: “Por la circulación de los elementos y temperamentos se unen los contrarios y la materia pasa de un estado heterogéneo y provisional a otro homogéneo y duradero”²⁰³

Leonardo Thurneysser
Quinta essentia, 1957



²⁰² Lozano, Luis M. “Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora”, en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. p 72.

²⁰³ Roob, Alexander. *Alquimia y Mística. El gabinete hermético*. Traducción. Carlos Caramés. Italia. Taschen. 2005. p. 177.

Esta imagen de Leonardo Thurneysser es símbolo de dualidad, en ella se encuentran los símbolos que representan los elementos hasta entonces conocidos por los alquimistas, formas de representar distintos compuestos y distintas formas de energía²⁰⁴. En el fondo, el comentario que Alexander Roob hace de la imagen resume su contenido, y lo que interesa hasta este punto es que Varo empleó el lenguaje místico y alquímico, esta imagen de dualidad es clara en el personaje del malabarista. La postura, los elementos que le rodean a la figura humana, el título de la obra (*Quinta essentia*) se relacionan claramente con la pintura de *El Malabarista*, pero ya más adelante se reafirmará el simbolismo que tiene.

Luis Martín Lozano plantea como posibilidad que Varo recurriera a los manifiestos de la hermandad Rosacruz²⁰⁵. Esto se puede afirmar, pues como se profundizará más adelante, los estudió a fondo y en la pintura de *El Malabarista* utiliza parte del lenguaje de la hermandad, así encontramos *El Templo de la Rosa Cruz* (1618) de Teófilus Schweighardt Constantiens, donde retocado por su imaginación, Varo lo pinta como el carricoche del malabarista.



Teófilus Schweighardt
El Templo de la Rosa Cruz,
1618

²⁰⁴ La *Quinta essentia* también refiere los cuatro humores de la naturaleza humana. Hipócrates, en su *Naturaleza Humana*, establece un vínculo entre los cuatro elementos y los cuatro humores o líquidos corporales, que son la sangre (aire), la flema o pituita (agua), la bilis amarilla (fuego) y la bilis negra (tierra). A partir de estos cuatro humores se explica la enfermedad y el carácter de las personas: la salud es el equilibrio de los humores y la enfermedad es la pérdida de ese equilibrio; de ahí también se deriva la clasificación de cuatro temperamentos (que son los que Thurneysser refiere) en un sujeto sanguíneo (ardoroso y apasionado) predomina la sangre, en un flemático (tranquilo) predomina la flema o pituita, en un colérico (violento) predomina la bilis amarilla y en el melancólico (ciclotímico) predomina la bilis negra. Lo central de esta teoría es el hecho de que en el cuerpo humano, como en la naturaleza, haya cuatro elementos fundamentales. Esta postura se mantuvo tal cual hasta hace sólo un par de siglos.

²⁰⁵ Lozano, Luis M. *Op. Cit.* p. 72.

Pero qué simboliza el carricoche, la arquitectura, los animales, la “masa”, el malabarista... Como se ha visto hasta aquí, el lenguaje de Varo es vasto igual que su conocimiento y su indagación para encontrar su camino, sus pinturas son productos de la gran habilidad de tejer las más diversas áreas de conocimiento y mostrarnos un poco de su mundo interno: como de otros tiempos (referentes de artistas medievales); como espacio teatral (efecto “casa de muñecas”) ; como dimensión onírica (el toque surrealista y fantástico); como imagen mística (los símbolos esotéricos); así se revela, ella finalmente, plasmada en su obra.

3.3 El mensaje en la pintura *El Malabarista o El Juglar*

Siete años antes de su muerte, en 1956, durante una época de producción muy fructífera Remedios Varo pinta *El Malabarista o El Juglar* (óleo y nácar incrustado /masonite 91 × 122 cm.). Esta obra reúne varios de los elementos que son constantes en sus pinturas, como una mujer muy parecida a ella, medios de transporte, arquitectura neoclásica y románica, astros, símbolos de esoterismo, felinos, aves, por mencionar algunos; todo envuelto en un ambiente desolado con un toque de fantasía, de surrealismo; pero el elemento más importante y lo que da nombre a la obra es un malabarista o juglar²⁰⁶. Más allá de lo denotativo, estos elementos son símbolos de los que Varo se apropia para reflejarse en sus pinturas, ya sea ella consciente o no de esto, el arte puede tener estos dos modos de simbolizar y en ambos casos – estuviera ella consciente o no – la creación no deja de penetrar en el dominio de lo simbólico; es decir, “las imágenes y [los] símbolos comunican su mensaje incluso si el individuo no es consciente de ello”²⁰⁷.

Para quien no admita la realidad de la existencia de un mundo espiritual, del más allá, los niveles de significación posible se reducirán sólo a lo formal; pero para quien crea en la trascendencia, el significado simbólico finalizará hasta donde su ideología llegue²⁰⁸. Es importante mencionar lo anterior sobre todo porque Varo era una creyente de cuestiones esotéricas y tenía la idea de un mundo invisible más

²⁰⁶ El primer título de la pintura fue *El prestidigitador*, pero se le cambió, y actualmente es conocida como *El Malabarista o El Juglar*, cualquiera de estos dos últimos títulos son correctos para referirse a la obra. Ovalle Ricardo, et al., *Remedios Varo. Catálogo Razonado*, p. 330.

²⁰⁷ García Font, Juan Coord. *Historia del mundo insólito (Magia-ritos-símbolos)* Tomo 3. España. Editorial Marin, Gran Biblioteca Marin, 1973, pp. 17 y 21.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p.21.

allá del material, tenía una visión espiritual, buscaba unir la visión material de este mundo a lazos que estuvieran en el más allá, por eso su incansable búsqueda para encontrar las creencias y los caminos que unieran lo material y lo espiritual, y que al unir ambos planos pudieran brindar unidad y equilibrio.

Mencionado lo anterior y con los antecedentes que de Remedios Varo ya se dieron, acerca de su vida y sus creencias místicas, es que se pueden tener los indicios de dónde buscar el significado para sus símbolos: buscar donde ella buscó.

Aunque en la antigüedad toda religión impregnaba mucho más que ahora la vida de cada uno, aún así, como ahora, no lograban responder a los que buscaban la solución de los “últimos” porqués; la verdad era inasequible, por lo que se requerían otros caminos para el conocimiento del mundo espiritual; así se descubrían los núcleos aislados, las comunidades en lugares apartados donde se podía ser conducido al camino del conocimiento por medio de sacerdotes-sabios, en otras palabras, ser iniciados en los Misterios²⁰⁹. Así, desde los primeros tiempos, la vida del hombre ha estado ligada a la búsqueda e influencia de poderes ocultos; desde los ocultistas en Mesopotamia, recorriendo la antigua Persia el antiguo Egipto, en Grecia, en Roma, a lo largo de la Edad Media, en el Renacimiento, y así..., hasta llegar a nuestros días, desfilan todo tipo de ritos mágicos, sectas ocultistas, filosofías esotéricas, astrólogos, sabios, alquimistas...²¹⁰

La iniciación en los Misterios implicaba, lo mismo que ahora, un proceso de mutación y de potenciación de la evolución interior, en este proceder no existe un final sino un fin, donde cada iniciado sabe con certeza los límites de su necesidad de conocimiento. Pero los conocimientos no le pueden ser revelados a cualquiera, y el que se revelaba indigno, el que traicionaba los secretos, era castigado con la muerte; de esto supo Esquilo, acusado de develar, en una de sus tragedias, algo de los Misterios órficos²¹¹.

Ahora, una importante pregunta: ¿a qué tipo de “iniciación” se encaminó Remedios Varo? Parte de esto ha quedado respondida a lo largo del presente trabajo, ya han sido mencionados George I. Gurdjieff y P. D. Ouspensky, y hasta dónde nuestra artista, junto con su amiga Leonora Carrington, estuvo involucrada en las enseñanzas de estos hombres; pero de la misma manera, como también se había mencionado, Varo se interesó por la alquimia, por la tradición hermético-

²⁰⁹ Nardini, Bruno. *Misterios y Doctrinas secretas. Del “Pasado anterior” a nuestros días*. Madrid. Editorial Círculo de lectores y Ediciones Internacionales Futuro, 1986. p 35.

²¹⁰ Kirst, Ernesto. *Ciencias ocultas*. México. Editorial Olimpo, 1977, p. 5.

²¹¹ Nardini, Bruno. *Op. Cit.* pp. 36 y 37.

cabalística, por las creencias y conocimientos del Medioevo –época a la que tanto nos remite su pensamiento y obra –, la brujería, la magia y el arte de echar las cartas, éstos son asuntos en los que se profundizarán para comprender el mensaje de *El Malabarista* o *El juglar*.

Comenzando por el título de la pintura, las palabras malabarista, juglar, prestidigitador [el primer título del cuadro] no son sinónimos, sin embargo en el personaje principal de la obra se pueden observar cualidades de estos tres. Un malabarista²¹² es quien se dedica al arte de manipular y ejecutar espectáculos con uno o más objetos volteándolos, arrojándolos al aire alternativamente, manteniendo el equilibrio para que ningún objeto caiga al suelo, el malabarismo ya se practicaba desde el antiguo Egipto; el personaje de la pintura realiza uno de estos trucos, el malabarista busca un equilibrio.

El término juglar servía para designar a una persona de la Edad Media, que se dedicaba a entretener tanto al pueblo como a los nobles y monarcas, presentaba en villas y cortes sus relatos, canciones, juegos de prestidigitación y acrobacias; así como se observa en el cuadro que el juglar entretiene a la “masa”.

Un prestidigitador es aquella persona que tiene la habilidad e ingenio para hacer juegos de manos que producen efectos aparentemente mágicos; el nombre con que comúnmente se conoce a la prestidigitación, magia, es por la referencia que se tenía en la antigüedad de que aquélla estaba relacionada con fuerzas y seres sobrenaturales, pues al entretener al espectador se lograba que éste tuviera la impresión de que se llevaban a cabo actos aparentemente irrealizables. A esto último nos remitiremos más adelante al analizar la pintura.

Aunque son importantes las definiciones anteriores –pues el personaje tiene estas características de manera subjetiva –, con lo meticulosa que era Varo no es posible que sólo se quedara en lo aparente de este individuo, sino que remite a sus conocimientos esotéricos, así lo que se nos representa en el personaje principal de la pintura es una de las cartas del Tarot, un Arcano Mayor: El Mago; al que se le conoce por muchos nombres: magus, ministril, truhán, trovador, malabarista, prestidigitador, hechicero y juglar²¹³.

²¹² Las definiciones de malabarista, juglar y prestidigitador fueron tomadas de la *Enciclopedia Hispánica*. Macropedia. Volúmenes 8 y 12.

²¹³ Salomón Grimberg elaboró un ensayo donde analiza algunas partes del significado del personaje del malabarista en la pintura que nos ocupa. Grimberg, Salomón. “Remedios Varo y El Juglar: armonía, balance y unidad” en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Ediciones Era, 2002. pp. 27-31.

El Tarot de Marsella se compone de 78 cartas que se designan con el nombre de arcanos (22 arcanos mayores y 56 arcanos menores); el término “arcano” deriva del latín “*arcanum*” y significa “secreto”, lo remite a un sentido oculto, un misterio que desafía lo racional. El Tarot emplea símbolos de los que no se puede dudar su enseñanza esotérica que más o menos ha sido transmitida secretamente a través de los siglos; de cada detalle por pequeño que sea parten las líneas de unión que hacen de las cartas un conjunto que forma un mandala²¹⁴. Las historias de sus orígenes son diversas, ya que se ha intentado injertar en el Tarot todo tipo de sistemas esotéricos, grupos étnicos, religiones, sociedades secretas; han reivindicado su paternidad: gitanos, judíos, masones, cristianos, musulmanes, rosacruces, alquimistas, gurús, etc.

¿Pero de dónde viene su estructura original? Quizá nunca se responda esta pregunta; pero se sabe que símbolos utilizados en el Tarot son jeroglíficos pertenecientes al *Libro de Toth*, salvado de las ruinas de un templo milenario en el antiguo Egipto. La palabra Tarot podría ser egipcia (*tar*: camino; *ro, rog*: real), indo-tártara (*tan-tara*: zodiaco), hebrea (*tora*: ley), latina (*rota*: rueda; *ora*: habla), sánscrita (*ta*: el todo; *tar-o*: estrella fija), china (*tao*: principio indefinible), en fin. Se podrá desconocer su origen, lo que no se desconoce es el poder que posee, todos aquellos que lo han estudiado con unas u otras palabras lo expresan: es una obra sagrada y por esencia perfecta; es una obra perfecta cuyas infinitas combinaciones pueden resolver todos los problemas; acaso la obra maestra del alma humana, compendio de todas las ciencias, etc.

En él se encuentran símbolos de todo tipo: en los arcanos II, V, XIII, XV, XX y XXI la influencia del cristianismo; en El Arcano sin nombre se distinguen las letras hebreas Yod- He- Vav- He, que designan a la divinidad; en el pecho del Colgado están las diez sefirot del Árbol de la vida cabalístico; en los arcanos menores aparecen símbolos musulmanes.²¹⁵

El enigmático lenguaje esotérico que encierra el Tarot sería tema para una tesis aparte, pero aquí es de importancia mencionar todo lo anterior para comprender que más allá de creencias banales, como algunos lo consideran, el Tarot es una mezcla de conocimientos en los que se requiere ser iniciado para

²¹⁴ Según Carl G. Jung, el mandala es una representación de la psique, y su esencia nos es desconocida; para la tradición hindú, el mandala es símbolo de un espacio sagrado, altar, templo y a la vez una imagen del mundo y la representación del poder divino. Es una imagen capaz de conducir al que la contempla a la iluminación. Jodorowsky, Alejandro. *La vía del Tarot*. México. Editorial Grijalbo, 2004, p 39.

²¹⁵ Jodorowsky, Alejandro. *Op. Cit.* pp. 20- 51.

intentar comprenderlo y *leer* los enigmas que encierra. Tema en el que Remedios Varo debió ser iniciada ya que, como iremos viendo, la imagen de El Mago no fue puesta al azar en la obra, por el contrario, los elementos que aparecen en la pintura complementan y refuerzan el simbolismo de este arcano.

Alejandro Jodorowsky es considerado uno de los más reconocidos expertos del Tarot; en la introducción de su más reciente libro sobre el tema hay algo –entre muchas otras cosas – que devela importancia para este trabajo: él narra cómo desde su infancia tuvo distintas experiencias con el Tarot, la importancia que tuvieron y cómo marcaron su vida, y cómo llegó a coleccionar muchísimos mazos diferentes sin saber con profundidad sobre éstos; pero en un viaje a la ciudad de México conoció a Leonora Carrington y descubrió que ella utilizaba en sus obras los símbolos del Tarot, por lo que “le rogué que me iniciara”²¹⁶. Justamente la mejor amiga de Remedios Varo fue quien inició a uno de los más reconocidos tarólogos. Y posteriormente, fue André Bretón quien le hizo saber que el único Tarot que vale es el de Marsella; y Jodorowsky tras años de investigación lo confirmaría.

El Mago que aquí se analizará es el del Tarot de Marsella, que muy posiblemente fue el que Varo conoció, y aún entre los diversos mazos de cartas existentes lo que cambia son los dibujos más o menos estilizados, pero la simbología en el fondo es la misma.



Carta de El Mago,
Tarot de Marsella

²¹⁶ *Ibíd.*, pp. 13-18.

Los arcanos mayores, como lo es El Mago, son caminos iniciáticos; se presentan como la quintaesencia del hermetismo, como los altos grados situados por encima de la masa anónima²¹⁷. Aquí se puede notar una característica muy importante de la pintura *El Malabarista*, nuestro personaje, como lo escribe Varo, está frente a la “masa”, por su conocimiento es que se encuentra por encima de ésta.

La carta de El Mago lleva el número I, este número contiene la totalidad en potencia, es como el punto original de donde surge el universo, para él todo es posible, actúa desde su mesa hacia el cosmos. El uno es el número del universo, ya que está considerado como totalidad en uno. Como totalidad expresa la idea de la conservación de energía, del hecho de que la energía no se crea ni se destruye sino que se transforma, quedando otra vez la unidad primordial. Materia y energía son pues lo mismo, dos estados diferentes de una misma cosa. A las 22 cartas del tarot se les ha comparado con las 22 letras del alfabeto hebreo; la primera (que correspondería a El Mago) es el *aleph*, que en la cábala representa la unión del espíritu y la materia.

Aunque está representado por una figura masculina, el Mago es un andrógino que trabaja con la luz y la sombra; todas las apariencias evidencian la división de un ser, producido por dos principios opuestos, y el dominio de su dualidad por el equilibrio. Su sombrero recuerda la forma del signo algebraico del infinito.

Los arcanos menores comprenden cuatro series o palos, y se observan representados en la carta de El Mago: copas, bastos, espadas y oros, éstos simbolizan los cuatro elementos o los cuatro componentes fundamentales para la vida: el basto (representado por la barita mágica del mago) es el fuego de la acción, el punto de partida necesario para toda evolución, el dominio viril y el padre; la copa (representada por una copa que hay en la mesa del mago) es el agua fecundante del cielo, la receptividad femenina y la madre; la espada (representada por una daga en la mesa) es el aire, espíritu que penetra la materia, es la unión fecunda de los dos principios, femenino y masculino; el oro (representado por el que el mago toma con la mano derecha), que simboliza la tierra, es el que comienza toda iniciación y que da al hombre el apoyo del mundo en el que está situado, materia condensadora de acción espiritual, síntesis del ternario a la unidad²¹⁸.

²¹⁷ Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. p. 976.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 975 y 976.

Si se traza una línea imaginaria verticalmente, el lado derecho de todas las cartas es el lado de la recepción y el izquierdo el de la acción²¹⁹. Así, el mago, con su mano izquierda levantada hacia arriba (el cielo) sostiene una barita, que simboliza el poder activo y la capacidad de captar la fuerza cósmica; y su mano derecha, que sujeta un oro receptivo, se dirige hacia abajo (la tierra), sujeta un oro receptivo, simbolizando que el mago no olvida las necesidades cotidianas de lo material.

Se encuentra frente a una mesa, de la cual sólo se pueden ver tres patas, esto representa las tres dimensiones que son conocidas, y la cuarta que permanece oculta; el tres también es el número del espíritu. El juglar no es un mero ilusionista, sino que esconde la profunda sabiduría y el conocimiento de los secretos esenciales; es quien realiza la alquimia transformadora de las condiciones humanas, conocedor de la condición humana y de las leyes de la naturaleza que la rigen. Su objetivo es quizá el de llegar a inmortalizar la consciencia individual. Su simbolismo es la unidad, el equilibrio, ya que en su figura se encuentra la dualidad en potencia; indica un comienzo, un “todo es posible”. Como primer arcano mayor, es el comienzo de la búsqueda de la sabiduría, es la carta de la unidad que debe elegir una manera de actuar²²⁰.

Lo anterior son características generales del simbolismo en la carta de El Mago. Para su pintura, Varo, ha combinado algunos de estos atributos con otras fuentes esotéricas; representando simbología personal, hace una combinación “remediosvariana”²²¹.

El juglar de Varo tiene las manos y el rostro en postura inversa que en el Tarot, la mano derecha arriba y la izquierda abajo; el juglar de Varo mira hacia la izquierda y el del Tarot a la derecha: como si uno fuera el reflejo del otro. Así son los símbolos, el reflejo de lo que representan.

El juglar realiza una acción de malabarismo, donde requiere equilibrio, el equilibrio necesario para mantener su dualidad. Justamente los objetos con que realiza su espectáculo son una mezcla entre lo material y lo espiritual, son pequeñas esferas del mismo detritus que emana del juglar.

En lugar de tener un sombrero que recuerde el signo del infinito; Varo ha fundido el sombrero, la cabeza y la barba en un pentagrama. El pentagrama que

²¹⁹ Jodorowsky, Alejandro. *Op. Cit.* p 79.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 155 y 156.

²²¹ Este término es tomado de Magnolia Rivera, pues parece acertado para explicar que Varo se apropiaba de los símbolos universales para darles una dimensión específica, desde su visión les brindaba una intención particular a conceptos universales. Rivera, Magnolia. *Trampantojos.* p. 73

apunta hacia arriba es símbolo de la magia blanca; su simbólica es múltiple, pero sobre todo se funda en el número cinco que es la unión de los desiguales (prueba más del simbolismo de la unión de dualidad que Varo le atribuye); los cinco brazos del pentagrama acuerdan en unión fecunda el 3, que significa el principio masculino, y el 2, que corresponde al principio femenino; por lo tanto simboliza el androginato. También, sirve de símbolo de reconocimiento para los miembros de una misma sociedad. Es una de las claves de la alta ciencia, ya que abre la vía del secreto. Según Paracelso²²², el pentagrama es uno de los símbolos más poderosos, símbolo de la quinta esencia o el quinto elemento. Así mismo, expresa una potencia que es fruto de la síntesis de fuerzas complementarias (el mismo estado en potencia que representa al ser el arcano que abre el tarot, el que abre el camino). Si se llega a entender a fondo el pentagrama, uno puede demandar consideraciones de quienes son superiores espiritualmente y regir a las criaturas espiritualmente inferiores a uno mismo²²³. Para el místico Gurdjieff, el hombre representado por el pentagrama es aquel que ha logrado el equilibrio en sus cinco centros principales: intelectual, emocional, físico, instintivo y sexual.

Al poseer el equilibrio de la dualidad y lograr la unidad, el malabarista se le representa a la “masa” como si llevara a cabo un acto irrealizable, como si estuviera relacionado con fuerzas sobrenaturales para lograrlo (esto es lo que se había mencionado en la definición de “prestidigitador”). Quien emplea el término de “masa”, como nombra Varo al grupo de 21 personas que observan el acto, es el padre del psicoanálisis –disciplina estudiada por Varo –, Freud utiliza el término para denominar a la multitud que tiene la característica de ser inherentemente, imitativa, impulsiva, voluble. La “masa” jamás solicita verdades, lo irreal siempre prevalece sobre lo real, demanda ilusiones; no posee el conocimiento y por lo tanto la capacidad de su individualización²²⁴. Esto último recuerda las teorías de Gurdjieff, donde habla del automatismo como estado inferior al desarrollo de la consciencia, y expresa la imposibilidad de desarrollarse como seres individuales y de tomar conciencia de su “yo” a las personas que no han evolucionado sus centros de desarrollo básicos (físico, emocional, intelectual), por lo tanto uno de estos predomina sobre los otros, siendo un hombre unilateral e imposibilitado para su equilibrio (lo contrario del malabarista).

²²² Philippus Aureolus Bombast von Hohenheim, conocido como Teofrasto Paracelso, fue un conocido alquimista, al que seguramente Varo leyó; se sabe que ella estudió las teorías alquímicas, y más adelante se aclarará cómo en esta pintura refleja parte de estos conocimientos.

²²³ Chevalier. *Op. Cit.* p. 811.

²²⁴ <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/070626173966.html> y <http://www.elangelo.com.ar/psicologia/A&R/Freud.%20Psicolog%eda%20de%20las%20masas%20y%20an%e1lisis%20del%20yo.doc>. 23 de enero de 2009.

El malabarista posee un carricoche, en su interior se encuentran elementos que complementan atributos de su persona; en otras palabras, en el carricoche encontramos elementos necesarios que se integran a su equilibrio y por lo tanto contribuyen a la armoniosa unidad: pájaros, cabra, león, un búho; y una mujer muy parecida a la fisonomía de Varo.



Remedios Varo
El Malabarista o El juglar
(detalle), 1956
[*El prestidigitador*]

El hombre está íntimamente relacionado con los animales, personifica muchas de sus cualidades en ellos; los imagina como reflejo y símbolo de las pasiones humanas. La abundante representación de los animales dentro del arte, a lo largo de la historia, indica la importancia de éstos como símbolo. En la Edad Media proliferaron los bestiarios, que eran tratados de zoología con las descripciones de los animales y los vicios, virtudes o misterios de la religión que representaban; se dice que estos eran copias de algunos tratados que ya existían desde la antigüedad. La veneración de los animales, desde la antigüedad, les ha brindado parte del misterio que se le adjudica a cualquier deidad. “El animal es el arquetipo del instinto. En el interior del hombre se halla lo animal y su acción se manifiesta en la conducta a la que esa fuerza le inspira y que debe controlar sublimándola en el ámbito espiritual”²²⁵.

A las aves se les ha visto como símbolo de los estados espirituales; su capacidad de vuelo las predispone como símbolo de la libertad, en oposición de las contingencias terrenales, serían la libre relación entre el cielo y la tierra; es la figura escapándose del

²²⁵ Peralta, María Teresa. “Los animales como símbolo” en Juan García Font Coord. *Historia del mundo insólito (Magia-ritos-símbolos)* Tomo 3. España. Editorial Marin, Gran Biblioteca Marin, 1973, p.97.

cuerpo, son las almas comprometidas en la búsqueda iniciática, simbolismo de lo intelectual; la interpretación mística hindú, ve la amistad divina en forma de un ave que preserva el alma contra los espíritus demoníacos del mal.

En oposición, la cabra (en la pintura, por los cuernos que ésta muestra, representaría un cabrón) es un animal impuro, símbolo de putrefacción e inicuidad; en la mística hindú, como la palabra que lo designa significa igualmente no nacido, es el símbolo de la substancia primordial no manifestada (lo contrario a la manifestación del alma). Es el Mendes del Egipto decadente, es la síntesis definitiva de la antividinidad. Se le ha relacionado con la representación del mal, es el demonio que preside el *sabbat*. También es representación de la depravación y el instinto sexual. Es de llamar la atención cómo Varo lo coloca dentro del carricoche en un lugar recóndito.

El león representa la soberanía, la fuerza penetrante, la luz; es símbolo de la resurrección. A menudo se le coloca como guardián en un umbral de difícil acceso o de algún camino misterioso, ya sea templo, castillo, pirámide, etc. Y precisamente Varo lo coloca en el marco de la puerta, justo en la entrada del carricoche, como guardián de algún misterio.

Por el contrario, al búho se le considera símbolo de oscuridad, de retirada solitaria y melancólica; de la muerte. Se le vincula al mundo sacro. Representa el conocimiento racional, de sabiduría; sus grandes ojos son símbolo de inteligencia.

La complementariedad de los animales quedaría así:

Pájaros– divinidad– intelectual

Cabra– maldad – instinto

Búho– racional– oscuridad– muerte

León– fuerza instintiva e incontrolada – luz– resurrección

Con lo anterior queda reafirmado que el simbolismo de los animales complementa la dualidad del malabarista, que Varo nos los colocó al azar en la pintura, y por el contrario, hasta su ubicación dentro del carricoche muestra la complementariedad. A la figura femenina la ubica justo a la mitad, como si se encontrara buscando el equilibrio en los atributos de los animales; la mujer, que se encuentra con los ojos cerrados y las manos enlazadas sobre las piernas en postura de meditación, posee la “expresión dominante”²²⁶ de Remedios Varo.

²²⁶ Este término ya se había mencionado al hablar de los referentes en los mensajes de las pinturas de Varo; Gombrich lo emplea para hablar de la distancia entre los ojos o el ángulo de la cara, que son cuestiones óseas e inmutables.

Así como El Mago tiene una mesa de la que sólo se ven tres patas representando las tres dimensiones conocidas, Varo en la mesa del malabarista sólo coloca tres patas. Sobre éstas se encuentran algunos objetos similares: dados y una copa. Detrás del malabarista hay un cofre ligeramente abierto; el simbolismo del cofre se apoya en dos elementos: que allí se deposite un tesoro espiritual o material; o el hecho de que la abertura del cofre sea el equivalente de una revelación. Simbólicamente los arcanos del Tarot son un cofre donde se ha depositado un tesoro espiritual, por lo que la apertura de este cofre equivale a una revelación; pero la apertura ilegítima está llena de peligros; la revelación divina no puede ser desvelada inconsideradamente, debe abrirse sólo en la hora providencialmente dispuesta y sólo por quien posee legítimamente la llave²²⁷.

Ya en la carta de El Mago se mencionó que se encuentran los cuatro arcanos simbolizando los cuatro elementos o componentes fundamentales para la vida: basto–fuego, copa–agua, espada–aire, oro–tierra. De la misma manera los encontramos en la pintura de *El Malabarista*, aunque representados de forma distinta que en la carta del Tarot, es aquí donde Varo muestra más claramente sus conocimientos de alquimia.

A los pies del malabarista se encuentra un pedazo cuadrado de tela o papel amarillo y, sobre éste, en cada esquina hay un montoncito de alguna hierba y en medio un recipiente de vidrio; ya en la parte del lenguaje de la pintura se describió cada uno de estos elementos y por sus características Varo parece representar los cuatro elementos vitales más uno, que sería el quinto elemento²²⁸.

Como ya se mencionó (apartado 3.2, nota 71), Empédocles propuso cuatro elementos primordiales de la naturaleza: fuego, agua, aire y tierra; Aristóteles añadió el quinto elemento. De estas teorías, mezcladas con otros conocimientos, surge la alquimia²²⁹. Los alquimistas suponían que puesto que todas las sustancias estaban formadas por los cuatro elementos, se podía conseguir la transmutación de unas sustancias en otras. A partir del principio de los cuatro elementos, los alquimistas formularon su principal postulado “la materia es única y puede ser

²²⁷ Cfr. Chevalier. *Op. Cit.* p 315 y Jodorowsky, Alejandro. *Op. Cit.* p. 40.

²²⁸ Esto ya se había mencionado al hacer la comparación entre la pintura de *El Malabarista* de Marc Chagall y la pintura del mismo título de Varo.

²²⁹ El vocablo “alquimia” es, en realidad, el de la química con el artículo árabe que le precede. Algunos derivan esta palabra de *Quemi*, o sea la tierra de Can, nombre que los judíos daban a Egipto: la patria de la magia. Kirst, Ernesto. *Op. Cit.* p. 62. Lo anterior remite una vez más a Egipto, es como si todos los caminos llevaran hasta esa civilización, como si ahí se hubieran originado las creencias y símbolos que el esoterismo remite y si se quisiera descubrir aún más se tuvieran que seguir buscando ahí.

transmutada mediante cambios en las proporciones de sus componentes”; también creyeron que existía una sustancia que provocaría esas transmutaciones, se trataba de un polvo seco, al que se llamó elixir o piedra filosofal. Puesto que el dominio de la transmutación hubiera posibilitado el acceso a la riqueza, el mayor interés de los alquimistas medievales consistió en experimentar la transmutación para obtener oro. Pero lo que había iniciado sólo como una técnica se fue impregnando de ideas filosóficas y morales, procedentes en su mayoría del gnosticismo, por lo que la transmutación de la alquimia pasó de ser empleada del ámbito material al ámbito espiritual: liberar el alma humana de la cárcel de la carne²³⁰.

Durante la segunda mitad del siglo XVI y a principios del XVII algunos emperadores apoyaron la alquimia, pero también hubo persecuciones ya que el cristianismo consideraba estas prácticas como paganas, así en Venecia se llegó a decretar la muerte para los practicantes de ésta. Por lo anterior los alquimistas fueron proclives a la utilización de un lenguaje que abundaba en símbolos y metáforas y sólo era comprensible para los iniciados. Muchos fueron los que se dedicaron al estudio de esto, pero pocos los que le encontraron el verdadero sentido, sin banalizarlo; por mencionar algunos: Cornelius Agrippa von Nettesheim, que en su obra, *De filosofía oculta*, afirma que por medio de la magia es posible llegar al conocimiento de los arcanos de la naturaleza. Paracelso²³¹ fue de los más grandes alquimistas, un sabio que creía firmemente en la unidad del Cosmos, donde todo está íntimamente relacionado, y afirmaba que la gran misión del ser humano estriba en conocerse a sí mismo, única forma de acceder al conocimiento de la divinidad, ya que la vida humana es un reflejo de la divina²³²; él fue quien brindó un gran impulso a la ciencia considerando que el objetivo de la alquimia era encontrar sustancias medicinales. Así, durante un periodo, la alquimia osciló entre lo científico y lo mágico, pero el siglo XVIII, con las publicaciones de los trabajos del químico Lavoisier, de la alquimia sólo se mantuvieron algunos aspectos filosóficos

²³⁰ Cfr. Enciclopedia Hispánica. Macropedia, Tomo 1, pp. 236y 237. / Kirst, Ernesto. *Op Cit.* pp. 62 y 63.

²³¹ Luis Martín Lozano afirma que Remedios Varo invocó a Paracelso en la figura del malabarista. Lozano, Luis M. “Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora”, *Op. Cit.* p. 73.

²³² Esto hace pensar en lo que siglos después serían postulados de Gurdjieff y Ouspensky: preguntarnos por qué estamos aquí, lo que queremos, qué fuerzas obedecemos, pero sobre todo, preguntarnos si entendemos lo que somos; el fin sería encontrar el “yo” permanente (conocerse así mismo) y no vivir en el cambio constante que nos lleve a perder el sentido de la vida. Se sabe que Gurdjieff estudió astrología, espiritualismo, fenómenos sobrenaturales de todas clases y religiones místicas antiguas, así que no es improbable pensar que conocía los postulados de Paracelso.

asumidos por místicos como la hermandad de los Rosacruces. Así el respetado científico, Isaac Newton, preocupado por la búsqueda del Dios Único y de la divina Unidad revelada por la naturaleza, estudió la alquimia por vía de algunos textos rosacruces²³³.

Ya en el Siglo de las Luces siguieron rituales y doctrinas ocultistas, que ante el positivismo se vieron aún más perseguidas. Una figura de esta época fue el Conde de Saint-Germain, un hombre misterioso del que se desconoce la fecha de su muerte y la de su nacimiento y del que Federico El Grande llegó a afirmar que era “el hombre que no puede morir”, al parecer estaba relacionado con los rosacruces, y era un hombre extraordinariamente hábil en las arte de la prestidigitación, y sus famosas transmutaciones no eran otra cosa que sugerencias apoyadas en el gran poder de persuasión que poseía.

Lo anterior es de gran importancia para comprender cómo es que Varo fue llevada por los caminos esotéricos, quizá iniciando en la alquimia, pasando por la cábala, el tarot, los rosacruces, el Cuarto Camino y otros tantos, o tal vez en sentido inverso; pero al final eran enseñanzas que compartían visiones y varios de los puntos que partían eran muy similares, o iguales. Varo recorrió esos conocimientos con la esperanza de encontrar respuesta a sus múltiples preguntas, de las que dice su biógrafa, Kaplan, no se conformaba con respuestas simples.

Se hizo el recorrido de la alquimia hasta llegar a los rosacruces para poder explicar quiénes eran éstos, de dónde sus fundamentos y porqué Varo retoma *El Templo de la Rosa Cruz* (1618) de Teófilus Schweighardt Constantiens, y lo pinta como el carricoche del malabarista.

Los rosacruces mezclan la tradición hermético-cabalística del Renacimiento con otra tradición hermética: la alquimia; los manifiestos rosacruces representan la combinación magia, cábala, alquimia. La palabra “rosacruz” se deriva del nombre de Cristián Rosencreutz a quien se le atribuye la fundación de la sociedad secreta y quien es protagonista de los manifiestos rosacruces publicados en 1614 y 1615, cuyos largos títulos se puede abreviar respectivamente a *Fama* y *Confessio*, y de una tercera publicación en 1616 que se puede traducir como *Las bodas químicas de Cristián Rosencreutz*²³⁴.

²³³ Enciclopedia Hispánica. Macropedia, Tomo 1, pp. 236y 237/ Kirst, Ernesto. *Op Cit.* pp. 68-70.

²³⁴ Yates, Frances Amelia. *El iluminismo rosacruz*. México. Fondo de cultura económica, 1981, pp. 8 y 47.

Amelia Yates plantea que estos manifiestos no se han estudiado con profundidad por el desprestigio que los historiadores les dan por tratarse de cuestiones de ocultismo. Hasta en la historia de la masonería se han dividido los teóricos rosacruces en tres categorías: los que creen en la realidad de la historia de Cristián Rosencreutz y de la fundación de la fraternidad R. C. tal como se relata en la *Fama*; los que consideran puramente mítico tanto la sociedad como su fundador; y los que, sin aceptar la verdad histórica del relato de Rosencreutz, creen en la existencia de los rosacruces como sociedad secreta. Pero como asegura Yates, más allá de cualquiera de las tres posturas anteriores, de lo que no se debe tener ninguna duda es que la ilustración rosacruz influyó en el progreso logrado en el siglo XVII, y muchos famosos hombres de ciencia que dieron grandes contribuciones a dicho progreso parecían estar conscientes de ello. Es decir que la palabra “rosacruz” antes que cualquier cosa serviría para designar un estilo de pensamiento (hermético-cabalístico-alquímico, adherido a filosofía oculta) que ayudó al progreso intelectual y científico; y como hipótesis quedaría que los manifiestos eran una exhortación a constituir sociedades secretas, así se plantea la posibilidad de que la masonería tenga sus orígenes en las ideas de los manifiestos R. C. (Rosacruz, como es frecuente que se abrevie).²³⁵

Entonces, la filosofía hermética rosacruz se basa en el conocimiento de todas las facultades, ciencias y artes; este conocimiento permite acceder al significado de la revelación divina y penetrar en los misterios del cielo y de la tierra, los rosacruz son capaces de desentrañar el auténtico significado de la vida humana, se dedicaban a la búsqueda de la verdad universal, utilizando la ciencia de los números y los secretos de la Cábala.²³⁶

Ya se explicaron los principios de la alquimia, ahora ligeramente se explicará algo sobre la Cábala, ya que era parte del conocimiento que complementaban los rosacruces.

La Cábala pretende ser un sistema, entre místico y filosófico, de interpretación del significado esotérico de los libros del Antiguo Testamento, que engloba las tradiciones egipcia, caldea, siria, helénica, gnóstica y árabe. Los judíos afirmaban que, por medio de la Cábala, accedían al conocimiento de Dios y del Universo²³⁷.

Esta tradición de esoterismo judaico (*Kábala*, cuyo significado es “tradición”) tiene por significado las letras hebreas que igualmente sirven de cifras; ninguna

²³⁵ Yates, Frances Amelia. *Op. Cit.* pp. 254- 284.

²³⁶ Kirst, Ernesto. *Op. Cit.* p.84.

²³⁷ *Ibid.*, p. 107

tradición es más exclusiva ni ningún esoterismo más secreto, existen varios escritos sobre la Cábala, algunos se han perdido, pero los más están inéditos. El comentario esotérico de la Cábala utiliza tres métodos de mutaciones: la Gamatria, utiliza el valor numérico de las letras que ordinariamente sirven para el cálculo; el Notarikon, usa las letras iniciales, medias y finales de una palabra para recomponer con ellas una palabra nueva; y, la Temura aplica los dos métodos anteriores a la permutación y la combinación de las letras. Las relaciones entre la Cábala y la magia son muy estrechas. El objetivo de los cabalistas es el de todos los iniciados: el regreso a Dios. En el fondo, todas las artes mágicas y todas las sectas ocultistas sustentan una doctrina similar. El regreso a Dios sería el desprendimiento del cuerpo para elevarse a un estado superior, en retorno con la divinidad, o en otras palabras, el retorno con la Unidad.²³⁸

Con lo anterior, se puede decir que el objetivo de los rosacruces, al estudiar las tradiciones de alquimistas y cabalistas, era el retorno a la Unidad, la armonía y el equilibrio. Los alquimistas buscaban el equilibrio en la transmutación de la materia para liberar el alma del cuerpo; y los cabalistas el equilibrio espiritual, el poder elevarse a un estado superior para regresar a La Divinidad de donde emanan todas las cosas, para ellos la Creación no es otra cosa que el desarrollo exterior de las energías divinas.

Así, *El Templo de la Rosa Cruz* (1618) de Teófilus Schweighardt Constantiens es un símbolo de unidad, armonía y equilibrio, por lo que al colocarlo (aunque con modificaciones) Varo en la pintura de *El Malabarista* queda reafirmado el simbolismo de los animales que están en su interior y de la mujer que se encuentra en estado de meditación; así mismos se confirma el simbolismo del malabarista. Se debe recordar que Varo le brinda mucha importancia a la arquitectura y ésta ocupa gran parte en sus obras, así *El Malabarista* no podía ser excepción, ya que aparte de *El Templo de la Rosa Cruz*, se encuentran más edificaciones. ¿Y de dónde la importancia de la arquitectura para Varo y con qué significado?

Es pertinente recordar que su papá era ingeniero hidráulico, y esto obligó a Varo, desde muy pequeña, a relacionarse con planos de construcciones. Quizá este pudo ser un punto de partida de su atracción por la arquitectura, pero lo más probable es que haya sido en la Academia de San Fernando cuando estudió a los artistas del Medievo y el Renacimiento que Varo brindó vital importancia a la

²³⁸ Krofer, Hans. *El Esoterismo*. México. Olimpo, 1990, pp. 119 y 120.

arquitectura; en esos momentos históricos las edificaciones no se construían obedeciendo sólo a un gusto particular, sino a partir de un interés por manifestar un mensaje, un contenido que se fundaba en la geometría sacra; ésta se nutre de la numerología, astrología, filosofía y en general se vale de todas las ciencias y artes para la perfección de las construcciones. En algunas hermandades secretas a Dios se le conoce como “El Gran Arquitecto” que construyó el universo utilizando instrumentos de geometría como el compás²³⁹.

Aunque la historia legendaria de la masonería se pierde en el remoto pasado, existen diversos elementos que sustentan la posibilidad de que hacia el siglo XVI se tuviera una estrecha relación entre masones y rosacruces. Según la leyenda de la masonería, ésta es tan antigua como la arquitectura, pues su origen se remonta a cuando Salomón reconstruyó su Templo y a los gremios medievales de albañiles que levantaron las catedrales²⁴⁰; en un momento dado la albañilería práctica y operativa (el oficio de constructor), se convirtió en una albañilería especulativa, es decir, de la introspección moral y mística de la construcción, y de ello surgió una sociedad secreta con ritos y enseñanzas esotéricas. La historia del arte de construir se cuenta en algunos poemas medievales, y en una versión, se dice que la geometría fue inventada por los egipcios para poder controlar las inundaciones del Nilo; tal invención se atribuye a Toth- Hermes, o sea Hermes Trismegisto (lo que una vez más remite a la antigua cultura egipcia)²⁴¹.

Las referencias anteriores implican la relación de varias doctrinas esotéricas que estudió Varo, y aunque no se sabe cuál fue el camino que ella siguió para ir las descubriendo, sí se puede saber que le interesaron al grado de plasmarlas en su obra, de intentar transmitir ese mensaje que ella iba descubriendo con sus lecturas e indagaciones.

²³⁹ Rivera, Magnolia. *Op Cit.* pp. 36-39.

²⁴⁰ Cabe mencionar a la hermandad de los Templarios, cuyas construcciones fueron sustentadas en figuras geométricas y llegaron a fundar monasterios de la orden de acuerdo con coordenadas geográficas que al unirse formaban un círculo perfecto. En 1307 comenzaron a ser perseguidos acusados de herejía y torturados para declarar, pero ninguno confesó los delitos que se les acusaba. Se cree que las altas cúpulas de poder sospechaban del secreto que estos guardaban, pero murieron sin traicionarse. Se tiene la certeza de que existía, y existe, un secreto. Comentaristas e historiadores formulan hipótesis: pudo haber sido el dominio de la alquimia y la piedra filosofal, o la omnipotencia divina aprendida de la Cábala y los grandes magos persas, entre algunas otras. Es de gran importancia mencionarlo ya que aparte de compartir la geometría sacra con los rosacruces, también se comparte la alquimia y la Cábala. ¿Qué tanto se pueden relacionar los rosacruces, los masones y los templarios, hasta qué puntos sus doctrinas fueron (o son) similares y hasta dónde Remedios Varo las estudió? Nardini, Bruno. *Op. Cit.* pp.148 y 149.

²⁴¹ Yates, Frances Amelia. *Op. Cit.* pp. 259-261.

Regresando a la geometría sacra, para continuar con el análisis de nuestra pintura, esta geometría no sólo trata únicamente de las figuras geométricas, sino también de las relaciones armoniosas del cuerpo humano, de todas las manifestaciones de las formas del universo. Las formas visibles no son más que el resultado de lo que hay detrás, de lo invisible, aquello que no puede ser captado por los sentidos pero sí por la mente. La geometría sacra pretende el equilibrio, la unidad y la armonía en las composiciones, que las construcciones sirvan y sean ejemplo de El Gran Arquitecto.

Se puede ver que el gran tema de la pintura de *El Malabarista* es la unidad, el equilibrio y la armonía, pues hasta este punto todo lo que se ha descrito y develado lleva al mismo punto: la búsqueda del camino espiritual de Varo, el camino y la ubicación adecuada para complementar la dualidad que hay en todo.

Retomando la unidad, El Mago es la carta número uno del Tarot, la simbología del uno es muy importante para complementar todo lo que se ha dicho. Los números son símbolo aunque generalmente sólo se empleen como signo; el hombre moderno difícilmente creará que los números tienen un sentido trascendente ya que considera absurdo que sirvan para manifestar una esencia espiritual, pero como escribió el alquimista Agrippa, los números tienen la influencia más fuerte que podamos imaginarnos ya que obran sobre el bien y sobre el mal. En la antigüedad, los números se habían considerado como los miembros lógicos de la unidad, que aparecía como la madre de todos los números, y que por esta razón les era superior; los números no son la acumulación de unidades sino la partición en igualdad de una sola unidad. Así, el 2 no se puede considerar como una repetición exterior (1+1) de la unidad, sino la unidad dividida y complementada: la dualidad²⁴². El malabarista (El Mago) representa esta dualidad, como lo saben los estudiosos de las doctrinas esotéricas – y por ende, Varo – estas fuerzas no se contraponen, por el contrario, se complementan. Esta dualidad se ve reforzada por la postura del malabarista, que es la de El Mago, la posición de los brazos que recuerda la primera letra del alfabeto hebreo, *aleph*, que en la cábala representa la



unión del espíritu y la materia; esta postura recuerda uno de los preceptos de Hermes Trismegisto: “como es arriba es abajo”.

El malabarista simboliza la dualidad, pero también al observar la pintura se diría que la dualidad se ubica en ambos lados de la obra: del lado derecho el

²⁴² Saurí, Martí. “Simbolismo de los números”, en García Font, Juan. Coord. *Op. Cit.* pp. 231 y 232.

equilibrio y la potencialidad de un iniciado al conocimiento; y del lado izquierdo la “masa” que no ha evolucionado a un estado superior. Remedios Varo acude a modelos estructurales comunes durante el Medievo y el Renacimiento, como el que consiste en colocar un elemento central estable para equilibrar la composición: “uno” es el que gobierna el centro de muchas de sus pinturas significando la unidad, el principio y el fin de todas las cosas.

Con todo lo anterior se ha desvelado el mensaje de la pintura *El Malabarista o El Juglar*, éste personaje es quien está en posesión del conocimiento, el que domina la ciencia y la magia, y por tanto ha penetrado en los conocimientos de los reinos material y espiritual simultáneamente, sería la unión del macrocosmos y el microcosmos. Toda la obra representa y confirma esta simbología del malabarista, véase por donde se vea, los animales, el carricoche, los instrumentos de prestidigitación, la arquitectura, la complementariedad de la “masa” para el personaje principal. Pero sobre todo, la encontramos a ella, Remedios Varo se ubica en la posición de meditación dentro del carricoche. Aparte del simbolismo que ya se le dio al carricoche con referencia a los rosacruces, Varo pintó, en varias de sus obras, medios de transporte generalmente creados o modificados por su imaginación, que hacen pensar en un constante viaje, en la búsqueda o el huir de algo. De esto se han hecho dos planteamientos: que Varo plasmaba sus constantes viajes desde niña por el norte de África, luego por España, Francia, México, Cuba, Venezuela, algunos por gusto, pero los más por necesidad; es probable que en ella quedara de forma traumática aquella imagen de cuando los Nazis invadieron París y tuvo que abandonar la ciudad en medio de una multitud de personas en coches, carretas y cualquier medio que les permitiera dejar atrás los bombardeos que se encontraban a su paso. La otra, que más allá de ser viajes físicos simbolizan viajes espirituales, la búsqueda, el incursionar hacia otros planos.

En la pintura de *El Malabarista* se puede deducir que se encuentra ella realizando una búsqueda espiritual, en medio de todos los elementos que simbolizan la dualidad, ella busca su equilibrio. A la vez, realiza un viaje físico en compañía del malabarista, pero se encuentra en tal estado de meditación que, a donde quiera que viaje, su búsqueda espiritual sigue.

El conjunto de todos los elementos desde los esotéricos hasta los referentes a su vida no serían posibles sin el surrealismo que es lo que posibilita ver la pintura con uniformidad, es decir, los elementos están plasmados de tal manera que Varo los hace parecer “normales”, naturales, como si fuera cosa común ver a alguien con

rostro de pentagrama o un grupo de personas idénticas, y todo, en el fondo, como ya se explicó, son representaciones simbólicas; como diría Dalí, a la cabeza de los surrealistas, el artista es quien reconoce lo *sur-réel*, lo que está por encima de lo real, el arte así concebido necesariamente es la forma de vida, la manera de ver el mundo; el artista abandona su subjetividad para expresarse en algo universal, “no hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo”²⁴³. Los surrealistas de la época de Varo también se interesaron por cuestiones de metafísica, alquimia, geometría sacra, esoterismo, creación de espacios oníricos, distorsión de la arquitectura, filosofía, y mucha de la literatura que llegó a manos de Varo fue por medio de ellos.

Como escribe Jodorowsky, el todo de un arcano es la suma de sus detalles, pero todos los detalles no son el todo²⁴⁴; en este caso, el todo de la pintura es la suma de sus detalles, pero no se puede decir que todos los detalles simbolizarán el todo de la pintura. Más claramente, los símbolos implican una paradoja: hacer visible lo invisible, esto es lo que se ha intentado desvelar para leer el mensaje de la obra; pero, en cuanto el símbolo es “traducible” o expresable abiertamente deja de cumplir su función: designar una significación en cuya existencia creemos, pero que en esencia desconocemos; el símbolo es la mejor expresión para una realidad presentida, pero desconocida.

²⁴³ Citado en Chevalier. *Op. Cit.* pp. 11y 12

²⁴⁴ Jodorowsky, Alejandro. *Op. Cit.* pp. 288 y 594.

CONCLUSIONES

Remedios Varo, “La hechicera”, buscó caminos para encontrarse, para mostrarse; Varo invitaba a los espectadores a que entrasen en su vida, al hacer veladas alusiones en sus pinturas a ciertos detalles de su biografía²⁴⁵. Buscó respuestas a sus más íntimas angustias, en los demás, en ella misma, en épocas pasadas. Se sabe de sus pesadillas, de las que despertaba con temores inefables: qué sueños vería plasmados en su realidad; cuántas pinturas fueron producto de esas noches que prefería pintar en lugar de verse perseguida por sus temores.

Esa imaginación que dio vida a sus pinturas, también fue la que desgastó su existencia creando en ella miedos que no podía explicar. El éxito que igual le dio alegría la sometió a tensión nerviosa. No le gustaba sentirse atada a nada ni a nadie, de ahí su decisión de no tener hijos, y sin embargo los lazos de amor y amistad que tejió en su vida parecieron seguirla siempre, desde París hasta México, y en el fondo siempre fueron quienes la sacaron a flote, quienes la ayudaron en sus depresiones.

Para comprender el sentido comunicativo en sus pinturas es esencial conocer su vida, sus filias y fobias. Es posible adentrarse en su pensamiento y comprender gran parte de sus posturas e ideas por medio de sus pinturas; sin embargo, quedan algunos hilos sin tejer, pequeños detalles que, en general, no afectan de gran manera para comprender cómo era su mundo. Remedios Varo apostaba por lo esotérico; la complejidad al darle lectura a sus obras estriba en la visión moderna de una lógica positivista, ya que se banaliza la existencia de lo que no se ve.

Al observar *El Malabarista*, como ocurre con muchas pinturas de Varo, se descubre una historia de otro mundo; poseyendo el lenguaje adecuado es posible leerla, entendiendo al símbolo como el contenedor del sentido condensado se puede

²⁴⁵ Kaplan. *Viajes inesperados*. p. 233.

encontrar la información. En esta pintura predomina lo esotérico, la referencias a sectas del ocultismo es múltiple: alquimistas, cabalistas, rosacruces, masones, templarios; claro que esto va de la mano con sus vivencias, el contacto directo que ella tuvo con los grupos de Gurdjieff y Ouspensky, que quizá pudieron ser desde su estancia en París con los surrealistas. Como ya se mencionó en el desarrollo del trabajo, la relevancia que esta obra brinda a la arquitectura es muy importante; así mismo el toque onírico que remite a un ambiente de melancolía y desolación, como en muchas de sus pinturas. Como afirma Rosario Castellanos, Varo rescató del caos, de la sombra y la contradicción criaturas de hermosura²⁴⁶.

No es casualidad que Kaplan, su biógrafa, al concluir la investigación y entrevistas con amigos y conocidos de Varo, afirmara que muchos de los entrevistados parecen evitar cuestiones innombrables, como si estuvieran preocupados de que se le pudiera interpretar erróneamente debido a sus excentricidades, que éstas pudieran trivializarse o vulgarizarse²⁴⁷.

Varo, por su naturaleza innata de artista, necesitaba expresar aquello que desde su interior le quemaba, le era inherente el pintar para descargar un poco todo aquello que le hacía feliz y que le agobiaba. Si bien es cierto que se apoyó en diversas áreas de conocimiento, fue en las ciencias ocultas donde se refugió, ese lenguaje fue su medio, al no encontrar en otros conocimientos respuestas tan certeras como en éstas.

Si como afirma William Petersen, “es más difícil asistir a una reunión G-O [Gurdjieff- Ouspensky] que a una recepción presidencial”²⁴⁸, habrá que imaginar qué tan inmiscuida se encontraba nuestra artista en estos asuntos que no sólo asistía a estas reuniones, sino que, con su amiga Eva Sulzer, llegó a presidir uno de estos grupos. Varo retomó el auténtico sentido mágico de los ritos, que con la visión actual se ha profanado. Vio las ciencias ocultas como han sido a lo largo de los siglos, una tenaz vanguardia del conocimiento humano, encontró en ellas al símbolo como misterio inagotable de la realidad.

La capacidad de creencia, deriva de la capacidad de respeto, en otras palabras, deriva de la medida en que el hombre de las sociedades profanadas del presente tenga la capacidad de intuir lo que ha perdido en el “progreso” tecnológico e industrial; el hombre moderno difícilmente creará que el símbolo es función de la

²⁴⁶ Rosario Castellanos “Metamorfosis de la hechicera: A Remedios Varo”. Cita en Kaplan. *Op. Cit.* p.227.

²⁴⁷ Kaplan. *Op. Cit.* p. 234.

²⁴⁸ Petersen, William. *Los nuevos cultos religiosos*. México. Diana, 1976, p. 201.

amplitud intelectual; la forma sensible de todo conocimiento iniciático; el único modo de presentación de lo universal; considerará absurdo que el símbolo pueda servir para manifestar una esencia espiritual²⁴⁹.

En esta visión moderna estriba la dificultad de asimilar el sentido comunicativo en la obra de Varo como algo íntimo y profundo. Ella poseía la visión céltica y sufí, donde “el Universo es concebido como compuesto de dos mundos, no superpuestos sino confundidos...uno visible e invisible el otro, salvo excepcionalmente”²⁵⁰, donde el símbolo facilita la circulación a través de estos dos mundos y advierte la transparencia suprema de todas las cosas para constituir un desdoblamiento de la materialidad en un mundo de esencias eternas. Así lo muestra en *El Malabarista* y en otras pinturas.

Se reitera que nada está colocado azarosamente en su obra, cada pintura la elaboraba con detalle, ella concebía todo con unidad y equilibrio, y durante los caminos de la presente investigación lo anterior se pudo confirmar; los temas de la pintura de *El Malabarista* se hilaban.

Desde el título de la obra, los significados de las palabras malabaristas, juglar y prestidigitador, donde parte de éstos y la figura pintada por Varo remiten al Tarot, en específico, la carta de El Mago; la carta marcada con el I conduce a la importante simbología de este número, el equilibrio de la dualidad, que a la vez se relaciona con el simbolismo de los animales que se encuentran en el carricoche. Al continuar con la importancia de los números encontramos el pentagrama que forma el rostro del malabarista y el conjunto de datos que aporta éste. El Mago es un Arcano Mayor, los cuales se presentan como la quintaesencia del hermetismo, lo que conduce a la alquimia y presenta el valor de los elementos que se encuentran a los pies del malabarista en la pintura (los 5 elementos). La alquimia lleva a los Rosacruces, éstos a su vez a la cábala (tan estudiada por Varo) y a la arquitectura del carricoche, encontrando la relación entre la masonería y los templarios; para llegar al final y al origen de todo, la geometría sacra que remite a la antigua cultura egipcia, a la iniciación hermética.

Estos son algunos temas de la investigación, una muestra de los caminos que salieron al paso entretejiéndose, caminos que se bloqueaban en cuanto había error al intentar develarlos, así era la advertencia que mostraba la claridad en los

²⁴⁹ García Font, Juan Coord. *Historia del mundo insólito (Magia-ritos-símbolos)*. p. 24.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 22.

pensamientos de Varo; todo en su pintura es un conjunto estructuralmente ordenado, así son los caminos de Remedios, caminos que llevan a su mundo.

Imaginar a una Remedios Varo quizá insatisfecha de la vida, huidora y huidiza, retornando a épocas de simbolismo como era el Medievo, y anhelante de un espacio infinito donde, al fin, las contradicciones, el dolor, el anhelo y la belleza se resuelvan en una pincelada, en una obra singular.

El verdadero milagro del arte no es que permita al artista crear la ilusión de la realidad, sino mostrarnos al mundo con ojos frescos y regalarnos la ilusión de mirar hacia los invisibles reinos de la mente.

Cuántas veces me lo pregunté... ¿dónde vi eso antes? Reflejo constante de sueños que me acosan despierta.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. México. Orión, 1973.
- ARCQ, Tere. Coord. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- Artes de México- Bayer, 2008.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. España. Paidós, 1987.
- FARGA MURILLO, Ma. y Fernández Barberena, Ma. *Historia del Arte*. México. Pearson Educación, 2008.
- FLORES MONTAÑO, Patricia. *La comunicación de los artificios del pensamiento: una interpretación de la obra de Remedios Varo*. Tesis. Licenciatura en Comunicación y Periodismo UNAM Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, 1997.
- GOMBRICH, E. H. “La mascara y la cara”, en Gombrich, E.H. y otros. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona. Paidós, 1983.
- GOMBRICH E. H. *Arte e Ilusión, estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Gil, 1979.
- GONZÁLEZ OCHOA, Cesar. *Imagen y sentido*. México. UNAM, 1986.
- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena. *El vuelo mágico de Remedios Varo, una solución conciliadora: literatura y pintura*. Tesis Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
- JODOROWSKY, Alejandro. *La vía del Tarot*. México. Grijalbo, 2004.
- JUANES, Jorge. *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*. México. Ítaca, 2008.
- KAPLAN, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. 3ªed. México. Era, 2007.
- KIRST, Ernesto. *Ciencias ocultas*. México. Olimpo, 1977.
- KROFER, Hans. *El Esoterismo*. México. Olimpo, 1990.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. España. Istmo, 1988.
- LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I*. Madrid. Cátedra, 1996.
- MONTES, Carlos. “Descripción y construcción del universo. Reflexión sobre el concepto de representación en E. H. Gombrich”, en *Las lecciones del Dibujo*. Coord. Gómez Molina, Juan. España. Cátedra, 1995.
- MEDINA, Cuauhtémoc. “Doppelgänger, 1999”, en *Diez cuadras alrededor del estudio de Francis Alÿs*. México. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

- MISIANO, Victor. "Chagall", en *Los Impresionistas y los creadores de la pintura moderna*. España. Carroggio, S.A. de Ediciones, 2000.
- NARDINI, Bruno. *Misterios y Doctrinas secretas. Del "Pasado anterior" a nuestros días*. Madrid. Círculo de lectores y Ediciones Internacionales Futuro, 1986.
- OVALLE, Ricardo, y otros. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 3ª ed. México. Era, 2002.
- PETERSEN, William. *Los nuevos cultos religiosos*. México. Diana, 1976.
- RIVERA, Magnolia. *Trampanojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. México. Siglo XXI editores, 2005.
- ROOB, Alexander. *Alquimia y Mística. El gabinete hermético*. Traducción. Carlos Caramés. Italia. Taschen, 2005.
- SCHURIAN, Walter. *Arte Fantástico*. Traducción. Pablo Álvarez. Alemania. Taschen, 2006.
- SOLARES, Blanca. Coord. *Los lenguajes del símbolo*. México. UNAM-Anthropos-CRIM, 2001.
- SOLARES, Blanca. Coord. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México. UNAM, 2005.
- TALENS, J. "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión", en Talens y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid. Cátedra, 1988.
- URBAN, Wilbur. "Los principios del simbolismo", en *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México. FCE, 1979
- VARO, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. México. Era, 2006.
- VARO, Remedios. "Del verdadero ejercicio de la brujería", en *Consejos y Recetas*. Monclava, Coahuila. Museo Biblioteca Pape, 1985.
- VILLAFANE y Mínguez. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid. Pirámide, 1996.
- WHEELWRIGHT, Philip. "El símbolo arquetípico", en *Metáfora y realidad*. Madrid. Espasa-Calpe, 1979.
- YATES, Frances Amelia. *El iluminismo rosacruz*. México. Fondo de cultura económica, 1981.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- CHEVALIER. Diccionario de los símbolos. Barcelona. 2ª ed, 1988.
- Enciclopedia Hispánica. Macropedia. Estados Unidos, 1992.
- GARCÍA FONT, Juan Coord. *Historia del mundo insólito (Magia-ritos-símbolos)* Tomo 3. España. Editorial Marin, Gran Biblioteca Marin, 1973.

FUENTES

<http://www.cornermag.org/corner02/page06.htm>.

http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/Escalas_de_iconicidad.pdf.

<http://personal5.iddeo.es/pefeco/Tabla/historiaelementos.htm>.

<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/070626173966.html>.

<http://www.elangelo.com.ar/psicologia/A&R/Freud.%20Psicolog%EDa%20de%20las%20masas%20y%20an%Elisis%20del%20yo>.

EXPOSICIONES

-Museo Nacional de Arte. “Francisco de Goya”. Enero 2006.

-Museo Nacional de San Carlos. “Giorgio de Chirico. El pasado perpetuo”. Julio 2007.

-Museo de Arte Moderno- “Remedios Varo. Colección Isabel Gruen Varsoviano. En memoria”. Marzo 2008

-Museo de Arte Moderno- “Remedios Varo: cinco llaves”. Junio 2008.

-Museo de Arte Moderno. “Remedios Varo: arquitecturas del delirio”. Enero 2009.