



HAL
open science

Transcendencia y reencarnación en Remedios Varo

Viridiana Alpizar

► **To cite this version:**

Viridiana Alpizar. Transcendencia y reencarnación en Remedios Varo. Linguistics. 2017. dumas-01613540

HAL Id: dumas-01613540

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01613540>

Submitted on 9 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITE DE RENNES 2
MASTER LANGUES, CULTURES ETRANGERES ET REGIONALES

Mémoire de Master
Spécialité Etudes Ibériques et Lato-Américaines
2^{ème} année, parcours Espagnol
Année 2016-2017

Transcendencia y Reencarnación en Remedios Varo

Mémoire présenté par : Viridiana Alpizar
Sous la direction de Madame Françoise Léziart

INTRODUCCIÓN

Mi proyecto es basado sobre la vida y obra de la pintora Remedios Varo (1908-1963), española surrealista exiliada en México, en 1942.

Para comprender la obra de la pintora, se debe hacer un recorrido de lo que vivió puesto que algunas de sus obras son esencialmente autobiográficas. El estudio está dividido en dos partes:

Periodo Europeo donde se muestra su infancia, formación académica, sus afinidades y desacuerdos con el movimiento surrealista, se define el concepto, se explica su origen y se plasma el papel de la mujer en el movimiento, regido por hombres, cómo la mujer es representada por el hombre surrealista y cómo la artista surrealista se representa a sí misma, cuya etapa de experimentación, le permitió cuestionarse sobre el ser, su identificación como mujer e identidad artística; se delinea la travesía europea que llevó a la pintora a exiliarse en México en 1942, a causa de los acontecimientos bélicos como La Guerra Civil Española y La Segunda Guerra Mundial y las influencias de sus amoríos, amistades y otros artistas, pensadores y filósofos.

Periodo Mexicano, cuya etapa de madurez le permitió consagrarse como pintora, presenciando su apogeo artístico con su segunda exposición individual. Creando una obra en donde los mundos: científico y mítico, permiten su reconciliación engendrando así transcendencia y reencarnación. Por ello, el exilio, fue una etapa decisiva en la plenitud de Remedios Varo como artista y persona, su esposo Walter Gruen la apoyó económicamente y emocionalmente, y Leonora Carrington la complementó a través de sus intereses con la alquimia, la magia, el esoterismo, los gatos y vivencias comunes. En esta parte se exponen algunas obras autobiográficas de Remedios Varo, se exponen su singularidad, en cuanto al estilo narrativo, espacio- tiempo, trasporte, personaje femenino e símbolos de Gurdjieff.

Y por último, se estudia su última obra *Naturaleza Muerta Resucitando* de 1963, ésta forma parte del apogeo artístico en su exilio mexicano y de su obra autobiográfica y, a su vez, me permite detallar los saberes espirituales y científicos en su creación.

Concluyo respondiendo al cuestionamiento ¿cómo dos mundos (científico y espiritual) totalmente diferentes pueden reconciliarse? Y ¿cómo Remedios Varo logra utilizar los saberes espirituales y científicos para trascender y reencarnarse?

Periodo Europeo:

Etapa surrealista y experimental

1. Surrealismo¹: movimiento de vanguardia

Car Je est un autre

Rimbaud

Je suis l'autre

Nerval

Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes

Un jour je m'attendais moi-même

Pour que je sache enfin celui-là que je suis...

Apollinaire

El término y el concepto del surrealismo aparecieron antes de dicho movimiento, esto se debe a las aportaciones de pensadores que contribuyeron a la construcción de lo que sería el movimiento surrealista del siglo XX, movimiento de vanguardia que surgió sobre las bases del movimiento Dada, en respuesta a la situación política, social, económica y cultural que vivía el país francés después de la Primera Guerra Mundial², de 1914 a 1918. Precedido por otros movimientos de vanguardia: el cubismo, el futurismo y Dada.

Un movimiento no aparece espontáneamente, se gestiona durante un tiempo para germinar después y expandirse. Por eso, André Breton en su Primer *Manifeste du surréalisme* de 1924, expone sus ideologías conceptualizando al surrealismo e incluye referencias sobre la influencia de escritores, que al mismo tiempo, éstos han sido influidos por otros intelectuales, favoreciendo al nacimiento del movimiento. En otras palabras, es un conjunto de ideas que concretizan un espíritu nuevo de expresión a través del conocimiento y su liberación. Maurice Nadeau lo declara en su libro

¹ « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et incommunicable, la haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (A.B) » Dictionnaire abrégé du Surréalisme, p 27.

² Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault fueron profundamente marcados por la Guerra.

Histoire du surréalisme como “un mouvement d’idées...engagé dans l’entre-deux-guerres. Il est aussi l’héritier et le continuateur des mouvements artistiques.”³

Asimismo, París se convirtió, desde hace muchos años, en la cuna de escritores, artistas e intelectuales, quienes crearon la concepción mística e intelectual de la capital francesa. Llegó a ser un cruce cultural.

En su manuscrito, hace un homenaje al escritor, poeta y dramaturgo polaco-francés Guillaume Apollinaire por haber empleado por primera vez el término “surréalisme”. En el prefacio de su obra *Les mamelles de Tirésias*, escrita en 1903 y publicada en 1917, la caracteriza como “drame surréaliste”⁴. Es dirigida a los franceses pues trata la problemática de la procreación, temática poco tratada en su época, les señala las consecuencias que eso conlleva y les aconseja que tengan hijos si quieren tener una nación próspera. Para ello, recurre a la fantasía para darle un tono dramático y cómico a la vez: “la fable que j’ai imaginée” acerca de “un homme qui fait des enfants” muestra lo ilógico y lo irreal de su obra, pero tiene la intención de innovar e indignar rompiendo con las reglas naturales “cet art sera moderne, simple, rapide...si l’on veut frapper le spectateur...avoir une influence sur les esprits et sur les mœurs dans le sens du devoir et de l’honneur. Le tragique l’emportera sur le comique ou inversement”. Plasma bien su intención de renovar el teatro, diferenciando su obra de las otras obras teatrales existentes. Se apropia de la naturaleza interpretándola a través de la fantasía con el objetivo de responder a una problemática e influenciar el pensamiento como aquí lo insinúa: “Quand l’homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir”.

Sin embargo, Whitney Chadwick afirma en *Les femmes dans le mouvement surréaliste* que la obra es una sátira del feminismo y Gloria Orenstein en *Women of surrealisme*, dice que aparece por primera vez la ambivalencia de los surrealistas por el rol de la mujer « L’ironie de la pièce réside dans le fait que même si elle prétend présenter la

³ Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions Du Seuil, Paris, 1964, p.12.

⁴ Tuvo la necesidad de utilizar un neologismo para dar significado a su creación artística « j’ai forgé l’adjectif surréaliste...définit assez bien une tendance de l’art qui, si elle n’est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil, n’a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire» p. 9-10.

libération de la femme comme un concept irrationnel, elle révèle que ce n'est qu'en abandonnant son rôle conventionnel et en demandant le pouvoir et l'autonomie que Thérèse peut se métamorphoser en un être androgyne et clairvoyant. »⁵

Aunque no fue él quien teorizó el movimiento, si engendró la idea y el concepto, propuso un “Esprit nouveau: explorer la vérité, la chercher aussi bien dans le domaine ethnique par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau...admet donc les expériences littéraires hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques... La surprise est le plus grand ressort nouveau. C'est par la surprise, par la place qu'il fait à la surprise, que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé...Il n'est pas besoin, pour partir à la découverte, de choisir à grand renfort de règles, même étudiées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien.”⁶ entretejiendo así las diversas posibilidades como la fantasía con el drama, la irrealidad con la realidad, lo ilógico con lo lógico, para mostrar la idea que los contrarios no se oponen, se atraen, se funden para crear una obra diferente, una obra novedosa. Sin embargo, Apollinaire no tuvo la intención de fundar una escuela como lo proclama en el prefacio sino una protesta en contra de “ce théâtre en trompe-l'oeil” existente que corresponde más al cine porque, para él, el verso es el adecuado al teatro.

El verso es también parte de la poesía, fuente inspiradora de todo poeta, especialista del lenguaje y es a través de ella que los surrealistas van a ser libres y van a innovar, sin importar la construcción sintáctica y sustituyendo vocablos para cambiar el significado “La poésie est un moyen de connaissance. Il faut que la poésie soit “de l'âme parlant à l'âme”...laisser s'exprimer « l'hôte inconnu » dans sa profondeur, dans sa totalité, automatiquement. Une seule précaution : ne pas intervenir»⁷. Así pues, el poeta busca su inspiración a través de la profundidad de su ser, del inconsciente, del alma, se busca a sí mismo, es una actividad del espíritu. El poeta desea llegar al autoconocimiento, sobresale la idea del doble, el yo y el otro, el yo es el otro, el otro le

⁵ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.25.

⁶ Manifeste-programme d'Apollinaire en 1917. Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions Du Seuil, Paris, 1964, p.20.

⁷ Op. Cit., p.17.

permite identificarse como igual y, al mismo tiempo, diferente; la otredad es una forma de auto-identificación. Los surrealistas están interesados en el Budismo Zen por su ideología acerca de la espiritualidad: “El yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos”⁸. Entonces el Yo es una construcción subjetiva del hombre y del mundo. Para llegar al conocimiento de uno mismo se tendría que romper con su propia construcción identitaria y su educación que han sido reglas sociales establecidas desde la infancia: “Cette révolution poétique a été rendue possible par une révolution intime de l’homme et de ses rapports avec le monde. A l’objection que l’homme vit en société, le surréalisme répond par la volonté de destruction totale des liens imposés par la famille, la morale, la religion »⁹. Los surrealistas tienen que destruir el Yo como lo afirma el poeta mexicano Octavio Paz “La sistemática destrucción del yo- o mejor dicho: la objetivización del sujeto- se realiza a través de diversas técnicas. La más notable y eficaz es la escritura automática; o sea: el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico”. Es una actividad difícil, incluso Octavio Paz quien experimentó la escritura automática, le pareció inalcanzable. Igualmente, para los surrealistas, la poesía y el amor son hechos semejantes, René Char dice “El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo” y Paul Eluard nos muestra su identidad “Tú das al mundo un cuerpo siempre el mismo/ El tuyo/ Tú eres la semejanza”¹⁰, se trata de la mujer. Ellos hacen una analogía entre poesía, amor y mujer. Por esta razón, la mujer se convierte en fuente inspiradora, es decir, en musa¹¹.

Entonces, los poetas se declaran surrealistas al nuevo movimiento “nous designâmes¹² sous le nom de SURREALISME”. Sin embargo “aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles de Feu* (et aussi par Thomas Carlyle dans *Sartor Resartus*). Il me semble que Nerval posséda à merveille l’*esprit* dont nous nous réclamons, Apollinaire n’ayant possédé, par contre, que *la lettre*, encore imparfaite, du surréalisme et s’étant montré

⁸ Paz, Octavio. La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo), Edición Fundamentos, 1983, p. 35.

⁹ Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions Du Seuil, Paris, 1964, p.18.

¹⁰ Paz, Octavio. La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo), Edición Fundamentos, 1983, p. 42-43.

¹¹ El tema del amor y la mujer se profundiza en el capítulo de “La mujer en el Surrealismo”.

¹² Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soulpault, Vitrac, p 37.

impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne »¹³. Breton explica la apropiación del término, pero ¿por qué retomaron la palabra surrealismo y no supernaturalismo? si Nerval corresponde mejor al espíritu surrealista “état de rêverie”¹⁴ ¿por qué no se declararon supernaturalistas? Simplemente por su significado y su existencia como movimiento, es un conflicto de interés, puesto que el surrealismo “más allá del realismo”¹⁵, que pasa el realismo” abre la perspectiva de la subjetividad como el amor, el deseo, los sueños, el inconsciente, lo espiritual, lo místico, no estaba todavía desarrollado como movimiento “il est clair qu’avant nous ce mot n’avait pas fait fortune”¹⁶. Apollinaire afirma en una carta escrita en marzo de 1917 a Paul Dermé: « Tout bien examiné, je crois en effet qu’il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j’avais d’abord employé. Le mot “surréalisme” n’existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà employé par MM. les Philosophes »¹⁷. En mayo de 1917, en la presentación de su obra *Parade*, propone el concepto: « Il est résulté dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d’une série de manifestations de cet esprit nouveau qui, trouvant aujourd’hui l’occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l’élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l’allégresse universelle, car le bon sens veut qu’ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels »¹⁸. Sin embargo, el líder André Breton por su aporte teórico y personalidad, le atribuye la perspectiva de unión entre lo real y lo imaginario, es decir, lo objetivo y lo subjetivo, como lo son los sueños¹⁹ y el deseo: « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un

¹³ Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, p.35.

¹⁴ Op. Cit. p. 36.

¹⁵ « hostile à tout essor intellectuel et moral » Breton.

¹⁶ Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, p.36.

¹⁷ Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions Du Seuil, Paris, 1964, p.19.

¹⁸ G. Apollinaire, *Parade et l’esprit nouveau*, in Programme des Ballets russes, Paris, mai 1917.

¹⁹ « « Le rêve n’est rien autre que poésie involontaire » (L.H Jakob). « Le rêve est une seconde vie. Je n’ai pu percer sans frémir ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent de la mort » (Nerval). « ... Faire valoir ce qui peut exister de commun entre les représentations de la veille et celles du sommeil. C’est seulement, en effet, lorsque la notion de leur identité sera parfaitement acquise que l’on parviendra à tirer clairement parti de leur différence, de manière à renforcer de leur unité la conception matérialiste du monde réel. » (André Breton) ». Dictionnaire abrégé du Surréalisme, p 23.

peu les joies d'une telle possession.»). Retoma la anécdota del poeta simbolista francés Saint-Pol-Roux para aclarar su pensamiento “On raconte que chaque jour, au moment de s'endormir, Saint-Pol-Roux faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire: LE POETE TRAVAILLE”. Es a través del estado inconsciente, de la insomnolencia que va a su búsqueda para encontrar ese punto donde convergen el sueño y la realidad. Asimismo, define al hombre como “rêveur définitif”, ya que todo ser humano es imaginativo, capaz de habitar y evolucionar en constante movimiento a través de los sueños, la imaginación y el deseo, lo que le permite escapar de la lógica, del determinismo y de la realidad en que vive para ser libre. El hombre en sí es curioso e inteligente, trata de inventar, de crear, de imaginar otras vías, otras alternativas para alejarse de la realidad (económica, política y social), que la revolución industrial contribuyó junto con el capitalismo a construir el encarcelamiento del espíritu humano. Octavio Paz piensa acerca del ser: “El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo”²⁰ le permite liberarse gracias a la imaginación.

En contrapartida, el supernaturalismo “más allá de lo natural”, ya existía como movimiento en Alemania. Así es que, no era la intención de Breton en ser parte de otro movimiento, él tenía que crearlo de acuerdo a sus ideas, influenciadas de otros pensadores como Freud²¹, Nerval, Apollinaire, Rimbaud, Marx, Baudelaire, Lautréamont, Hegel, Mallarmé, Jacques Vaché, Arthur Cravan, Reverdy, Picasso, Max Jacob, Sade, Aloysius Bertrand, Jarry, Borel que se fueron germinando antes, durante y después Dada, y junto a Soupault escribieron la primera obra colectiva y experimental surrealista *Les Champs magnétiques*, una parte publicada en la revista *Littérature*²² en 1919, donde se manifiesta la escritura automática “une méthode qui permet de se libérer de l'oppression de la critique et des habitudes scolaires et qui donne

²⁰ Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Edición Fundamentos, 1983, p.30.

²¹ « Le surréalisme a été amené à attacher une importance particulière à la psychologie des processus du rêve chez Freud et, d'une manière générale, chez cet auteur, à tout ce qui est l'élucidation, fondée sur l'exploration clinique, de la vie inconsciente. Nous n'en rejetons pas moins la plus grande partie de la philosophie de Freud comme *métaphysique*. (André Breton) » Dictionnaire abrégé du Surréalisme, p. 22.

²² Fue la primera revista de los futuros surrealistas de 1919 hasta junio de 1924.

naissance à des images plutôt que des énoncés logiques...On peut y retrouver de nombreuses influences des symbolistes français et de Lautrémont...On trouve le caractère nihiliste de Dada... Un nouveau style littéraire et une nouvelle forme d'art figuratif²³.

Se puede considerar que el “dadaísmo²⁴ y el simbolismo”²⁵ fueron los movimientos precursores del Surrealismo ya que André Breton estuvo involucrado e influenciado en estos movimientos, como otros dadaístas que se convirtieron en surrealistas, a través de ellos fue adquiriendo ideas y experiencias, para después dotarlo de significado, definiéndolo como “automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.”²⁶ planteando de esta manera la base y la esencia del movimiento, explica la escritura automática y se inspira de las teorías del inconsciente del psicoanalista Sigmund Freud a través del sueño, la imaginación y el deseo « Grace aux découvertes de Freud...un courant d'opinion se dessine enfin, à la favor duquel explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations... L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits »²⁷ alejándose así de la razón, de la realidad y de las convenciones establecidas por la sociedad porque el

²³ Brodskáia, Nathalia, *Le surréalisme. Genèse d'une révolution*, Ed. Parkstone International, 2009, p. 37.

²⁴ El movimiento surgió en respuesta contra la Primera Guerra Mundial en 1916. Fue su posición nihilista « la négation de tout » para dar prioridad a la libertad « la logique est toujours fausse ». Por eso, « Dada était le point de rassemblement des nouvelles tendances de l'art qui se développaient en même temps dans différents pays du monde. Dada était une révolte contre l'art traditionnel...Dada fut le point de départ du surréalisme ». idem. p. 21-22. « Sans *dada* le surréalisme eût sans doute existé, mais il eût été tout autre » Maurice Nadeau, p.23. La tensión entre Breton y Tzara se sentirá durante el juicio dadaísta hacia el escritor Maurice Barrès y en el “Congrès international por la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne” propuesto por Breton, marcará la ruptura con el dadaísmo en 1922.

²⁵ El *simbolismo* se interesa por lo espiritual expresando lo metafísico y lo misterioso, este movimiento inspiró a Breton. El *dadaísmo* rechaza la razón y la lógica, poniendo en tela de juicio las convenciones tradicionales, Breton fue integrante. CABALLERO GUIRAL, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*. Universitat Jaume I, 2002, p.23.

²⁶ Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, p.36.

²⁷ Op. Cit., p. 20.

artista se ve limitado en su creación ya que “nous vivons encore sous le règne de la logique »²⁸, forjando “le nouveau mode d’expression pure” en la literatura y en las artes como la pintura y el cine, ya no era necesario capturar la realidad por medio de las artes porque la fotografía y el cine reemplazaban fielmente esa realidad.

Así es que, el movimiento surrealista surgió como ruptura al movimiento anterior, al Realismo, de acuerdo a las inquietudes de las nuevas formas de pensamiento, en donde los artistas del siglo XX necesitaban liberarse y es lo que el surrealismo les aportó, la emancipación del espíritu humano. Ellos se basaron en los 3 ejes: la libertad, el amor y la poesía: « C’est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l’amour qui doivent inspirer le même zèle et converger, à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point moins découvert et le plus illuminable du cœur humain. »²⁹ La libertad se define « par opposition à toutes les formes de servitude et de contrainte... Elle doit être conçue non comme état mais comme force vive entraînant une progression continue. La liberté, non seulement comme idéal mais comme créateur constant d’énergie. »³⁰.

Los artistas surrealistas se cuestionaban acerca del arte realista existente ¿qué es real? Para ellos la realidad no es lo único que se representa de lo exterior sino también lo que hay en el interior como el alma, el espíritu, todo aquello que no se puede ver, como los fantasmas, lo escondido, lo misterioso. Por eso, no es raro suponer que tenían una inclinación hacia el esoterismo, la magia, la alquimia y la espiritualidad. Y esa realidad se puede buscar a través del sueño, de los recuerdos y del imaginario colectivo como las leyendas, los mitos y los cuentos. Entonces, la fantasía, lo extravagante, lo inusual, lo maravilloso³¹ y lo extraño tendrán un papel importante en el surrealismo. En otras palabras, los artistas surrealistas van más allá de la realidad que plasman las convenciones, las tradiciones y las mentalidades para contrarrestar lo existente, van a hacer una búsqueda de lo irracional, de lo ilógico, de lo que no existe

²⁸ Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 19.

²⁹ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d’Ajours*, Éditions Gallimard, 1999, p.94-95.

³⁰ Op. Cit., p.94

³¹ « Le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soir beau » Breton, André, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, p 17.

“Il est un moyen de libération totale de l’esprit et de tout ce qui lui ressemble...Il est un cri de l’esprit...” *Déclaration du 27 janvier 1925*.³² La destrucción de lo lógico, de la familia, la religión y la moral será su lucha constante ya que limita al hombre a vivir según su deseo.

Los surrealistas empezaron su dinamismo a través del lenguaje poético y de la revista *La Révolution surréaliste*³³, en diciembre de 1924, donde publicaban sus escritos y se reunían en varios cafés parisinos dando lugar a la creación colectiva del juego “el cadáver exquisito” publicados en 1925: “CADAVRE EXQUIS: jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L’exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière: Le cadavre exquis boira le vin nouveau»³⁴. También son activos con sus papillons, encuestas, panfletos, récit de rêve y manifestaciones.

Breton explica que el surrealismo se origina en la literatura por medio de la escritura automática, pero ¿Cómo se plasma el surrealismo en la pintura? Breton cataloga en su manuscrito algunos pintores para dar referencia sobre el surrealismo en las artes plásticas : Ucello (Renacimiento), Georges Seurat (Divisionismo), Gustave Moreau (simbolismo), Matisse (Fauvismo), Derain (Fauvismo), Picasso (Cubismo, Surrealismo), Braque (Fauvismo, Cubismo), Duchamp (Dadaísmo, Surrealismo), Picabia (Dadaísmo, Surrealismo), Chirico (Pintura metafísica, Surrealismo), Paul Klee (Expresionismo, Surrealismo, Bauhaus), Man Ray (Dadaísmo, Surrealismo), Max Ernst (Dadaísmo, Surrealismo), André Masson (Cubismo, Surrealismo, Art Modern). Sin embargo, Natalia Brodskaja en su libro *Le surréalisme. Genèse d’une révolution*,

³² Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions Du Seuil, Paris, 1964, p.69-70 : Communiqué par Raymond Queneau.

³³ 1924- 1929. Será la revista “la plus scandaleuse du monde” idem p.59. Donde revelan su intención provocadora, su rebeldía, su pesimismo, sus contradicciones y su revolución, quieren cambiar las condiciones tradicionales de la poesía y de la vida. Atacan las ideas sociales establecidas para crear polémica «La Révolution est dans les idées...mépriser tout pragmatisme, toute activité concrète matérielle » idem, p.67 «Elle vise à créer avant tout un mysticisme d’un nouveau genre... capable de changer quelque chose dans les esprits. » Op. Cit., p.70-71.

³⁴ Dictionnaire abrégé du surréalisme. Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*, Edition Gallimard, 1965, p. 372.

afirma que « la tradition artistique était déjà surréalisme avant son apparition au cours du XXe Siècle », por eso propone algunos pintores antecesores al surrealismo como Hieronymus Bosch, puesto que creó un mundo fantástico gracias a su imaginación « il fit ce que firent au XXe siècle Salvador Dalí, Max Ernst ou René Magritte. Il associa des objets qui ne pouvaient pas être associés : une chair vivante avec du métal ou du verre, des parties de corps humain avec des animaux, des insectes, des oiseaux ou des poissons. Une tige de fleur bourgeonnait pour donner naissance à une sphère transparente dans laquelle la vie se développait, une vie différente... il joua avec les proportions... Les créations fantastiques de Bosch ressemblent aux « cadavres exquis » des surréalistes parisiens. Le naturalisme de sa peinture nous amène à penser que l'artiste a représenté sur la toile ce qu'il voyait en rêve ». Ella considera que siempre ha existido el surrealismo, si se toma en cuenta la fantasía con un realismo cercano al naturalismo. De todas maneras, siempre ha existido una cadena de inspiración en el mundo del arte y de la literatura, es decir, que alguien inspiró a otros artistas y éste haya sido inspirado por otro y así en continuo encadenamiento, por eso, no dudo que varios surrealistas se hayan inspirado de Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Caspar David Friedrich « peintre ineffable, illuminé de grâce mystique, a formulé une fois pour toutes le premier commandement de l'artiste surréaliste: Clos ton oeil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'oeil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit. »³⁵, Arnold Böcklin « La rencontre de la peinture de Bröcklin joua un rôle dans la formation de nombreux artistes dont Giorgio de Chirico et les surréalistes », Odilon Redon « Les méthodes artistiques de Redon correspondaient déjà totalement aux méthodes des surréalistes. En 1980, Redon peint la toile intitulée Les Yeux clos qui devient presque le programme du surréalisme. C'est un magique visage d'homme dont le regard ne se porte pas sur le monde extérieur mais à l'intérieur de lui-même et tout cela est de fait l'expression de la position de base de l'art surréaliste» y Alfred Kubin « S'attacha en effet à représenter l'ineffable, les profondeurs secrètes de la nature humaine... La base de l'Œuvre du « maître sorcier » n'est pas seulement la philosophie de Nietzsche et de Schopenhauer, mais aussi les travaux de Freud et de Jung ». El sueño siempre ha sido un tema buscado por muchos artistas, de diferentes

³⁵ Waldberg, Patrick, *Le surréalisme*, Genève, 1962, p.25.

movimientos y épocas, expresándolo en su arte, por ser una concepción mística y desconocida, un mundo subjetivo y profundo del ser como el espíritu, en donde los intelectuales han tratado captar o interpretar de acuerdo a su construcción personal, es el misterio lo que los atrae. Como los griegos en la mitología.

Otro artista, quien inspiró e influyó a los futuros surrealistas en el arte, fue el pintor greco-italiano Giorgio de Chirico, gracias a sus pinturas metafísicas, marcaron el espíritu y el imaginario que tanto anhelaban. Creó su propio universo como muchos otros artistas, del cual inspirará a pintores de diferentes nacionalidades y de quien Remedios Varo reproducirá posteriormente sus cuadros para ganarse la vida en París (1937 -1939) porque en esos años vivía en la miseria “No es fácil vivir de la pintura en París... Algunas veces no tomaba más alimento en todo el día que una tacita de café con leche. A esa la llamo “la época heroica”. Creo que un gran número de artistas hemos pasado por ella... Esa vida bohemia que se supone necesaria para el artista, es muy amarga.”³⁶ El contexto hizo que falsificara algunos cuadros junto con su amigo español Oscar Domínguez, en esa época valía más un Chirico que un Varo. Incluso Remedios se vio influenciada por algunos detalles de Chirico “piazas vacías, sus edificios con columnatas, sus sombras alargadas y su marcado trazo”³⁷ en los que los convirtió en su propio estilo en sus obras más tardías, por lo pronto estaba en una fase creativa experimental en busca de un estilo propio.

En el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Breton define la pintura : « Le seul domaine exploitable par le peintre est aujourd’hui celui de la représentation mentale pure tel qu’il s’étend *au-delà* de la perception vraie, sans pour cela ne faire qu’un avec le domaine hallucinatoire. L’appel à la représentation mentale (hors de la présence physique de l’objet) fournit, comme Freud, « des sensations en rapport avec des processus se déroulant dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes, de l’appareil psychique ». En art la recherche de plus en plus systématique de ces sensations travaille à l’abolition du moi dans le soi, s’efforce par la suite de faire prédominer le principe du plaisir sur le principe de réalité...Au peintre s’offre un

³⁶ Cita extraída de Remedios Varo en Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.64.

³⁷ Op. Cit.

monde de possibilités qui va de l'abandon pur et simple à l'impulsion graphique jusqu'à la fixation en trompe-l'œil des images de rêve, en passant par tous les moyens de l'interprétation « paranoïaque-critique »...La peinture et la construction surréaliste ont permis, autour d'éléments subjectifs, l'organisation de perceptions à tendance objective. Ces perceptions présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde. Ce quelque chose *sera*. » (André Breton). El pintor tiene la libertad de representar lo que desea y lo que imagina en su actividad artística para crear su propio mundo y la obra sea vista desde otra perspectiva.

En 1925, se realizó la primera exposición de pintores surrealistas en París, a partir de ese instante, se desencadenó el flujo de otras exposiciones en Francia “qui devint dès lors un art plastique plus qu'un art littéraire”³⁸ y en el extranjero: Inglaterra, Bélgica, España, Suiza, Alemania, Checoslovaquia, Yugoslavia, Estados Unidos, África, Japón, América Latina (México, Brasil), y del cual, germinó la exposición internacional surrealista en 1938, en la ciudad donde todo comenzó, París. Mostrando de esta manera, todo su esplendor.

Sin embargo, la euforia surrealista pronto iba a detenerse, la Segunda Guerra Mundial estaba por surgir: el 1 de septiembre de 1939; perdurando 6 años, hasta el 2 de septiembre de 1945. En 1940, las tropas alemanas entraron en París, dividiendo Francia en 2 zonas: la zona ocupada y la zona libre. Los surrealistas tuvieron que refugiarse en el sur de Francia para poder huir a América. En ese lapso de espera y de tensiones, los surrealistas supieron aprovechar su tiempo para crear nuevos juegos como “Le jeu de Marseille” y realizaron cadáveres exquisitos.

³⁸ Brodskaja, Nathalia, *Le surréalisme. Genèse d'une révolution*, Ed. Parkstone International, 2009, p. 59.

2. La mujer en el surrealismo

*Aux créatrices d'hier et d'aujourd'hui
Qui prouvent par leur courage, leur soif de liberté et leur génie qu'elles
apportent un autre regard sur le monde*

Marie-Jo Bonnet

*On ne saurait penser assez haut des femmes mais ce n'est pas une raison
pour penser d'elles faussement.*

Nietzsche

Una vez determinado a grandes rasgos el movimiento surrealista, voy a basar mi análisis acerca de la problemática siguiente: ¿Cuál fue el papel de la mujer en el surrealismo? Éste se entiende desde dos perspectivas, la primera relacionada a la representación de la mujer por el hombre surrealista y la segunda en cómo la mujer surrealista se representa a sí misma, incluyendo Remedios Varo, en el movimiento de vanguardia.

El movimiento nació en un lugar mítico como lo es la capital parisina, ahí un grupo de artistas empezó a involucrarse en este nuevo arte, del cual atrajo a otros artistas de Europa y después del mundo. Sin embargo, en sus principios no se tomaba en cuenta a la mujer, acaso ¿no había pintoras, escritoras ni poetisas anteriormente y durante el siglo XX? En el Manuscrito del Surrealismo, Breton no cita a ninguna mujer que tal vez podría corresponder en dicho movimiento como lo hizo con los hombres anteriores a su época: Dante, Shakespeare, Young, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-Jonh, Roussel, etc. Incluso se cuestiona en su escrito sobre lo esencial “Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes³⁹, de l'amour⁴⁰, aussi?⁴¹, ¿No es exagerado

³⁹ « La femme au corps de papier peint » André Breton, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, p 12. La mujer es vista entonces como objeto de deseo.

pensar todavía que la mujer pertenece al hombre, la domine y sea superior a ella a principios del siglo XX, cuando las mentalidades están cambiando e incluso él mismo como intelectual y comprometido en lo social y lo político engendre ese tipo de pensamiento?

Desde la Antigüedad, existen mujeres artistas que han abierto espacios para ellas, aunque hayan sido pocas, y para las futuras artistas del Renacimiento, Barroco, Rococo, Neoclasicismo, impresionismo, expresionismo y de las vanguardias del siglo XX: cubismo, fovismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo, rayonismo, suprematismo, abstracción geométrica, concreta y lírica en un mundo viril en donde el hombre tiene un lugar predominante. Anteriormente, el destino de la mujer era cumplir con su papel de esposa y madre, no obstante, con el paso del tiempo, el padre ha tenido un rol importante en la educación artística de su hija, ya que muchas de ellas llegaban a ser pintoras gracias a la enseñanza de su padre que era pintor o simplemente era culto y sabía que las artes eran importante en su educación: “Comme il était impensable à l’époque qu’une femme fréquente l’atelier d’un artiste et se mêle librement aux autres apprentis, le fait d’être la fille d’un peintre et de pouvoir apprendre les rudiments de la peinture sous le toit familial constituait un privilège important”⁴². En aquella época, el honor y la reputación de la mujer y de la familia eran sagrados, si la mujer era mal vista por la sociedad, la reputación de la familia también lo era. En el siglo XVIII, el rol del padre es sustituido por el esposo, apoyando a su esposa artista a continuar con su arte.

Los prejuicios de la mujer son bastos: la mujer era vista como inferior al hombre, una mujer no podía ensuciarse las manos a causa de la pintura, ni modelando una escultura ya que pertenecía al medio masculino. Las manos de las mujeres (y la mujer en sí) connotan su fragilidad. En algunas escuelas (cuando por fin eran aceptadas) la mujer pagaba más que el hombre, la mujer no podía estudiar la anatomía ni pintar un cuerpo

⁴⁰ « L’amour réciproque, le seul qui saurait nous occuper ici, est celui qui met en jeu l’inhabitude dans la pratique, l’imagination dans le poncif, la foi dans le doute, la perception de l’objet intérieur dans l’objet extérieur. » André Breton et Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, p 3.

⁴¹ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 28, 38,39.

⁴² Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 27

masculino porque constituía un escándalo, ni mucho mejor pintar el cuerpo femenino, ellas tienen que enfocarse en el retrato y en la naturaleza muerta para mostrar su refinamiento, su dulzura y su delicadeza. La mayoría de las veces, los hombres consideraban a las pintoras (y sus pinturas) como principiantes o inaptas en las artes “un double préjugé qui les frappe: celui, tristement traditionnel, de l’incapacité de la femme à produire des œuvres de haut niveau et celui, lié à la situation historique”⁴³. También algunas mujeres se vieron obligadas a firmar su pintura con pseudónimos (nombre masculino) para ser aceptadas o poner sus iniciales para que no fueran identificadas como mujer sino como artista.

En el siglo XIX, las mujeres artistas estaban manifestándose contra la desigualdad y reivindicaban el reconocimiento artístico y su derecho. En 1876, se fundó la sociedad “Le droit des femmes” por la periodista francesa y militante feminista Hubertine Auclert que defiende el derecho de voto femenino. En 1881, apareció la organización artística francesa « Union des femmes peintres et sculpteurs » fundada por la escultora y militante del derecho de la mujer Hélène Bertaux (1825-1909), más adelante agregaría “graveurs et décorateurs” para abarcar el campo artístico puesto que todavía la mujer no era reconocida como artista por sus contemporáneos masculinos sino que continuaba a ser musa. La asociación organizaba cada año un salón para exponer las obras remarcables para promover las producciones de las artistas “prendre en toutes circonstances la défense de leur intérêts, d’établir une solidarité entre les femmes artistes et, par suite, de contribuer chez celles-ci à l’élévation du niveau artistique”⁴⁴. Para difundir el arte, instauró “Le journal des Femmes artistes”. Tuvo que establecer talleres para la formación artística de la mujer para contrarrestar la ausencia de formación todavía en el siglo XIX. En aquella época, la escuela de Bellas Artes no aceptaba a las mujeres, a pesar de eso, se decretó en 1897 la entrada a los cursos, en la biblioteca y en las galerías, pero ellas tenían que esperar hasta 1900 para ser admitidas en los talleres y participar en el concurso “Prix de Rome” hasta 1903.

⁴³ Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 129.

⁴⁴ Cita de Marie-Jo Bonnet. *Les femmes dans l’art*, Éditions de La Martinière, 2004, p. 65.

En 1930, aparece la « Société des Femmes Artistes Modernes » por la pintora Marie-Anne Zoegger (1881-1952), teniendo el mismo objetivo, presentar y defender el trabajo artístico de las mujeres “montrer, réunies harmonieusement, les plus belles oeuvres des artistes caractéristiques de l'école de Paris”⁴⁵. Se realizó la exposición del arte de las vanguardias del siglo XX en diferentes lugares de París. Apareció una gran cantidad de mujeres artistas, una de ellas es congénere de Remedios Varo, la española María Blanchard perteneciente al cubismo, contemporánea de Picasso. Fueron los pintores españoles de la Escuela de París: María Blanchard, Juan de Echevarría, Juan Gris, Francisco Iturrino, Joan Miró, Pablo Ruiz Picasso y Daniel Vázquez Díaz. Gracias a esta iniciativa, se pudieron exponer oficialmente en 1937 “Les Femmes artistes d'Europe” con más de 550 obras reuniendo 15 países europeos en la Exposición universal de artes y técnicas en la vida moderna en el museo Jeu de paume.

Así pues, la historia de la mujer artista ha ido evolucionando poco a poco, las artistas de épocas anteriores han luchado para darse un lugar en el mundo artístico y masculino y han conseguido ciertos derechos para ser admitidas en los talleres de pintores, en la escuela de arte, en la Academia, en concursos, en los Salones y sobretodo han logrado tener su propio taller; han sido también elogiadas por mujeres en su arte y por hombre que las representan en su universo creativo. Han tenido becas para viajar solas y así enriquecer su pintura con la influencia de otras culturas. Muchas de ellas fueron reconocidas, incluso algunas recibieron la medalla de la legión de honor, y medallas de oro por haber ganado en los concursos, su reconocimiento ayudó a la construcción de una nueva perspectiva artística y abrieron camino a otras. No obstante, los prejuicios continúan.

Como se muestra, sí hubo mujeres pintoras desde la Antigüedad, pero Breton las ignoró, inclusive hubiera tomado como referencia a María Blanchard por ser cubista como Picasso a quien tanto admiró y declaró surrealista. Simplemente no quiso reconocer las cualidades de las pintoras por el hecho de ser mujer.

⁴⁵ Bonnet, Marie-Jo. *Les femmes dans l'art*, Éditions de La Martinière, 2004, p.75.

2.1 ¿Qué representa la mujer para los surrealistas?

En el primer número de la revista, *La Révolution surréaliste* de 1924, muestra claramente la posición de la mujer en el movimiento. Se abre una encuesta sobre el suicidio, hay un extracto del periódico Figaro de un suicidio y se encuentra un fotomontaje de los surrealistas con los ojos abiertos alrededor de la francesa Germaine Berton, acaba de asesinar al “Camelot du roy Marius Plateau” y la cita de Baudelaire: “La femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves⁴⁶. Ch. B.” se explica el contexto, aquí se sitúa a la mujer como “meurtrière”, tal lo declara Maurice Nadeau. La mujer “apparaît ici comme antithèse révolutionnaire de la femme traditionnelle, synonyme alors de liberté et de patriotisme... Ainsi les surréalistes continuèrent à exalter les actions radicales des femmes isolées, alors qu’ils limitaient de plus en plus le rôle de la femme à l’intérieur du mouvement, se bornant à leur demander leur signature pour des tracts ou des manifestes.”⁴⁷ Su acción política permite considerar la dualidad de la mujer: destructora, peligrosa, demonio y pesadilla o inspiradora, salvadora y musa; y al mismo tiempo, se entrevé la contradicción de la mujer idealizada de la mujer real. En 1929, aparece la doceava y última publicación de la revista, cuestionándose acerca del amor: “Quelle sorte d’espoir mettez-vous dans l’amour?”, el poeta belga Camille Goemans dice “De l’amour à son objet” acerca de la mujer: “la femme, en tant qu’objet de l’amour” da la visión de la mujer como parte del deseo y del amor. Al final de la revista se abre la encuesta acerca del amor « Nous pensons que c’est l’idée d’amour, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l’idée de vie... Le restituons ici à son sens strict et menaçant d’attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* « dans une âme et dans un corps »⁴⁸ qui sont l’âme et le

⁴⁶ Continuación de la cita de Baudelaire «...La femme est fatalement suggestive ; elle vit d’une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu’elle honte et qu’elle féconde » *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, p 1.

⁴⁷ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.31.

⁴⁸ «« Trouver le lieu et la formule » se confond avec « posséder la vérité dans une âme et un corps » ; cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d’un être de l’autre sexe et d’un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l’un sans l’autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d’un seul bloc de lumière. » Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d’Ajours*, Éditions Gallimard, 1999, p.48. Frases de Rimbaud que al unirse connotan el amor único.

corps de cet être.»⁴⁹ El amor es parte de la creación poética de los surrealistas y, para encontrar el punto en donde la realidad y el sueño se unen, se asocia a la mujer para encontrar su verdad: el amor recíproco y único. Breton dice acerca del amor: « C'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence, c'est lui seul qui parvient à concilier d'emblée, en pleine harmonie et sans équivoque, ces deux notions, alors qu'elles demeurent hors de lui toujours inquiètes et hostiles. Je parle naturellement de l'amour qui prend *tout le pouvoir*...dans un seul être.»⁵⁰ y acerca del amor recíproco «...l'amour ne vit que de réciprocité... l'amour réciproque est le seul qui conditionne l'aimantation totale... qui fait que la chair est soleil et empreinte splendide à la chair, que l'esprit est source à jamais jaillissante, inaltérable et toujours vive, dont l'eau s'oriente une fois pour toutes entre le souci et le serpolet. »⁵¹ y añade « L'amour réciproque tel que je l'envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoie sous mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon désir et plus douée de vie.»⁵² . Por último, hay un otro fotomontaje de los surrealistas, esta vez, con los ojos cerrados alrededor de la pintura de Magritte “La femme cachée”, la mujer es representada como mujer-árbol, la mujer desnuda se funde en el paisaje porque es parte de la naturaleza, lo que le permite esconderse en el bosque. “Je ne vois pas (la femme) cachée dans la forêt” la imagen de la mujer se posiciona en lugar de la palabra, lo que dará paso en la poética surrealista. Aparte de mostrar la evolución colectiva de grupo surrealista desde su comienzo, se manifiesta la introspección del hombre acerca del amor, la mujer y poesía. Como se había mencionado anteriormente la poesía y el amor son hechos semejantes para ellos, hacen una analogía entre poesía, amor y mujer, no se pueden separar, ella se convierte en fuente inspiradora, de misterio y en objeto del deseo: en musa.

⁴⁹ Breton, André, *La Révolution surréaliste*, vol 12, Paris, 1929 (Reproduction numérique). Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673> p. 65.

⁵⁰ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'Ajours*, Éditions Gallimard, 1999, p.48.

⁵¹ Op. cit. p.48-49.

⁵² Citas de Breton tomadas del libro *Le Deuxième Sexe (Tome 1) Les faits et les mythes*, Simone de Beauvoir, Éditions Gallimard, 1949, p. 355-364.



Simone de Beauvoir, en su libro *Le deuxième sexe*⁵³ analiza la posición de la mujer en la poética surrealista: “Elle est un élément de perturbation; elle arrache l’homme au sommeil de l’immanence” es vista como clave para descubrir el más allá, lo desconocido, el misterio, el espíritu, es el secreto mismo “elle ouvre les portes du monde surréel: mais elle est incapable de le donner parce qu’elle ne saurait se donner elle-même”. Se percibe la paradoja entre la percepción del hombre hacia la mujer y la percepción de sí misma. El amor que encuentra en la mujer, le abre esta posibilidad de entrar en ese mundo y hallar la salvación. Ella es misterio, enigma, revelación “l’être unique dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx” dice Breton, por esta razón la mujer es relacionada mitológicamente como esfinge, persona enigmática. Se evoca / invoca a Mélusine, mitad mujer/ mitad serpiente « Je ne vois pas qu’elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage. C’est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu’elle est aujourd’hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu’on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature. La femme privée de son assiette humaine, la légende le veut aussi par l’impatience et la jalousie

⁵³ De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe (Tome 1) Les faits et les mythes*, Éditions Gallimard, 1949, p. 355-364.

de l'homme.»⁵⁴ Los surrealistas van a utilizar la metáfora como procedimiento poético para representar el andrógino de la mujer como Mélusine, van a utilizar el mito que permitirá trascender la idea de la mujer, para dominar “l'idée du *salut terrestre par la femme*, de la vocation transcendente de la femme”⁵⁵ es gracias a la metáfora que les permitirá transformar lo cotidiano en *merveilleux*. El papel de la mujer será visto como « pacificateur, mediateur » entre los dos mundos. En el diccionario del surrealismo realizado por Jean-Paul Clébert, trata el concepto de la mujer “Un culte qui, plaçant la femme sur un piédestal, sur un autel, en fait un *objet* de dévotion” como se idealiza a la mujer, ésta se convierte en objeto porque se contempla, se idealiza y se mitifica. Así, la mujer es representada de diferentes facetas o cabezas: quimera, adivinadora y peligrosa. René Passeron afirma en el artículo de la revista *Surréalisme révolutionnaire*⁵⁶ “Ce n'est pas en sublimant un être qu'on le libère. La sublimation a toujours eu son envers d'oppression...Ce n'est pas en célébrant Mélusine que nous avancerons d'un pas vers le règne du désir, mais en attaquant par la méthode matérialiste les mythes dont on berce la femme pour mieux l'exploiter. »⁵⁷ el reverso del mito y el laberinto para la mujer con su doble problemática. No obstante Susan Suleiman aclara que “ C'est parce que Breton transforme la femme en une série de métaphores qu'il ne la voit pas comme sujet... Beauvoir fait la critique de la métaphore seulement lorsqu'il s'agit des femmes, non pas en général.»⁵⁸ por esta razón, la crítica de Beauvoir acerca de Breton es sutil ya que se idealiza La mujer y no las mujeres.

La mujer es « Vérité, Beauté, Poésie », es el triángulo virtuoso que encarna la naturaleza. En el siglo XX, Simone de Beauvoir afirma que en la sociedad « c'est le mâle qui domine » sin embargo retoma la cita de Breton para transmitir su pensamiento, estará de acuerdo con él « Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez

⁵⁴ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'AJours*, Éditions Gallimard, 1999, p.66

⁵⁵ Op. cit, p. 59.

⁵⁶ Introduction à une érotique révolutionnaire, p. 41.

⁵⁷ Cita extraída de Rubin Suleiman, Susan, Simone de Beauvoir: Le Deuxième Sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation. Ouvrage dirigé par Ingrid Galster. Édition Slatkine, 2004, p.233

⁵⁸ Op.cit, p.233.

tumultueusement aujourd'hui. »⁵⁹ no es normal que exista todavía la desigualdad entre el hombre y la mujer, es tiempo que la mentalidad del hombre evolucione. También se refiere a la fragilidad de la mujer, que es la que inspira « Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée. Et tout d'abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu'elle apprenne à se connaître à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue que l'homme, en général, porte sur elle. »⁶⁰ Doble problemática de la mujer, encontrarse a sí misma para afirmarse y, al mismo tiempo, luchar contra la mirada masculina desde siglos « si la femme apparaît aujourd'hui comme désadaptée, mal équilibrée, c'est par suite du traitement que lui a infligé la tyrannie masculine; mais elle garde un miraculeux pouvoir du fait qu'elle plonge ses racines aux sources vives de la vie dont les mâles ont perdu les secrets. ».

Sin embargo, la mujer debe darse un lugar en el arte « C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient, ne serait-ce qu'en protestation contre ce scandaleux état de choses, de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même, de s'approprier jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition...se prononcer en art sans équivoque contre l'homme et pour la femme, de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie.»⁶¹ Breton tiene razón, tal vez lo dijo para embellecer su relato o es una contradicción más, en todo caso, la mujer debe romper con los estereotipos en el arte y en sociedad, para ser valorada y reconocida puesto que tiene las mismas capacidades intelectuales que el hombre y para ello, es

⁵⁹Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'Ajourns*, Éditions Gallimard, 1999, p.65. Xavière Gauthier lo percibe como « une sorte de matriarcat » en *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 148.

⁶⁰ Op. cit, p.64.

⁶¹Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'Ajourns*, Éditions Gallimard, 1999, p.65.

necesario no subestimar a la mujer. Se debe aceptar la igualdad que hay entre ellos con sus diferencias. Como lo hemos visto anteriormente, las mujeres artistas desde la antigüedad hasta nuestros días, han luchado por sus derechos en el arte como en la sociedad, cosa que no ha sido fácil frente a las barreras del hombre, él mismo debe ayudar al cambio, en vez de fomentar el estereotipo. No obstante, la postura de Breton es contradictoria entre la mujer imaginaria y la mujer real. Para Xavière Gauthier es un “manifeste féministe” que “semble révolutionnaire” pero no es posible a través de la femme-enfant como Breton declara sino de la mujer en sí.

Simone de Beauvoir piensa que es la feminidad, el aspecto clave “autre” de la verdad de la vida y de la poesía, y es a través de ella que la mujer es percibida en el surrealismo. Es por eso por lo que la mujer es todo “l’être le plus ancré dans la nature, le plus proche de la terre est aussi la clé de l’au-delà... Sous la figure de l’Autre, Tout excepté soi même”. Ella afirma que no hay inferioridad de la mujer en la poética surrealista porque la idea del amor es recíproca, a pesar de eso, el amor inspira al hombre, pero no se sabe con certeza si es recíproco, es decir, si ella se inspira de él y de ella misma en su creación.

2.2 ¿Cómo los artistas masculinos representan la mujer en sus obras?

Como hemos visto, hay una doble visión de la mujer en el arte: es vista a través de la mirada masculina y la otra es a través de ella misma. El cuerpo femenino se ha forjado desde la prehistoria con las estatuillas femeninas llamadas Venus con un cuerpo femenino desproporcionado, y el arte griego le atribuyó el canon armonioso que conocemos actualmente.

La mujer ha sido un tema literario y pictórico hecho por hombres desde la antigüedad y el surrealismo no hace excepción, ellos representan a *La mujer* en la pintura: bella, idealizada, andrógina y mística, ella es su fuente de inspiración porque es la llave para conocer el más allá y encontrar la salvación: “Le surréalisme est le seul mouvement

artístico, desde el Romanticismo, a haber dado a la imagen de la mujer un rol también significativo en la vida creadora del hombre”⁶².

Mujer-niña⁶³ : La mujer-infante: “Es su llegada a todo el imperio sensible que sistemáticamente el arte debe preparar... Eligo a la mujer infante no para oponerla a la otra mujer, sino porque en ella y solo en ella me parece residir el estado de transparencia absoluta el *autre* prisma de visión”⁶⁴. Para Breton es la fuente de creación, de inspiración. La juventud, la sensibilidad, la inocencia, la pureza, la sensualidad de la mujer le permite estar en contacto con su inconsciente, la imaginación, lo irracional, lo ilógico y con la naturaleza, lo que el hombre no logra tener, por eso ella logra ser mediadora entre el hombre y el mundo, para guiar al hombre surrealista. « Faut-il que soit vivace le fantasme masculin de pureté et d’innocence que l’homme trouve et met chez la femme! »⁶⁵ exclama Xavière Gauthier para que ella sea dependiente y el hombre pueda protegerla, con el simple hecho de mostrar su virilidad, por ello, fomentan a la mujer infantil, pura, joven, inocente, virgen, ligada a la mujer flor en sus obras; el tiempo no permite el envejecimiento, transmiten una imagen que oculta la verdadera imagen de las artistas, de cierta manera, la degradan, por eso ellas rechazan las teorías surrealistas porque es falsa, no les permite liberarse sino encasilladas “ Tout ce mythe de la femme-enfant est évidemment sous-tendu par l’idée chrétienne que le plus fort a pour devoir de “respecter” le plus faible”⁶⁶.

Mujer-esfinge: El andrógino⁶⁷ proviene de la mitología platónica, pero los surrealistas lo modificaron porque el hombre busca su símbolo contrario: la mujer y no su símbolo

⁶² Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 7.

⁶³ La mujer-niña fue tratada por Paul Eluard y por Dalí. Ella afirma que « el papel de la mujer como musa se halla relacionado con la mujer como niña y la mujer como objeto» CABALLERO GUIRAL, Juncal. *Mujer y surrealismo. Asparkia: investigación feminista*, 1995, no 5, p. 75-76. Meret Oppenheim, Dorothea Tanning representa para ellos la mujer-niña, citada posteriormente.

⁶⁴ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d’Ajours*, Éditions Gallimard, 1999, p.67-68.

⁶⁵ Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 106.

⁶⁶ Op. cit, p. 114.

⁶⁷ Dicho de una persona: De rasgos externos que no se corresponden definitivamente con los propios de su sexo. Definición de la R.A.E. « Etait un être humain complet, à la fois mâle et femelle, satisfait et heureux... un Dieu en colère l’a coupé en deux moitiés... jetés au hasard dans le monde, errant et se cherchent, malheureux et incomplets jusqu’à ce qu’ils se soient trouvés. C’est leur destin, leur fatalité... » Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 71.

idéntico como Platón lo sugiere. En el amor único y recíproco, ella es su destino. Por esta razón: “De la tête aux pieds Mélusine est redevenue femme”.⁶⁸

Mujer-objeto: A través del erotismo, los surrealistas supieron manifestar eficazmente su rebeldía en la sociedad, puesto que ahí seguían reinando los valores morales. La exposición internacional del surrealismo de 1959-1960 fue concebida para provocar, impactar e invertir los ideales. Fue a través de esta inversión de los ideales tradicionales que innovaron, rompieron con los esquemas establecidos, jugando con la ambivalencia de lo erótico y lo revolucionario. Crearon un escándalo erótico liberando al Eros de la mitología griega, éste fue el leitmotive en su ideología, en él se simbolizó el deseo, la sexualidad, el amor, lo consideraron como una fuerza subversiva. Como sabemos, el amor, la poesía y el deseo están ligados a la mujer, por esta razón fue percibida como objeto erótico. Xavière Gauthier declara que « La liberté sexuelle passe par la révolution sociale. Cette dernière est un moyen de résoudre l’exploitation de la femme par l’homme »⁶⁹.

Los surrealistas están influenciados por Sade respecto al sexo de la mujer ya que su cuerpo sufre una transformación « cette métamorphose corporelle ne va pas sans violence et c’est précisément le rôle du travail sadique d’opérer la transformation. Le pervers sadien fait violence à son propre corps en même temps qu’au corps de l’autre. En étendant la jouissance à des organes inutiles à la procréation, il pulvérise les limites du corps fonctionnel.»⁷⁰ Existe una inversión de las funciones habituales del cuerpo con el propósito de pervertir y manifestar de esta manera su Revolución. Es a través del cuerpo que germina la creación artística y se incarna el deseo del hombre “L’homme crée la femme parfaite et merveilleuse pour qu’elle réponde à sa demande, à ses besoins”⁷¹.

Por ello, Xavière Gauthier en *Surrealisme et sexualité* afirma que la mujer se vio plasmada de manera dual, simplemente para glorificarla, de un lado, de manera ligada a la naturaleza como “femme-nature” porque es el símbolo de la “réalité désirable”:

⁶⁸ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d’Ajours*, Éditions Gallimard, 1999, p.68.

⁶⁹ Gauthier, Xavière, *Surrealisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 36.

⁷⁰ Op. cit, p. 55.

⁷¹ Op. cit, p.154.

Femme-fleur: la mujer se compara a una flor porque es la “fraîcheur, l’éclat, la vie, la pureté, la naïveté ” lo que conlleva a que la naturaleza y la mujer se confundan, se recurra a la naturaleza para evocar las partes de su cuerpo y convertirse en objeto de contemplación. « Une femme qui fait l’amour pour la première fois de sa vie est dite “déflorée”. Faire de la femme une fleur, c’est suggérer au lecteur l’idée de pureté, de virginité et de prise violente de la jeune fille par le mâle. La protection de la jeune fille est la protection du capital, et le mythe de la pureté est un mythe capitaliste et chrétien. »

Femme-fruit: El hombre va a consumir la mujer, la va a « comer » o « beber » por amor « On peut voir une forme de cannibalisme dans tout acte sexuel... *Ces formes de relation avec la femme (la manger, la cueillir, la boire, la respirer, etc.) sont autant de manières de la consommer, autant de manifestations du désir de possession. Et nous savions que ce besoin de transformer l’être en avoir est typique de la société capitaliste. »*

Femme-terre: En donde se encuentra la madre, la mediadora y la musa. Se inspira de ella y así mismo, venerada. En la mujer se representa la Madre-Tierra porque simboliza la fertilidad, da la vida, nutre y sosiega como la madre, de tal modo le permite la mediación. El hombre se regocija en su manto protector. Si la mujer se convierte en naturaleza es para mostrar “sa tendresse, sa douceur, sa faiblesse”, y de la cual le permite trascender. Sin embargo, la mujer artista se identifica a la naturaleza para reflejar su realidad “En associant intuitivement l’inconscient à une nature qui est toujours implicitement, mais parfois aussi explicitement, féminine, les femmes artistes trouvèrent dans les mystérieuses germinations du monde naturel une métaphore puissante pour décrire la création artistique”⁷² y no el erotismo como los hombres surrealistas tratan de plasmar en sus obras.

Gradiva fue otro símbolo mediador entre los dos mundos « Entre 1930 et 1937, les images de la femme en tant que muse se mêlèrent pour les surréalistes à celle de Gradiva, personnage mythique tiré de la nouvelle de Jensen *Gradiva, une fantaisie pompéienne* (1903) et de l’étude que Freud fit de cette œuvre (traduit en français en

⁷² Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.145.

1931). Le personnage de Gradiva fut utilisé par Breton, Masson, Dali et Eluard. Ce fut pour eux le moyen de faire apparaître de façon symbolique le dynamisme du désir érotique réprimé et le mythe de la métamorphose : passage de la mort à la vie, du rêve à l'éveil, de l'inconscient au conscient, du terrestre au transcendantal. »⁷³

Femme-astre: También representa el universo y los astros ya que es una creatura celeste y divina. En ella se simbolizan los elementos naturales « La nature disparaît pour devenir femme; la femme perd son individualité pour se faire nature; l'homme est lui-même dépossédé de sa personnalité : il se perd dans la nature pour atteindre la femme, il s'unit avec la femme pour aller vers la nature. ». La mujer guía al hombre, ilumina su camino, es su destino y su salvación.

La autora alude a una “sacralisation de la femme” que los surrealistas ampliaron pero que ya existía en el siglo XVIII y que el Romanticismo desarrolló. Esta sacralización, a la que la autora hace referencia, se debe a las características que la religión le otorga a la Virgen María, y que los surrealistas le atribuyen a la mujer.

Y del otro lado como la mujer perversa atribuyéndole calificativos “insaisissable, fatale, la mante religieuse, la prostituée, la voyante, la sorcière et forgerie de mâles” para revelar la dicotomía de la mujer « *si elle peut être tout, cela signifie clairement qu'elle n'est rien, hors de la cervelle de l'homme* ».

Los surrealistas se reunieron para hacer una encuesta acerca de la sexualidad y la publicaron en el onceavo número de la Révolution Surréaliste en 1928. Whitney Chadwick resume la encuesta « *acceptation enthousiaste de l'onanisme et de la sodomie, refus catégorique de l'homosexualité et de la zoophilie, curiosité pour toutes les différentes formes du plaisir sexuel* »⁷⁴ como se puede sospechar, ninguna mujer estaba presente en la reunión, se dice que Aragon deseó que la mujer participara para tener su punto de vista al respecto y enriquecer el tema ya que se trataba de la sexualidad, particularmente, de su sexualidad.

⁷³ Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'AJours*, Éditions Gallimard, 1999, p.51-55.

⁷⁴ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 103.

En contrapartida, la mujer explora la sexualidad de forma irónica para criticar la teoría surrealista, parodia algunas obras clásicas, la imagen erótica del cuerpo femenino y el mito del amor, castrando al hombre o reinventando la mitología del falo.

A continuación, se presenta la creación artística de algunos surrealistas para revelar la representación de la mujer.



René Magritte, *L'invention collective*, 1935.



La Violación de 1934.



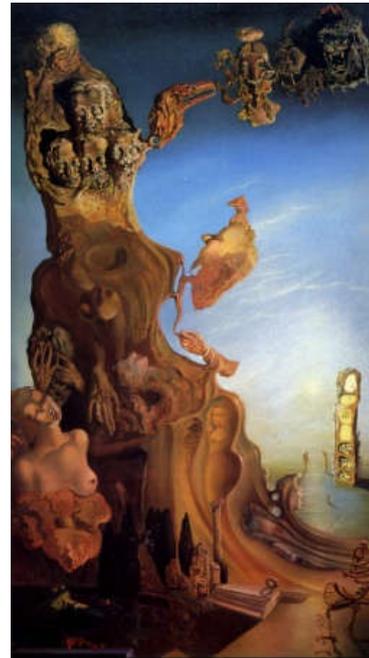
Man Ray, *Lydia et mannequins*, 1932.



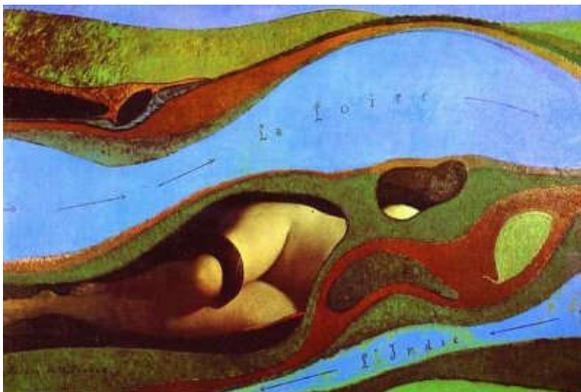
El violín de Ingres de 1924.



Salvador Dalí, Gradiva, 1931.



Monumento imperial a la mujer niña, 1929.



Max Ernst, Marlène, 1941



La mariée, 1939.



André Masson, *Gradiva*, 1939.



La métamorphose de la femme, Circa ,1970,



Paul Delvaux, *L'Aurore*, 1937



Les nymphes des eaux, 1938.



Hans Bellmer⁷⁵, *La Poupée*, 1935 – 1936.



La mitrailleuse en état de grâce, 1934⁷⁶.



Roberto Matta, *La mujer hambrienta*⁷⁷, 1945.

⁷⁵ Bellmer se opone al mito de la mujer- flor, mujer inocente y virginal.

⁷⁶ « Elle est sur les pivots mobiles : le bas d'un visage de femme, des seins, une chute de reins, peut- être des testicules, y apparaissent. Tous ces éléments érogènes constituent le corps et la charge de la mitrailleuse et la menace qu'elle fait peser sur le monde ne peut être que celle du désir » Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 23.



Picasso, *Dora Maar y el minotauro*, 1936.



Fauno descubriendo a una mujer, 1936.

⁷⁷ « C'est une femelle affamée de plaisir sexuel. Son visage est une immense mâchoire-vagin, agrémentée de crochets pointus. Sa langue, qui sort, à la rondeur et la forme d'un pénis en érection, également pourvu de crochets. Elle écarte encore ses mains et en tirant sa mâchoire inférieure vers le bas » Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p.166.



Pierre Molinier, *La fleur du paradis*, 1955⁷⁸.



Le temps de la mort, 1962.



Clovis Trouille, *La parade atomisée*, 1951.

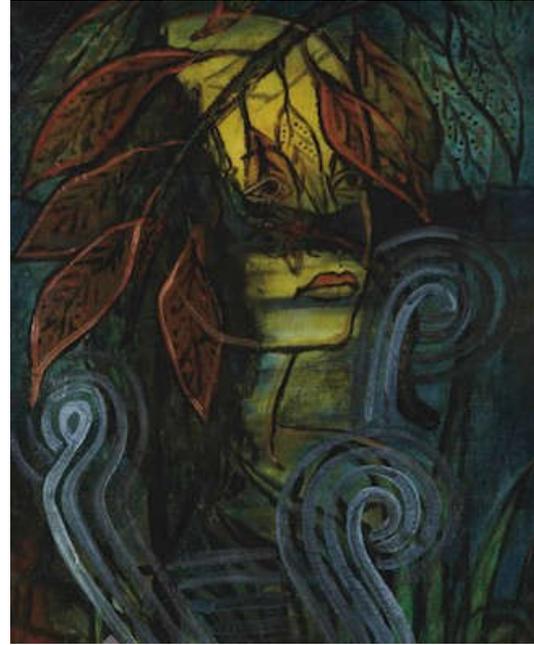


Le palais de merveilles, 1960.

⁷⁸ « Bel objet de désir, elle déplie ses pétales, ouvre sa corolle et attend le papillon... les fleurs, fussent-elles de paradis, ont des racines. » Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 103.



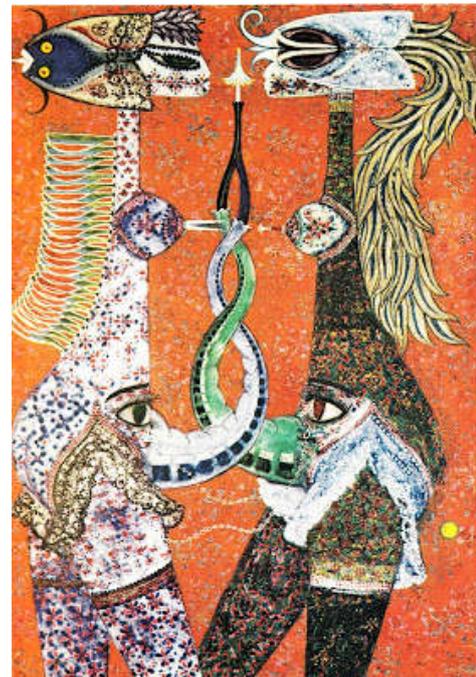
Francis Picabia, *Les seins*, 1924-27.



Femme fleur, 1932-33.



Max Walter Svanberg, *Union Poétique II*, 1966-67.



Grossesse étrange dans la chambre pourpre, 1965.



Joan Miró, *Le piège*, 1924.



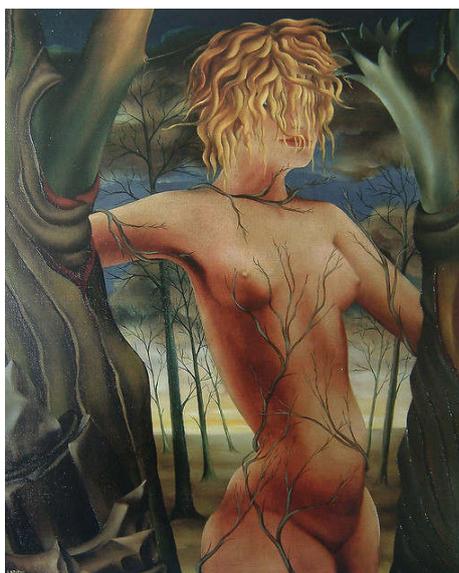
Ciphers and Constellations in love with a FEMME, 1941.



Balthus, *Le rêve*, 1955.



La chambre, 1954.



Félix Labisse⁷⁹, *L'étrangère*, 1942.



Hermeline, 1973.



Victor Brauner, *La Pierre philosophale*, 1940.



*Mythotony*⁸⁰, 1942.

⁷⁹ « La femme, représentée par Labisse, a la mollesse des végétaux, l'endurance bornée des arbres, leurs patience et leur enracinement, leur longévité et leur vitalité aveugle. » Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 121.

⁸⁰ « Vêtue d'une somptueuse robe violette, est *la magicienne*, celle qui transforme le monde et l'embellit. Elle tient d'une main le tau des Egyptiens, symbole de la vie et de la mort : elle est celle qui donne la vie, *la mère*, et celle qui reçoit l'homme dans ses bras, *la terre*, elle est l'endormissement, l'engourdissement, on trouve le Nirvâna en son ventre. De l'autre main, elle tient un serpent qui représente généralement chez Brauner le poète : elle est aussi *la muse*, l'inspiratrice. Enfin, sa robe ouverte laisse apparaître ses seins et son sexe : elle est toujours *l'objet de désir*, par excellence... Elle reste un être dont on se sert : ses yeux, en effet, sont cachés par un bandeau, et son visage, presque entièrement dissimulé, est dominé par une tête de Janus cyclopien, mi-homme, mi-animal. Virile, mâle, royale, coiffée d'une couronne de flammes, c'est cette tête qui détient la puissance. Ainsi la femme a beau être nantie des plus belles attributions, c'est encore l'homme qui les lui décerne, les lui impose : elle est toujours le « deuxième sexe » » Op. Cit., p. 188.

2.3 ¿Cuál es el lugar de la mujer en el grupo surrealista?

A principios del movimiento surrealista, la mujer artista todavía no era parte del grupo, poco a poco, a finales de los años 20's y principios de los años 30's empezaron a conocerlo, a través de sus relaciones personales y sociales con integrantes de dicho movimiento o simplemente en busca de una identidad artística o de expansión. Ellas tenían una formación artística antes de ingresar al movimiento: “Aucun mouvement n’a compté autant de femmes parmi ses membres actifs”⁸¹ en el arte y en la escritura: Leonora Carrington⁸², Remedios Varo, Dora Maar⁸³, Leonor Fini⁸⁴, Lee Miller⁸⁵, Valentine Hugo⁸⁶, Valentine Penrose, Jacqueline Lamba⁸⁷, Alice Rahon, Marie Cermínová (Toyen)⁸⁸, Claude Cahun y Nora Mitrani. Fueron descubiertas por los surrealistas gracias a sus obras: Meret Oppenheim⁸⁹, Frida Kahlo⁹⁰, Eileen Agar⁹¹ y Kay Sage⁹². Debido a las exposiciones internacionales se unieron Dorothea Tanning⁹³, Ithell Colquhoun, Emmy Bridgwater, Edythe Rimmington, Grace Pailthorpe y Rita Kernn-Larsen. Ser parte de la esfera surrealista les permitió tener reconocimiento artístico por medio de las exposiciones. No obstante, su historia en el surrealismo es

⁸¹ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.7.

⁸² Antes de entrar en contacto con el grupo en 1937, ella estaba en lucha interna contra su familia. Mujer independiente, ignora la teoría de Breton acerca de la mujer.

⁸³ Fotógrafa surrealista. Musa y sombra de Picasso.

⁸⁴ Ella no acepta el sometimiento teórico de los surrealistas y prefiere mantenerse lejos de ellos, aunque sus pinturas pertenecen a dicho movimiento ya que exponen con ellos. Ella manifiesta su consciencia femenina a través de la representación de sí misma y de las mujeres al plazar su imagen en el centro de sus pinturas.

⁸⁵ Fotógrafa americana. En 1929, tenía 22 años cuando conoció al fotógrafo surrealista Man Ray. Buscó en el surrealismo su identidad estética, pero no estaba de acuerdo con la imagen que proponían de la mujer infantil y sublime.

⁸⁶ Fue la primera mujer en tener una reputación artística antes de conocer al grupo surrealista en 1929.

⁸⁷ Esposa de André Breton “son mariage ne lui laissait que peu d’occasions de s’occuper sérieusement de son œuvre” afirma Whitney Chadwick. En 1944 realizó su primera exposición personal.

⁸⁸ Es una de las artistas que el grupo surrealista estima mucho por su arte, pero su origen y el hecho de ser mujer explican su exclusión, afirma Simona Bartolena. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 273.

⁸⁹ Encontró al grupo en 1933, cuando tenía 20 años. « Critique à l’égard de la place imposée à la femme au sein du mouvement surréaliste, elle se plaint du traitement que subit une artiste femme lorsque ses comportements ne sont pas conformes au style de vie de la société, alors que l’on trouve normal que les hommes soient libres d’adopter les attitudes qui leur conviennent le mieux » Simona Bartolena. Op. cit. p. 277. Ella se aleja del grupo surrealista también. Tampoco le agrada la interpretación sexual que los surrealistas otorgan a su creación.

⁹⁰ Breton aprecia su pintura y la declara surrealista, pero ella rehúsa. Sin embargo, ella participó en exposiciones y en reuniones del grupo, lo cual le permitió darse cuenta del ambiente: “Ils me font vomir”.

⁹¹ Busca su identidad artística a través del autorretrato.

⁹² En 1938, fue la última artista en integrar el grupo surrealista.

⁹³ A partir de 1940, el surrealismo influyó su obra, tenía 28 años. Fue compañera de Max Ernst hasta su muerte, gracias a él, encontró en círculo surrealista en Nueva York.

“celle d’un groupe de femmes qui ont osé refuser les conventions de leur entourage, qui ont essayé de mettre en accord leurs idées et leurs vies. Elles se sont lancées dans la création artistique à une époque où on encourageait peu le travail des femmes dans le domaine des arts visuels...elles devinrent l’incarnation de leur époque...et explorèrent, plus que ne l’avait fait aucun groupe de femmes avant elles, les sources de l’imagination créatrice féminine...Beaucoup d’entre elles s’étaient dirigées vers les arts malgré une forte opposition familiale, d’autres avaient été rebutées par l’aspect rigide et mécanique de l’enseignement artistique qui leur était donné dans les académies, et presque toutes étaient en révolte contre le rôle conventionnel assigné à la femme par la famille, la clase social et la société en générale »⁹⁴ El surrealismo les ayudó a expresarse libremente sobre su estado psíquico de sus vivencias y les permitió llegar a su madurez artística y personal.

El hecho de ser mujer a principios del siglo XX en donde “las normas que, implícitas y explícitas, regían las vidas de las mujeres condicionarán la infancia y la juventud de nuestras protagonistas, no así la de sus hermanos”⁹⁵ nos alude a las convenciones tradicionales, el imaginario colectivo acerca de la mujer y las mentalidades patriarcales; éstas serán rechazadas por las pintoras porque rehúsan ser encasilladas cuando se tiene una representación múltiple, y se es libre.

Algunas corresponden al canon estético, bellas, jóvenes y subversivas, pero no todas podían ser parte de él, como lo dice Gladys Morales “Las artistas quedaron siempre fuera del círculo de los poetas y pintores (...). André Breton declaraba quién pertenecía o no (...) y siempre los integrantes eran hombres”⁹⁶ nos muestra aquí, el mundo elitista, machista y falócrata del grupo, también lo plasma Cristina Ballestín “La faceta artística de muchas mujeres que colaboraron en el grupo queda entonces marginada, relegada al plano de lo privado”⁹⁷. En los textos surrealistas, es raro que se indique la colaboración de la artista, incluso participaron en las exposiciones después

⁹⁴ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.9-10.

⁹⁵ CABALLERO GUIRAL, Juncal. Remedios Varo: Notas de una vida transgresora. *DONES CONTRA L’ESTAT*, 2008, p. 175

⁹⁶ Morales, Gladys Villegas. 4. Mujeres y surrealismo. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, 2000, p. 87.

⁹⁷ Ballestín Cucala, Cristina. Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun, p.328.

de 1929, sin embargo, la mujer idealizada sigue siendo el centro de la actividad creativa del hombre, de la cual continua a ser un peso en su identificación artística. Además la reputación de su congénere no ayuda a que la mujer sea reconocida como creadora. Muchas mujeres se sintieron excluidas del grupo por su timidez de juventud, otras decidieron alejarse de él porque no estaban de acuerdo con el aporte teórico que Breton imponía como la “femme-enfant”, de su romanticismo y de la representación efímera de la mujer que ellos representaban « Toutes très belles, qui, pendant des années, ont vécu à l’ombre de leur collègues masculins pour qui elles représentaient surtout une source inépuisable de rêves et de cauchemars. Souvent leurs corps -objets désirables- sont exposés sans gêne dans les œuvres et les écrits de représentants masculins du groupe, mais rarement leur travail a été reconnu à sa juste valeur dans les travaux des spécialistes »⁹⁸ cuando ellas llegaron al grupo, la mayoría de las bases teóricas del movimiento ya estaban establecidas, sin embargo en otras teorías o encuestas como la sexualidad, la mujer estaba ausente, la excluían.

En la entrevista que Remedios Varo dio en julio de 1957 a Raquel Tibol, resume la posición de la mujer en el seno del grupo surrealista “Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones; mi posición era la tímida y humilde oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos; con un Paul Eluard, un Benjamín Peret o un André Bretón; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad.”⁹⁹ Tenía 29 años cuando ingresó al grupo surrealista en 1937 como compañera de Benjamin Péret y en busca de su identidad artística, pero sí tenía la capacidad gracias a su formación académica en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; es normal que se sintiese intimidada por estar rodeada de intelectuales del grupo y a los que admiraba desde España. Janet A. Kaplan declara que no solo se debe a su juventud o timidez sino al ambiente inquisidor de Breton y los demás surrealistas, incluyendo Benjamin Péret, por crear un ambiente para intimidar, por ello, ella se sentía incómoda, como muchos

⁹⁸ Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 112.

⁹⁹ PRIMERA INVESTIGACION DE REMEDIOS VARO <http://www.proceso.com.mx/136802/primer-investigacion-de-remedios-varo>

más: “Es una ironía por parte del hombre y del movimiento que, creyendo en la liberación y repudiando la severidad de la religión institucionalizada, Péret, Breton, y los demás celosamente aplicasen los métodos más católicos –la inquisición y la excomunión- en pos de los ideales surrealistas.”¹⁰⁰ Como bien se sabe, la contradicción es parte de los surrealistas.

A pesar de la doble problemática : musa por su congénere y revolucionaria por ella misma « ces jeunes femmes, qui inspirèrent tant de peintres et de poètes surréalistes, allaient lutter pour définir leur identité artistique au sein du contexte surréaliste »¹⁰¹ tenían que darse un espacio en el surrealismo, del cual se sentían atraídas porque les daba un espacio para liberarse de las presiones familiares y sociales, un lugar a su creatividad y una exploración de la realidad interior y exterior « un monde où la révolte était une vertu et l’imagination un passeport pour une vie plus libre »¹⁰² como movimiento de nuevas ideas, se interesaban en la mitología, el esoterismo, la alquimia, el misterio y la magia como ellos, pero tenían que romper con su ideología acerca de la mujer « En dépit des stéréotypes dont elles ont été souvent les victimes, les femmes du surréalisme ont des personnalités artistiques marquées et différentes. En s’enthousiasmant pour les aspects mystérieux de l’existence, certaines d’entre elles s’adonnent à l’étude de l’alchimie et au culte de la magie. Avec ses instruments, Leonor Fini, Leonora Carrington et Remedios Varo cherchent à exprimer la distinction entre le visible et l’invisible, l’essence et l’apparence. D’autres, sont attirées par la psychanalyse, surtout par l’analyse des rêves comme lieux de nos peurs et de nos ambitions. D’autres encore privilégient les aspects les plus ironiques du langage surréaliste. »¹⁰³. Sin embargo, muchas de ellas no se consideraban surrealistas porque no tenían un objetivo artístico común o teórico como sus colegas surrealistas, no participaban colectivamente puesto que su pintura muestra una realidad individual.

¹⁰⁰ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p.55.

¹⁰¹ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.13.

¹⁰² Op. cit. p.67.

¹⁰³ Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 269-270.

2.4 ¿Cómo se representa la mujer artista en su obra?

¿Qué pasa cuando las mujeres son sujeto de representación y no objeto?

El autorretrato ha sido siempre una reflexión sobre uno mismo, una afirmación de sí mismo y al mismo tiempo, un deseo en dejar un vestigio. También le permite testimoniar, mostrar su personalidad y su realidad, reivindicar su papel en la sociedad, su emancipación: «L'autoportrait est un genre très pratiqué par les femmes de l'avant-garde surréaliste, qui aiment à se présenter avec des références culturelles sophistiquées, des codes iconographiques liés à la sphère privée.»¹⁰⁴ Las mujeres que integran el círculo surrealista en los años 30's «étaient à la recherche de leur identité artistique, mais la vision idéalisée de la femme muse que proposait ce mouvement ne leur fut pas d'un grand secours. Rejetant cette idée de la muse considérée comme l'Autre, elles se tournèrent vers leur propre image et leur propre réalité pour y trouver les sources de leur art. La représentation de l'artiste elle-même apparaît souvent dans leurs œuvres même si l'autoportrait n'est pas à proprement parler le sujet même de ces œuvres.»¹⁰⁵. Por ello, ellas se personifican en el centro de sus cuadros para plasmar su posición artística y su toma de conciencia acerca de la feminidad.



Rita Kernn-Larsen, *Know Thyself*, 1937.

¹⁰⁴ Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 208-209.

¹⁰⁵ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.70.

Las artistas surrealistas hacen una búsqueda sobre su identificación como mujer; de su autoconocimiento, permitiéndoles hacer una nueva representación de lo femenino y contrarrestar la representación concebida por el hombre, creada en su ausencia por eso no se identificaban. ¿No es la búsqueda del ser que tanto anhela el surrealismo? « Les représentantes de la dernière avant-garde historique vivent leur féminité de manière contradictoire : d'un côté leur aspect extérieur est un facteur décisif –la beauté et sa mise en valeur semblent en effet faire partie des bases même du surréalisme-, alors que, de l'autre côté, leur langage artistique implique une profonde connaissance de leur propre monde intérieur et exprime des préoccupations personnelles obscures, voir incompréhensibles, comme les rêves et les angoisses les plus intimes. Trop souvent, les noms de ces artistes femmes sont liés aux noms que portent les hommes du mouvement.»¹⁰⁶.

Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* propone la imagen del espejo como la clave de la condición femenina. Las mujeres se interesan en su propia imagen y los hombres en la imagen de ellos mismos a partir de la imagen que las mujeres tienen de ellos. Witney Chadwick afirma que el artista utiliza el espejo para reflejar la dualidad del ser “le moi qui observe et celui qui est observé” relacionando la realidad exterior y la realidad interior que tanto el surrealismo anhela, por eso las mujeres se identifican y se afirman en el autorretrato: “L'image de soi qui provient de la juxtaposition difficile de deux mondes, celui de l'artifice et celui de la nature, constitue un leitmotiv constant dans ces autoportraits”. En cambio, el hombre refleja su realidad interior a través del deseo que tiene de la mujer, su visión que tiene de la mujer con la naturaleza es distinta: “Ainsi occultée, la femme symbolise les forces telluriques de la nature comme les sources souterraines de l'inconscient. C'est-à-dire, son pouvoir de médiatrice, irremplaçable entre l'homme et la nature qu'elle rapproche de lui. ».¹⁰⁷ Se confirma lo que Beauvoir planteaba en la poética surrealista « Sous la figure de l'Autre, Tout excepté soi même » la mujer no se inspira del amor del hombre. Ella se inspira de su propia imagen. En esta búsqueda, se hace una retrospectiva hacia sí misma, los orígenes, la infancia, la existencia, los mitos, como lo es la Gran Madre, es decir, la

¹⁰⁶Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 136.

¹⁰⁷ Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Édition Seuil, 1996, p. 271.

Tierra, porque representa la fertilidad, la fuerza y lo femenino, por medio de la naturaleza, se va a reflejar así, un universo simbólico matriarcal con elementos vegetales, animales o astrales en sus pinturas “Elles assimilèrent leur propre réalité à la terre, qu’elle soit fertile ou stérile... une identification intuitive à l’inconscient et à la nature qui est toujours implicitement, et parfois, explicitement, féminine”¹⁰⁸, y el laberinto como círculo que representa el tiempo.

Como Remedios Varo lo plasma en su autorretrato, un dibujo hecho a lápiz sobre papel realizado en 1951. Ella se presenta como espíritu para mostrar su esencia espiritual, se puede entrever sus características fisiológicas: la cara en forma de corazón, los ojos rasgados, las cejas arqueadas, la nariz aguileña, la abundante cabellera. Remedios Varo representa estas marcas distintivas en sus pinturas.



¹⁰⁸ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.142.

Las pintoras van a representar mujeres imposibles, de cuerpo imposible para protestar de esta manera, la representación del cuerpo femenino por parte del arte tradicional y la visión masculina de los surrealistas como mujer-objeto y mujer-niña. Su figura se transforma en andrógino para poder representarse con libertad y plasmar sus rasgos característicos mostrando así, su imagen, su identidad. Hacen una fusión de lo humano con lo inorgánico como el cuerpo que se desfigura plasmando construcciones arquitectónicas o como un fantasma, un cuerpo abierto, descompuesto o híbrido para enseñar el interior.

Los pintores surrealistas van a reflejar la negación de la lógica, de la razón, de lo lineal, para afirmar su búsqueda en todo lo irracional, plasmando el desordenamiento del tiempo, de la materia y del espacio.

Ellas tienen cierta afinidad por los mismos símbolos como la cabellera abundante para transmitir la feminidad y la energía sexual y creadora. La vegetación (o su ausencia) como metáfora de la realidad física, el paisaje para mostrar el sufrimiento, la tristeza, la soledad o el peligro. También utilizan animales mitológicos.

En todo caso, las artistas surrealistas no tratan de mostrar su aspecto físico sino su carácter y su espíritu.



Léonora Carrington, *A l'Auberge du cheval d'aube*¹⁰⁹, 1938

¹⁰⁹ « L'artiste se dépeint assise d'une façon inconfortable sur le bord d'une chaise victorienne d'un style plutôt maniéré, dans une pièce dépourvue de mobilier. Des animaux entourent le personnage : un cheval à bascule blanc flotte dans l'air derrière la jeune fille, un autre cheval galope dans un paysage qu'on aperçoit par la fenêtre ouverte et une petite hyène, à l'expression presque humaine et pourvue de trois seins pendants, s'approche prudemment de la chaise. Derrière le hyène, la trace d'un ectoplasme indique que l'animal vient de



Dorothea Tanning, *Birthday*¹¹⁰, 1942.



Léonor Fini, *Autoportrait avec Chimère*, 1939.

se matérialiser. Les yeux de l'artiste sont brûlants d'intensité, une épaisse chevelure sombre se répand autour de sa tête comme la crinière d'un cheval » Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 78.

¹¹⁰ « L'artiste, dont la pose évoque le personnage féminin des *Epoux Arnolfini* de Jan van Eyck, est figurée ouvrant une porte. Derrière celle-ci, une longue série d'autres portes renvoie aux mondes infinis de l'inconscient. L'habit de la jeune femme a suscité de nombreuses interprétations... cet étrange vêtement serait une évocation de la *Belle au bois dormant*, ou bien issu de la légende de Daphné, ou encore il reflèterait le mythe de la femme-nature. Aux pieds de la femme, on voit une créature étrange, une sorte de lémure ailé : symbole peut-être de la mort et des esprits de la nuit. Afin d'accentuer l'impression de mystère et de malaise, la scène est traitée avec style réaliste et minutieux. » Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 271.



Kay Sage, *Le passage*¹¹¹, 1956.

Como lo había mencionado anteriormente, la ausencia de vegetación se usa como metáfora de la realidad física, Kay Sage utiliza el paisaje para mostrar su sufrimiento y su soledad.

Asimismo, ellas van a dar también su punto de vista femenino acerca de la sexualidad «la mujer es un sujeto que obtiene placer»¹¹² y la familia «se enfrentan al concepto tradicional, poniendo en duda los valores de la figura del padre y de la madre»¹¹³ además, ven la casa familiar como un lugar de opresión, inhóspito o inquietante, según la vivencia de las artistas en su hogar.

¹¹¹ « Son dernier autoportrait, développe le thème du vide psychique. Une jeune femme de dos, au corps androgyne, nue jusqu'à la taille, est assise sur un monceau de blocs anguleux. Elle contemple le paysage désolé, surmonté d'un ciel vide, où n'apparaît pas aucun signe de la présence humaine. » Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 98.

¹¹² CABALLERO GUIRAL, Juncal. Mujer y surrealismo. *Asparkia: investigación feminista*, 1995, no 5, p. 79.

¹¹³ Op. cit.

La maternidad ha sido un tema tratado en las artistas como « por un lado la inocencia de la infancia y por el otro el ataque a la familia »¹¹⁴. Muy pocas mujeres surrealistas tuvieron hijos: Leonora Carrington, Jacqueline Lamba, Rita Kernn-Larsen y Lee Miller; otras decidieron enfocarse en su pintura renunciando a la maternidad: Meret Oppenheim, Léonor Fini, Eileen Agar y Dorothea Tanning. Su percepción acerca de la maternidad se ve reflejada en su pintura « Il fut souvent difficile pour les femmes de concilier les rôles traditionnels de la femme et leur vie d'artistes engagées dans un mouvement qui valorisait l'innocence de l'enfance et attaquait violemment l'institution familiale. Les rares images de la femme maternelle qui apparaissent dans leurs tableaux révèlent une conscience aigüe des conflits inhérents à la maternité.»¹¹⁵ Fue difícil conciliar la idea tradicional de la mujer como madre en un movimiento en donde el hombre rechaza la maternidad en la mujer real, pero en su creación artística es alabada.

Whitney Chadwick cita la obra de Remedios Varo para manifestar su pensamiento acerca de ser madre en *Papilla Estelar* realizada en 1958, para reflejar la imagen intensa y perturbadora de la maternidad pues « offre une image semblable de l'isolement maternel face à l'exigence de l'enfant... Elle nous présente une mère, pâle et épuisée, enfermée seule dans une sorte de tour, où elle moule des étoiles pour en tirer une purée dont elle nourrit une lune enfermée dans une cage »¹¹⁶. La autora hace referencia al rechazo de Remedios Varo en tener hijos ya que realizó un aborto cuando residía en París con Benjamin Péret. En esta época, Remedios Varo vivía en la pobreza, por eso decidió detener el embarazo. Sin embargo, hubiera podido tener hijos con Walter Gruen en México puesto que le brindó una estabilidad económica y emocional.

¹¹⁴ CABALLERO GUIRAL, Juncal. *Mujer y surrealismo. Asparkía: investigación feminista*, 1995, no 5, p. 80. La autora hace referencia también a dos pintoras: Dorothea Tanning et Frida Kahlo acerca de la maternidad «es un ataque de violencia hacia sí mismas».

¹¹⁵ Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.132.

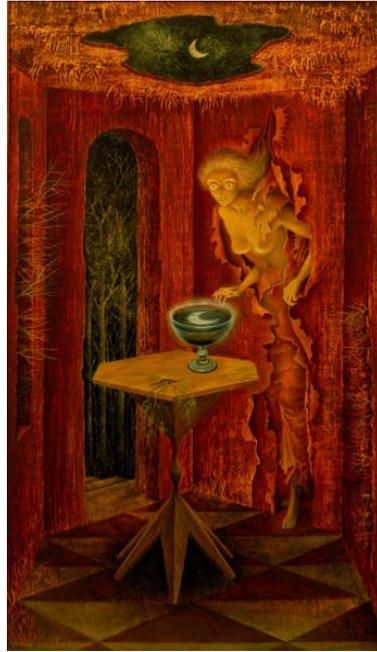
¹¹⁶ Op. cit. p. 131.



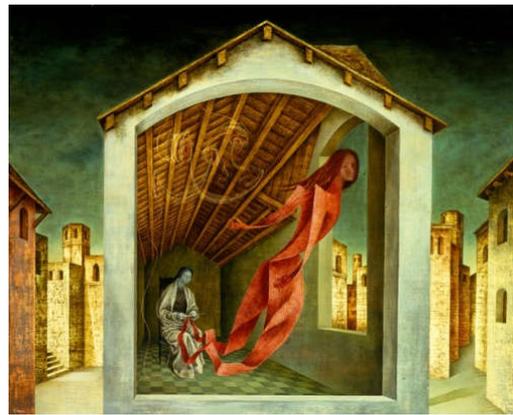
En todo caso, Remedios Varo reflejó la maternidad como creación artística, en donde se da a luz al mundo, ya que se engendra, se alumbra, se gesta y se crea mediante el dibujo o el tejido.



La creación de las aves, 1957.



Nacer de nuevo, 1960.



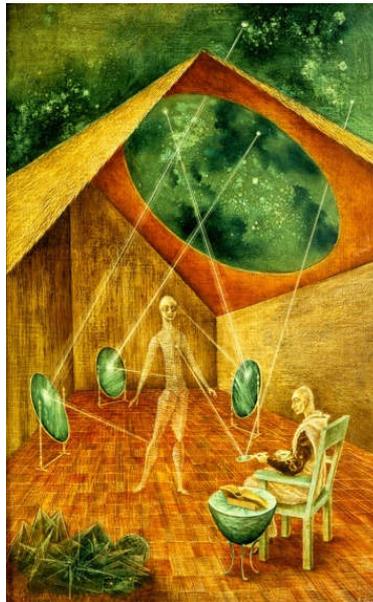
La tejedora de Verona, 1956.



La tejedora roja, 1956.



Bordando el manto celeste, 1961.



La creación de los rayos astrales, 1955.



Bordando el manto lunar, 1956.

Se encuentra también el tema del doble femenino como desdoblamiento de sí misma o como la otra mujer (amiga y cómplice) que le hace de espejo, con la cual se identifica porque de alguna forma también es ella, porque son mujeres y es el mismo espejo que las mira, es decir, es un juego de espejos, del cual les permite reflejar su identidad. También van a visualizar los sentimientos a través de lo invisible, el fantasma que no se ve, en los animales o en elementos religiosos en sus obras.



Frida Kahlo, *Las dos Fridas*¹¹⁷, 1939.

¹¹⁷ «Frida Kahlo utiliza la peinture comme un moyen d'explorer la réalité de son propre corps et la conscience qu'elle avait de la dualité entre un corps aimé et un corps rejeté... Les deux Frida sont assises côte à côte sur un banc et se tiennent la main. L'une est habillée à l'européenne avec une robe victorienne, l'autre porte une jupe mexicaine de Tehuana et une blouse. Toutes les deux nous montrent leur souffrance, leur amour et leur sexualité sur un fond de paysage désolé ». Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p.92.



Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929.



Léonor Fini, *Le Bout du monde*¹¹⁸, 1948.

¹¹⁸ « Les eaux d'un marécage entourent le corps nu d'une femme à la poitrine pleine, qui ressemble à l'artiste elle-même...Les images de crânes et d'os qui ont envahi sa peinture sont un rappel constant du rapport entre

En esta pintura, Léonor Fini se representa ella misma, como lo manifiesta Whitney Chadwick y también manifiesta la dualidad del pantano como « lieu de mort et de décomposition, mais aussi de régénération, se trouve dans la double image de la femme ». La regeneración de la mujer se verá también en las pinturas de las surrealistas.

Por medio de su creación pictórica, las artistas surrealistas “replantan el mundo (...) Su obra reivindica su posición de sujeto y un espacio propio que se aleja del proyectado por los diseñadores del movimiento sobre las mujeres y lo femenino.”¹¹⁹ En sus autorretratos hacen plasmar su nueva visión de lo femenino a través de su autoconocimiento como mujer y pintora surrealista.



Eileen Agar, *Autoportrait*¹²⁰, 1927.

l'éternel et le transitoire. » Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 93-95.

¹¹⁹ BALLESTIN CUCALA, Cristina. Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun, p. 329.

¹²⁰ « Cacha ses doutes derrière une façade de calme apparent, alors qu'elle cherchait une définition d'elle-même dépouillée de toute fantaisie et de toute prétention. » Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p. 99.



Léonor Fini, *Autoportrait au Scorpion*, 1938.



Autoportrait au grand col, 1941.



Meret Oppenheim, *Portrait au tatuage*¹²¹, 1980.

¹²¹ « Pour les surréalistes, Meret représente la femme-enfant, la fille au naturel mais au charme indiscret...L'artiste a joué avec son image, se représentant tantôt comme être androgyne, tantôt comme prêtresse-chaman » Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 277. También hace referencia al culto de la madre tierra.



Kay Sage, *Small Portrait*¹²², 1950.

En 1943 se organizó la exposición “31 femmes” en la galería de Arte de Peggy Guggenheim, simbolizando el reconocimiento artístico de la mujer surrealista.

Es interesante ver el punto de vista de ambos artistas surrealistas hacia el mundo femenino, es evidente que no sea idéntico porque son totalmente diferentes, desde la perspectiva de género y de pensamiento. Fue necesario enfrentarse al mundo patriarcal para poder reivindicarse como mujer y como artista, tomando conciencia de su propio ser para representarse de tal forma que el hombre es incapaz de entender. Gracias a las artistas surrealistas, podemos entrar en su mundo mágico a través de sus pinturas como espectadores, y del cual las artistas pudieron trascender.

¹²² « Expose le problème de la stérilité psychique. Remplace la structure organique de la tête humaine et du buste par un échafaudage architectural compliqué... La chevelure rousse qui jaillit de ce visage sans traits est le seulement « vivant » dans cet ensemble formé comme une construction géométrique.» Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986, p95.

1. Remedios Varo y el Surrealismo

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de este continuo imaginar. En su esencia imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectar nuestro mundo, continuo trascenderse.

Octavio Paz

Remedios Varo¹²³ nació cuando los astros se alinearon para formar su signo sagitario, el 16 de diciembre de 1908 en Anglès, provincia de Gerona, Cataluña, al noroeste de España.

Su identidad se fue construyendo a partir del seno familiar, como un rompecabezas donde poco a poco su entorno y sus vivencias la erigieron hasta convertirse en mujer. Las primeras piezas de este rompecabezas las formaron sus padres, un andaluz, ingeniero hidráulico, quien le inculcó el gusto por el dibujo técnico y las artes, le impuso el viaje a causa de su trabajo, se le caracteriza como bromista, dominante, exigente, con ideas anticlericales y liberales, perfeccionista “Tenía una imaginación que estimulaba la de su hija y le fomentó su formación artística...desempeñó ese papel de legitimador”¹²⁴ y de madre vasca nacida en Argentina, fue ama de casa y católica, incluso el nombre de su hija fue dado en honor a la Virgen de los Remedios. La educación en el seno familiar era regida en un ambiente religioso, en la España monárquica del Rey Alfonso XIII, de todas maneras, el pilar de una familia es la madre, “su educación se inició siguiendo las pautas tradicionales por lo que la enviaron a un colegio de monjas muy severas”¹²⁵ le impuso la religión, los valores

¹²³ Tomaré como referencia la obra de Janet Kaplan, escritora americana, por haber hecho un trabajo de investigación acerca de Remedios Varo. Kaplan estuvo en contacto directo, escrito o telefónico con amigos (surrealistas y no surrealistas: Juliana González, Marcel Jean, Patrick Waldberg, Gunther Gerszo, Georgette Dupin, Jacques Hérold), con el círculo surrealista (Jacqueline Lamba) y familia de la pintora, incluyendo a su esposo Walter Gruen e investigadores del surrealismo como Whitney Chadwick, entre 1979 - 1985, en México, España y Francia.

¹²⁴ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p. 15.

¹²⁵ Op. Cit., p. 16.

convencionales y la rutina desde la infancia. Sin olvidar la posición entre la hermandad del trío Varo Uranga, fue la única mujer, se sometió a la mentalidad del siglo XX. Más adelante se desataría de esos lazos para liberarse. En todo caso, esta amalgama particular, es la que formó a la futura pintora.

Se caracteriza como una persona alegre, divertida, sensible, inteligente, intuitiva, ingeniosa, imaginativa, supersticiosa porque creía en las fuerzas supernaturales.

Cuando Remedios Varo tenía 14 años, en 1923, poseía un cuaderno de dibujo en donde aprovechaba su tiempo libre para dibujar y representar a sus seres queridos, en los que manifiesta que “tenía una precoz facilidad para captar los parecidos... atestiguan una sorprendente delicadeza de trazado, una gran precisión de modelado y una delicada sensibilidad.”¹²⁶ En el cuaderno se encuentra su primer autorretrato, se pueden ver las fisionomías que profundizará en sus obras tardías como rasgos identitarios. También se le caracteriza como “observadora hábil y segura, capaz de captar, no solamente el detalle, sino también la energía de la imagen”¹²⁷.



¹²⁶ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.24.

¹²⁷ Op. Cit.

Su padre se dio cuenta del talento que tenía su hija por el diseño y la pintura, decidió estimularla ingresándola a la Escuela de Artes y Oficios. Después, en 1924, a los 16 años, se matriculó en Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid hasta 1929 “la llevó, en contra de lo que era tradicional, a la Academia de San Fernando, la escuela de arte más prestigiosa de Madrid, donde la instruirían de forma rigurosa y la prepararían para seguir una actividad profesional.”¹²⁸ Todavía en el siglo XX, el padre siguió teniendo el rol en la educación artística, como en los siglos anteriores, para que su hija llegara a ser pintora¹²⁹, en un mundo viril en donde el hombre tiene un lugar predominante y el destino de la mujer es aún el papel de esposa y madre, todo esto, fundado por la religión.

En todo caso, para matricularse en la Academia, Remedios Varo tuvo que pasar una serie de exámenes rígidos basados en “criterios desarrollados en el siglo XIX, que juzgaba un tribunal, era muy ardua y comprendía largas sesiones de dibujo al carbón y pintura al óleo de naturalezas muertas, con inevitables vaciados de escayola, luego el examen de una carpeta, una entrevista personal, la evaluación de una obra completa y un autorretrato.”¹³⁰ El prestigio de la Academia conlleva a ser “una escuela famosa por su enseñanza perfeccionista y Remedios Varo se enfrentó con un rígido plan de estudios- con varios años de aprendizaje riguroso en el que se concedía mucha 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, pintura de bodegones y de paisajes y a la pintura “decorativa”...Remedios hizo un curso de dibujo científico, que era opcional...Aprendió las fórmulas tradicionales para la preparación de los lienzos, para la mezcla de pigmentos, para el lustrado y barnizado, que constituyen el repertorio convencional de los maestros antiguos.”¹³¹ La enseñanza de la Academia se ve reflejada en las obras tardías del exilio mexicano. Su formación académica es

¹²⁸ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.24.

¹²⁹ Ver “La mujer en el surrealismo”

¹³⁰ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p. 27.

¹³¹ Op. Cit., p. 29.

completa y sólo le faltaba encontrar a la pintora un espacio para liberar su imaginación, hallar su identidad artística e independizarse de su familia.

Para encontrar su identidad artística, fue interesándose en el surrealismo, cuando éste ingresó en España, particularmente en la Residencia de Estudiantes en Madrid, del cual “sentía cierta afinidad” por ser un espacio en donde se explora la realidad interior y exterior, se rehúsa la razón, la lógica y las convenciones, se libera la imaginación para dar un espacio a la creación, se interesaban en los sueños, la mitología, el esoterismo, la alquimia, el misterio y la magia.

En 1930, cuando tenía 22 años, sabía que para independizarse del seno familiar católico-español, debería casarse. Así lo hizo con Gerardo Lizárraga, un estudiante de la Academia. “En España de finales de los años veinte había todavía un severo código social para regir la vida de la mujer. De una chica soltera de veintidós años, como Remedios, se esperaba que viviese con sus padres, pues, aunque le habían permitido que estudiase en la Academia, seguía aún completamente bajo su dominio. A ella, que siempre había abominado las imposiciones autoritarias, el matrimonio le ofrecía la atractiva libertad de vivir fuera de casa, lejos de la vigilancia de ojos acechantes e inquisitoriales.”¹³²

El 14 de abril de 1931, se proclamó la Segunda República Española tras el derrocamiento monárquico del rey Alfonso XIII, se logró el derecho de voto a la mujer, la reforma agraria, la educación, la supresión de la censura, la legislación del aborto, del divorcio y del matrimonio civil, pero pronto sufriría una inestabilidad política que presagiaría la Guerra Civil Española de la cual duraría 3 años (1936-1939) y se implantaría la Dictadura Franquista.

Una vez obtenido su titulación en la Academia Remedios Varo y casado, decidió partir con Lizárraga a París para estar más cerca del movimiento surrealista y huir de la violencia española que estaba viviendo por primera vez, durante un año en la que tuvieron una “vida bohemia”. Cuando regresaron a España, decidieron establecerse en

¹³² Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.31.

Barcelona que era la capital vanguardista de la época y para alejarse de su familia. En Barcelona, conoció a Esteban Francés, juntos entraron en contacto con el grupo surrealista español y evidentemente con surrealistas franceses. Con él, decidió tener un romance a pesar de estar casada “La pintora rompía por primera vez con el severo código moral bajo el cual se había educado”¹³³ sería el primer amante de muchos que tuvo, conservando siempre una amistad. Ella quiso tener una libertad sexual, rechazaba los convenios morales. Juntos frecuentaron al pintor Oscar Domínguez.

En este periodo, tenían un estudio y empezaron a crear “cuadros, dibujos y collages que atestiguan su compromiso con las ideas surrealistas”¹³⁴. A continuación mostraré algunas obras, basándome en las ideas de Janet Kaplan. Las imágenes son extraídas del sitio oficial de Remedios Varo.

Su dibujo *Composición* de 1935. Es de tinta y aguada sobre papel. Representa lo orgánico y lo inorgánico, personajes híbridos y la mano que sale del suelo sostiene el hilo conductor, estas características las representará en otros dibujos.



¹³³Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.36.

¹³⁴Op. Cit., p.37.

También se encuentra una serie de cadáveres exquisitos de Remedios Varo con la participación de Esteban Francés, Oscar Domínguez y algunas veces Marcel Jean:

“ CADAVRE EXQUIS: jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L’exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière: Le cadavre exquis boira le vin nouveau»¹³⁵.



Figuras, 1935. Collage/Papel Sepia.



Cadavre Exquis 0, 1935. Collage/papel.

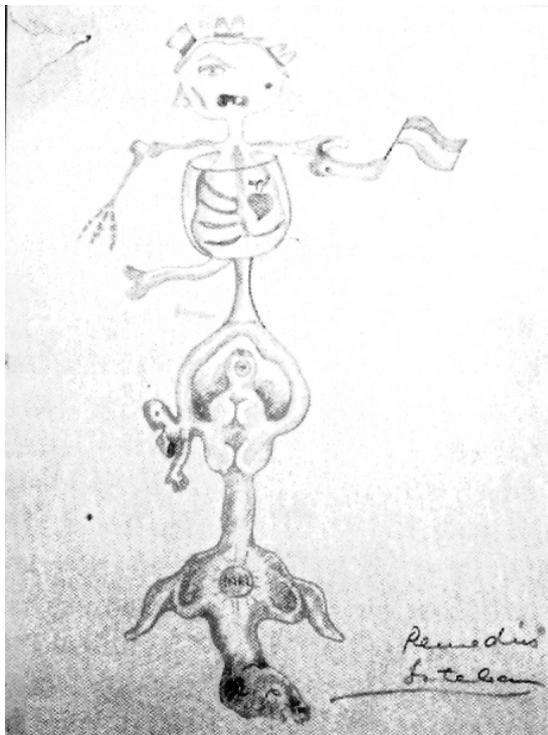
¹³⁵ Dictionnaire abrégé du surréalisme. Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*, Edition Gallimard, 1965, p. 372.



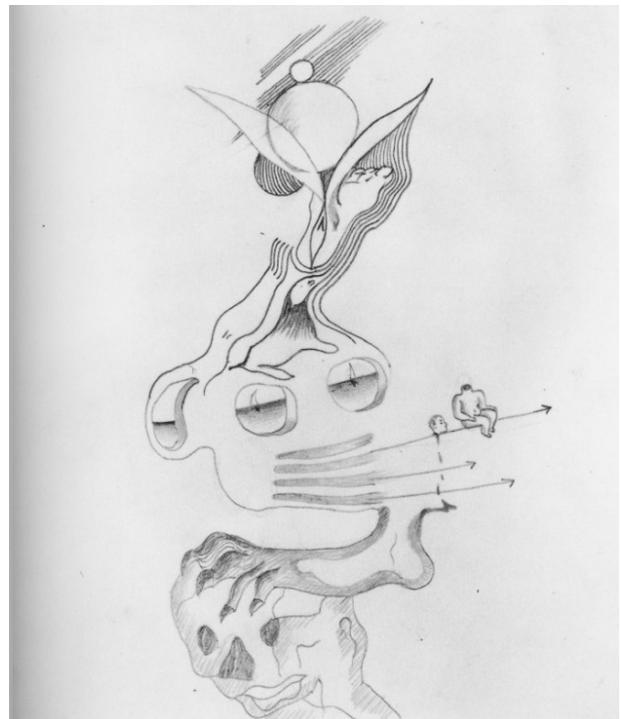
Cadavre Exquis, 1935. Collage/Papel



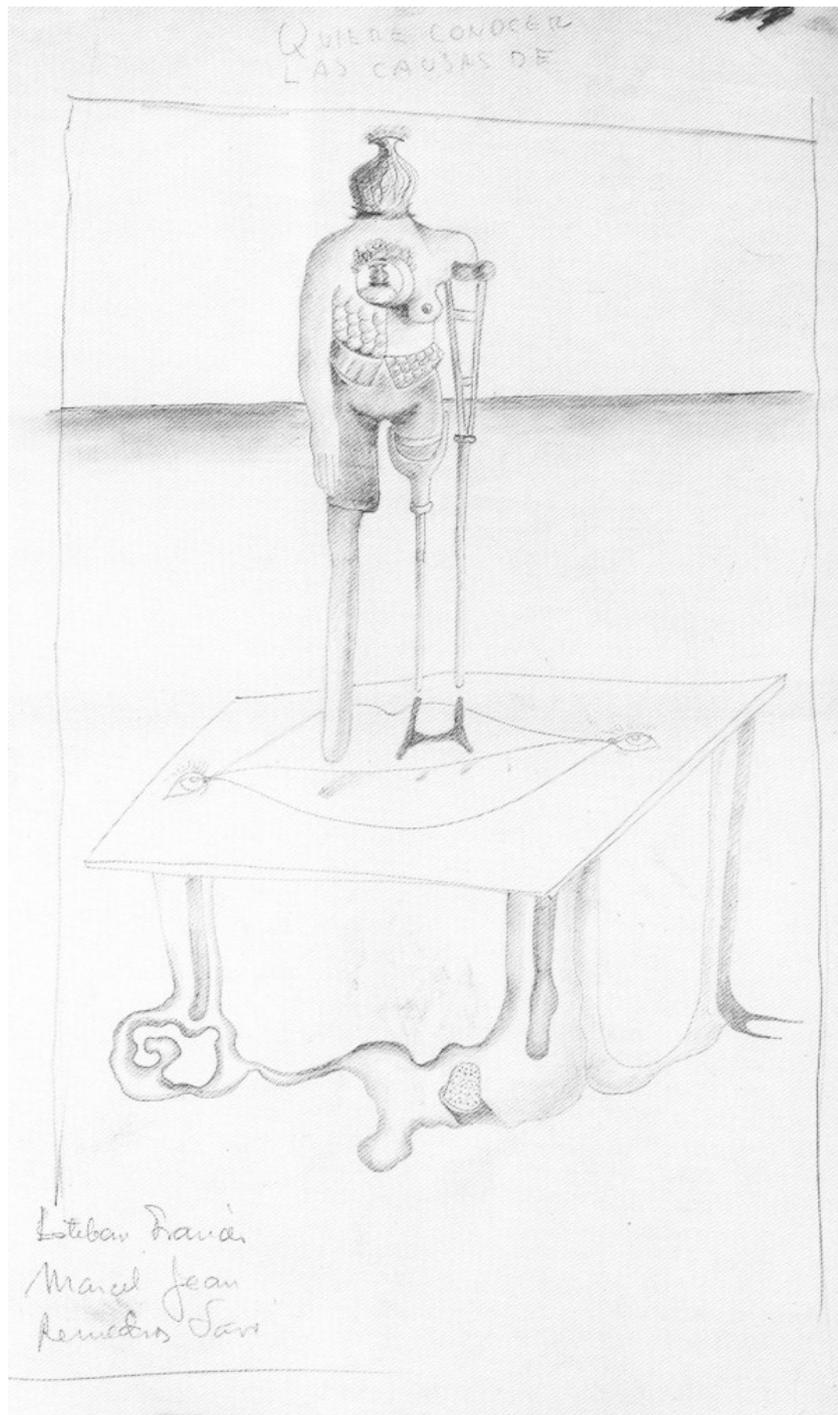
Cadavre Exquis A, 1935. Collage/Papel.



Cadavre Exquis B, 1935. Lápiz/papel.



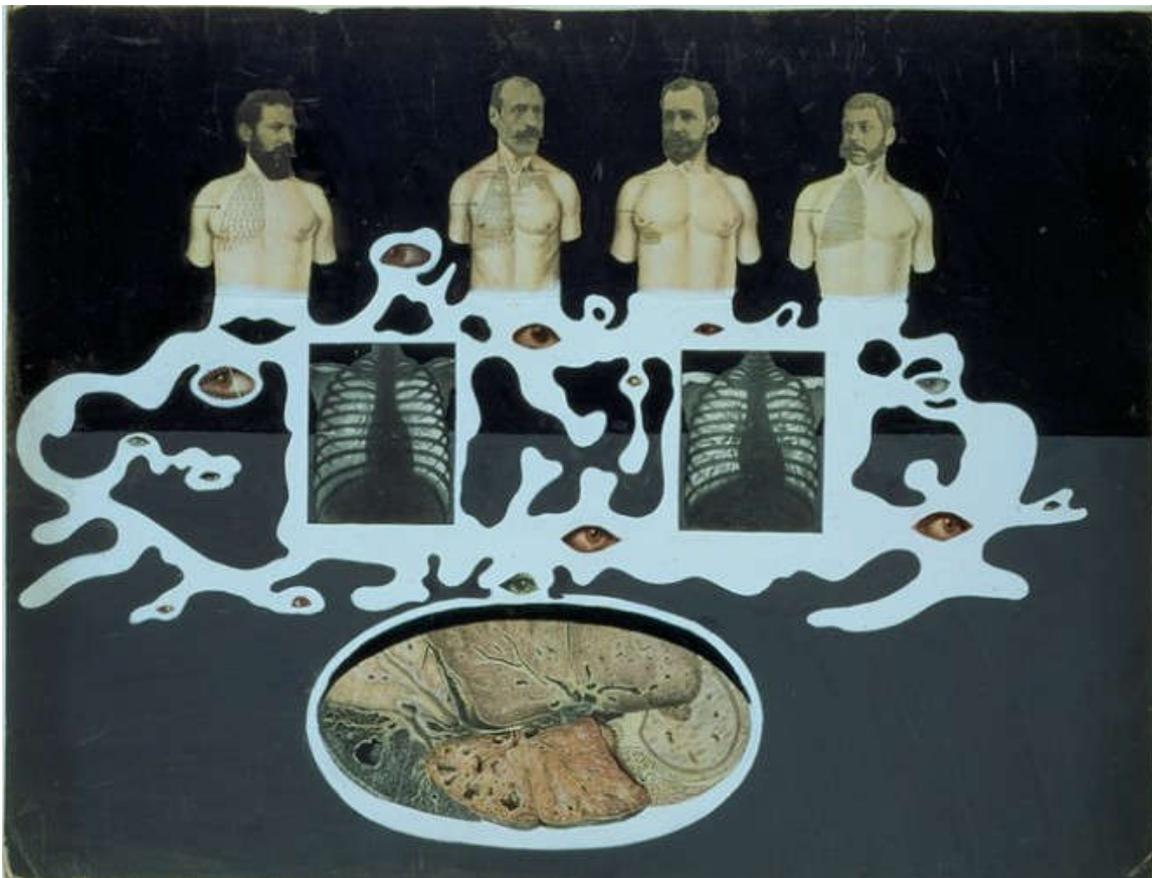
Cadavre Exquis C, 1935. Lápiz/Papel.



*Quiere Conocer las Causas de*¹³⁶..., 1935. Lápiz/Papel.

¹³⁶ Kaplan sugiere que este cadáver exquisito, firmado y con título *Quiere conocer las causas de...* es diferente a los demás puesto que no están forzosamente firmados, no llevan título y alguien modificó el dibujo agregándole detalles, sombras, el horizonte y el enmarcado "no era solamente como un presagio mudo de los horrores que iban a producirse, sino que alguien volvió sobre ella como para legitimar la obra poniendo el nombre de los jugadores y añadiendo el título." p.45. No es de extrañarse que muchas obras de Remedios Varo están perdidas, sin duda, a causa de la Guerra Civil Española.

Estos collages de 1935, muestran las ideas que Remedios Varo retomó en sus obras mexicanas.

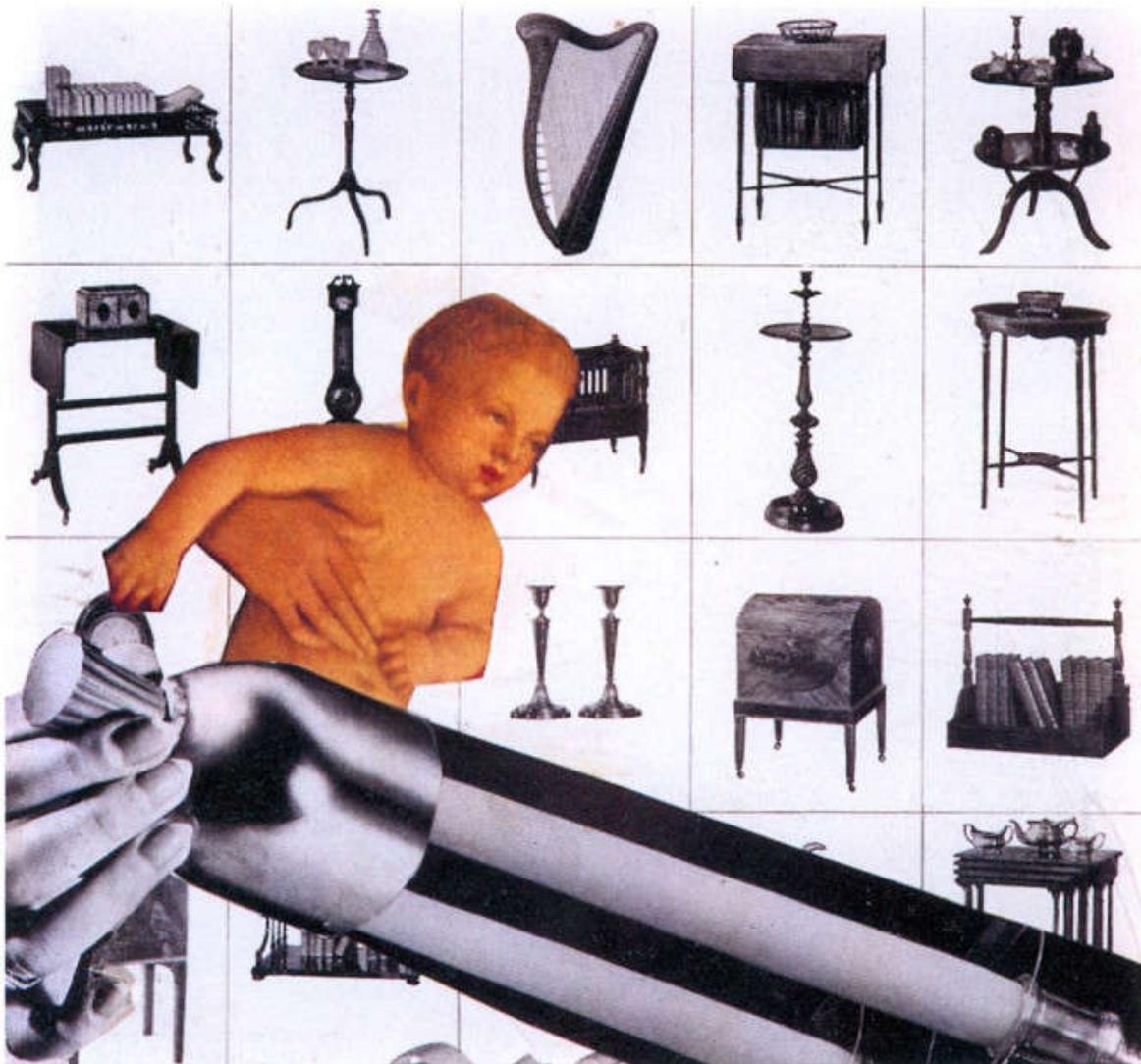


La lección de Anatomía de 1935. Es un collage sobre papel.



*La Travesía*¹³⁷ de 1935. Es un collage y témpera sobre Papel.

¹³⁷ "El mar agitado y la barquichuela a la deriva, así como el traje insuflado de vida, hacen pensar en la mano de Remedios Varo, puesto que éstos llegar an a ser elementos a los que volver a en muchas de sus obras tardías" Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.41.



*Catálogo de Sombras*¹³⁸ de 1935. Es un collage sobre papel.

¹³⁸ “Esta obra es como una anticipación del interés por el diseño de muebles que iba a reaparecer en la obra más tardía de la pintora, en la que ciertos estilos específicos de una mesa, una silla, o de un brasero, a menudo estaban copiados de las ilustraciones de una enciclopedia para conseguir una mayor exactitud en el detalle.” Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.41-42.



*El Pianista Enmascarado*¹³⁹ de 1935. Es un collage sobre cartón.

¹³⁹ “De nuevo hay aquí referencias a la obra más tardía de Varo, en la que las caretas se convertirán en trajes que servirán para realzar los ojos mientras tapan la boca.” Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.42.

En el surrealismo, Remedios halló un espacio para desarrollarse como artista, en él, como se ha mostrado anteriormente con los cadáveres exquisitos y los collages, empezó su etapa de experimentación, Kaplan lo define como “aprendizaje artístico” pues “hizo experimentos con diversas ideas y técnicas”¹⁴⁰ estaba buscando su identidad artística. Otro indicio de esta búsqueda, es cuando la autora firmó sus obras simplemente como Remedios, todavía no se afirmaba en esta etapa de aprendizaje. Al principio tuvo influencias de Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Wolfgang Paalen, Giorgio de Chirico y Victor Brauner. Remedios experimentó con algunas características establecidas en las obras de otros surrealistas como los símbolos terrenales y celestes, la yuxtaposición del mobiliario y el paisaje, los contrarios que se unen como lo natural y lo artificial, los fenómenos psíquicos, la alquimia y la magia.

La pintura *El Deseo* de 1935, no se sabe con precisión si fue pintado en Barcelona o en París. En todo caso, fue la primera obra que se reprodujo en la revista surrealista francesa *Minouraure* en 1937. Este cuadro marca su integración en el surrealismo de manera pública. Es un cuadro creado a partir de cera y forma una técnica mixta en una caja: “Es un extraño cuadrado en el que unos barcos de formas indefinidas, que parece que gotean, como si fuesen bujías, están colocados sobre una serie de montañas puntiagudas. De unas aberturas oblongas que hay en estos barquichuelos salen diversas protuberancias, unas de tipo vegetal otras que más bien parecen polvo o llamas. Una diminuta escalera suspendida en el aire une tres de estas embarcaciones”. Remedios Varo representa la metáfora del deseo a través de las llamas, aludiendo a la pasión de la persona, y las escaleras, connotan la relación que hay entre ellos.

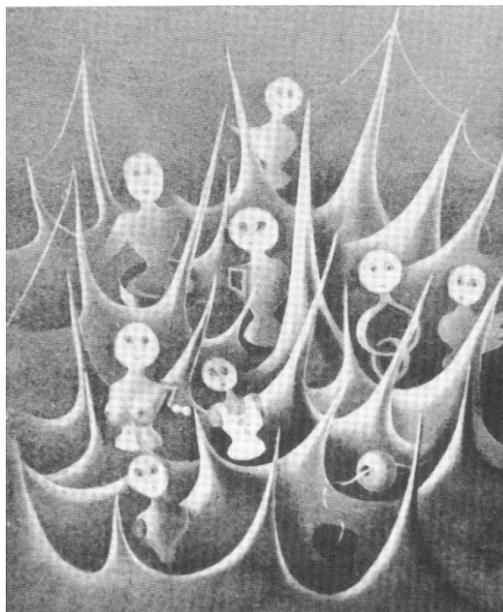


¹⁴⁰ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.57.

En 1936, Remedios Varo y Esteban Francés participaron en la exposición organizada por los Logicosfobistas. Remedios Varo expuso 3 obras: *Lecciones de costura*, *Accidentalidad de la mujer-violenta* y *La pierna liberadora de las amebas gigantes*. Kaplan afirma que estas obras están perdidas, posiblemente a causa de la Guerra Civil española 1936-1939 de la cual se había anunciado por la fuerte violencia durante la República, y en la que el hermano menor, Luis, perdió la vida, apoyando al ejército franquista.

A pesar del ambiente político, Remedios Varo realizó algunas obras. En ellas se podrán ver las similitudes con otras pinturas así como sus diferencias. En algunas de ellas, se encuentra la idea del cuerpo de una mujer, para mostrar que es, una vez más, víctima de la violencia física, pues su cuerpo es mutilado o modificado.

Pintura realizada en 1936, se exhibió en la Exposición internacional del Surrealismo en Tokio en 1937. Kaplan sugiere que hay semejanzas entre *Pintura* y *El Deseo* debido a las formas de montañas en un fondo oscuro, además “están pintadas en un trazo claro y preciso”, asimismo alude al collage de 1935 *Quiere Conocer las Causas de* con los personajes mutilados, refleja las víctimas de su país, esta es una forma de transmitir su postura en contra de la guerra puesto que genera inestabilidad, violencia y muerte. A través de *Pintura*, Remedios Varo muestra las consecuencias de tal violencia, por medio de los personajes y de la estructura repetida.



El agente doble realizada en 1936. Es un óleo sobre cobre. Se exhibió en la Exposición Internacional del Surrealismo en París en 1938. La pintura expresa un ambiente hostil a través del degollamiento del agente doble por el abejaorjo, el personaje es un andrógino con cuerpo de hombre y mujer y la cabeza de homo sapiens, entre humano y animal. También manifiesta un ambiente opresor por el lugar encerrado, a pesar de la ventana, pero el color oscuro del muro connota peligro e incertidumbre puesto que de ahí sale una mano roja sosteniendo una bola blanca ligada a un filamento como si fuera un espermatozoide del cual sale de / entra en un lugar oscuro del muro blanco con pechos u ojos, todo esto denota un ambiente siniestro y ambivalente. En la parte inferior, hay una abertura en el suelo, en él sale la cabeza de una mujer para espiar, “esta figura, en la que por primera vez se autorretrata la pintora”¹⁴¹ fue otra constante en sus obras tardías, y unos filamentos, reforzando la idea del espermatozoide y del ambiente que reina en el cuadro. Pero ¿quién es el agente doble? ¿El andrógino o la mujer? Se palpa la ambivalencia como lo es la situación política española “el miedo a caer en una trampa y a la traición de los agentes dobles es prudencial en una guerra civil en la que el enemigo y el aliado no se distinguen”¹⁴². Además, existe una referencia sexual si se percibe el cuadro desde otra perspectiva, los senos, el árbol (forma la parte inferior del cuerpo femenino), el espermatozoide y el personaje hermafrodita aluden a una tensión sexual: “Esa erotización de unos objetos aparentemente inconexos, yuxtapuestos en lugar distorsionado y siniestro, está muy en consonancia con el estilo surrealista que la pintora había estado experimentando, y tanto el estilo como el movimiento iban a ser cada vez de más importancia para ella, lo mismo para su desarrollo artístico que para su vida privada”¹⁴³ puesto que conoció a Benjamin Péret (poeta surrealista y amigo de André Breton) a través de Oscar Domínguez (artista activo en el surrealismo español) en octubre de 1936 durante el contexto de la Guerra Civil Española, en la que participó como voluntario para defender los valores de la República ya que simpatizaba con el Comunismo. En 1937,

¹⁴¹Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.48.

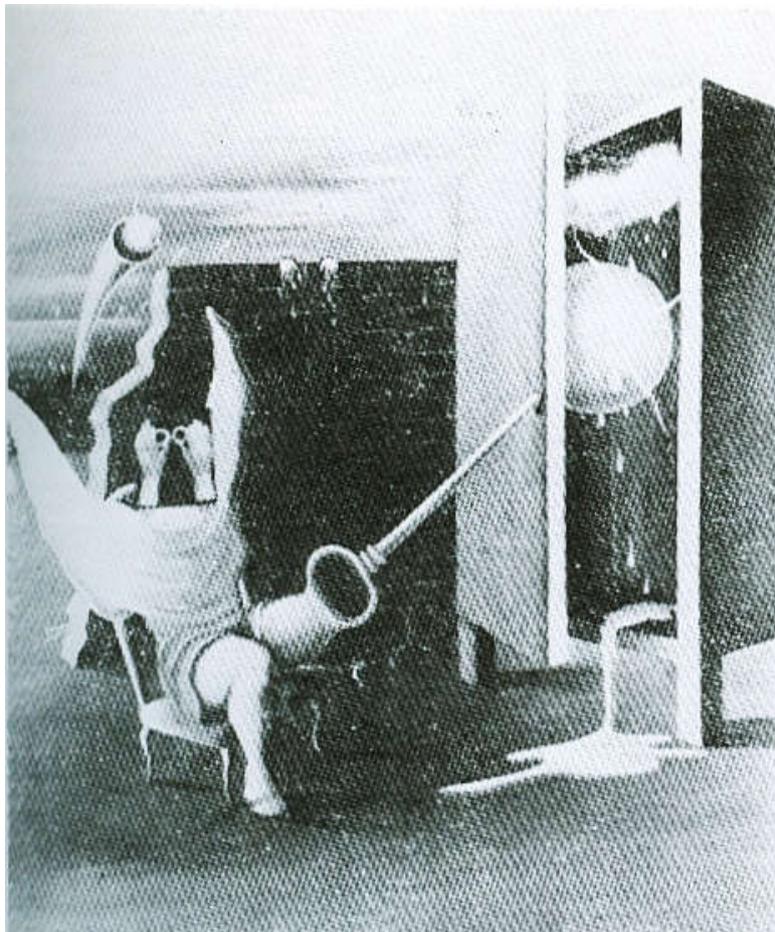
¹⁴² Op. Cit.

¹⁴³ Op. Cit.

Remedios Varo abandonó su país, matrimonio y familia para estar con él en París, de este modo le permitió estar en contacto directo con el círculo surrealista fundador.



La pintura *La Espera*, *L'attente*, de 1937. Fue reproducida en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* “una mujer sin cabeza, pero con alas, que sostiene unos prismáticos como para sustituir con ellos la falta de ojos. Está sentada y levanta una pierna cuya parte inferior ha sido remplazada por una enorme prótesis, una especie de muleta con forma de llave. Con esta llave la mujer abre la puerta de un gran armario del que mana un líquido de aspecto lechoso; el armario contiene también un globo terráqueo y unas nubes de las que cae lluvia. Todo esto está colocado delante de un muro medio derrumbado detrás del cual se eleva un cometa que asciende desde el horizonte hacia el cielo”.



Para Kaplan estas dos obras, *La espera* y *El agente doble*, Remedios Varo plasma más fuerza y dinamismo.

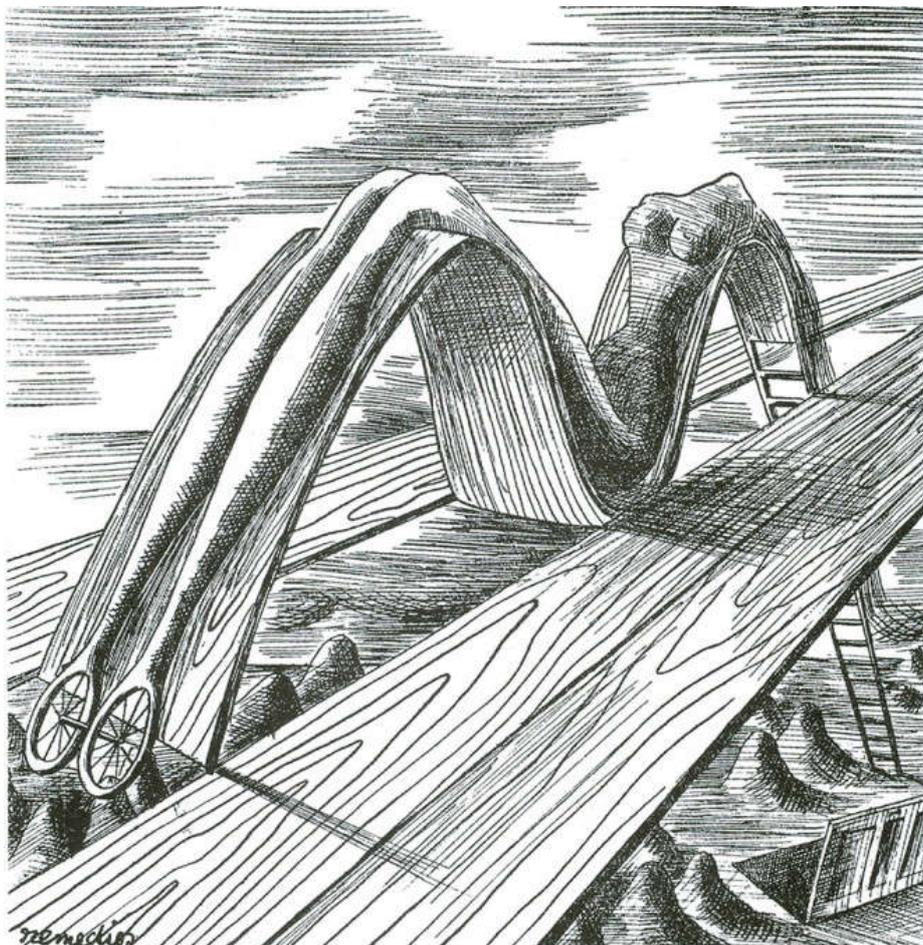
La pintura gouache sobre triplay, *Recuerdos de la Valkiria* o *Hiedra Aprisionada / Salvaje* realizada en 1938. Remedios hace referencia a la literatura mitológica nórdica sobre una deidad guerrera “Hay un corsé vacío abandonado a un lado en un severo paisaje rodeado por un muro curvo de nubes o humo. Del muro caen unas gotas líquidas mientras que una protuberancia con hojas se entrelazan con el corsé. Detrás del muro aparece la cabeza de una mujer de la que sólo se ven los ojos y la parte superior de la cabeza.”



El elemento constante en esta pintura y en *El agente doble* es la cabeza de la mujer que sale del agua como un animal acuático peligroso, es cautelosa, da la impresión que está vigilando, lo que conlleva a forjar una sensación de misterio y peligro. La cabeza sumergida y la rama, son ideas que repetiría en sus obras.

Estas tres últimas pinturas evocan escenas inquietantes, para mostrar esa sensación amenazadora que vivió nuestra pintora de tanta violencia durante la Guerra Civil Española.

En el dibujo de tinta sobre papel, *Como un Sueño, Comme un Rêve*, de 1938. La mujer es víctima de la violencia física ya que “a la mujer la están estirando en una superficie muy ondulada como si estuviese en una plancha de martirio. En un precario equilibrio entre unas filas de planchas suspendidas sobre un árido paisaje volcánico, por un lado le tiran de la larga cabellera que cae en cascada por una empinada escalera, por el otro de las piernas, que tiene extraordinariamente alargadas y que terminan en unas ruedas en vez de pies.” Nótese que la pintora empieza a remplazar los pies por ruedas, ésta característica se va a plasmar en su obra mexicana. Tal vez se inspiró de Apollinaire cuando dijo “Quand l’homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir”.



La pintura de *Las almas de los montes* de 1938. Es un óleo sobre triplay, la autora experimentó la técnica del *fumage*, inventada por Paalen cuando “jugueteaba con una vela encendida. Pasando la llama rápidamente por una superficie recién untada de pintura al óleo, encontró que el humo trazaba unas marcas únicas en la superficie húmeda...creó una serie de *fumages* en los que aplicaba un pincel para sacar imágenes en color de acuerdo con lo que le sugerían las marcas del humo.” Dicha técnica se halla en esta pintura en donde las huellas del humo Varo las convierte en nubes “que se arremolinan en torno a unas montañas cilíndricas muy altas, algunas de las cuales están coronadas por cabezas humanas. Al surgir de los picos, estas almas de dentro de las montañas adoptan formas de rostros.”



La pintura de *Marionetas Vegetales* realizada en 1938. Es un óleo y parafina sobre un triplay. Utiliza otra técnica en el cual “se deja caer cera en una superficie de madera sin pintar y sin preparar y, basándose en las formas que accidentalmente se obtienen con el goteo, pinta caras e insinúa cuerpos en colores vivos para crear una alegre composición muy tramada, de líneas amorfas de pintura y cera, que unen entre sí a unas imágenes que flotan en el espacio”.



Remedios Varo creó un *Objeto pintado* con la misma técnica de cera, pero está perdido, es posible que sea a causa de la guerra. Se sabe de él a través de la exposición de *Objetos y poesías surrealistas* en Inglaterra, en 1937.

*En el techo del mundo*¹⁴⁴, es una obra que se conoce a partir de una reproducción en la revista francesa *Le Surréalisme même* de 1957. No se sabe con precisión la fecha de creación, pero Kaplan sugiere 1938 o 1939. Cuando Remedios Varo conoció a Victor Brauner en 1935 sintió cierta afinidad porque estaba interesado en la alquimia, los fenómenos psíquicos y la magia, temáticas que le habían interesado en su infancia, del cual fue desarrollando en su etapa de aprendizaje y que la marcarían en su creación artística mexicana. Aunque la pintora se inspiró del estilo de Brauner, Remedios continuaría con la idea de la luna, los astros, el castillo y los personajes híbridos.



¹⁴⁴ La ilustración fue extraída de Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.65.

Este cuadro de 1939, realizado por Brauner y dado a Varo, atestigua el afecto que tuvieron y del que Varo se vería nuevamente influenciada en su obra mexicana “en la que reaparecen la mujer en trance, el castillo fantástico y el profundo espacio arquitectónico colocado en un pecho humano.”¹⁴⁵



Otra pintura¹⁴⁶, sin título, legitima el afecto de Brauner hacia Varo. Es una acuarela realizada en 1941 con dedicatoria en francés “A ma très chère amie Remedios avec le souvenir d’une époque ineffaçable de ma vie. Son admirateur-ami Victor Brauner, Marseille, Oct. 1941”.



¹⁴⁵ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.67.

¹⁴⁶ Imagen extraída de Kaplan, archivo de Walter Gruen. Op. Cit., p.73.

Remedios y Brauner no sólo compartieron una afinidad con el surrealismo sino que también sintieron atracción física mutua, vivieron juntos durante su refugio en el sur de Francia, cuando se vieron obligados a huir de la invasión alemana cuando ésta ingresó a París el 14 de julio de 1940, durante la Segunda Guerra Mundial (1936-1945). Oscar Domínguez, artista surrealista y amigo de Remedios Varo, le cedió su lugar para escaparse en coche de París hacia Canet-Plage, región de Occitanie, donde Jacques Hérold, artista surrealista, la acudió en su casa como a muchos artistas más, cabe precisar que Victor Brauner era uno de ellos. Esa parte del sur de Francia no estaba ocupada por los nazis. Después la pintora decidió irse, como los demás, al refugio de Marsella, mientras tenía noticias de Péret, se reunía con ella una vez liberado (debido a que fue encarcelado por la policía francesa) y planeaban su huida, pudieron lograrlo gracias a la ayuda del Comité de Salvamento de Urgencia, organización americana para salvar a los intelectuales y artistas judíos y anti-nazis de Europa y refugiarlos en el continente Americano. Respecto a Péret, era urgente su exilio porque “está en peligro inmediato ya que sus ideas democráticas están en contra del gobierno de Vichy y está perseguido. Él y su familia [con lo que se refieren a Remedios Varo, aunque no se casaron hasta 1942, después de la muerte de la primera mujer de Péret] están en peligro de morir de inanición, ya que el problema del abastecimiento de alimento en su región es muy grave.”¹⁴⁷ Los Estados Unidos le negaron la visa por sus actividades políticas pero no a André Breton, Péret optó entonces por México. Péret y Varo no pudieron escapar de su destino, desde hace tiempo, el país mexicano atrajo a Andrés Breton en 1938, del cual declaró: “*Le Mexique est le pays le plus surréaliste dans le monde*”, Péret había pedido asilo en 1938, antes de ser llamado a quintas y ser encarcelado y “*en junio de 1940 el gobierno mexicano había ofrecido su protección a todos los refugiados españoles y a los miembros de las Brigadas Internacionales que se encontrasen en Francia.*”¹⁴⁸ Además, el idioma español iba a ser una ventaja para Varo en el nuevo continente. Antes de marcharse a México, el 20 de noviembre de 1941, tuvieron que enfrentarse a

¹⁴⁷ Archivo del International Rescue Committee State, University of New York, en Albany, con nota de la autora Janet A. Kaplan en *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.81.

¹⁴⁸ Op. Cit.

otra peripecia más, el barco transatlántico portugués¹⁴⁹ Serpa Pinto embarcaba en Casablanca, Marruecos, al norte de África. Tuvieron que ingeniárselas para viajar de Marsella a Marruecos¹⁵⁰ y partir en exilio una vez más.

Varo forjó la temática del viaje en sus obras como metáfora del exilio y espiritual, no sólo le bastaron los viajes que hizo con su padre cuando era pequeña sino que fue un acontecimiento en su vida, viajó de España a Francia (después de su carrera: Madrid - París- Barcelona, durante su refugio: París-Canet-plage- Marsella- Casablanca) y de Francia a México (durante su exilio: México-Venezuela).

La posición política de Péret, comunista activo en la política desde su afiliación en 1927, puso a Remedios Varo en posiciones peligrosas dentro del contexto bélico, aparte de vivir diversas sensaciones (persecución, miedo, pánico, inquietud y violencia) fue detenida y encarcelada por la policía francesa durante unos meses en 1940 por ser su compañera. La pintora no dejó huella de este acontecimiento doloroso a través de sus pinturas o escritos, solo se tiene el testimonio de Georgette Dupin¹⁵¹, amiga francesa quien la acogió una vez que fue liberada. El amor que Remedios Varo sentía hacia Péret era tan fuerte que la pintora tuvo que pasar inquietudes y sufrimientos (abandonó a su familia, resistió al hambre, sufrió violencia, pasó frío en la travesía y se resignó a no ser madre, en tal contexto).

En esta etapa experimental europea, Remedios Varo utilizó los medios existentes en su actividad artística, técnicas, ideas, temas y estilos, para incitar su inspiración y creatividad “estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía.”¹⁵² En aquel

¹⁴⁹ Portugal fue uno de los países neutros durante la guerra, por eso el transatlántico pudo navegar entre continentes.

¹⁵⁰ No se sabe con precisión cómo realizaron el viaje, solo hay suposiciones. Sin duda alguna con la ayuda del Comité de Salvamento de Urgencia.

¹⁵¹ Entrevista telefónica en 1985 con Janet A. Kaplan “Aunque tampoco ella sabe detalles del arresto, Dupin recuerda muy claramente que a Varo la hundió en una enorme tristeza y la dejó muy traumatizada y perturbada” Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.71.

¹⁵² Op. Cit., p.69.

tiempo, Remedios Varo estuvo “estimulada por unos años muy formativos”¹⁵³ de los cuales sus obras experimentales fueron exhibidas en las Exposiciones Internacionales del Surrealismo en Londres (1937), Tokio (1937), París (1938), México (1940), Perú (1940) y Nueva York (1940), en el que dio lugar a un cierto reconocimiento como pintora que comprendía las ideas surrealistas. Sin embargo, Kaplan sugiere que estas obras tienen “poca unidad y nada que pueda identificarse como un estilo propio”, comprensible cuando el artista busca su propia identificación artística. Lo que es substancial en esta etapa, es que la pintora iría germinando ideas y vivencias que pronto engendraría en otro continente, donde crearía su propio universo mágico, le permitiría refugiarse y la consolidaría como artista en su exilio mexicano.

¹⁵³Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988, p.8.

Periodo Latino:

Etapa de madurez mexicana

4. Exilio mexicano

Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo

Octavio Paz

El lugar surrealista por excelencia

André Breton

Cuando Remedios Varo y Benjamin Péret llegaron a México después de un largo viaje en 1942, bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas. No tenían otra opción que adaptarse al país, empezando por encontrar un hospedaje y, al mismo tiempo un trabajo para subsistir. Remedios Varo tuvo que ser una vez más la que trabajara para sobrevivir, empezó a trabajar en Clardecor, decorando muebles y juguetes, restauró figurillas precolombinas, diseñó máscaras para el teatro *Le grand théâtre du monde*, de Calderón y trajes para el ballet *Aleko* de Léonid Massine, ilustró los carteles publicitarios para la empresa farmacéutica Bayer de 1942 a 1949. No obstante, México fue un “mundo acogedor donde encontró refugio y donde desarrolló una actividad pictórica cuya principal característica es la meticulosidad en la ejecución.”¹⁵⁴ La enseñanza paterna y su formación académica se ven reflejadas en la rigurosidad y el detalle en sus obras. Finalmente logró obtener estabilidad emocional y financiera cuando se juntó con el Walter Gruen en 1949, por fin pudo dedicarse plenamente a su actividad artística.

Remedios Varo no quiso adaptarse al ambiente artístico mexicano que estaba presente con el muralismo debido a la reivindicación de la identidad mexicana ni con los pintores mexicanos. Situación comprensible cuando se es extranjero porque se tiene herencia cultural española y experiencia formativa-experimental previa. Solo tuvo cierta afinidad con la creencia de las culturas precolombinas con los mitos, el cosmos y la dualidad: el ente y el mundo, el hombre y la divinidad, la vida y la muerte porque se cierra un ciclo para abrirse otro, y estar así, en constante movimiento, en armonía del ser con la naturaleza.

¹⁵⁴Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 7.

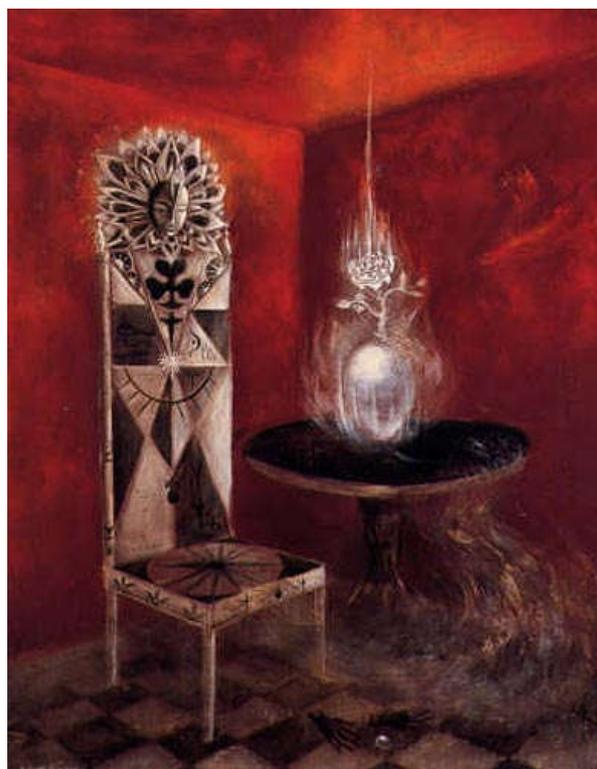
En México, logró tener un círculo de amigos, artistas europeos y surrealistas, tal como Leonora Carrington, Kati Horna, José Horna, Gunter Gerzso, Emerico Weisz, Cesar Moro, Esteban Francés, Gerardo Lizarraga, Luis Buñuel, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Octavio Paz... Sin embargo, tendrá un cierto apego con Leonora Carrington, porque tienen ciertas afinidades con los gatos, el mundo esotérico, la alquimia y la escritura, del cual colaboran en varios escritos, también tienen vivencias comunes como el movimiento surrealista, la estancia en Francia y en España, la Segunda Guerra Mundial y el exilio “la madura identidad artística que se evidencia en la obra de la época mexicana de nuestra pintora, no aparece hasta muchos años después de una intensa colaboración personal y artística entre las dos mujeres. Los temas que Varo presenta en las obras que incluyó en su presentación mexicana – el proceso transformativo de la alquimia y de lo oculto, el poder creador de la mujer y su relación con la naturaleza, e incluso la relación, tan especial y tan cargada, entre la mujer y el gato- fueron temas de conversación y de experimentación durante las reuniones diarias de Varo y Carrington. Compartían una fascinación por ese tipo de investigaciones...llegaron a estudiar seriamente la bibliografía relacionada con lo sobrenatural...empezaron a crear un lenguaje, tanto visual como oral, con el que explorar el proceso creativo como parte de su búsqueda espiritual.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 129-130.

Tanta era la complicidad entre ella que se pueden ver ciertas similitudes estilísticas en sus obras. Simplemente Leonora Carrington llega a ser para Remedios su “alter ego”¹⁵⁶.



*Mimetismo*¹⁵⁷, de Varo 1960.



La silla de Carrington, 1955.

¹⁵⁶ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 22.

¹⁵⁷ Para el análisis de las pinturas de Remedios Varo me baso en la obra de Catherine García, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007. « La similitud entre la robe et le tissu tricoté suggère une possible liberté créatrice de la femme, qui la sauverait de la réification » p. 57. «La métamorphose réifie l'être, le condamnant à renoncer à la vie même...impossible réconciliation du sujet avec soi-même » p. 58. Cataloga la pintura en la faceta *Aporía*. Véase nota 182. Varo invierte el orden de los signos, lo animado queda inanimado y viceversa, asimismo plasma el lugar doméstico y cotidiano como lugar de transformación.

A lo largo de su vida, la artista pintó 145 óleos, en algunos de ellos, se representa el mundo el científico y el mítico, en su universo se reconcilian lo que la lleva a trascender. Kaplan describe la creatividad pictórica de Remedios Varo como “el mundo de su imaginación, un mundo que obedece a otras leyes y sigue otras pautas, que es una realidad aparte en la que se entremezclan y se fusionan las propiedades de lo orgánico y de lo inorgánico, de lo animal y de lo vegetal, de lo natural y de lo tecnológico...”¹⁵⁸ siguiendo la ideología surrealista en donde los contrarios se unen para crear lo maravilloso mezclando lo fantástico, lo misterioso, la alquimia, lo científico, la naturaleza y el arte en sus pinturas y en donde habitan personajes andróginos “medio artista medio lechuza, medio geólogo medio insecto, de botánicos dementes y astrónomos mágicos que echan a pique nuestros arbitrarios supuestos sobre cómo deben ser las cosas.”¹⁵⁹ reflejan el eco de la identidad de la pintora “medio andaluza medio vasca”¹⁶⁰. No obstante, Catherine García, pone en tela de juicio la pertenencia total de la obra de Remedios Varo al surrealismo debido a que hace un análisis de ciertas pinturas de las cuales entrevé una influencia del clasicismo y misticismo. Ella y Kaplan concuerdan con la misma idea “Chaque toile est un espace où se construit une autre réalité, espace où se dessine le paysage mental de l’artiste”¹⁶¹. De acuerdo con la ideología surrealista, la razón tenía que ser excluida “concebía primero la escena entera en la cabeza, y luego empezaba a hacer dibujos muy meticulosos, sirviéndose de modelos vivos para los detalles de gestos y posturas, y de las enciclopedias ilustradas y de ciertos objetos que recogía, tomaba los muebles y otros pormenores. El dibujo terminado lo transfería- utilizando una técnica basada en los métodos de los primeros pintores de tablas del Renacimiento – pasando detalle a detalle, a través de un papel transparente, a la dura madera de fibra que previamente había preparado cuidadosamente con un fondo de alballal blando. Aplicando unas manos muy finas al óleo y luego unas capas de barniz, conseguía luminosas superficies de color a las que añadía diminutos detalles utilizando un pincel de una sola púa para mayor precisión. También soplabla y emborronaba pintura para añadir más detalles, y

¹⁵⁸ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 7.

¹⁵⁹ Op. Cit.

¹⁶⁰ Op. Cit., p. 12.

¹⁶¹ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p. 8.

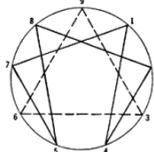
arañando la superficie, para que apareciese el blanco de debajo, conseguía los toques de luz. La combinación resultante de detalles exquisitamente elaborados y superficies fluidas y sueltas se convirtió en una característica de su peculiar estilo personal”¹⁶² esto nos refleja el procedimiento plástico riguroso de Varo en su proceso creativo y marca su distancia ante el surrealismo, incluso, ella misma lo dice en una entrevista “visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado.”¹⁶³ se debe recordar que ella sentía ciertas afinidades con el movimiento desde su etapa académica y experimental europea, el hecho que se separara de Benjamin Péret accedió simbólicamente a su liberación personal y artística. También se manifiesta este alejamiento al readaptar las diferentes técnicas aprendidas de los surrealistas. No obstante, la influencia del surrealismo quedó en ella como la influencia de otros artistas e intelectuales, desde Bosch, el Greco, Fra Angélico, filósofos, científicos y psicólogos: “Remedios Varo se acerca a la obra pictórica por medio de la magia astral interesándose por la tradición hermético- cabalística. Los quehaceres de los magos y de alquimistas de la Edad Media y del Renacimiento han sido una de sus fuentes de inspiración, así como también lo fueron las enseñanzas de Gurdjieff y las filosofías orientales. También pensadores como Jung et Freud.”¹⁶⁴

¹⁶² Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 125.

¹⁶³ Remedios Varo, cita extraída en Kaplan, p.128.

¹⁶⁴ Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 11-12.

George Ivanovich Gurdjieff fue un pensador armenio quien ideó un sistema metafísico, cosmológico y filosófico del Cuarto Camino¹⁶⁵. Remedios Varo conoció a sus discípulos Christopher Fremantle y Ouspensky. Parte de la enseñanza de Gurdjieff es el eneagrama¹⁶⁶ (tiene 3 elementos: el círculo¹⁶⁷, la ley de tres¹⁶⁸ y la ley de la octava¹⁶⁹) y la cuarta dimensión¹⁷⁰.



¹⁶⁵ El cuarto camino (yo, conciencia y voluntad) permite llegar a la inmortalidad, los otros 3 caminos son : físico, emocional e intelectual « la *inmortalidad* no es una propiedad con la que nace el hombre, pero que ella puede ser adquirida» Gurdjieff en Ouspensky Piotr D. *Fragmentos de una enseñanza desconocida* en: <http://desarrollodelhombre.com/fragmentos-de-una-ensenanza-desconocida-p-d-ouspensky.pdf>, p.39.

« El cuarto camino difiere de los otros, en que exige del hombre ante todo la comprensión. Cuanto más comprenda un hombre lo que hace, tanto más valor tendrán los resultados de sus esfuerzos... Los resultados obtenidos en el trabajo son proporcionales a la conciencia que uno tiene de ese trabajo... El método del cuarto camino es el siguiente: si uno comienza un trabajo sobre una habitación, debe emprender simultáneamente un trabajo correspondiente sobre las otras dos. En otros términos, mientras uno trabaja sobre el cuerpo físico, hay que trabajar simultáneamente sobre el pensamiento y sobre las emociones; mientras uno trabaja sobre el pensamiento hay que trabajar sobre el cuerpo físico y las emociones; mientras se trabaja sobre las emociones, hay que trabajar sobre el pensamiento y sobre el cuerpo físico. Lo que permite llegar a esto es que en el cuarto camino es posible hacer uso de un cierto saber, inaccesible en los caminos del faquir, del monje y del yogui. Este saber proporciona la posibilidad de un trabajo en las tres direcciones a la vez. Toda una serie de ejercicios paralelos sobre los tres planos, físico, mental y emocional, sirven a esta meta » Op. Cit., p. 43.

¹⁶⁶ «El círculo está dividido en nueve partes iguales. La figura construida sobre seis de los puntos de división tiene por eje de simetría el diámetro que pasa por el punto superior. Este punto es la cima de un triángulo equilátero construido sobre los tres puntos situados fuera de la primera figura. El símbolo que toma la forma de un círculo dividido en nueve partes por puntos que están ligados entre sí por nueve líneas, en un cierto orden, expresa la ley de siete en su unión con la ley de tres » p. 223-224. «Cada totalidad integral, cada cosmos, cada organismo, cada planta es un eneagrama... El eneagrama es un diagrama esquemático del *movimiento perpetuo*, es decir de una máquina de movimiento eterno. » p. 229. Figura esotérica publicada en 1949, en el libro *In Search of the Miraculous* de Piotr D. Ouspensky en: <http://www.gurdjieff.am/in-search/index.pdf>, p. 295-296. Es el relato de ocho años de trabajo pasados por Ouspensky cerca de Gurdjieff. Quería conocer « las relaciones del Hombre con el Universo ».

¹⁶⁷ «La existencia de una cosa o de un fenómeno que se examina, es el círculo cerrado de un proceso de eterno retorno desarrollándose sin interrupción. El círculo mismo es el símbolo de este proceso. Los puntos que dividen la circunferencia simbolizan las etapas de este proceso... Es un círculo, un ciclo logrado. Es el *cero* de nuestro sistema decimal; por su misma forma, representa un ciclo cerrado. Contiene en sí mismo todo lo que es necesario para su propia existencia. » Gurdjieff, p. 225.

¹⁶⁸ «Esta es la «Ley de Tres», la ley de los *Tres Principios* o de las *Tres Fuerzas*. Según esta ley, todo fenómeno, sobre cualquier escala y en cualquier mundo en que tenga lugar, desde el plano molecular al plano cósmico, es el resultado de la combinación o del encuentro de tres fuerzas diferentes y opuestas... La doctrina de las tres fuerzas está en la raíz de todos los sistemas antiguos... Aparecen como activa, pasiva y neutralizante únicamente en su punto de encuentro, es decir, *solamente en el momento en que entran en relación, una con otra.*». Gurdjieff, p.64.

¹⁶⁹ « Este mismo proceso de desarrollo armonioso del hombre puede ser considerado desde el punto de vista de otro sistema de símbolos, el de la ley de octava. Según la ley de octava, todo proceso completo es el pasaje por una serie de tonos sucesivos de un *do* al *do* de la octava superior. Los siete tonos fundamentales de la escala de la octava expresan la ley de siete. La adición del *do* de la octava superior, que es el coronamiento del proceso, da el octavo escalón. Los siete tonos fundamentales, con los dos «intervalos» o los dos «choques adicionales», dan nueve escalones. Si le agregamos el *do* de la nueva octava, tenemos diez escalones. El último, el décimo escalón, es el fin del ciclo precedente y el comienzo del siguiente. Así, la ley de octava, lo mismo que el proceso de desarrollo que ella expresa, contiene todos los números del 1 al 10. Tocamos aquí lo que se podría llamar el *simbolismo de los números*... Las octavas encuentran su expresión en el *sistema decimal*, y viceversa... La ley de octava conecta todos los procesos del universo, y para quien conoce las octavas de transición y las leyes de su

Algunas obras representativas¹⁷¹ son:

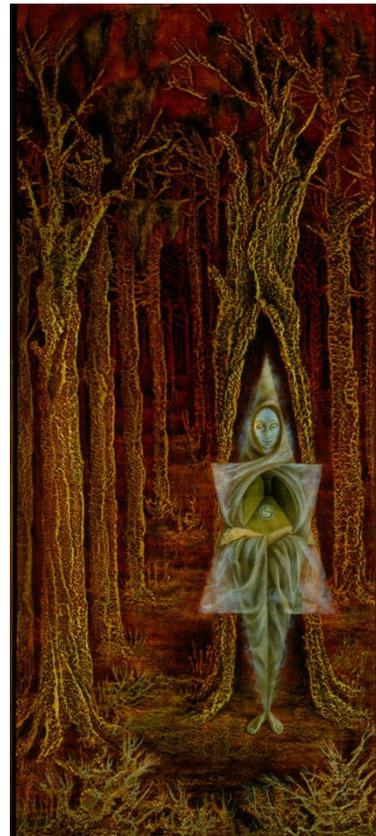


Ermitaño de 1955.

Óleo y nacar incrustado sobre masonite.

El Flautista¹⁷² de 1955.

Óleo y nacar incrustado sobre masonite.



estructura, aparece la posibilidad de un conocimiento exacto de cada cosa o de cada fenómeno en su naturaleza esencial, así como de todas sus relaciones con otras cosas y con otros fenómenos » Gurdjieff, p. 220-222.

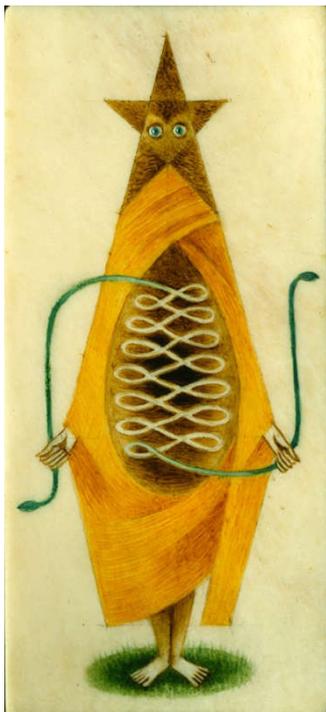
¹⁷⁰ Se trata de una dimensión más de las 3 dimensiones conocidas.

¹⁷¹ *Roulotte* de 1955, *Creación de las aves* de 1957 y *Naturaleza Muerta Resucitando* de 1963 se analizarán más adelante.

¹⁷² « Le flûtiste se confond et se fond avec l'élément minéral présent derrière lui. Réciproquement, la roche ne semble pas si pétrifiée que le sont d'habitude les minéraux, de par la matière poreuse, légère que le peint Varo » García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 102. Gracias a la fusión del hombre y la naturaleza, el flautista construye la torre por medio de la música. El ritmo musical crea un hilo armonioso donde fluyen las piedras- fosiles y unifica la construcción « ce fil qui traverse la toile, établissant liens et circulations, met aussi en évidence la dimension temporelle de la création. Le fil relie le passé, les fossiles à l'avenir, la tour en construction. Ce tableau présente une mise en abyme du travail plastique : le flûtiste apparaît comme alter ego de Varo... qui charme et change, par la force de son art, l'espace et le temps, et devient immortel par l'édification de son œuvre.» Op. Cit., p.95. La cataloga en la faceta *Apertura*. Véase nota 188. « La música objetiva se basa enteramente en las octavas interiores... puede dar resultados precisos no solamente de orden psicológico, sino de orden físico... no solamente puede destruir, sino que también puede edificar » Gurdjieff p. 232.

*La cazadora de Astros*¹⁷³ de 1956.

Mixta sobre cartulina



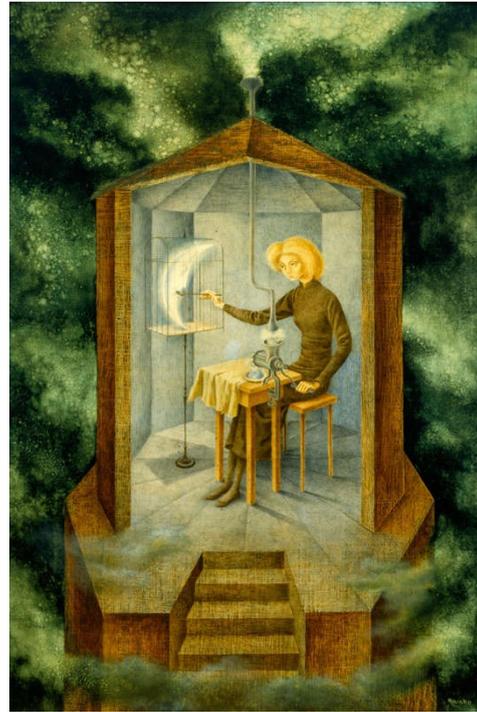
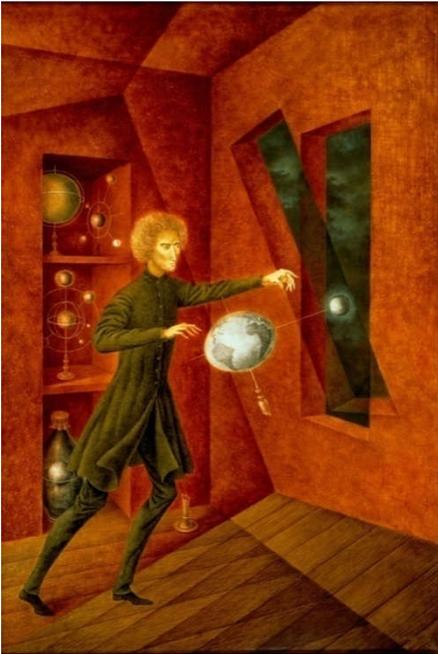
Carta de Tarot de 1957.

Óleo sobre hueso.

¹⁷³ « Varo explore ici les liens entre les astres et l'être, s'interrogeant sur la destinée de l'être et son libre arbitre, sur sa liberté par rapport aux étoiles... La femme n'est plus déterminée par le cycle lunaire, qui détermine sa biologie et souvent sa condition... Varo, par cette toile contradictoire, dit la difficulté de l'être à maîtriser sa destinée.» p. 85-86. Varo invierte los roles : la mujer ha atrapado la luna con « un filet d'une taille dérisoire » sabiendo que ésta es poderosa. García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 103. La cataloga en la faceta *Apertura*. Véase nota 188.

*Papilla Estelar*¹⁷⁴ de 1958

Óleo sobre masonite.



Fenómeno de ingravidez de 1963.

Óleo sobre tela.

¹⁷⁴« Cette image de l'Astre dépendant de l'Homme et nourrit par lui nous rappelle la conception précolombienne des liens entre l'Humain et le Divin...à cette étape de la réflexion, l'être est responsable des astres » p. 109. Papilla estelar connota el alimento que da una madre a su hijo « la femme est intimement liée au cosmos, et, si elle se rend maîtresse des astres, c'est par un pouvoir féminin, « maternel », qui tend plus à apprivoiser, nourrir, veiller... un équilibre s'instaure entre l'être et sa destinée, la femme, nourricière de la lune, semble médiatrice entre le ciel et la terre. » p. 110-111. « La complicité entre la femme et la lune se peint par une contamination plastique de l'une à l'autre : la femme acquiert la pâleur lunaire de l'astre, et la lune adopte les traits humains de la femme » García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 141. También cataloga esta pintura en su faceta *Equilibrio*. Véase nota 198. « La energía necesaria para el crecimiento de la luna... le viene de la tierra, donde esta energía se crea por la acción conjunta del sol, de todos los otros planetas del sistema solar y de la tierra misma. Esta energía se recolecta y se conserva en un gigantesco acumulador situado en la superficie de la tierra. Este acumulador es la vida orgánica sobre la tierra. La vida orgánica alimenta a la luna... La luna es un gigantesco ser viviente que se nutre de todo lo que respira y de todo lo que crece sobre la tierra. La luna no podría existir sin la vida orgánica sobre la tierra, así como la vida orgánica sobre la tierra no podría existir sin la luna ». Gurdjieff en *Ouspensky Piotr D. Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Disponible en: <http://desarrollodelhombre.com/fragmentos-de-una-ensenanza-desconocida-p-d-ouspensky.pdf>, p.70.

4.1 Pinturas autobiográficas

A partir de sus pinturas autobiográficas, se resaltarán en su obra “aussi originale, aussi ouverte, aussi saturée d’énigmes... semble inclassable...polymorphe”¹⁷⁵ las características importantes realizadas durante su exilio mexicano, asimismo su historia personal, reviviendo episodios de su vida como “La sensación de que la vigilaban y de que la oprimían, y la necesidad de fugarse del confinamiento”¹⁷⁶ la huída de su país a causa la Guerra Civil y en Europa con la Segunda Guerra Mundial, forzó alejarse de su familia pues no volvería nunca a su país. “Dejó su biografía inscrita en sus obras. Narra cómo se sentía o cómo vivía una circunstancia de su vida, y pienso que se podría entender cómo es ella si se ve una de sus obras y a partir de lo que ocurría a su alrededor se deduce qué le ocurría.”¹⁷⁷ Al querer reflejar sus vivencias en su obra, lo hizo con el objetivo de mostrar su pensamiento, creencias y emociones, en forma de terapia para poder sobresalir de sus angustias y miedos, un refugio para sentirse segura o explorar su viaje espiritual. Fuera lo que fuese, fue una forma de curar la herida y una escapatoria a la realidad, creando su propio un mundo donde juzga el pasado, se burla de la ciencia, existe una armonía del ser con el universo y reconcilia la ciencia con la naturaleza y espiritualidad.

En su mundo maravilloso hace referencias personales, culturales e históricas, podemos apreciar la arquitectura medieval, colonial o gótica, la espiral como ascenso espiritual, las invenciones del transporte a base de tela de la propia vestimenta como el barco en forma de casa-vestido o simplemente la parte capilar se convierte en ruedas, la vestimenta y la conciencia femenina pues las protagonistas en sus cuadros son mayoritariamente mujeres, la artista se representa a sí misma en su búsqueda espiritual para llegar al autoconocimiento, por ello, sus personajes son metáforas de su vida “surgissent des créatures étranges qui sont à la fois prolongements allégoriques des

¹⁷⁵García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p, 7-8.

¹⁷⁶Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p.24.

¹⁷⁷ Magnolia Rivera, autora de *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo en Sonia Ávila, Medio siglo sin Remedios Varo*, Excelsior, México, 07/10/2013. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/10/07/922170>

differentes facettes de l'artiste, et representations, au sens pictural mais parfois aussi théâtral du terme, des infinis possibles de l'être au sens de l'univers" ¹⁷⁸ Remedios Varo se cuestiona e investiga acerca del ser, su existencia en el mundo y esencia, su destino, su conocimiento y libertad, busca la armonía del ser con el universo y la ciencia con la naturaleza, esto lo refleja en sus pinturas a través de lo cotidiano, la religión, el viaje, la costura, el espacio, el tiempo y el universo, dejando posibles respuestas a su visión del mundo "cette exploration est en même temps ontologique et plastique."¹⁷⁹

¹⁷⁸ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p. 9.

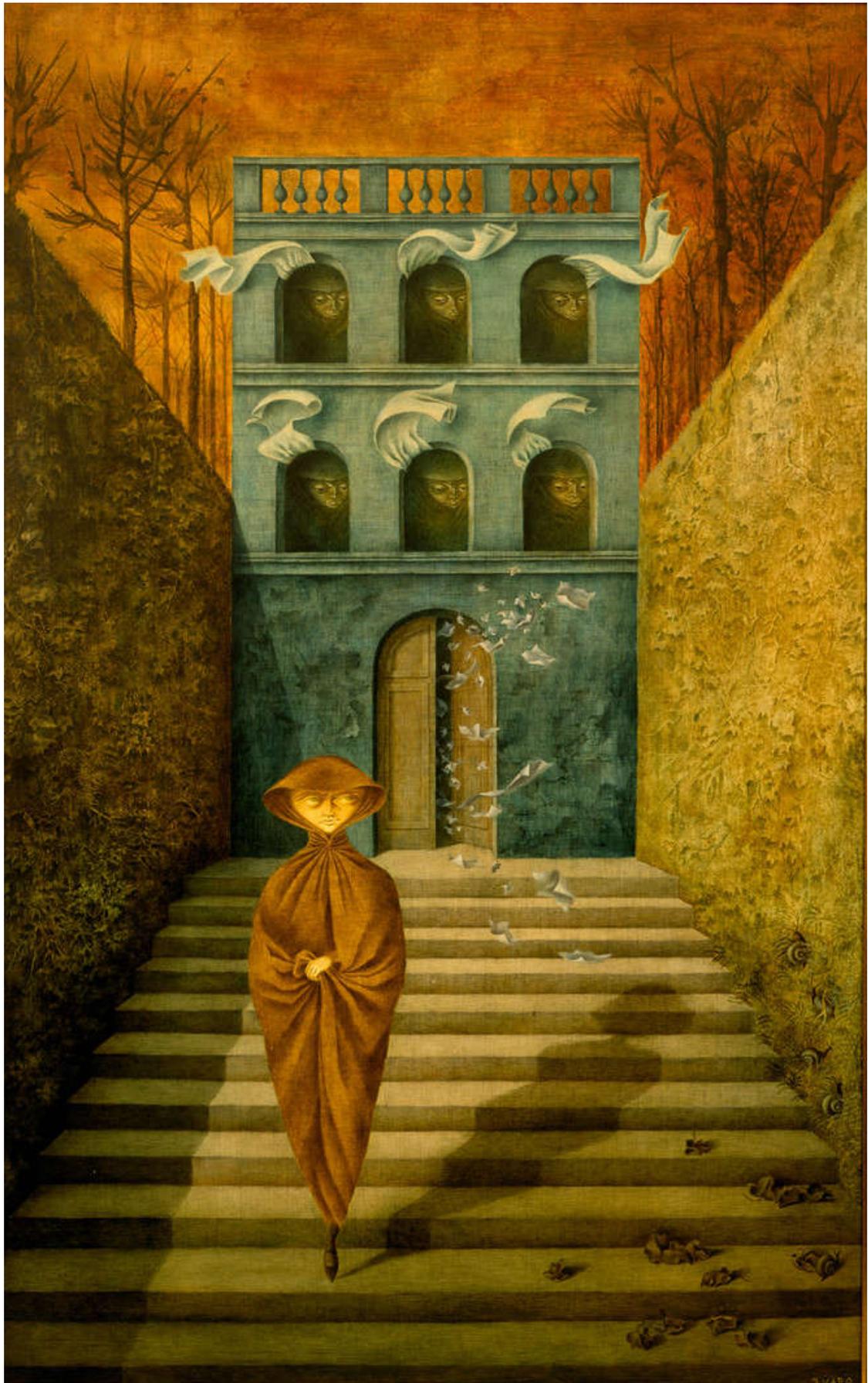
¹⁷⁹ Op. Cit.

4.1.1 *En Ruptura* de 1955, óleo sobre masonite.

La pintora quiso plasmar la ruptura que tuvo que hacer con la religión, las instituciones y tradiciones españolas al representar 6 personajes idénticos que están observando en las ventanas de un edificio grisáceo, están vestidos de la misma forma igual que la dama, para identificarlos dentro de la tradición española. Se entrevé un juego de miradas, los que vigilan la partida de la dama que está bajando las escaleras, y que al mismo tiempo, los observa de reojo. La expresión de los ojos y la postura de los 6 personajes connotan autoridad, supremacía, juicio, reproche y los ojos de la dama en hastío “Son éstos los vigilantes ojos de la tradición y del pasado con los que está rompiendo...la vida en una familia española estricta y la educación en un colegio de monjas...también es verdad que para Remedios la vigilancia procedía tanto de su imaginación como de la realidad.”¹⁸⁰. Del edificio “tan español en sus detalles arquitectónicos, y la capa con capucha, que tiene reminiscencias de los trajes tiesos y estilizados que se ven en los frescos románticos de Cataluña”¹⁸¹ salen papeles y hojas secas para evocar la administración y el pasado. Los muros y el clima otoñal enfatizan el ambiente opresor, sin olvidar los 5 caracoles que se encuentran en la parte izquierda de la dama, denotan el peso del pasado.

¹⁸⁰Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p.24.

¹⁸¹ “El edificio... es una romántica estructura arquitectónica típicamente española. Su forma rectangular achaparrada, con el tejano plano, dos pisos de triple arcada y puerta abovedada...Los frascos catalanes del siglo XII pueden contarse entre las numerosas fuentes medievales que influyeron en la obra de la pintora.” Op. Cit, p.23.



4.1.2 *Hacia la torre* de 1960, óleo sobre masonite.

Es la primera parte del tríptico y muestra su etapa aporética¹⁸². Remedios representa la educación católica española. Educación y religión que su madre le impuso a temprana edad. En ella muestra un ambiente siniestro y oscuro por medio de los elementos naturales como los árboles, el clima, las aves y las actitudes de las personas “Varo capta esa sombría tradición manejando la paleta de los maestros antiguos, rica en grises azulados y marrones dorados, que parecen estar cubiertos por un espeso barniz y la pátina del tiempo.”¹⁸³ Se entrevé la rigidez y vigilancia en la educación católica debido a que las colegialas, de rasgos físicos de la pintora, se muestran hipnotizadas, incapaces de contradecir o rebelarse ante la autoridad, de la madre superiora o del hombre. Sólo una de ellas no obedece las reglas establecidas, como Remedios Varo, pues es la única que mira al espectador, de esta manera “envisage la liberté intime de l’être face a une organisation sociale qui l’étouffe”¹⁸⁴ y “refleja un ambiente restrictivo de aquellos primeros años en España y su rebeldía de colegiala cuyo anhelo era escapar... se burla con humor de las reglas de la educación monjil.”¹⁸⁵.

También podemos apreciar la arquitectura en forma de colmena para figurar el castillo- escuela- iglesia simbolizando los tres pilares de la sociedad española estado, educación y religión, esto se puede interpretar también como crítica a la situación española durante la dictadura.

Otro aspecto que se valora es el ingenio del transporte, las bicicletas están construidas a partir de la misma tela vestimentaria y los hilos forman los manillares y las ruedas.

¹⁸² El término *aporía* es utilizado por Catherine García para catalogar la primera faceta de las pinturas de Remedios Varo en donde existe un obstáculo en la búsqueda del ser, como lo sería la hostilidad del ambiente ante el personaje. “Varo représente l’être confronté à toutes sortes de dangers qui menacent son intégrité.” o “Varo représente les êtres écrasés par leur destin” p. 85. Las figuras que utiliza son “les structures, oxymore, traitement pictural représentation de l’être, attributs symboliques, hybridations, métamorphoses, la perte de soi”. R.A.E : Enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional.

¹⁸³ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 18.

¹⁸⁴ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p, 35.

¹⁸⁵ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 18.

Aquí la vestimenta es otra muestra simbólica de “l'étoffe même de l'être”¹⁸⁶, el uniforme de las colegialas es una prueba de la pérdida de singularidad y la representación de las masas.



¹⁸⁶ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 57.

4.1.3 *Bordando el manto terrestre* de 1961, óleo sobre masonite.

Es el panel central del tríptico. Remedios Varo quiere plasmar el trabajo rutinario de una colegiala ya que durante su formación tradicional en el colegio de monjas, la pintora tuvo clases de tejido, esencial para formar a una mujer. La pintora hace referencia a la idea del scriptorium medieval, lugar para escribir, en donde los monjes escribían o copiaban manuscritos para transmitir la religión, la literatura y las leyes, pero en vez de escribir, las colegialas bordan el manto terrestre en cerradas en una torre, también aquí se crea el mundo “bajo las ordenes de un Gran maestro...les está leyendo el manual de instrucciones mientras revuelve un caldo que hierve en el mismo recipiente alquímico del que las chicas sacan su hilo de bordar. Cada joven trabaja sola, bordando las imágenes en una tela continua que sale al exterior por unas troneras, a la altura de las mesas, que se abren en cada cara de la torre”¹⁸⁷ ellas son las mediadoras entre el cielo y la tierra, el hombre y los dioses. La creación del mundo es diferente a la visión del antiguo testamento “la toile est, en ce sens, une des possibles représentations de la Genèse, une réponse à la question des origines, de la création du monde”¹⁸⁸ Remedios Varo reinterpreta esta creación a favor del rol femenino en el universo por medio del bordado “Varo joue à inverser les rôles: ce n’est plus la terre qui façonne l’être, mais l’être qui façonne celle-ci à son gré”¹⁸⁹. Al fondo de la torre se percibe una persona cubierta en un velo tocando una flauta, tal vez para que las colegialas trabajen al ritmo de la música. Sin embargo, la colegiala rebelde “ha tejido una trampa en la que se le ve junto a su bien amado”¹⁹⁰ para poder huir y ser libre. Es un claro ejemplo del deseo de libertad que tuvo Remedios Varo con su familia y con la educación que recibió.

¹⁸⁷ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 19-20.

¹⁸⁸ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p, 88. Esta pintura entra en la segunda faceta *Apertura* que la autora cataloga de acuerdo a su análisis ya que existe una exploración del ser, del tiempo, del espacio, del papel de la mujer y de los mitos cristianos “visant à une représentation plus intime de l’être et non plus du paraître, visant au dévoilement de l’être” hacia la libertad espiritual. p. 140. Las figuras que utiliza son “l’espace pictural s’ouvre, dynamique temporelle, osmose, ambiguïtés fécondes, traits décales, réconciliation des contraires, peinture d’intérieur”.

¹⁸⁹ Op. Cit. p. 88

¹⁹⁰ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 21.



4.1.4 *La huida* de 1962, óleo sobre masonite.

Es el último panel del tríptico. La colegiala y su amado se escapan. Remedios Varo representa su propia huida con Gerardo Lizarraga, casándose con él en 1930 para liberarse de su familia a los 22 años de edad, al año siguiente se establecieron en París durante un año y cuando regresaron a España, se instalaron en Barcelona. Años más tarde, huirá a París para estar con Benjamin Péret en 1937. “La pareja huye en un vehículo mágico que es un paraguas invertido que flota en una espesa neblina. El viento les hincha por detrás las capas a modo de velas”¹⁹¹. En esta pintura se puede apreciar otro tipo de vehículo mágico que inventó nuestra pintora.



¹⁹¹Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p.23.

4.1.5 *Roulotte*¹⁹² de 1955, óleo sobre masonite.

Kaplan interpreta esta pintura como autobiográfica de Remedios Varo « como una metáfora de la seguridad que Varo acababa de encontrar »¹⁹³ con Walter Gruen. En ella, se representa una especie de carruaje-casa, compuesto de una hélice en el techo y poleas en la parte trasera. Es dirigido por un personaje misterioso, cubierto de un manto y sombrero azul como si fuese un mago, a través del bosque. En la casa, construida de diferentes perspectivas, se encuentra una pianista ejerciendo tranquilamente su música¹⁹⁴, representando de esta manera, la unión del artista con su arte. Sin embargo, los personajes parecen aislados, uno afuera y el otro adentro, « parece reflejar el desarraigo solitario que fue decisivo en su experiencia personal...El aislamiento humano es un tema que Varo siguió utilizando y es muy infrecuente en su obra encontrar personas que estén en contacto directo entre ellas... la relación entre seres humanos y animales nos la presenta más amistosa. »¹⁹⁵

Los colores cálidos utilizados permiten reflejar la sensación de armonía, afecto y placer. La pintura refleja el procedimiento de la decalcomanía, inventada por su amigo Oscar Domínguez, pero Varo la readapta a su estilo, mostrándose en el suelo y el cielo. Esta técnica la aprendió en su etapa experimental surrealista. Igualmente emplea las técnicas de soplar y emborronar. La perspectiva converge en el centro del cuadro para enfatizar su importancia.

¹⁹² Llamada anteriormente *Interior en marcha* « como Varo rara vez fechaba o daba nombre a sus obras, la cronología y titulación de sus cuadros son problemáticas » Véase Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 249.

¹⁹³ Op. Cit, p. 120.

¹⁹⁴ Ver Ley de la octava, nota 169.

¹⁹⁵ Op. Cit., p. 122.



4.1.6 *La Creación de las Aves* de 1957, óleo sobre masonite.

El título de la pintura es explícito, se trata de la creación de las aves pero lo que impacta al espectador es ver cómo se efectúa esa creación y quién la crea.

El lugar es un espacio místico situado en una torre, entre el cielo y la tierra. El cuarto sugiere una arquitectura medieval, como ha inspirado siempre a la artista española.

El personaje mujer-lechuza está revelando la magia del acto creativo como si Remedios Varo nos manifestara la manera de crear asimismo sus pinturas, con la misma dedicación minuciosa, tierna, amorosa y placentera de su actividad artística. La Creadora, Varo reivindica de nuevo el papel femenino en la creación, está dibujando, con utensilios esotéricos, aves en una hoja con un pincel especial, conectado al interior de un violín de tres cuerdas, colocada como un collar exactamente en el lugar del corazón como si le transmitiera una parte de su alma y voz para darle vida a su creación en cada pincelada, los colores primarios azul, amarillo y rojo son obtenidos de una maquinaria especial en forma de dos huevos en el cual se extrae y se destila el polvo astral efectuando justamente el proceso alquímico¹⁹⁶. En la mano izquierda, lleva una lupa en forma de triángulo dirigida hacia el cielo para extraer la luz de la luna y dársela al ave, cumpliéndose la transformación, el nacimiento.

El nacimiento es la plenitud del ser, Remedios Varo invierte la percepción de la mujer en el arte “ces images de la compréhension du monde se doublent donc de l’image de la gestation, représentant à son tour de façon métaphorique le pouvoir créateur de l’être féminin. Ici, Varo transpose donc une expérience féminine pour lui donner une

¹⁹⁶ Alquimia RAE : Conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química y tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal. La « alquimia... estudia la materia tomando en consideración sus propiedades cósmicas » Gurdjieff en Ouspensky Piotr D. *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Disponible en: <http://desarrollodelhombre.com/fragmentos-de-una-ensenanza-desconocida-p-d-ouspensky.pdf>, p. 73. ALCHIMIE. L’Alchimie ou chimie par excellence, qui s’appelle aussi *philosophie hermétique*, est cette partie éminente de la chimie qui s’occupe de l’art de transmuier les métaux. Son résultat, en expectative, est la pierre philosophale. Migne J.P., *Dictionnaire des sciences Occultes*, Tome 1, Éditeur Ateliers Catholiques du Petit- Montrouge, Paris, 1846, p. 46.

portée universelle... Le cheminement intellectuel de Varo déjoue les habitudes de pensée, et manifeste l'originalité de la représentation. »¹⁹⁷

En la obra se muestra la polivalencia del personaje mujer –lechuza: pintora, alquimista, creadora y madre “elle est aussi quête spirituelle et mystique, recherche d'une transcendance... recherchant aussi une transmutation allant au-delà de la matière, une métamorphose spirituelle de l'être, une éternité”.¹⁹⁸ En su búsqueda espiritual, Remedios Varo comprendió la importancia de la armonía del ser con el universo.

El papel de lechuza le otorga sabiduría y le permite transmitir su naturaleza a las aves, por ello, la libertad de volar la llena de satisfacción “la mère, l'artiste, s'effacent pour que vivent pleinement l'enfant, l'oeuvre. C'est en sachant que les oisillons s'envolent que la mère est pleinement mère, c'est en construisant une oeuvre libre que l'artiste se rêve d'infinis possibles. Car l'artiste, ayant le pouvoir de dépasser ses limites humaines grâce a son oeuvre qui lui communique une part de divinité et d'éternité, devient une médiatrice”¹⁹⁹ es exactamente lo que comprendió Remedios Varo y lo manifestó en sus pinturas, llegó a ser mediadora entre los mundos: mítico / científico, tierra / cielo, imaginación / realidad, por esta razón, une en sus obras el arte, la ciencia, la espiritualidad y la naturaleza.

Esta obra también plasma la trascendencia²⁰⁰ en la eternidad de la creación tanto de las aves como del artista, Remedios Varo. Lo que también da el arte en el mundo. Hay un deseo de inmortalidad y la logra a través de su creación. Varo refleja los conocimientos del Cuarto Camino de Gurdjieff²⁰¹ puesto que logra comprender lo que hace, utilizando los 3 caminos (físico, mental y emocional) y el eneagrama con los 3 elementos (el círculo, la ley de tres y la ley de octavas), esto se halla en el triángulo de

¹⁹⁷ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007, p, 142.

¹⁹⁸ Op. Cit., p, 135. Esta pintura es parte de la tercera faceta *Equilibrio* « s'exprime l'aboutissement de la quête de l'artiste » p. 107 con la culminación del ser en el universo, el rol femenino y la creación artística, es decir, llega a la plenitud. Remedios Varo muestra su madurez artística y personal « les personnages de Varo reflètent une phase de maturité atteinte par l'artiste quant à ses réflexions ontologiques » p.140. Las figuras que utiliza en esta faceta son « dimension théâtrale, circulations, osmose, fusion, symbiose, passage, caractère polysémique des matières picturales, métamorphose et compréhension. »

¹⁹⁹ Op. Cit., p, 137.

²⁰⁰ RAE : Fil. Aquello que está más allá de los límites naturales.

²⁰¹ Véase nota 165, 166, 167, 168 y 169.

la lupa, tres cuerdas, tres rayos astrales, tres aves volando, tres ventanas, tres pinturas, tres tubos y en la música representada por el violín. “Remedios Varo está inmersa en un universo armónico en el que el hombre –el microcosmos- y el gran mundo –el macrocosmos- están relacionados. Todo está determinado de antemano por la colocación de las estrellas y los planetas; la vida y la muerte de los hombres está prefijada.”²⁰²

Existe otra perspectiva, se entrevé la religión cristiana con la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) para señalar el carácter espiritual y divino. “En esta inversión de la Anunciación, el ave no es quien anuncia la vida nueva, sino quien la encarna. Y es en esto donde se encuentra la verdadera interrelación del arte, la ciencia, la alquimia y la naturaleza, pues se nutren entre sí en un ciclo simbólicamente representado por dos vasos que hay en un rincón que trasvasan su contenido dorado de uno a otro”²⁰³ son las dos ánforas en la esquina, colocadas en un muro lo que no les impide comunicarse, hace alusión al libro *Les vases communicants* de André Breton publicado en 1932 “qui envisage une réconciliation de l’action et du rêve, où la femme est considérée comme figure unitive des deux mondes, matériel et spirituel, des microcosmes et du macrocosme. La création prend donc la forme ici d’une expérience au sens initiatique du terme, une expérience poétique et ontologique engageant la totalité de l’être.”²⁰⁴

También se percibe discretamente al fondo, un cofre –máquina, nos hace pensar que se utiliza para la obtención o almacenamiento del polvo astral ¿el polvo astral será la piedra filosofal? “Cette pierre est une poudre ou une liqueur formée de divers métaux en fusion sous une constellation favorable”²⁰⁵ por eso « utiliza una vasija alquímica de forma de huevo, como la de *Bordando el manto terrestre*, a modo de receptáculo de la transformación en la que se crea la paleta de colores primarios, la trinidad que es fundamento de todo color en arte. Elige una lente de aumento triangular, como el

²⁰² Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 12.

²⁰³ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 181-182.

²⁰⁴ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p. 139.

²⁰⁵ Zosime en Migne J.P., *Dictionnaire des sciences Occultes*, Tome 2, Éditeur Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1846, p. 309.

prisma triangular que Newton utilizaba, para descomponer la luz en los colores del espectro. Al crear las aves que salen de la página, Varo se coloca dentro de la tradición de los artistas mitológicos, como Pígalión, a cuya creación se dice que había infundido la vida, y Dédalo, que esculpió unas alas que hacían posible el vuelo. Alineándose con esas tradiciones, lo que hacía nuestra pintora era reivindicar para el artista el hecho de ser alguien que va más allá de la mera imitación de la naturaleza para, en realidad, crearla. Esta pintura de la mujer-lechuza-artista-alquimista que crea belleza y vida a través de la conjunción del color, la luz, el sonido, la ciencia, el arte y la magia es la imagen misma de la creatividad a que Varo aspiraba en su vida. De igual manera que la creatividad y la armonía son el eje de este cuadro, también eran el centro de su ser. Por lo tanto, *La creación de las aves* puede ser considerada como la imagen paradigmática de la realización de su búsqueda.”²⁰⁶



²⁰⁶ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 181-182.

4.1.7 *Exploración de las fuentes del río Orinoco* de 1959, óleo sobre tela.

La pintora representa su viaje a Venezuela en 1947 en compañía de su hermano Rodrigo, su madre y Jean Nicolle, por un estudio de insectos portadores de enfermedades y va a la fuente del Orinoco para realizar un estudio agrícola de la región con Jean Nicolle. Varo inspiró en los paisajes en sus pinturas y utiliza la metáfora del viaje como exploración espiritual y el exilio. La exploradora está en busca del nacimiento del río Orinoco, es decir, de su origen, como lo sería el origen del universo o del ser. En esta pintura, se refleja “le désir de connaissance de l’être et les limites de celle-ci”²⁰⁷.

El barco- vestimenta, creación identitaria de la pintora, hecho de un abrigo naranja en forma de pescado y en la parte superior lleva alas mostrando su capacidad de adaptación entre el agua y el aire, navega en un lugar misterioso lleno de árboles. La embarcación y el personaje están en armonía gracias a los hilos que los unen. La exploradora se encuentra frente al misterio de la fuente del río, se asevera ser una copa llena de agua en donde brotan las gotas que llenan el río, esta copa se encuentra encima de una mesita dentro de un árbol con portal que da la apertura a un laberinto.

²⁰⁷ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p, 70. Esta pintura también es parte de la segunda faceta *Apertura* de acuerdo a la exploración geográfica. Véase nota 188. “L’exploratrice, dans une région aussi mystérieuse et inquiétante, reste tranquillement assise dans une frêle embarcation” p.103.



Hemos visto a grandes rasgos las características artísticas y autobiográficas en la obra de Remedios Varo, realizadas en su exilio mexicano “se embarcó en una peregrinación que llegó a interiorizarse, para buscar raíces más profundas y más estables.”²⁰⁸ Su interés por la búsqueda del ser y su relación con el universo la hizo cuestionarse proporcionando en sus pinturas un abanico de posibilidades en respuesta a sus interrogantes, o simplemente, fomentando otros cuestionamientos. En todo caso “no nos encontramos aquí sencillamente ante la obra de una pintora, sino ante la creación de un mundo: un mundo total, un mundo coherente, un mundo secreto”²⁰⁹ tal vez su propio mundo, un lugar escapatorio a las vivencias de la guerra y la dictadura, o desde otra perspectiva, fueron estas vivencias que incitaron a la pintora a interrogarse acerca del ser pues “c’est l’essence même de l’être que représente Varo”²¹⁰ y “exploraba el mundo mientras le inventaba posibles alternativas”²¹¹, por eso “pinta en sus cuadros su propio recorrido por el universo tal como ella lo ve”²¹².

La pintora se interesó en “los sueños, la alquimia, la astrología, el misticismo, la magia, lo misterioso y la ciencia”²¹³ desde muy temprana edad para instruirse, fruto que germinaría y maduraría en sus pinturas pues « la quête psychanalytique ainsi que l’alchimie guident les choix de Remedios Varo »²¹⁴. En este recorrido por el universo, donde inventó “vehículos fantásticos, como emblemas de su desacoplamiento personal”²¹⁵ lo pobló de “seres fantásticos dedicados a tareas mágicas.”²¹⁶

²⁰⁸ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 9.

²⁰⁹ Op. Cit., p. 7.

²¹⁰ García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L’Harmattan, Paris, 2007, p, 104.

²¹¹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 9.

²¹² Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 11.

²¹³ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 8

²¹⁴ Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, p. 271

²¹⁵ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 122.

²¹⁶ Op. Cit., p. 133.

En 1956, realiza su primera exposición individual en la Galería Diana, exhibiendo 12 obras: *El Flautista*, *El hallazgo*, *Malabarista*, *Ruptura*, *Ermitaño*, *La revelación o El relojero*, *El mundo de más allá*, *Simpatía*, *La tarea*, *Roulotte* y dos dibujos sin nombre, esto le permitió un reconocimiento como artista puesto que tuvo gran éxito de la crítica y del público, incluso Diego Rivera la elogió “México tiene la suerte de que vivan entre nosotros tres pintoras que indudablemente son de los artistas más importantes del mundo: Remedios Varo, ¡ay cómo me encanta la pintura de esa señora!, Leonora Carrington y Alicia Rahon.”²¹⁷ alude a su orgullo y reconocimiento mexicano. Este éxito se dio a conocer gracias a su exposición colectiva realizada en 1955 con la participación de 4 obras: *Simpatía*, *Roulotte*, *Música solar* y *La ciencia inútil o el alquimista*, elogiándola: “...un valor espiritual y técnico...tan por encima de lo que ordinariamente se ve...pone su enfervorizada minuciosidad de primitivo flamenco al servicio de una imaginación bañada en la más exquisita poesía.”²¹⁸.

Varo exhibió sus pinturas en las exposiciones colectivas en México después de su éxito: en el *Salón de Frida Kahlo*²¹⁹ y obras de refugiados españoles en 1956, *Primer Salón de la plástica femenina* en 1958 “Varo fue la ganadora del primer premio de 3.000 pesos por su obra *Armonía y Sea usted breve*”²²⁰, en Galerías Excelsior en 1959, *Bienal Panamericana de pintura* en 1960, *Pintura Mexicana Contemporánea*, *El retrato mexicano contemporáneo*, otra en la Galería Juan Martín y *El Arte español en México* para ayudar a los presos políticos españoles en 1961 y en Galerías de Novedades en 1962. Estas exposiciones nos expresan el interés de la pintora por reivindicar su papel femenino en el arte, el apoyo a su país y su pertenencia al arte mexicano.

En 1959, creó la escultura y la escritura de *Homo Rodans*, publicado en 1970 “se embarcó en una serie de reinterpretaciones pseudo-eruditas de las diferentes ramas de

²¹⁷ Diego Rivera, cita extraída en Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 133.

²¹⁸ Margarita Nelken, « Exposiciones: La de seis pintoras », *Excelsior*, (Ciudad de México), 2 de agosto, 1955, pág. 63, cita extraída en Kaplan, p. 125.

²¹⁹ « Constituye una prueba más de que en México en los años cincuenta se estaba consciente de la importancia que tenía la contribución de la mujer en las artes » Kaplan. Op. Cit., p 135.

²²⁰ Op. Cit.

la ciencia y, aunque sus motivaciones eran serias - el armonizar más estrechamente la ciencia con la magia y los mitos – su vehículo era el humor.”²²¹. Su escultura es una “figura pequeña construida enteramente de huesos de pollo y de pato y raspas de pescado unidos con alambre, identifica al Homo Rodans como un humanoide con cabeza, cuello y espina dorsal, y cuyo torso termina en una única rueda grande radiada. Predecesor del Homo Sapiens, no se mueve andando erecto, sino erguido sobre su rueda. Las figuras provistas de ruedas aparecen en muchas de sus obras, pero el Homo Rodans es la única obra tridimensional de Varo que se conserva.”²²² Esta obra hace eco al pensamiento de Apollinaire cuando sugiere remplazar los pies por la rueda y a la escultura “Genius of the Species de Wolfgang Paalen, de 1938, que es una pistola hecha con huesos de ave”²²³. En todo caso, la escultura y la escritura representan el deseo de Remedios Varo en ser polivalente en las artes, abrirse a nuevas posibilidades y nuevos horizontes.

En 1962, presentó su segunda exposición individual en la Galería Juan Martín, exhibiendo 15 obras, fue como si renovara su éxito, signo de su apogeo, llevándola a la consagración artística “Esta colección es la cumbre de su carrera, y la coloca entre los artistas únicos.”²²⁴ Nadie imaginó que sería su última exposición individual antes de morir en 1963, pero sí realizó su exposición colectiva *Los amantes*.

Es como si Remedios Varo hubiera augurado su visita, dejando su última obra *Naturaleza Muerta Resucitando*.

²²¹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 141. Colaboró con su amigo el doctor Jan Somolinos, quien publicó la obra en 1970.

²²² Op. Cit., p. 144.

²²³ Op. Cit., p. 251.

²²⁴ Manuel Machín Gurría, « Arte joven. Remedios Varo », Revista de América, núm. 861 (23 junio, 1962): s. pág. Cita extraída en Kaplan, p. 145.

4.1.8. Saberes espirituales y científicos en Naturaleza Muerta Resucitando

No pintó el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa.

Ser que imagina porque desea, el hombre también es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la increíble encarnación de su sueño.

Octavio Paz

La técnica empleada es un óleo con tela, mide 110 x 80 cm, se encuentra en posesión de su sobrina Beatriz Varo de Cano en Valencia. Esta es la última obra de la pintora antes de morir, padeció de un paro cardíaco a los 55 años, el 08 de octubre de 1963. Esta obra es una de las obras, que representa la reconciliación del saber²²⁵ científico y el mítico, en su mundo fantástico con lo cual accede a su trascendencia y reencarnación.

Según la filosofía, trascendencia es “aquello que está más allá de los límites naturales”²²⁶ y reencarnación²²⁷ es la “acción y efecto de reencarnar.” Remedios Varo creía en estos conceptos puesto que para ella “los fenómenos de la naturaleza eran trascendentales.”²²⁸ Y uno de estos fenómenos naturales es, el sistema solar, por ello, demostró que, a través de la Ley de la Conservación de la Materia del químico Antoine Lavoisier “la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma”, se transformó en esencia, pues para ella la muerte es una transformación. Asimismo alude a la alquimia en la transformación de la materia en sustancia como proceso de superación, es decir, la transformación del espíritu para comprender la verdad absoluta.

²²⁵ En su etapa de madurez, Remedios Varo logra acceder al saber (conocimiento) que proclama Gurdjieff en su doctrina filosófica del Cuarto Camino para ser inmortal a través de sus pinturas y reencarnarse en ellas.

²²⁶ RAE y Alain Rey en *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Tome 1-2, Editeur Dictionnaires LE ROBERT, Paris, 1992, p. 2153 « Celui-ci signifie proprement « monter en passant au-delà » »

²²⁷ RAE: Reencarnar “Volver a encarnar. En referencia a seres o espíritus que vuelven a tomar forma corpórea.” Gurdjieff: “Lo que puede pasar de una vida a otra es la esencia” p. 319. Incarner. Employé en latin dans un contexte religieux, signifie « revêtir (un être de nature spirituelle) d’un corps charnel, d’une forme humaine ou animale ». A pris le sens figuré de « représenter (qqch. d’abstrait) sous forme matérielle » (1580, Montaigne). Rey, Alain, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Tome 1-2, Editeur Dictionnaires LE ROBERT, Paris, 1992, p. 1008.

²²⁸ Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p.12.

Esta transformación de la materia en energía, en sustancia, se encarna en la luz de la vela que se sitúa en el centro de la mesa, del óleo y del universo. Enfatizando la trascendencia y la encarnación en su obra pictórica. La ausencia de personaje humano es intencional porque ya no habla de la exploración del ser sino de su propio desarrollo armónico con el universo, por esta razón “se halla en él, ella es la vela encendida y está observándonos. Esta vela es el símbolo de su vida particular; en su transformación produce un campo de energías que hace mover (el mantel de la mesa) ocho platos (el ocho simboliza la regeneración y el eterno movimiento de la espiral ascendente). Trece frutos dan vuelta alrededor de la vela como un sistema solar (el 13 significa muerte y renacimiento). Las granadas, símbolo de la fecundidad, se abren y dejan caer sus granos, que germinan; en el eterno presente todo ocurre en el mismo momento”²²⁹ A ella le gustaba representar símbolos²³⁰ del misticismo en su obra. Se piensa que auguró su muerte, plasmando de esta forma su viaje espiritual.

En su pintura “expresa el renacimiento cíclico de la naturaleza”²³¹ es decir, nacimiento, muerte y regeneración o resurrección. Los planetas – frutas giran en diferentes órbitas dentro del sistema, provocando la destrucción de unos frutos, a pesar de que sus semillas caen en la tierra, germinan para convertirse / transformarse en plantas. Esta metáfora hace eco a la ciencia con la teoría del Big Bang, mostrando el origen del universo y asimismo, el de la vida, a la física con la teoría de la gravedad de Newton²³² y a la biología con la ley de Mendel²³³ acerca de la herencia genética de los frutos.

²²⁹ Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 150-151.

²³⁰ También se aprecia el círculo de la mesa como proceso del eterno retorno y la espiral como ascensión espiritual.

²³¹ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 182.

²³² La ley de la gravedad de Newton “leyes que gobiernan el movimiento de los cuerpos en la Tierra son las mismas que rigen el movimiento de los planetas y así pudo explicar el movimiento de los planetas, las fases de la Luna, los flujos y reflujos de las mareas” Descubriendo la física. Disponible en : http://descubriendo.fisica.unlp.edu.ar/descubriendo/index.php/Isaac_Newton

²³³ RAE: “Conjunto de leyes sobre la herencia de los caracteres de los seres orgánicos, derivadas de los experimentos del biólogo G. Mendel”. Se refiere a la genética de los frutos (semilla-planta) y simbólicamente, la herencia que nos deja Remedios Varo, sus pinturas.

Por esta razón, se relaciona en esta obra, la reconciliación de la ciencia con la espiritualidad por medio de la filosofía, el misticismo y la religión a través de la trascendencia y la reencarnación “el tono religioso de esta resurrección cósmica se ve acentuado por la arquitectura, con sus sucesivos arcos ojivales que rematan un espacio íntimo que parece una capilla. Encerrando de esta manera, este proceso mendeliano en que la naturaleza simboliza el sistema solar, ofrece el más sublime mensaje de esperanza: que las posibilidades de regeneración son ilimitadas, que de la destrucción puede renacer la vida y el desarrollo... parece una profética forma de preparación para el tránsito de la muerte. Al adaptar la tradición de la naturaleza muerta a su propósito de carácter más cósmico, creaba una imagen que satisfacía los principios filosóficos y espirituales de su pensamiento.”²³⁴ Y su sobrina, Beatriz Varo afirma que “Remedios era una persona que quería trascender de todas las formas posibles, por eso indagó en filosofías que hablan de la muerte como tránsito. Jung está muy presente en su obra, especialmente la de esta última época. Pienso que el legado que nos dejó, su pintura y sus escritos, es otro aspecto de su deseo de perdurar”.²³⁵ Por esta razón, para sus familiares y amigos, esta pintura “representa el enigma de su muerte.”²³⁶

²³⁴ Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, 1988, p. 183.

²³⁵ Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 103.

²³⁶ Op. Cit., p. 150.



Este es un dibujo previo que Remedios Varo realizó en 1963. La técnica empleada es lápiz con papel mantequilla. Ahora conocemos bien el procedimiento creativo de la pintora, primero visualiza la imagen, dibuja meticulosamente y lo trasfiere a la madera para finalmente pintarlo²³⁷.



²³⁷ Véase nota 162 del apartado 4.1. Pinturas autobiográficas.

Después de su muerte, Walter Gruen y su familia, Beatriz Varo, continuaron su legado en México y en el mundo, difundiendo su creación artística por medio de libros y exposiciones individuales/colectivas.

Se crearon exposiciones individuales después del fallecimiento de la pintora: en 1964, se organizó una exposición-homenaje *La obra de Remedios Varo* en el Palacio de Bellas Artes. En 1971 y 1983, se realizaron dos exposiciones en El Museo de Arte Moderno en donde « Walter Gruen, su entonces marido, donó la colección de obras de Remedios al Museo de Arte Moderno, donde las piezas fueron declaradas monumento artístico en 2001 »²³⁸. En 1985, *Consejos y Recetas de Remedios Varo: Pinturas, manuscritos y dibujos* y en 1986, se realizaron dos exposiciones *Las Ciencias en el Surrealismo: El Arte de Remedios Varo* por parte de la Academia de Ciencias de Nueva York y de Washington. Esta exposición fue una muestra más que la obra de la artista se considera dentro del plano artístico como del científico “Remedios Varo destaca como una mujer que supo documentarse a lo largo de una vida; ella logra dominar muchos temas, muchos conocimientos. Se acercó al tema de la medicina no como una afición, sino con muchos estudios profesionales; tratados de botánica. Así encontramos en Remedios Varo los ecos de una sabiduría, no suposiciones sino conocimientos documentados... Para mí en cada pintura de Remedios nos encontramos con un documento científico; creo que lo que nos propone en sus obras es un sendero hacia la evolución interior, espiritual.”²³⁹

Además está presente en varias exposiciones colectivas acerca del Surrealismo (incluyendo la mujer surrealista) en México (1968, 1986), Estados Unidos (1968, 1985, 1986), Alemania (1972), Francia (1972, 1981), España (1975, 1988), Inglaterra (1978), Italia (1980), Brasil (1987), Suiza (1987). Sobre el exilio en México (1979) y España (1983). Referente al Arte Mexicano, mujeres artistas y psicología en México (1964, 1967, 1971, 1972, 1975, 1987).

²³⁸Notimex, *Mantiene Remedios Varo presencia en la cultura mexicana*, Excélsior, México, 08/10/2012. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/2012/10/08/comunidad/863244>

²³⁹Magnolia Rivera, autora de *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo* en Sonia Ávila, *Medio siglo sin Remedios Varo*, Excélsior, México, 07/10/2013, Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/10/07/922170>

Se puede constatar a través de las pocas exposiciones internacionales que la presencia de Remedios Varo en el extranjero va ligada al Surrealismo como artista surrealista o mujer surrealista. Su presencia en España es insuficiente, es extraño saber que la artista española sea poco conocida en su país natal. Sin embargo, su país de adopción, México, la ha acogido de manera sorprendente, difundiendo su arte, con el objetivo de perdurar en la memoria. De todas maneras, “En el viaje de Remedios por el universo no hay fronteras... El espacio tiempo forma una unidad; en un hilo circular, la materia recorre la vida de forma ininterrumpida; toda cosa viva aparece y desaparece, emerge en su ser distinto; las sustancias se transmutan, todo es una, la muerte no significa la destrucción de un organismo sino la descomposición de los elementos que lo integran para transformarse en otro tipo de materia y de espíritu, renovándose de esta forma el ser vivo. En este universo en continuo movimiento, la idea tanática está latente; todo ser nace para morir y renovarse”²⁴⁰

²⁴⁰ Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 12-13.

CONCLUSIÓN

En su vida familiar española, su padre, Rodrigo Varo y Zejalvo, tuvo el rol de mentor y legitimador en la educación artística de su hija como lo fueron los padres de las mujeres artistas desde siglos pasados, aunque no era pintor si era una persona culta pues la estimulaba intelectualmente, le incitó el gusto por el arte y las ciencias, su profesión en ingeniería hidráulica la influyó en su persona y en su pintura, además le brindó la formación en la Academia de Bellas Artes en Madrid, a pesar del convencionalismo que regía en España. No es anodino que Remedios Varo haya tomado un curso suplementario de dibujo científico en la escuela, esta enseñanza se ve reflejada en su pintura cuando explora las ciencias (biología, alquimia, química, física, astrología, astronomía), utiliza la mecánica para crear el transporte y el destino de las personas a través del hilo astral y las matemáticas para armonizar la relación de la naturaleza con el ser en el universo. Sin duda, su padre y la Academia la formaron al perfeccionismo.

Se ha trazado el recorrido iniciático de la pintora a través del movimiento surrealista en la búsqueda de una identidad artística cuyas afinidades ideológicas (psicología (Freud, Jung, Arp), filosofía (metafísica, hermenéutica) y ciencias ocultas (alquimia, tarot, astrología, magia, mitología, esoterismo y misticismo) correspondían con el imaginario creativo y personalidad de Remedios Varo. En el surrealismo encontró la apertura hacia la irrealidad y su unión con la realidad, además de ofrecerle un espacio para expresarse de manera artística, espiritual e intelectualmente. Sin embargo, tenía desacuerdos en cómo la mujer era representada, por una parte la glorificaban, era mediadora entre el mundo mítico y terrenal para que el hombre encontrara su salvación, además la idealizaban (era bella, joven e inocente) y por el otro, de manera perversa, era objeto de deseo y sexual, todo ello como parte de su actividad artística para mitificarla y trascenderla por medio de la sacralización, pero no la liberaba, esto era lo que deseaba Remedios Varo, liberarse, encontrándose a sí misma para afirmarse y romper los estereotipos en el arte y en la sociedad del siglo XX.

En su país natal y de acogida, la situación político-social iba a sufrir una inestabilidad provocando acontecimientos bélicos como lo fueron la Guerra Civil Española y la

Segunda Guerra Mundial, de los cuales Remedios Varo presenci6, sufri6 la muerte de su hermano menor y se exili6 dos veces: en Francia (1937) y en M6xico (1942). A pesar de ser situaciones traum6ticas y violentas, 6stas la ayudaron en su introspecci6n.

En su pintura, expresa su identidad espa1ola cuando hace referencias culturales y artísticas por medio de la arquitectura medieval, la religi6n cat6lica, la alquimia y al mismo tiempo, a artistas espa1oles. Del mismo modo, incorpora simbolismos del misticismo para expresar su pensamiento acerca de la espiritualidad del ser y el rol que tiene en el universo para representar una armoniosa existencia : la espiral (ascenso espiritual), la triada (resuelve el problema de la dualidad o la ideología de Gurdjieff), el c6rculo (estado perfecto, un proceso de eterno retorno), el n6mero (para comprender la naturaleza), la rueda (rotaci6n de lo c6clico), el tiempo (ordenador del cosmos), el huevo (connota el universo), los astros (determinan el destino), la luna, el hilo (une al ser con el universo, forma parte del transporte, crea el mundo y da vida por medio del tejido), el azar (aparecen personajes fantasmales en las paredes), la copa (hace referencia al Grial) y reinterpreta los mitos a favor del papel femenino. Por medio del arte se plasma la m6sica puesto que se realiza el proceso creativo, la construcci6n o la creaci6n del universo a partir del sonido y la composici6n, se expresa la armonía del ser con la naturaleza, de la misma forma se representa la pintura. Ella simboliza el amor hacia la naturaleza porque es espiritual, intuitiva, fuerte y femenina, no se inspira del amor como los surrealistas, al contrario, muestra el amor de manera humorística en *Los amantes*, pero sí se inspira de ella misma en su creaci6n, reflexionando sobre su existencia, y a la vez, de su presencia en el arte para reafirmarse y trascender.

Por eso, la obra de Remedios Varo debe entenderse desde diversas perspectivas en cuanto al Arte, la Ciencia y la Filosofía.

En M6xico, logró tener equilibrio en su vida gracias a la serenidad y estabilidad financiera que le aport6 Walter Gruen para focalizarse en su creaci6n artística, germinada y experimentada en Europa, florecida y expandida en M6xico. Esta armonía en su vida se ve reflejada en sus 6ltimas pinturas donde existe la plenitud del ser con el universo. Catherine García sugiere, al analizar ciertas obras, tres partes: aporía, apertura y equilibrio, es como si delineara las etapas en la vida de Remedios Varo, o

por lo menos, su estado intelectual y espiritual en un momento dado. Por ello, su vivencia se puede ver como metáfora de su viaje terrenal y espiritual. Ella logra liberarse cuando se aleja del surrealismo, simbólicamente en la ausencia de Péret.

Ella optó por el autorretrato como forma de autoconocimiento, le permitió posicionarse en el centro de sus pinturas para darle importancia física y espiritual a sus personajes. Asimismo representa su proceso de superación espiritual a través de su acto creativo por medio de la transformación como el alquimista, reivindica su papel en la sociedad y su emancipación. Por esta razón, en su autorretrato, dibujo hecho a lápiz sobre papel realizado en 1951, ella se presenta como espíritu para mostrar su esencia espiritual o sustancia debido a la transformación de la materia para aportar la energía necesaria en la evolución del universo. Es un punto de partida en el que Varo nos señala que ya estaba informada acerca de las doctrinas filosóficas orientales y estaba reflexionando sobre su existencia, muerte, reencarnación y transcendencia.

En todo caso, transmite su esencia a los personajes femeninos, de forma híbrida o andrógina, no como objeto en donde sus atributos corporales son exaltados, es decir, no hay extravagancias del aspecto físico para embellecerlo, sino que se proyecta su realidad interior en un ambiente donde inventa transportes fantásticos para su travesía, teje vestimenta asombrosa, construye estructuras arquitectónicas e idea paisajes naturales, esto le concibe indagar, crear, componer, cuestionarse, erigir, entretejer, nacer, transformarse, germinar, morir, reencarnarse y trascender por medio del viaje, la psicología, la mitología, la ciencia, el arte, la naturaleza y la filosofía, en el que los une al mismo tiempo, formando así su propio lenguaje artístico para crear el mundo onírico, mágico y mítico tal como ella se lo imaginaba al morir. Este, es el mundo en el que ahora vive Remedios Varo.

ÍNDICE

Introducción.....	2
Periodo Europeo : Etapa surrealista y experimental.	
1. Surrealismo : movimiento de vanguardia	5
2. La mujer en el surrealismo	17
2.1 ¿Qué representa la mujer para los surrealistas?.....	21
2.2 ¿Cómo los artistas masculinos representan la mujer en sus obras?.....	26
2.3 ¿Cuál es el lugar de la mujer en el grupo surrealista?.....	40
2.4 ¿Cómo se representa la mujer artista en su obra?.....	44
3. Remedios Varo y el Surrealismo.....	59
Periodo Latino : Etapa de madurez mexicana	
4. Exilio mexicano	86
4.1 Pinturas autobiográficas.....	95
4.1.1 Ruptura.....	97
4.1.2 Hacia la torre.....	99
4.1.3 Bordando el manto celeste.....	101
4.1.4 Huida.....	103
4.1.5 Roulotte.....	104
4.1.6 Creación de las aves.....	106
4.1.7 Exploración de las fuentes del río Orinoco.....	110
4.1.8 Saberes espirituales y científicos en Naturaleza Muerta Resucitando	115
5. Conclusión.....	122
6. Bibliografía.....	126

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Apollinaire, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias*, Éditions du Bélier, 1946.
- Bartolena, Simona. *Femmes artistes, De la renaissance au XXIe siècle*, Édition Gallimard, 2003.
- Bonnet, Marie-Jo. *Les femmes dans l'art*, Éditions de La Martinière, 2004.
- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*, Édition Gallimard, 1965.
- Breton, André, *Œuvres Complètes III, Arcane 17 enté d'ajours*, Éditions Gallimard, 1999.
- Breton- Eluard. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Édition José Corti, 1991.
- Brodskáia, Nathalia. *Le surréalisme, genèse d'une révolution*, Édition Parkstone International, 2009.
- Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Édition Chêne, 1986.
- Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Édition Seuil, 1996.
- De Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe (Tome 1)- Les faits et les mythes*, Édition Gallimard, 1949.
- Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971.
- García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*. Edition L'Harmattan, Paris, 2007.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions Du Seuil, Paris, 1964.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Edición Fundamentos, 1983.
- Rubin, Suleiman, Susan, *Simone de Beauvoir: Le Deuxième Sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*. Ouvrage dirigé par Ingrid Galster. Édition Slatkine, 2004.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1988.

Valdés, Zoé, *La cazadora de astros*, Edición Plaza Janés, Barcelona, 2007.

Varo, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Edición Fondo de Cultura Económica, 1990.

DICCIONARIO

Migne, J.P., *Dictionnaire des sciences Occultes*, Tome 1, Éditeur Ateliers Catholiques du Petit- Montrouge, Paris, 1846.

Migne, J.P., *Dictionnaire des sciences Occultes*, Tome 2, Éditeur Ateliers Catholiques du Petit- Montrouge, Paris, 1846.

Rey, Alain, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Tome 1-2, Editeur Dictionnaires LE ROBERT, Paris, 1992.

DICCIONARIO ELETRÓNICO:

<http://www.wordreference.com/definicion/>

LIBROS ELECTRÓNICOS:

Caballero Guiral, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*. Universitat Jaume I, 2002. Disponible en: http://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=NTzKIXr-EVYC&oi=fnd&pg=PA14&dq=%E2%80%9CLa+mujer+en+el+imaginario+surreal%E2%80%9D,&ots=A_YatpPXFj&sig=e0kOFJAn7w4iowlRvIXwYbHJvfw#v=onepage&q=%E2%80%9CLa%20mujer%20en%20el%20imaginario%20surreal%E2%80%9D%2C&f=false

Morales, Gladys Villegas. 4. Mujeres y surrealismo. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, 2000, p. 87. Disponible en: <http://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=mO0JNlOl4MC&oi=fnd&pg=PA87&dq=Lourdes+Andrade+:+Remedios+Varo+las+metamorfosis,+M%C3%A9xico,+1996.&ots=bFmsYggWQy&sig=i818yFgcpMxhXVyX3TBJ8ip0Ev8#v=onepage&q&f=false>

Ouspensky Piotr D., *In Search for the Miraculous : Fragments of an unknown teaching. Library of Alexandria, 1957*. Disponible en: <http://www.gurdjieff.am/in-search/index.pdf>

Ouspensky Piotr D., *Fragments de una enseñanza desconocida*. Disponible en español : <http://desarrollodelhombre.com/fragmentos-de-una-ensenanza-desconocida-p-d-ouspensky.pdf>

Ouspensky Piotr D., *El cuarto Camino*. Editorial Kier, Buenos Aires, 2005. Disponible en: https://books.google.com.ar/books?id=LVB_U3-pWjEC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false Y en PDF: <http://www.consciouslivingfoundation.org/ebooks/Span14/Ouspensky%20PD%20-%20El%20cuarto%20camino.pdf>

REVISTA UNIVERSITARIA ELECTRÓNICA:

Ballestin Cucala, Cristina. Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun. In: *La cultura del otro [Recurso electrónico]: español en Francia, francés en España= la culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Universidad de Sevilla, 2006. p. 328-338. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=502433>

Caballero Guiral, Juncal. Mujer y surrealismo. *Asparkia: investigación feminista*, 1995, no 5, p. 71-81. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041>

Caballero Guiral, Juncal. Remedios Varo: Notas de una vida transgresora. *DONES CONTRA L'ESTAT*, 2008, p. 175. Disponible en: http://www.if.uji.es/sites/default/files/Dones_contra_el_estat_0.pdf

Caballero Guiral, Juncal. El embrujo de las recetas surrealistas. *Dossiers feministes*, 2013, no 17, p. 51-67. Disponible en : <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/277954>

REVISTA ELECTRÓNICA:

La Révolution surréaliste, vol 1, Paris, 1924 (Reproduction numérique). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>. Consultada el 24/02/17.

La Révolution surréaliste, vol 11, Paris, 1928 (Reproduction numérique). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f>. Consultada el 06/03/17 y el 21/04/2017.

La Révolution surréaliste, vol 12, Paris, 1929 (Reproduction numérique). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673>. Consultada el 06/03/17.

PERIÓDICO ELECTRÓNICO:

Excelsior, Notimex, *Obra de Remedios Varo regresa al Museo de Arte Moderno*, México, 09/09/2016. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/09/09/1115956>

Excelsior, Notimex, *Mantiene Remedios Varo presencia en la cultura mexicana*, México, 08/10/2012. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/2012/10/08/comunidad/863244>

Excelsior, Sonia Ávila, *Medio siglo sin Remedios Varo*, México, 07/10/2013, Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/10/07/922170>

SITIO WEB OFICIAL:

Frida Kahlo: <http://www.fkahlo.com/#>

Remedios Varo: <http://remedios-varo.com/>

Dorothea Tanning: <http://www.dorotheatanning.org/>

Leonor Fini: <http://www.leonor-fini.com/fr/>

Leonora Carrington: <http://www.leocarrington.com/>