

Remedios Varo: su-realismo

Antonio Marquet*

No creo que pueda declinar en su esencia [se refiere al surrealismo] ya que es un sentimiento inherente al hombre... El surrealismo ha contribuido en la misma forma que el psicoanálisis ha contribuido a explorar el subconsciente.

RemediosVaro¹

No resulta excepcional quien plantea como única, o en todo caso la mejor, alternativa para abordar un texto, la reconstrucción de las preferencias del artista. Con tal lógica resulta que si Remedios se dedicó al estudio de la alquimia y de textos esotéricos, es imprescindible tomarlo como punto de partida para desembocar en la comprensión que no puede menos que ser esotérica: circularidad condenada al solipsismo, como la empresa de Salomón Grimberg, quien se propone en el artículo "Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad"² descifrar "el código secreto de sus pinturas", lo cual resulta ambicioso y no exento de cierta dosis de ridículo. Grimberg elabora una interpretación cabalística de "El malabarista o el juglar" [154]³, de 1956, en donde "explica" la presencia de animales y de los diversos objetos ("la cabra representa al diablo, los pá-

jaros a la divinidad; el león, la luz y el búho la oscuridad" (p. 28) ofreciendo al lector no versado en esoterismo datos que sin lugar a dudas, son pertinentes. Su comentario se transforma en una traducción en la que los íconos remiten a un solo referente. Dejando el plano de los detalles, Grimberg concluye que la figura del juglar sirve a Varo para trazar un autorretrato: "Ambos intentan sobreponerse al desamparo al explorar los misterios del universo. Ambos subyugan a las masas, pero sólo son interrogados por unos cuantos." (p. 29) Entre esos "cuantos" se encuentra por supuesto el traductor, lo que resta credibilidad a su conclusión, sin duda pretenciosa. Aunque no se puede negar que ilumina algunos aspectos del cuadro, su visión a la postre resulta empobrecedora al retener el significado de la obra en los horizontes conscientes que se propuso la pintora, y al conferir a ello un carácter prioritario y exclusivo. Por un lado, la pintura que Grimberg escogió se presta magníficamente para su labor de develamiento del significado del referente de los objetos. Ese proceder, sin embargo, no se ajusta a todos los cuadros de Varo, y dudo que a partir de estos principios cabalísticos se pueda establecer una comprensión de la obra pictórica de manera global y sobre todo contextualizarla en la cultura mexicana. La conclusión delata el objetivo del crítico: equipararse con la pintora. Grimberg parece decir "Yo soy el que comprende porque tengo la clave. Pertenezco al grupo de elegidos que interrogan a la pintora; como iniciado, soy interlocutor privilegiado".

Con la convicción de que toda lectura no puede ser sino parcial y revelar sólo algunos aspectos de una

* Departamento de Humanidades, UAM-Azacapotzalco.



obra trascendente, en primer lugar abordaré la pintura a través de los comentarios de la propia María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga (1908–1963).

Sin estar animadas por un principio obsesivamente detallista, minucioso, que comanda la ejecución de los cuadros, Remedios Varo puso en relato algunas de sus propias pinturas: se trata de veintisiete relatos breves, dirigidos a su hermano, el doctor Rodrigo Varo⁴. Mucho "escapa" a esta puesta en palabra y, al mismo tiempo, tan pocos elementos, revelan tanto. Sin lugar a duda la pintura de Varo va más allá que estos relatos: ello no debe extrañar porque la artista privilegió la imagen como vehículo de expresión, por encima de la palabra. Al converger imagen y palabra, lo hace también los poderes de la verbalización frente a los de la figura-

bilidad; los del signo lingüístico frente a los del ícono. Ya en otro ámbito, en la experiencia onírica, el sujeto se ve confrontado justamente a este entrecruzamiento de dos órdenes cuya explotación puede arrojar cierta luz, y permiten al investigador recorrer nuevos senderos del planeta Varo, partiendo del contenido manifiesto (sobre el cual operan las fuerzas de una fuerte condensación; del reiterado desplazamiento, de la simbolización y de la figurabilidad) al latente.

Contamos tanto con las imágenes como con su transcripción verbal (prefiero no llamarlo explicación, aunque el mismo término de transcripción resulta inadecuado). Ribeteada la imagen por la verbalización, el cuadro aparece como si se tratara de un sueño con un conjunto de imágenes por lo general reacio a su aprehensión por

la palabra. Aunque la imagen antecede al relato, al volver a anudar representación y verbalización, relato y escena, se devuelve a los cuadros de Remedios Varo ese carácter de sorpresa, de revelación fulgurante que los caracteriza.

Los relatos fueron concebidos para su hermano —entre paréntesis, habría que señalar que Rodrigo y Remedios comparten casualmente las mismas iniciales, R. V., lo que daría a este relato cierta especularidad en la dimensión de la letra. El destinatario importa ya que en función de él se dice y/o se oculta. En primer lugar, en vista del narratario, forzosamente habría que pasar por alto algunos aspectos en esta verbalización. ¿Qué le podía interesar a un hermano médico la cábala, el *I Ching*, la técnica de la decalcomanía y sus posibilidades de explotación? En segundo lugar, la misma brevedad en este contexto acaso sea significativa por motivos suplementarios: ¿hubiera sido Remedios tan parca con su hermano menor, al que estaba mucho más apegada desde la infancia, compañero de juegos y de travesuras, y muerto en la Guerra Civil⁵? Remedios mantuvo con él una relación más bien distante. Según Janet Kaplan, Rodrigo incluso "desaprobaría luego su vida bohemia y desconfiaría de la seriedad de sus actividades artísticas"⁶. No es tan sólo por esta primacía de la imagen en la vida psíquica, anterior a la verbalización por lo que las descripciones son sobrias. La parsimonia es sintomática en la relación fraternal. Desde la perspectiva de Remedios quizá su hermano

necesitaba un texto que no fuera iconográfico para que pudiera internarse en un mundo que ciertamente le parecería extraño y al que tal vez no hubiera intentado comprender. No le interesa saber qué es lo que hace su hermana en el terreno artístico, que seguramente es objeto de incompreensión y quizá de poca valoración. El simple hecho de tener que explicar en este sentido supondría una especie de derrota del arte.

En ocasiones constituido por elementos yuxtapuestos, el relato es breve también por otras razones. Funciona como el sueño. La dimensión plástica es más vasta, o por lo menos así lo parece, que las palabras con las que se le describe. Al narrar un sueño, persiste la sensación de que el relato no representa adecuadamente a las imágenes oníricas. Y es que "el contenido manifiesto del sueño es más breve que el latente, constituyendo, por tanto, una especie de traducción abreviada del mismo."⁷

En la actualidad, quien ahora los lee, es el espectador, el beneficiario: en la exposición de 1994 en el Museo de Arte Moderno, los relatos acompañaban a los cuadros: fungían así como puente para acceder a un universo diferente. De alguna manera, la exposición "Remedios Varo" presenta la obra de Varo envuelta por estos comentarios, lo cual lleva al espectador a comparar sus primeras impresiones visuales con las afirmaciones de Varo y le obliga a volver a ver el cuadro con otra perspectiva.

En cuanto a ese conjunto de relatos, ¿se trata de una selección de

los que consideraba Varo sus mejores cuadros para describirlos? ¿Escogió sus cuadros preferidos?; o ¿aqueillos con los que se sentía más segura? En el conjunto operó una selección que necesariamente debe responder a algún criterio o a alguna circunstancia. ¿La selección implica acaso un balance? ¿Por qué Remedios Varo puso sus cuadros en relato antes de morir? Ignoro cuáles fueron las circunstancias que rodearon su escritura: el libro *Remedios Varo: Catálogo razonado* no es explícito a este respecto; tan sólo los antepone a la reproducción de los cuadros. ¿Rodrigo lo solicitó? Los veintisiete relatos incluidos pertenecen a cuadros pintados desde 1955 hasta 1963, es decir, a los cuadros que en el catálogo razonado van del número 118 al 359: abarcan todo el periodo de madurez, periodo que abordaré posteriormente: significativamente no incluyen nada anterior a esta fecha: la producción anterior no requería de una puesta en palabra, es un hecho.

El color y la línea

Si se trata de hacer una exégesis de la obra de Varo, es preciso encontrar el sentido que Varo atribuía a dos coordenadas fundamentales de su obra: el color y la línea: los cuadros de Varo ofrecen pistas claras para ello ya que uno de los atractivos de Remedios Varo es su frecuente puesta en escena de hallazgos y de los momentos de comprensión tanto del universo como

los descubrimientos que el propio sujeto hace de sí.

Quisiera detenerme primero en "El flautista" [127] que data de 1955 y que en palabras de Remedios Varo fue descrito de la siguiente manera:

El flautista construye esta torre octogonal levantando las piedras con el poder e impulso de su flauta, las piedras son fósiles. La torre es octogonal para simbolizar (algo vagamente, debo decir) la teoría de las octavas. (Teoría muy importante en ciertas enseñanzas esotéricas.) La mitad de la torre es como transparente y sólo dibujada porque está imaginada por el que va construyendo.

Varo inicia su relato colocando al flautista como sujeto de la primera frase; sin embargo, al final el complemento es el flautista. Para abrir y cerrar el relato, en el recorrido pasa a segundo plano. Entre tanto la torre, término que menciona tres veces, pasó a ocupar el lugar de sujeto, hecho que me parece significativo por el énfasis verbal tanto por el número de veces en que aparece. Por otra parte, Varo no habla de música sino del "sonido de su flauta", lo cual pone en relieve al instrumento y particulariza su función. El verbo de la primera y última frase es construir, pero a juzgar por lo que se aprecia en el cuadro parece más bien una operación de ensamblaje, de acoplamiento de elementos que "naturalmente" están allí para eso: todo embona sorprendentemente sin



necesidad de pulir o recortar. En su relato, Varo no habla del color: nada dice de un mundo casi bicromático, o en todo caso de un mundo en que los colores predominantes son verdes y ocres. No menciona tampoco que el flautista parece como desprenderse de las rocas que están a su espalda, como si el tañer de la flauta tuviera un doble efecto: construir la torre como Varo afirma, al mismo tiempo que él mismo se constituye diferenciándose de un mundo pétreo el cual puede ahora modificar a través del "sonido de su flauta". El ropaje que se confunde con las rocas y que comparte cierto carácter etéreo, vaporoso o nebuloso como la atmósfera que envuelve a la escena, le cubre desde la punta del pie hasta el cuello dejando al descubierto tan sólo las manos, color marfil, y la cara, con tonos cetrinos, (tal es la forma

en que visten muchos de los protagonistas de Varo: ¿encerramiento asfixiante del cuerpo? ¿hermetismo narcisista? ¿enclaustramiento protector?). Pero ¿el musgo que recubre las rocas está invadiendo su indumentaria? Se puede observar también que existe un contraste entre la parte derecha y la izquierda, entre el espacio modificado por la construcción y el espacio árido sujeto a la erosión, y el abandono. El elemento sorpresivo de este cuadro no es tan sólo los medios tan insólitos en que se lleva a cabo la construcción. El espectador se pregunta cómo es posible la conjunción de esos elementos en ese escenario, cómo llegó el flautista a ese lugar al que parece tan ajeno no tanto por el cromatismo de su piel tan en consonancia con la atmósfera, sino por su iniciativa, por su actitud creativa en un paisaje en

el que no hay rastros de lo humano y a pesar de ello no se siente hostilizado por el paisaje. En el primer plano, y en el lugar central aparecen las piedras con restos fosilizados. La construcción del flautista se levanta en el segundo plano a la izquierda.

Me importa poner en relieve el estatus de la imaginación que se encuentra representada por la línea, "sólo dibujada porque está imaginada...", líneas que tienen el mismo carácter sorpresivo, único, en un sitio cubierto por matorrales, en donde incluso la línea del horizonte está ausente, oculto por la neblina que parece levantarse desde el mismo suelo. Las líneas rectas, limpias, despojadas, firmes, estructuran la construcción que en su mitad izquierda aparece como si fuera el plano de un ingeniero, de tamaño natural, comparable con los planos de su padre, ingeniero hidráulico, quien le enseñó a utilizar los instrumentos necesarios en el diseño técnico. La línea señala que el proyecto está en proceso y ofrece una idea exacta de la manera en que quedará la construcción, de los propósitos musicales del tañido de la flauta. Los sonidos, por otra parte, se representan también por medio de una línea que transporta cuatro piedras al tercer cuerpo de la torre. Es indiscutible que la imaginación, el dibujo, la música y la fuerza creativa y constructiva, elementos que caracterizan el estilo de Varo en términos generales, todo aparece globalmente colocado del lado del padre.

El cuadro aparece como un acertijo. ¿Qué es lo que a salvo de las

miradas, en la soledad, rítmicamente tiene el poder de erección, con una fuerza que proviene desde tiempos inmemorables y que en cada ocasión da vida a lo que se ha producido desde la prehistoria hasta nuestros días? La música, la erección de la torre de tres cuerpos⁸, las escaleras⁹ interiores, único elemento que alberga esa torre, la flauta¹⁰ como único instrumento indispensable para producir una música que levanta una torre, las piedras¹¹ dispersas en el paisaje, en las cuales hay rastros de vida, todos son elementos simbólicos que remiten al aparato sexual masculino¹²; mientras que el paisaje desierto en el que encontramos cráteres, la vegetación remiten simbólicamente al pubis¹³.

Pero dejando de lado el indiscutible carácter sexual del cuadro, me interesa la manera en que representa Varo a la imaginación creadora: como un proyecto por realizar; como una construcción por ejecutarse, pero concebida previamente. La imaginación –o más bien el producto de ella– se representa sin color, es, invisible "como transparente", pero tiene como uno de sus más importantes atributos, la factibilidad. Se operan una serie de inversiones de lo que podríamos esperar. En Varo, la imaginación pertenece obviamente al orden de lo representable: representar en el sentido escenográfico, pero también en el sentido de representación mental que nos obliga a pensar en la claridad y seguridad en las concepciones de Remedios Varo, aun cuando se valía de la decalcomanía como procedimiento creador,

pintar sin imágenes preestablecidas, dejando la estructuración del cuadro al azar de las manchas que aparecieran. Sus cuadros partían de una imagen mental muy definida. "El flautista" [127], que es una puesta en escena del propio proceso creador, así lo revela¹⁴. En este cuadro, en efecto, sexualidad y proceso creador quedan engarzados de tal manera que estos ámbitos se enriquecen. Al acto sexual se teje con un carácter simbólico que se le devuelve un carácter prístino, único, irrepetible, desde el cual puede provocar asombro. Esta síntesis no podía ser expresado sino en la edad madura cuando existe una experiencia de la que se puede sacar conclusiones. Es con los instrumentos paternos y siguiendo los trazos por él dejados en la imaginación de Remedios pequeña, como Varo lo puede lograr, en el momento en que la sombra de la muerte se sienta más próxima.

Por otra parte quiero poner de relieve una idea de Varo sobre el color concebido como una forma de individualización, pigmentación adquirida al separarse el sujeto del grupo. En el proyecto para Canceirología llamado "Creación del mundo o Microcosmos" [214], mural que no se llevó a cabo, la gente y los animales que salen del edificio (Varo afirma que se trata de un templo) que ocupa un lugar central en el cuadro, son blancos y sólo adquiere color quien se aleja del grupo.

Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común a modo de placenta celeste y al separarse en individuos toman color.

Nada nos dice Remedios Varo del hecho de que ese templo se encuentra en una isla (circularidad que aparece una y otra vez como elemento estructurante en los cuadros de Varo y que funciona quizá como espacio protector y/o como trampa de la que no pueden salir los personajes¹⁵). Tampoco menciona el relato la parte superior derecha del cuadro en donde se encuentra, quizá, la representación del mal, apenas apuntada en el relato¹⁶, en donde aparece un ser inquietante, que tiene los atributos del personaje que aparece por la chimenea en "Visita inesperada" [216] y protagoniza "El visitante" [234]. Del escape de la nave de este personaje siniestro gotea hacia la tierra una sustancia negra que cae directamente al agua que rodea la isla en donde se produce el génesis, y que ocasiona un remolino concéntrico de varios niveles, antes de que fluya en torno de la isla. De tal forma tendríamos una semantización del color en el que el blanco corresponde a la creación, lo negro a un principio ominoso atribuido al mal, con el color que aparece al constituirse el sujeto fuera del grupo entre el bien y el mal.

En otra versión de este cuadro que lleva el nombre de "Microcosmos o Determinismo" [235], los seres humanos son blancos mientras los animales son de color gris oscuro. Y esta transformación me parece interesante ya que muchos personajes de Varo, que se supone son alteregos de la pintora, visten túnicas grisáceas. ¿Abre este hecho una dimensión hacia el mal, pero sobre todo hacia el sentimiento de cul-



pa que al parecer tenía una cierta preponderancia en las frecuentes depresiones de Remedios Varo?

Los entramados del lienzo

En "La tejedora de Verona" [142] reaparece la mujer tejiendo del cuadro llamado "La tejedora roja" [141] (ambos de 1956)¹⁷. El tejido cobra vida con la forma de una mujer cuyo cuerpo se dirige a una gran ventana abierta sobre una ciudad de Verona solitaria, congelada en el Renacimiento. La criatura tejida vuelve el rostro hacia el espectador.

La mujer es justamente la obra de otra mujer. La criatura cuyo cuerpo es plano, tiene una consistencia de tela, de estambre. Sólo las manos y el rostro parecen ser humanos. Se podría suponer que el tejido pau-

latinamente podría adquirir volumen a medida que el paciente trabajo de la tejedora avanza.

Esta serie de cuadros que representan a tejedoras y bordadoras, son también una metáfora de la creación en Varo. El resultado de un trabajo paciente, constante, en ambos casos produce una mujer en relación especular. El sujeto que se constituye a través de su obra, crea una imagen de sí mismo, idealizada o mejorada. La criatura puede en cierto modo sortear los obstáculos de la misma tejedora de una manera diferente. Así concebida, la creación de Varo puede compararse con la creación borgiana que se opera en el cuento "Las ruinas circulares" (1941), incluido en *El jardín de los senderos que se bifurcan* y posteriormente en *Ficciones*, en el que un hombre crea a otro hombre. La creación constituye al sujeto. El

sujeto está tejiendo una obra con la cual puede acceder y operar en otras dimensiones a las que él mismo no puede aproximarse quizá porque le están vedadas, tal vez le sea imposible. La creación se vuelve de esta manera un factor constituyente pero al mismo tiempo una forma de obtener una libertad y otra esencia a través de la cual podrá actuar de una manera diferente, se le abrirán nuevas opciones.

Hasta este momento hemos hablado de la representación del acto creador en los cuadros de la edad madura de Remedios Varo, sin hacer una diferencia pertinente. En "El flautista" [127] se trata de la convergencia de creación y sexualidad colocada en un mundo predominantemente masculino; en "La tejedora de Verona" [142], se representa el proceso de creación a través de la laboriosidad femenina, una creación especular; mientras que en "Creación del mundo o Microcosmos" [214], se trata de una versión de Remedios Varo del génesis.

Contrariamente a lo que se afirma del carácter depresivo de Remedios Varo, su pintura resulta particularmente optimista. Estos cuadros, pintados apenas un año después de que se realizara el despegue creador de Remedios Varo, testimonian la convicción de la pintora en su propio trabajo. En "La tejedora roja" se puede observar dos seres, que no adquirieron ni volumen ni vida, colgados relegados en el segundo plano, al fondo de la habitación, como creaciones imperfectas. Lo cual revela una conciencia tanto en la propia trayec-

toria como en los poderes actuales de la creación que fueron precedidos por una serie de intentos sin resonancia. Acompañadas de sus criaturas, las mujeres ya no están solas.

El espectador asiste al acto de creación misma, creación en proceso, lo cual equivaldría a pensar en las posibilidades de desarrollo y de crecimiento que la pintora proyecta para sí. El proceso de creación se desarrolla en soledad, en un ambiente silencioso. Se hace énfasis en el retiro y en la necesidad de ovillarse, de volcarse sobre sí mismo para ponerse manos a la obra. Los bocetos de estas obras que están documentados en *Remedios Varo: Catálogo razonado* muestran exclusivamente a la tejedora en la que Varo concentró su atención. Entre la figura de "La tejedora roja" y "La tejedora de Verona" hay un cambio cromático evidente. No sólo la paleta se enriquece, sino que los horizontes se amplían. La primera crea en la oscuridad; la segunda, a la luz del día. En la primera versión, la mirada del espectador penetra directamente; en la segunda, se filtra a través de una ventana. El mismo tema fue tratado con la técnica representacional del "efecto casa de muñecas"¹⁸. En el segundo caso, la escena tiene lugar en lo alto de la casa, en un desván en el que la tejedora ya no está acompañada por su gato que juega en el primer plano de "La tejedora roja". Aparentemente el tema es el mismo. Pero la repetición nunca es de lo mismo. El segundo tejido tiene más vida y los colores del rostro pertenecen a los de una cara. La segunda ca-



beza está más acabada. Los cambios son significativos. En el cuerpo de la obra, en el lienzo, aparecen los rastros del propio cuerpo. Rastros simbolizados: el desván de la casa representa justamente la parte superior de la casa en donde crea, es decir, con la cabeza: una vez que se ha efectuado la limpieza de ese desván y cuando el sujeto se confronta consigo mismo sin testigos, sin intermediarios.

Una vez efectuada esta confrontación interior y personal, el tejido se permite volver los ojos al espectador. Un nuevo posicionamiento se ha operado. Mientras la tejedora no levanta la vista de su obra, su criatura ya mira de frente al espectador. No es como el primer tejido que permanece con la mirada perdida, sin ver ni al espectador ni al panorama que ofrece la vista de la ventana. En el segundo cuadro

aparece un panorama. El artista ha tomado cartas de ciudadanía. Está en la ciudad ideal, colocada en uno de los periodos más importantes para la historia de la pintura occidental. Por otro lado, la segunda tejedora está envuelta en un manto grisáceo, envoltura que requiere el repliegue narcisístico necesario para emprender una obra. Entre el creador y el ser creado la diferencia más llamativa no sólo es el volumen, de lo plano a la materia viva, moldeada. El color varía: el creador crea quizá desde la dimensión de lo gris oscuro, casi negro de la primera tejedora hasta el gris más claro de la segunda, que por lo demás se sienta con una postura más erguida.

El soporte material que requiere la creación sorprende por la austeridad de los medios: tan sólo el estambre y las agujas se unen a la

actitud de concentración, de recogimiento espiritual, de interioridad de la creadora. Ambas tejedoras se encuentran incluso con la mirada puesta en su obra de tal manera que al nivel de los ojos del espectador parecería que los mantienen cerrados. La creación en el segundo caso sale a una ciudad ideal, sola quizá pero en perfecta armonía: quizá los habitantes se han encerrado en sus casas y están consagrados a sus propias obras, recogidos. Por ello en la Verona de Varo, ciudad dorada, ordenada, alejada del bullicio, a la que se destina a la propia criatura, se respira tranquilidad y paz.

El cuadro representa la constitución de un objeto bueno que se ofrece con convicción a la ciudad, al espectador. La "tejedora" ya está fuera de su habitación. Con mayor confianza se integra en el jardín. Es una obra inconclusa, pero allí resulta más evidente la procedencia de ese estambre que cae del cielo como rayo luminoso que da luz al cuadro. La creadora ha dejado su torre y con ella la referencia al mundo masculino.

En "Tres destinos" aparece la misma ciudad desierta, pulcra. Una luz crepuscular ilumina a tres hombres dedicados en sus respectivos gabinetes, situados nuevamente en la parte superior de construcciones de un piso, a la pintura, a la escritura y a paladear el vino que se escancia en la copa. La luminosidad proviene de los interiores que destellan reflejos dorados. Los tres destinos están unidos por un juego de poleas que reciben su impulso nuevamente del cielo. No veo el

cielo de Remedios como un cielo poblado de dioses o de astros que mueven los destinos de los hombres sino como una representación de lo superior en el hombre, del intelecto, de la cabeza por una parte. Y por la otra, ese juego de poleas y bandas que conectan a los creadores con los astros les ofrecen la tranquilidad de estar relegados a un más allá. La creación de Remedios Varo lucha contra la dispersión, recuérdese la unificación de las piedras en "El flautista" [127].

Se ha mencionado el mimetismo, fenómeno en el cual aparece la línea, el color y la mutación de la materia en un lugar central, como obsesión recurrente en el mundo variano. En efecto, la relación con lo otro tiende a reducirse. La simpatía se demuestra transformándose en el otro. Quien prodiga mimos a los gatos terminará con patas y cola que se le muestran bajo la túnica en "Simpatía" [136]. Quien permanece mucho tiempo sentado adquiere la forma del sillón que le sirve de asiento ("Mimetismo" [296]). Pero esa mutación remite a un tercer mimetismo: el de las relaciones iconográficas estrechas que algunos cuadros mantienen con el universo de Carrington, amiga íntima de la pintora. Janet Kaplan señala las correspondencias entre el autorretrato de Carrington, en que las zapatillas de la pintora invitan a las patas de la silla a adquirir su forma, clase peculiar de narcisismo en que el entorno termina por parecerse al sujeto que lo habita. En Varo, en cambio, es el protagonista del cuadro el que adopta la anatomía de un animal o las formas de

un objeto. Ese mimetismo remite pues a una relación especular inversa con Leonora Carrington. En el autorretrato mencionado, Leonora Carrington aparece junto a una loba; en el segundo plano, un caballo blanco corre al galope. La loba negra en la estancia y el caballo blanco en libertad en el bosque representan desplazamientos de los atributos de una Leonora Carrington que se presenta como un ser dotado de atributos salvajes, con un deseo nómada y solitario como la loba; y al mismo tiempo, con la energía y libertad del caballo que reproduce al otro caballito de juguete que aparece a espaldas de Carrington. Es este personaje fuerte que se muestra abiertamente; aparece en el centro, en un lugar protagónico ocupado contundentemente. El cuadro de Varo, por su parte carece de una ventana que prolongue la habitación con el exterior. En todo caso está el ropero abierto del que salen nubes creando una especie de caos, si se tiene en cuenta el universo ordenado que suele presentar Remedios Varo. Brazos y patas imitan al sillón, la piel ha adoptado el diseño del dibujo de la tapicería de la silla. El ámbito es mucho más estrecho, encerrado.¹⁹

Por otro lado, el mimetismo tiene un dejo inquietante, en el sentido de que la identidad no está establecida de una manera más o menos permanente e incluso el mundo de los objetos tiene una especie de poder sobre el cuerpo del sujeto que en un momento determinado puede decidir convertirse en brazo o pata de sillón. Pa-

radóticamente me parece que en algunos cuadros de Varo se despliega un indiscutible dominio técnico junto a una ausencia total de "dominio" sobre un cuerpo sobre el cual tienen potestad incluso los objetos que lo rodean. En este cuadro me parecen significativos los sitios que han sido objeto de mimetismo: los pies, las manos y la piel. Los pies, y en general las piernas han sido en muchas obras sustituidas por ruedas: es una de sus transformaciones predilectas. Las ruedas confieren a los personajes una facilidad de desplazamiento, con menor esfuerzo y sobre todo desde una perspectiva mecánica, que permitiría reemplazar a la llanta defectuosa o inservible. La mutación en rueda representaría la versión positiva de la transformación en pata de sillón, pata particularmente frágil, que impide incluso el desplazamiento puesto que se mantiene fija al suelo y cuya utilidad ha sido reducida a sostener.

El caso de las manos puede resultar más perturbador: ¿cómo pueden ser útiles las manos convertidas en "brazos" para una pintora? Al transformarse en brazos, esas manos particularmente hábiles en el detalle pierden de golpe sus inusitados atributos. Ello significa el fin de la carrera de la pintora.

En realidad esta metamorfosis consolida la inmovilidad; convertirse en mueble es una metáfora de la muerte, la mayor angustia de Varo. Conocido es su miedo pánico por la enfermedad, el envejecimiento y su preocupación por encontrar o tener un sitio que la pudiera acoger. Varo pensaba que al

frisar los sesenta años, doña Milagra, alterego de la protagonista en los relatos, se retiraría al campo. Varo pensaba que podría refugiarse en el convento de Aguilar de la Frontera, al sur de Córdoba, cuyo fundador al parecer era un ancestro suyo. Fantasía que requiere ser analizada. Por un lado, está la búsqueda de un lugar para morir. Ante la idea de la muerte, lo urgente es asegurarse un lugar de retiro ya sea en el campo o en la clausura. Ese sitio es objeto de búsqueda por sus personajes, que muy a menudo son representados en un sitio que no les pertenece: se encuentran de paso generalmente. Estos temas sin duda hunden sus raíces en fantasías que reproducen vivencias infantiles, cuando el padre, ingeniero hidráulico, tenía que desplazarse constantemente de lugar²⁰. La metamorfosis en si-

llón, donde esté presente la fantasía del desaparecer, se opone al constante movimiento. Transformarse en mueble es una forma de compromiso en que se desaparece y al mismo tiempo que el personaje permanece en el mismo sitio, un sitio propio que finalmente le corresponde.

Y por último, está la piel cuya pigmentación cambia y en la que se inscribe un diseño diferente. La piel que se transforma en tapiz es una idea que ha explotado Varo con diferentes connotaciones: la tierra misma con sus mares y montañas es un tejido; y la manera de dar vida a ciertas criaturas pasa por un tejido. Sería preciso elaborar un poco más sobre la piel de los personajes pintados por Varo: piel que se desgarrar fácilmente, que se transforma, como si la envoltura protectora que es la piel no tuviera



la suficiente consistencia para mantenerse sin cambio. No sé hasta qué punto esto pueda relacionarse con elementos biográficos de la pintora que fue llamada Remedios en homenaje a la virgen claro está, pero también para que aportara el remedio a la muerte de su hermana, muerta poco tiempo antes de su nacimiento. Finalmente el lugar que ocupaba Remedios Varo en su familia remitía a un sitio vacío dejado por otra hermana... Quizá el tema del viaje tenga más vínculos que los que hasta ahora se han señalado con los desplazamientos de su padre y con su carácter de exiliada: todo remitiría más bien a una ausencia de lugar en la familia. Y la piel juega en este sentido un papel fundamental ya que en Remedios Varo se perfilaría la fantasía de que no fue provista de una envoltura que le perteneciera. Quizá la fantasía inconsciente remita a la piel de la otra hermana.

Varomanía renovada

¿Cuál es el atractivo de los cuadros de Remedios Varo? ¿Qué es lo que cautiva en ellos? ¿Qué atrae poderosamente la mirada del espectador desde el primer instante? En algunos cuadros se despliega un mundo ordenado. La presentación de un espacio limpio en el que todo está en su lugar y todo posee un lugar que se presenta como contrapartida de la fantasía de no pertenecer a ningún sitio. Un mundo en que reina el silencio, la laboriosidad de seres que saben lo



que hacen y expresan serenamente esa convicción en su trabajo. En él, nada parece racional, pero también es ajeno a desgarramientos, a gritos. La palidez de los rostros de los personajes, siempre en posición erguida, revela que no han abandonado su labor a la que consagran toda su atención, sin aspirar a nada más que trabajar. El de Varo es un universo en que el contraste de las superficies rugosas están siempre mantenidas *a raya* con la tersura; en donde se produce la constante multiplicación de los espacios. Resulta increíble que en una pequeña plataforma circular del extraño vehículo que protagoniza "La roulotte" [133] se pueden contar fácilmente más de seis planos en donde se acomoda ampliamente un piano.

Pese a un esfuerzo constante de crear un orden que conjure el caos,

los espacios cerrados tienen una ventana por donde penetra algo extraordinario. La ventana parecería un sitio importante en la vida enclaustrada que han elegido los protagonistas. o en su defecto la chimenea, sitio desde el cual se produce el retorno de lo reprimido y que viene a perturbar la tranquilidad bajo la forma de hallazgos inesperados.

Fascina al mismo tiempo la mezcla de objetos extraños y la estricta economía que rige el mundo de sus objetos. En la "Roulotte", los espacios que se multiplican sólo aparece un piano tocado por una mujer. Los objetos no permanecen ociosos, ni aparecen como hiato o discontinuidad; están íntimamente relacionados con los personajes; raramente están abandonados. Y a pesar de ello, parece un mundo de fantasía en el que las relaciones



de utilidad pragmática no existen. En el mundo de la tejedora, aparte de las agujas y las extrañas filaturas imprescindibles, no hay nada en los espacios que fueron creados para la obra.

Según Kaplan, uno de los elementos característicos del estilo de Varo, es la creación de una atmósfera similar a la de un cuento de hadas. Desde mi punto de vista no es un cuento de hadas lo que propone el universo de Varo. Esa referencia hacia un mundo diferente remite a otro tipo de mecanismos que son los del sueño. Los principios que operan en los cuadros de Varo sin duda alguna son la condensación, el desplazamiento, la simbolización y sobre todo la figurabilidad. Son los principios rectores de la vida onírica. Esos sueños han sido plasmados con una notable técnica, con una notable persistencia y

continuidad. La obra de Varo capta la atención del público por ese fondo común que comparte el espectador y el cuadro. Después de todo, ¿quién no ha soñado? La diferencia está en la capacidad de haber plasmado de una manera tan intensa, sueños recurrentes cuya peculiar economía simbólica sólo pertenece a Varo.

La fecundidad creadora

En la trayectoria pictórica de Remedios Varo hay un hecho fundamental: en 1955 se produce en su carrera un cambio radical. Hasta esa fecha su pintura era interesante, con línea segura e impecable, había realizado retratos interesantes y algunos cuadros parecían predecir las potencialidades de su

estilo; los elementos más característicos de su universo estaban presentes aunque apenas esbozados; había producido una serie de lienzos que pueden afiliarse a otras tendencias artísticas de vanguardia, con cierta fortuna. Sin embargo, en 1955 no es el éxito en una galería el responsable del cambio profundo que se opera, aunque sin duda alguna ese éxito convenció a Varo, si aún le quedaban dudas, de que debía dedicarse exclusivamente a la pintura.

Como parte imprescindible de esta entrada en la madurez se produce una fuerte regresión simbolizada por dos viajes: uno a Venezuela y otro a París que reproducen dos momentos de su reencuentro con la madre. "Exploración de las fuentes del Orinoco" [249] representa un eco de la reunión con su familia en Venezuela en los años de 1947-1948; y su decisión de regresar a México en 1949: en realidad a lo que apunta el cuadro es al duelo que debe hacer Varo en la edad madura de las patrias a las que ya no podrá regresar; duelo de los lugares en los que ha vivido; de la gente con la que ha convivido, de la que ha quedado separada por haber elegido México como lugar de residencia. Buscar pictóricamente el origen de las aguas por las que se navega, la llevan a Venezuela. Pero a pesar de la nostalgia que le produce, no es en los orígenes, con su familia, en donde Varo ha de establecerse. Se trata fundamentalmente de hacer ese viaje para despedirse y cerrar esa etapa.

En 1958 Varo debe viajar a Francia para entrevistarse con su madre a

la que ve en Biarritz y a Péret que estaba enfermo y del cual se había separado en 1947. La madurez representa para Varo una serie de despedidas y de renunciaciones, una toma de conciencia del precio que ha tenido que pagar por sus elecciones y a una angustia constante por la decadencia corporal y finalmente con la muerte.

Otro elemento importante en el despegue creador es el que señala Jaguer: Remedios Varo empieza a pintar cuando se casa con Walter Gruen en 1952, quien alienta a la pintora a plasmar su mundo anímico, programa que retoma un proyecto de juventud cuando participó Remedios Varo en la exposición logicofobista.

¿Cuáles son los temas que cultiva Varo en el momento de su despegue creador? Los títulos de sus cuadros son elocuentes "La tarea" [111]; "Revelación o el Relojero" [118]; "Creación con rayos astrales" [120]; "Ciencia inútil o el alquimista" [122]; "Robo de sustancia" [128]; "Ruptura" [132], cuadros que fueron pintados en 1955.

Se deduce que el creador que aparece en "Creación con rayos astrales" es tan sólo el que logra hacer converger hacia un punto determinado una serie de circunstancias que existen aisladas. Lo importante es la unificación en un punto al que se dirige la energía. No se crea de la nada, la creación aparece como una síntesis. Se desplaza de otros sitios algo de lo que previamente se tenía noticia para crear algo que no existía. En este contexto, la pregunta que cabría plantearse no es para qué. Lo que subraya Varo es el

proceso de creación de un ser solitario y sus diversos preparativos: la elección del sitio, donde se han reunido los espejos; el hecho de que haya construido un espacio adecuado para que penetren esos rayos provenientes del espacio y sobre todo que se haya entregado al estudio. El demiurgo-artista reúne las circunstancias para que la creación se produzca en un momento preciso.

La "Ciencia inútil" me parece la contrapartida del cuadro anterior: el personaje sentado en su banco se cubre con una tela hecha de las baldosas del piso. Apegado a la tierra, está dedicado a recolectar el agua de lluvia y a procesarla. Ejercicio rutinario repetitivo que consiste simplemente en dar vueltas a una manivela. ¿Es este embaldosado una prisión o simplemente una manera de incorporar al alquimista? ¿Es acaso una denuncia de la superficialidad a la que se llega por tales vías, tan sólo a recubrirse, a incorporarse a una superficie sin acceder a algo más profundo? O por el contrario es una manifestación de los poderes del alquimista el convertir a la superficie terrestre en lo que le envuelve y la capacidad de transformar las baldosas en un revestimiento para él, ofreciéndole una nueva consistencia dúctil, abrigadora a lo que de por sí era duro. En Varo la atribución de nuevas funciones, se produce en lo que normalmente tiene una función de recubrimiento.

Al llegar a su madurez, lo que Varo representa es el momento de comprensión. Sus cuadros se focalizan en el instante, irreplicable, que se presenta como parteaguas y viene

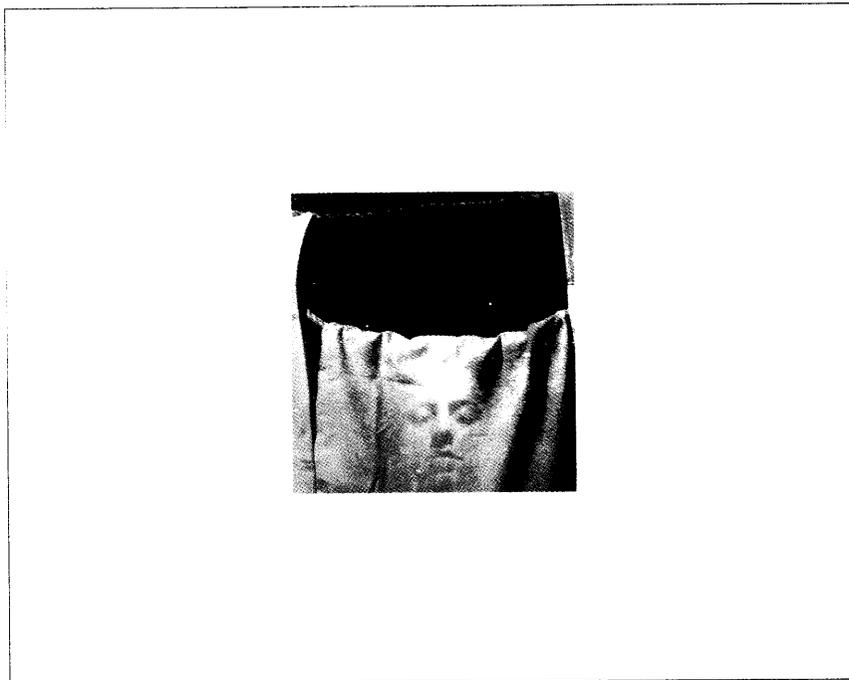
a romper, en algún caso cierto círculo, en otros casos, la monotonía. En el espacio pictórico aparece el momento de mayor miedo, un momento amenazador. En el relojero: "por la ventana entra una revelación" y comprende de golpe "muchísimas cosas" (p. 51) nos dice Varo.

Por otra parte, en la época de madurez cada cuadro crea un espacio personal. Uno de los espacios predilectos, a juzgar por su reiterada aparición en los cuadros de Varo, es la torre. ¿Cuántas torres pintó Varo? En la nueva época que abre el periodo de madurez, es preciso en primer lugar crear un espacio para alojar a las consecuencias que traerá consigo ese hallazgo. Visión del trabajo que le resta el esfuerzo, la maldición bíblica de pagar el sustento con el sudor de la frente. El hombre solo puede crear un mundo para sí, o quizá solo en condiciones de soledad de apartamiento es posible creador. En este primer momento no hay una obra emprendida colectivamente: habrá que esperar a "Bordando el tejido terrestre" [304], en 1961 para esa creación a doce manos, que cuenta además con la flautista y con el director del proyecto. La obra es individual. Las piedras ya estaban allí y es justamente con la música como se puede hacer que las piedras ocupen un lugar en la estructura de una torre. Parecería que estuvieran las piedras esperando justamente esa música que las pudiera transportar al sitio que les correspondía. Los elementos de construcción son los más antiguos. En algunas de las piedras existe

incluso huellas de fósiles. ¿Es acaso porque uno de los hilos conductores de Varo es tratar de reconstruir ese espacio antiguo perdido para siempre y que ahora tan sólo a través del arte es posible recuperar?

Pero es fundamental tratar un elemento como las líneas de la torre que representa la idea de la construcción. En otros cuadros, esas mismas líneas en forma de hilos aparece en "Angustia" [70] y en "Gitana y arlequín" [74]. En ambos cuadros de 1947 las líneas envuelven al personaje, lo enmarañan literalmente. En "El flautista" la pintora demuestra un dominio de la línea y la utiliza para construir; no para quedar enredada en esas líneas. En el periodo anterior los protagonistas son más bien apesadumbrados por esas líneas imaginarias. Más que otra cosa, los cuadros representan el sentimiento dominante de su protagonista, que puede ser dolor o angustia. Sumergidos por los afectos, carecen de esa preconcepción definida de la que nos habla "El flautista" [127].

El ermitaño se ha apartado al bosque y aparece en una actitud tranquila reflexiva, volcado a la introspección y es por ello que en el pecho se abre un pasadizo que no sabemos hacia dónde conduce pero que evidentemente invita a un viaje interior. Lo importante es el aislamiento para consultar esos túneles que se abren a los personajes. El alquimista parece en estado inmóvil. Los brazos cruzados demuestran la tranquilidad y la espera de lo que viniera. Sabe, sin embargo, que el camino más seguro, el único quizá es el de la introspección.



Uno de los factores del despegue creador de Varo tiene que ver con la puesta en escena de la pintura como oficio, atribuyéndole a la pintura un programa ambicioso y desmesurado. El objetivo del pintor debe ser, simplemente, crear la vida. Si pinta un pájaro éste debe cobrar vida y levantar el vuelo desde el propio papel. Por lo tanto la preparación de los colores debe ser sometida a un proceso laborioso y debe intervenir un elemento musical que proviene del corazón del creador y del aprovechamiento y sabia utilización de la energía celeste. El saber y la técnica desempeñan un papel importante, tanto como la disposición del artista a entregar algo personal, íntimo a las criaturas que crea. Sólo con esta conjunción de elementos, adquieren movimiento y vida. Esa es la prueba de fuego del artista, lo que le confiere

la seguridad de que su obra es trascendente. No hay duda en cuanto al valor de la creación puesto que en el mismo proceso se produce el milagro. Por otro lado, es preciso tomar en cuenta, que según el cuadro, el creador es un hombre-pájaro de tal manera que sus criaturas participan de su naturaleza, son hechos a imagen y semejanza del creador. Es el artista el que da vida, el que toma el lugar de demiurgo. El artista ha substituido a Dios como creador.

Los hallazgos de la mirada

La factura de la obra se constituye en una *mise en abîme*: la pintora representa a una artista creando su obra y la ofrece al público para que la contemple. Las obras a las que se

entregan sus personajes no están terminadas: el equivalente del viaje es la representación del proceso de la confección de la obra. El cuadro terminado y firmado por Varo es el que representa una obra en proceso.

La *mise en abîme* se mezcla con otro mecanismo de defensa, la transformación en lo contrario en el cuadro la "Revelación o el relojero" [118] en el que los ocho relojes dan la misma hora las doce y cuarto, de la noche probablemente, pero en cada uno de los relojes se encierra una época diferente: aparece un griego, un egipcio, el Renacimiento, la Edad Media y el siglo XIX. Los relojes dan la misma hora en ámbitos diferentes; en eras diferentes que se han vuelto sincrónicas eliminando a la diacronía, como si el momento presente no fuera un resultado de las épocas anteriores: la lógica se ha transformado para representar uno de los elementos del tiempo del inconsciente en el que pueden coexistir pasado y presente. Por otra parte esos mismos relojes terminados en puntas piramidales sostienen un techo de tela como si la misma casa fuera a la vez una sólida construcción a juzgar por el espesor de los muros verdes y una tienda. Por otro lado hay una vegetación que crece en los zoclos de la habitación señalando quizá el abandono en que se encuentra. Un reloj, sin embargo, tiene la cortina corrida porque hay épocas cerradas en las que debemos suponer que el movimiento oscilatorio del péndulo que es el que permite abrir las hojas de la cortina se ha detenido, y otro reloj aparece de es-

paldas al punto de vista del observador. El espectador está observando a un relojero quizá perplejo, quizá pensativo, quizá tan sólo observando las esferas concéntricas que ¿escapan? o ¿penetran? (Varo señala que "entra") por la ventana (Varo dice que tiene "una expresión de asombro y de iluminación...").

"Descubrimiento de un geólogo mutante" [308]²¹ de 1961²² parece que en la figura humana tan sólo el cuerpo y la cabeza son de hombre mientras el tronco está ocupado por una caparazón de la cual surgen alas y sale una cola de mapache y las piernas son más bien patas peludas de algún insecto. Este geólogo metamorfoseado en animal observa atentamente a una flor gigante sin tener conciencia de que el espectador también lo observa. Este realiza su propio hallazgo: toparse con un botánico que es insecto, y de esta manera la dimensión de descubrimiento se multiplica y obliga al espectador en última instancia a preguntarse si a sus espaldas no habrá quien lo observe a él mismo como un hallazgo. Pero en esta triple dimensión parecería que el tacto ha sido desterrado. La única posibilidad de contacto es a través de los ojos, de una observación atenta, similar a la del botánico que exige la pintura para los hallazgos que ella misma presenta. Sólo este hecho aparece en relieve. El entorno se ha mineralizado o calcificado, en todo caso es un ambiente de desolación en el que el mismo cielo es color ocre.

Agradezco a Fernando Velazco, director de la Biblioteca de la

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco las facilidades que me ofreció para consultar libros del fondo reservado y a la Dra. Ana Rosa Domenella, sus invaluable referencias bibliográficas ■

NOTAS

1 *Apud.* Janet Kaplan *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, Era, México, 1994. p. 206. Remedios Varo hizo estas afirmaciones en una entrevista que obra en el archivo Gruen.

2 *Cf. Remedios Varo: Catálogo razonado*, pp. 25-29.

3 He adoptado los títulos que aparecen en *Remedios Varo: Catálogo razonado* elaborado por Walter Gruen y Ricardo Ovalle. Entre corchetes aparece el número que el cuadro tiene en este catálogo.

4 En *Remedios Varo: Catálogo razonado* aparecen bajo el título de "Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros [dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo]", pp. 51-60.

5 El hermano menor fue el más cercano a ella. Remedios Varo hizo en 1923 un retrato de él a lápiz [7]. Junto con la abuela a la que retrató en varias ocasiones utilizando técnicas diferentes, fueron los únicos miembros de la familia Varo a los que Remedios inmortalizó.

6 *Op. cit.* p. 11.

7 A este fenómeno Freud da el nombre de condensación.

8 "Para la totalidad del aparato genital masculino, el símbolo de mayor importancia es el sagrado número tres." Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 160.

9 Freud señala que "La *escalera*, la *rampa*, y el acto de *subir* por ellas son, desde luego, símbolos de las relaciones sexuales. Reflexionando detenidamente, hallamos en ellos, como factor común, el ritmo de la ascensión, y quizá también el incremento de la excitación; esto es, la opresión que sentimos a medida que alcanzamos una mayor altura." (p. 164) Y posteriormente repite que "la escalera nos es ya conocida como elemento del simbolismo sexual de los sueños..." Cf. Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 171.

10 "La parte principal y la más interesante para los dos sexos del aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como *bastones*, *paraguas*, *tallos*, *árboles*, etc." p. 160.

11 "*Montaña* y *roca* son símbolos del miembro masculino, y *jardín*, en cambio, lo es con gran frecuencia de los órganos genitales de la mujer." Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 164.

12 Entre las correspondencias que mantienen los elementos del sueño con sus substratos se encuentra la "relación simbólica" que es desarrollada en Sigmund Freud, "El simbolismo en el sueño", en *Introducción al psicoanálisis*, pp. 153-177.

13 Entre los simbolismos utilizados en la representación de los órganos genitales femeninos Freud señala los caracoles, las conchas, la puerta y el portal. Freud señala que "El cabello que guarnece el aparato genital en los dos sexos es descrito en el sueño bajo el aspecto de un bosque o un matorral. La complicada topografía del aparato genital femenino hace que nos lo representemos frecuentemente con un *paisaje* con rocas, bosques y aguas, quedando en cambio, simbolizado el imponente mecanismo del aparato

genital del hombre por toda clase de *máquinas* difíciles de describir." p. 162.

14 Teresa del Conde afirma algo semejante: "su quehacer es preciso, *calculado*, sometido a las reglas de un juego *formulado* con severidad y hasta con obsesión." En "Los psicoanalistas y Remedios" (en *Remedios Varo: Catálogo razonado*), p. 18. He subrayado dos términos que remiten a una idea de la concepción previa a la ejecución.

15 Entre los cuadros en los que el círculo desempeña un papel importante se podría citar: "Encuentro" [268], "Mujer saliendo del psicoanalista" [292], "Tránsito en espiral" [334], "Banqueros en acción" [335], "Rompiendo el círculo vivioso" [346], "Naturaleza muerta resucitando" [361].

16 El relato, al parecer uno de los más "extensos", se cierra con esta frase "En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante obediendo a dos centros motores, etc." *op. cit.*, p. 57.

17 Ambos cuadros están precedidos por "La tejedora de Verona" (Lápiz/papel mantequilla) [139] y "La tejedora de Verona" (lápiz/papel) [140].

18 Cf. *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, 2a ed. Era, México, 1994. p.208.

19 Cf. El capítulo 7, "Transformaciones" de *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, en particular las pp. 217-220.

20 Esto ha sido señalado por Jaguer y Kaplan.

21 Personalmente no creo que sea necesario referir este cuadro a la experiencia de Hiroshima y Nagasaki como lo hizo Kaplan en *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, p. 174, para encontrar una explicación. Tampoco creo que los intereses de *Remedios Varo: Catálogo razonado* la llevaran a una representación de lo que debería ser la ciencia en el siglo XX. La relación se establece más con el espectador que no necesita ser científico ni iniciado en ciencias ocultas y en todo el saber cabalístico que seguramente

acumuló Remedios Varo: los cuadros de Varo convocan al espectador en general. El éxito de la exposición Varo en el museo de Arte Moderno en 1994 es prueba de ello. No creo que hayan afluído solamente esoteristas y científicos. 22 En este caso me parece más adecuado el nombre definitivo que le fue asignado al cuadro en *Remedios Varo: Catálogo razonado* (Cf. p. 197 y 300), es decir "Descubrimiento de un geólogo mutante" [308] en lugar del otro nombre que tenía que era "Hallazgo del botánico mutante" que refiere todo a una relación entre el personaje y la flor, cercenando la dimensión de juego con el espectador para producir un efecto de interrogación.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI Editores, México, 1993.
- Freud, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, trad. de Luis López-Ballesteros, Alianza Editorial, Madrid, 1986. 486 pp.
- Jaguer, Edouard, *Remedios Varo*, trad. de José Emilio Pacheco, Era, México, 1980. 72 pp.
- Janet Kaplan, *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, trad. de Amalia Martín-Gamero, 2a ed., Era, México, 1994.
- Marquet, Antonio, "La metamorfosis de Remedios Varo", en *Plural*, 273 (jun., 1994), pp. 41-49.
- Ovalle Ricardo y Walter Gruen, *Remedios Varo: catálogo razonado*, Ediciones Era, México, 1994. 342 pp.
- Palazón, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, 2a ed. corregida y aumentada, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1991.
- Varo, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, introd. y notas de Isabel Castell, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México 1994.

