

EL SIMBOLISMO PICTÓRICO DE REMEDIOS VARO

ALMA PATRICIA BARBOSA SÁNCHEZ*
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

Resumen: Sin duda, Remedios Varo formuló su poética visual, a través de un repertorio de símbolos que no sólo correspondían a tradiciones esotéricas, sino también fueron resultado de su propia creatividad, con el fin de significar su particular filosofía personal, donde se expresa el vínculo entre el mundo sobrenatural y el mundo real. De ahí, la pertinencia de examinar los símbolos concebidos por la artista con su particular significación, a partir de los relatos visuales que exaltan el tema de conocimiento y la espiritualidad.

Palabras clave: Remedios Varo, símbolos, iconografía, significación.

Abstract: Undoubtedly, Remedios Varo formulated her visual poetics through a repertoire of symbols that not only corresponded to esoteric traditions, but were also the result of her own creativity, in order to signify her personal particular philosophy, where she expresses the link between the supernatural world and the real one. Hence, the pertinence of examining the symbols conceived by the artist with their particular significance, based on the visual stories exalting the subject of knowledge and the spirituality.

Key words: Remedios Varo, symbols, iconography, significance.

*Especialista en sociología del arte y de la cultura, ha publicado los libros: *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ediciones del Delirio, 2015. *La muerte en el imaginario del México profundo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos- Juan Pablos Editor, 2010. *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005. *La intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA-INBA, México, 2003.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 36-51.

www.revista-sanssoleil.com

Recibido: 06-01-2016.

Aceptado: 15-04-2016.

Nos sorprende porque pintó sorprendida

Octavio Paz

INTRODUCCIÓN

Sin duda, el imaginario plástico de Remedios Varo (Anglés, Gerona, España 1908-México, 1963) se caracteriza por sus cualidades narrativas y la simbolización de la particular filosofía esotérica de la autora, a través de sus relatos visuales que exponen la mística del ser y el conocer. El conocimiento del sí mismo, el misticismo, la subjetividad creadora, la comprensión de la materia, la dinámica del cosmos y el mundo sobrenatural constituyeron temas que Varo privilegió en la formulación de su simbolismo pictórico, a través de los tres periodos fundamentales de su intensa trayectoria artística, referidos a su precoz iniciación y formación artística, su vínculo con el movimiento surrealista y la plena realización de su obra durante su residencia mexicana (1941-1963).

Su notable y esmerada técnica pictórica evidencia el temprano desarrollo de sus aptitudes artísticas, gracias al impulso paterno que la introduce en el aprendizaje del dibujo técnico y promueve su inscripción en la Escuela de Artes y Oficios (Madrid, 1923). Al recordar su iniciación artística, Varo describe: “A los doce años pinté mi primer cuadro, el de mi abuelita [...], y encontré una actitud comprensiva por parte de mi padre; me llevó a la Escuela de Artes y Oficios, más tarde pasé a la Escuela de Bellas Artes del mismo Madrid.”¹ A la edad de quince años aprobó el riguroso examen de ingreso a la Academia de San Fernando (Madrid, 1924), donde se formó dentro de los estrictos cánones tradicionales pictóricos y se relacionó con las actividades surrealistas que impulsaban personalidades como García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Rafael Alberti. De

ahí, que realizará múltiples decorados para la película surrealista “La torre de los siete jorobados”.²

Durante su primera estancia en la ciudad de París (1931), Varo se involucró en las teorías surrealistas que contribuirán a la definición de su identidad artística mediante la deconstrucción de los cánones tradicionales de la representación visual. Al regresar a la ciudad de Barcelona, experimentó nuevas vías de composición plástica mediante una serie de obras que conjugaban las técnicas del dibujo, la pintura y el collage, con fragmentos de ilustraciones.

En compañía del poeta Benjamín Peret, cofundador del movimiento surrealista, Remedios Varo regresó a París (1937), para continuar profundizando en la formulación conceptual de su universo simbólico. Si bien su participación en el movimiento surrealista fue decisiva en la orientación de su discurso visual, también experimentó la implícita marginalidad de las mujeres artistas ante el incuestionable liderazgo masculino, como apunta Whitney Chadwick.³ Janet Kaplan consigna el temor de Remedios Varo: “no solamente ante Breton, el formidable jefe del grupo, sino también ante Peret, con el que podría haberse esperado que se sintiese más cómoda”.⁴

Sin embargo, no cabe duda de que Varo adoptó y adaptó las premisas surrealistas a las necesidades de construcción de su propio discurso artístico; privilegiando el azar, el inconsciente, la imaginación y la constante experimentación de procedimientos pictóricos, como el *fumage*⁵, la calcografía y la aplicación de cera, para la generación y aprovechamiento plástico de formas caprichosas. Confirmando su afinidad con el movimiento

1. Janet Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* (México: Ediciones Era, 2001), 26.

2. Kaplan, *Viajes inesperados*, 30.

3. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 1991).

4. Kaplan, *Viajes inesperados*, 56.

5. Técnica que se atribuye a W. Paalen, donde se combina el fuego y la humedad sobre superficies de pintura al óleo, para producir sorprendentes efectos.

surrealista, Varo evoca: “Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones”.⁶

Enriqueciendo el proceso de la conceptualización de su universo pictórico, Varo examinó el imaginario plástico de antiguos maestros, como el Bosco y Goya, así como de artistas de la época: Chirico, W. Paalen y Víctor Brauner.⁷ Paralelamente, se familiarizó con el imaginario de la magia y de la alquimia, gracias a su relación con Víctor Brauner (1935). A su vez, emprendió el estudio de las teorías místicas de Gurdjieff, a través de su amistad con el escritor surrealista René Daumal.⁸ Es así que el universo pictórico de Varo se orientó a expresar a la vez que simbolizar su constante reflexión acerca del sentido existencial y su vínculo con el mundo metafísico y esotérico.

Es patente que la etapa parisina de intensa bohemia, largas conversaciones e interacción creativa con sus colegas surrealistas, en los talleres y los cafés, y la gran capacidad para encontrar en lo fortuito, lo insólito, el inconsciente y el misticismo la fuente de inspiración e interpretación del mundo, contribuyeron a la configuración simbólica y conceptual del universo plástico de Varo. Desde ese entonces (1937), sus obras se publicaron en las editoriales surrealistas y formaron parte de las distintas exposiciones del grupo, en ciudades como Londres, Tokio, París, New York, San Francisco, (California. EUA), México y Lima (Perú).⁹

6. Raquel Tibol, “Remedios Varo, apuntamientos y testimonios”, *Remedios Varo. Catálogo*, (1988): 47.

7. Estudiante de la magia, la alquimia y los fenómenos psíquicos, Víctor Brauner (Pietra Naemtz, 1903 - París, 1966), pintor y escultor rumano, formó parte del grupo surrealista hasta 1948.

8. Kaplan, *Viajes inesperados*, 171.

9. Londres (*Surrealist objects and Poems*, London Gallery, 1937), Tokio (*Exposition internationale du surréalisme organisée par la Revue Mizué*, Nipón Salon, 1937), París (*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Robert Amsterdam, 1938; y *Le Surréalisme en 1947: Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Maeght, 1947), New York (*The First Papers of Surrealism*, Whitlaw-Reid Mansion, 1942), México, San Francisco California y Perú (*Exposición Internacional de Surrealismo*, Galería de Arte Mexicano, 1940). Kaplan, *Viajes inesperados*, 256-257.

Finalmente, la residencia mexicana (1941-1963) de Remedios Varo propició el periodo de mayor productividad de su obra y de consolidación de su imaginario pictórico, a través de inquietantes relatos visuales que privilegiaron la perspectiva esotérica e interpretación de las ideas de Karl Jung, G. I. Gurdjieff (místico armenio, 1872?-1949), P. D. Ouspensky (escritor ruso y discípulo de Gurdjieff, 1878-1947), Helena Blavatsky (teósofa rusa, 1831-1891), Meister Eckhart (teólogo medieval, 1260-1328), los sufíes, las leyendas del Santo Grial, la geometría sagrada, la alquimia y el libro del I Ching,¹⁰ entre otros. Particularmente, Varo encontró en el ambiente cotidiano de México prácticas mágicas que alentaron su perspectiva del mundo sobrenatural, a través de vendedores ambulantes de hierbas que se instalaban en las calles “exponiendo semillas, insectos, camaleones, velas especiales, conchas y unos paquetitos muy bien hechos con rótulos tan misteriosos como ‘Debilidad sexual’ todo ello para el uso de curanderos, brujos y espiritistas que eran mucho más numerosos que los médicos y enfermeras”.¹¹ Cabe recordar que en 1938, André Breton había calificado a México como un país surrealista.

Walter Gruen, compañero sentimental de Varo, rememora: “Las preocupaciones y reflexiones que compartía, detrás de puertas cerradas, con Leonora Carrington: la Cábala, la alquimia, el tarot, la magia, las ideas esotéricas, en general, deben de haber estado a la orden del día”.¹²

En opinión de Janet Kaplan, Varo demostró interés por los temas metafísicos desde su infancia:

De niña a Remedios le fascinaba el ocultismo, había escrito a un yoghi hindú, coleccionaba plantas mágicas. De mayor, como seguía psíquicamente llena de inquietudes desviaba esa energía hacia otras actividades espirituales, y al dedicarse a estudiar las ciencias del más allá y a leer textos metafísicos, la búsqueda del por qué y del control,

10. Kaplan, *Viajes inesperados*, 164.

11. Kaplan, *Viajes inesperados*, 96.

12. Walter Gruen, “Remedios Varo: nota biográfica”, *Catálogo razonado. Remedios Varo* (2002): 102.

a través del desarrollo de su ser espiritual, se convirtió en una obsesión que dominaba su obra.¹³

En todo caso, el discurso visual de Varo no se propone traducir figurativamente las teorías, esotéricas, sino utilizarlas y adaptarlas como herramientas conceptuales, para construir su propia lógica narrativa, simbólica y ecléctica. Así sus poéticas visuales ponen de manifiesto la subjetividad de una creadora que hace gala de su desbordante imaginación para inventar y reinventar universos simbólicos, mágicos, cósmicos y espirituales.

EL VIAJE INTERIOR

Sin duda Varo formula sus relatos visuales a través de un repertorio de símbolos que no sólo corresponden a tradiciones esotéricas, sino también son resultado de su propia creatividad, con el fin de significar su particular filosofía personal, donde destacan los tópicos del conocimiento y la espiritualidad que se manifiestan desde el mundo sobrenatural y el mundo real. De ahí que en su narrativa visual sea recurrente el afán de los protagonistas por acceder al conocimiento de sus cualidades espirituales y comprender sus circunstancias existenciales, a través de la influencia de los astros, la presencia de entidades anímicas sobrenaturales o la experimentación de la materia como se procede en los ámbitos científicos.

Particularmente, Varo adopta la torre como símbolo de introspección y extraversión que sus personajes experimentan a través del retiro creativo y el tránsito del viaje respectivamente. Ambas actividades no se encuentran disociadas sino vinculadas y simbolizadas en los recintos y escenarios pictóricos. La figura arquitectónica de la torre constituye un símbolo predilecto en su iconografía¹⁴ que adquiere una especial significación, para connotar la

reclusión e introspección de los protagonistas visuales y, a la vez, el ámbito de su creatividad y de conocimiento, investigación y experimentación de las leyes del cosmos y de la materia. Vertical, rígida y duradera¹⁵ esta edificación no solo remite a sus funciones de protección, defensa y vigilancia, también simboliza una modalidad de vivir¹⁶ a fin a la introspección, el estudio, el aislamiento o la reclusión. Por ende, la expresión “torre de marfil” es ejemplar para aludir a aquéllos que están inmersos en sus propias cavilaciones o actividades intelectuales. Consecuentemente, el discurso visual de Varo subraya el simbolismo de la torre como un ámbito donde se gesta el conocimiento que sus personajes pictóricos encuentran mediante el estudio del arte, la ciencia, la alquimia, la naturaleza y el cosmos.

Si con el símbolo de la torre medieval, Varo significa la morada predilecta y la vocación introspectiva de sus protagonistas visuales, con la recurrente representación de personajes viajeros que se desplazan en fantásticos vehículos, connota el ejercicio de extraversión como detonante de la comprensión de las circunstancias mundanas y su impacto personal. En su imaginario pictórico, la intimidad de la torre (introversión) y la actividad viajera (extraversión) constituyen rutas paralelas que se conjugan en el conocimiento del sí mismo y del mundo. Más aún, esta dicotomía entre el mundo exterior y el hábitat personal forman una conjunción visual y simbólica, cuando Varo suma a las cualidades de la torre su capacidad de desplazamiento por tierra, mar y aire. De esta manera, los personajes visuales emprenden su actividad viajera desde la intimidad de su morada que les permite la continuidad de sus hábitos creativos.

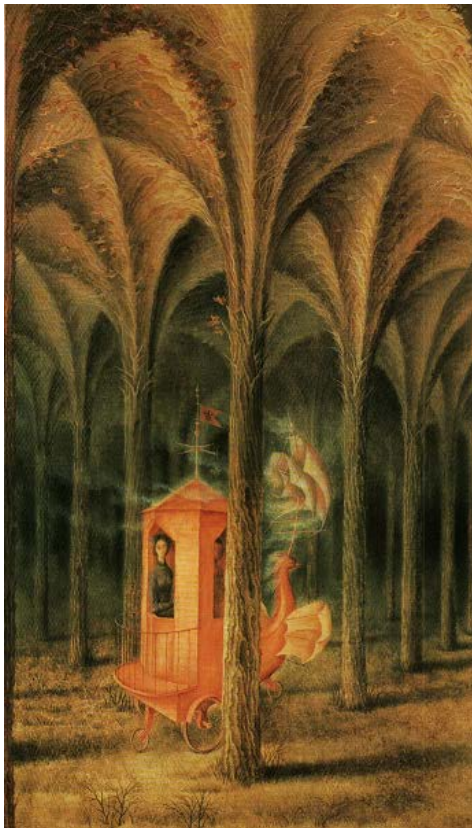
13. Kaplan, *Viajes inesperados*, 164.

14. Véase sus obras: *Flautista*, 1955; *La ciencia inútil o el alquimista*, 1955; *Microcosmos*, 1959; *Hacia la torre*, 1961; *Bordando el manto terrestre*, 1961; *L'École buissonnière*, 1962; y *Tránsito en espiral*, 1962.

15. Esta edificación vertical, rígida y duradera, desde la transición de la Alta a la Baja Edad Media (ss. XIV y XV), asume las funciones de protección, defensa y vigilancia, en tanto que su significación simbólica remite al poder económico, la autoridad, el linaje y una modalidad de vivir, ya sea dentro del aislamiento, la reclusión, la introspección, el estudio o el retiro.

16. Umberto Eco plantea que la arquitectura cumple una función “imperativa”, esto es la que obliga a vivir de una manera determinada y la “emotiva (piénsese en la calma de un templo griego o en la excitación de una iglesia barroca)”, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Editorial Lumen, 1999), 291.

En su obra *Catedral vegetal* (1957), Varo simboliza que el conocimiento fructifica en la conjunción de la seguridad y fortaleza que proporciona la torre y la exploración viajera, ya que ilustra el tránsito de un personaje femenino por el bosque, concebido como un templo gótico. Aquí la torre asume la estructura de un vehículo rodante que se complementa con la proa de un navío en forma de ave, con sus respectivas alas. Por estas características el vehículo denota su capacidad de transportación por tierra, mar y aire.



Catedral vegetal. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 201.

En la figuración del bosque, los árboles operan como columnas mientras que sus ramas y follaje conforman las crucerías y arcos ojivales de las bóvedas góticas. Por ende, el paisaje boscoso constituye la metáfora visual de un recinto místico que conjuga las nociones exterioridad e interioridad, ya que el viaje de la protagonista involucra simultáneamente el ámbito de la naturaleza y el interior de un templo gótico. La significación metafórica evoca la interpretación romántica, para la cual, “la estructura de la catedral gótica pretendía reproducir la bóveda de los bosques célticos y, por lo tanto, todo el mundo prerromano, bárbaro y primitivo, de la religiosidad druídica”.¹⁷

17. Eco, *La estructura ausente*, 297.

Varo concibe el complejo vehículo de la protagonista visual con la estructura de una torre que posee ventanas laterales y un pequeño balcón semicircular; sobre el vértice de su techo piramidal, se advierte una veleta que marca la dirección del viento y una pequeña bandera impresa, con la figura de la flor de lis. A la parte frontal de la torre se suma la proa de un navío con forma de pavo real que, por alas, detenta velas horizontales y sobre su cabeza sostiene un fino mástil con un conjunto de velas a la manera de penacho. En la parte inferior del vehículo, se ubican dos pequeñas ruedas, una en la parte frontal y otra en la posterior; así como dos grandes ruedas laterales. Por ende, la estructura y diseño del vehículo no conocen límites, ya que están concebidos para transportar la morada de la protagonista (torre) por vía terrestre, así como por mar (proa y velas) y aire (alas). El relato visual connota el arraigo, la estabilidad y la introspección que la protagonista visual encuentra en su morada (torre) y, a la vez, el sentido místico de su actividad viajera, al desplazarse por el recinto de la catedral vegetal. Por ende, Varo significa el viaje místico que se realiza desde la interioridad existencial, como señala Graciela Hierro: “Donde se logran las transformaciones y se corren las aventuras es en el interior de una misma”.¹⁸ Arraigo y desarraigo, introversión y extraversion se relacionan dialécticamente en la filosofía pictórica y simbólica de Varo.

En la obra *Roulotte* (1955), Varo representa la torre para connotar la morada de una pareja que conjuga su actividad viajera con la de la creatividad. El relato visual describe un paisaje, donde el protagonista masculino conduce un vehículo estructurado como una amplia y confortable torre de diseño circular que posee mecanismos de locomoción mediante, ruedas, poleas y hélices. Al interior de la torre se ubica un personaje femenino que interpreta melodías en el piano. Varo describe: “felizmente se transporta de acá para allá, el hombre dirigiéndolo, la

18. Graciela Hierro, *La ética del placer* (México: UNAM, 2003), 72.

mujer produciendo música tranquilamente”.¹⁹ Es patente la significación de colaboración de la pareja.

En la obra *Hallazgo* (1956) Varo explicita el misticismo que anima la empresa viajera de los protagonistas visuales que se desplazan en un gran navío por las aguas de un bosque selvático. La nave destaca por una torre central, circular y de dos cuerpos, con cuatro accesos. En el interior de la torre se advierte mobiliario y las escaleras que conducen al segundo piso. El relato visual describe el momento en que los tripulantes alcanzan la meta de localizar una pequeña esfera luminosa que parece flotar. La significación metafórica del viaje con fines de conocimiento y desarrollo espiritual, es descrita por Varo: “Esos viajeros después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo; esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior, los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual”.²⁰

Con ingeniosos mecanismos de locomoción incorporados a la estructura de la torre, Varo enriquece las potencialidades de desplazamiento de sus personajes viajeros y expone su fascinación por los recursos de la tecnología, así como su acervo de conocimientos del dibujo técnico y científico. Una composición audaz es su obra titulada *Jean Nicolle* (1949), donde la torre asume la metamorfosis de un vehículo aéreo. El desplazamiento de la torre por los aires obedece a varios dispositivos alados y hélices, tanto en la parte frontal como sobre su techumbre piramidal. El protagonista visual –el piloto francés Jean Nicolle, compañero sentimental de Varo– sujeta los controles de vuelo mientras observa la dirección de su trayectoria mediante un delgado y largo telescopio que atraviesa la pared frontal. Así también en su obra *Piloto explorador* (1960), los mecanismos de locomoción, que abarcan ruedas, poleas y un molino de viento, permiten que la torre de dos cuerpos

y techumbre piramidal se desplace por los aires. A su vez, su diseño y estructura también potencian su movilidad por tierra y mar, ya que su base se constituye con la estructura de un barco y la proa en forma de ave.

El conocimiento y comprensión de la dinámica del cosmos y de sus cuerpos celestes es una reflexión constante en el discurso visual de Varo, de ahí que en su obra *Icono* (1945), la torre se transforme en una maquinaria cósmica que se vincula al movimiento de los planetas. El relato visual ilustra un paisaje nocturno, estrellado y con caudas de polvo estelar, donde una gran torre circular y almenada, con dos ventanas laterales y tres frontales constituye el elemento central de la composición visual. Por el acceso principal de la torre, se advierten las baldosas blancas y negras del piso y la cálida luz interior. La torre se erige sobre el aire, gracias al impulso que recibe del dispositivo alado que se articula dos hélices y una rueda en la parte inferior de su base. Sobre cada muro lateral se ubica un sistema de poleas que proyectan sus bandas hacia el espacio nocturno hasta anclarse en dos cuerpos celestes parcialmente iluminados, con la apariencia de una luna creciente y la otra, decreciente. En lo alto de la torre se ubica un tercer planeta rodeado por tres anillos en distintas posiciones que evocan la figura del átomo. La perspectiva aérea permite visualizar las montañas en el horizonte, así como el vuelo de cinco aves; una de ellas, introduciéndose por la ventana lateral de la torre. Por último, en la parte superior de la imagen, se advierte la tenue figura de un círculo, donde destacan líneas geométricas. Varo significa pictóricamente la relación entre el conocimiento que se gesta en la torre y su capacidad para articularse y participar en el orden que rige los movimientos de los astros en el universo. Más aún, constituye una metáfora del conocimiento de los astros desde la perspectiva simbólica de las teorías esotéricas, ya que la artista ha inscrito sobre el soporte de la obra las iniciales del místico armenio George I Gurdjieff.

En algunas obras, Varo dota de singular autosuficiencia a sus personajes viajeros, ya que prescinden de vehículos para transportarse, dado que sus vestimentas poseen dispositivos de locomoción, como ejemplifica su obra

19. Kaplan, *Viajes inesperados*, 120.

20. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, *Catálogo razonado. Remedios Varo*, (2002): 112.

Vagabundo (1958). En este relato visual, el personaje visual recorre el sinuoso sendero del bosque, envuelto en una especie de rígida capa que, en algunas partes, asume la consistencia de la madera. La indumentaria posee pequeñas puertas que le permiten ocultar el rostro. En la cúspide de su sombrero se ubican un sistema de hélices que se articula con las bandas y poleas a la rueda de su bastón. Bajo la capa se ubica otra pequeña rueda.



Vagabundo. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 207.

La capa tiene suficiente holgura interior que permite, en la superficie lateral, colocar un pequeño retrato enmarcado y un estante con libros. A los pies del protagonista yace un pequeño gato. En la superficie exterior de la capa, a la altura del pecho, cuelgan pequeños enseres de cocina y una pequeña maceta con una rosa.

No obstante que el desarraigo define al vagabundo, su insólito traje le permite llevar consigo sus posesiones más queridas, incluyendo su gato. De esta manera conserva los símbolos de su identidad y experiencias de vida. Sin embargo, Varo concibe que su protagonista pictórico no es verdaderamente libre espiritualmente, ya que su pasado viaja con él, simbolizado en el apego a sus pertenencias. Varo describe:

Es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado, es un traje muy práctico y cómodo, como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón, se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene un puerrecilla que se puede cerrar con llave, algunas partes del traje son de madera, pero como digo, el hombre no está liberado: en un lado del traje hay un recoveco que equivale a la sala, allí hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho lleva a una maceta donde cultiva una rosa, planta más fina y delicada que la que encuentra por esos bosques, pero necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincillo en un casa) y su gato; no es verdaderamente libre.²¹

En su obra *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), Varo reitera la autosuficiencia de la protagonista viajera, al plantear que su medio de transporte forma parte de su vestimenta. En un escenario acuoso y con grandes árboles, la protagonista navega dentro de una pequeña barca en forma de chaleco, en uno de sus bolsillos se advierte dos sobres; en su parte frontal se ubica una brújula y, en la posterior, dispositivos de locomoción. En su cúspide, un pequeño mástil sostiene un par de alas. La protagonista, con sombrero hongo e indumentaria típicamente inglesa, se dirige hacia la oquedad de un gran árbol, donde se encuentra una pequeña mesa con una copa de cristal de donde emana el agua que alimenta el río. El relato visual reitera la metáfora del viaje como



Exploración de las fuentes del río Orinoco. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 229.

21. Octavio Paz, Roger Caillois y Juliana González, *Remedios Varo* (México: Ediciones Era, 1966): 176.

búsqueda de la espiritualidad y el propósito de la protagonista de encontrar la fuente del misticismo (copa con agua), en las aguas del río.

METÁFORAS DEL CONOCIMIENTO

El tópico del conocimiento es recurrente en las narraciones pictóricas de Varo, por constituir el acceso a la espiritualidad, la realización artística y la comprensión del mundo visible e invisible. En su poética visual es concebido y representado sin delimitación de fronteras entre el misticismo, la alquimia, la ciencia y el arte que constituyen aspectos complementarios.

Ciertamente, la artista reivindica el conocimiento heterodoxo, esto es, el que no se supedita a los ámbitos del aprendizaje convencional (familia, escuela, cultura hegemónica), como ilustra en su obra *L'École buissonnière* (1962) o *La escuela de la espesura*. Este título constituye una expresión coloquial para designar a aquellos jóvenes que desertan ocasionalmente de la escuela, para vagabundear (“irse de pinta”, “hacer novillos”), de ahí que la narración visual se centre en el vagabundeo del joven protagonista que descubre, en el escenario de un bosque invernal, una imponente y alta torre de base hexagonal y de techumbre cónica que se erige solitaria y cercada por un círculo de árboles desnudos. A través del único acceso abierto de la torre, se advierten las escaleras hacia el segundo cuerpo donde se ubican las figuras de un zorro y una lechuza que sostiene una esfera de cristal.

La audacia y la curiosidad que apartan al protagonista del ámbito escolar constituyen vías que lo impulsan a encontrar en la torre, un espacio alternativo de iniciación al conocimiento, simbolizado por la lechuza que en varias tradiciones culturales connota las aptitudes intelectuales, por ejemplo, en la Grecia clásica constituía el numen de la diosa Palas Atenea. Sin embargo, Varo connota el carácter espiritual del conocimiento a través del símbolo de la esfera luminosa que sostiene la lechuza, ya que en su obra *Hallazgo* ha explicitado esta significación. A su vez, el zorro representa el arquetipo de la astucia, cabe recordar que Maquiavelo recomendaba al príncipe actuar

como tal. La significación metafórica plantea que el joven protagonista debe conquistar por sí mismo los principios de la sabiduría, pero desde su carácter espiritual connotado por la esfera luminosa y, a su vez, desde el pragmatismo de la astucia, dos cualidades que Varo asume como complementarias en la comprensión e interpretación del mundo. De ahí que la autora señale: “con lo que te educas te lo dan dogmáticamente, lo que encuentras lo conquistas tú misma”.²²



L'École buissonnière. Remedios Varo. *Catálogo razonado*, México, Ediciones ERA, 2002, p. 374.

22. Kaplan, *Viajes inesperados*, 164.

El conocimiento alquímico es objeto de reflexión en su obra *La ciencia inútil o el alquimista* (1955). El título de la obra llama la atención por demeritar la actividad alquimista que, contradictoriamente, está exaltada en la composición visual. Janet Kaplan interpreta que: “Al llamar a esta obra *La ciencia inútil o el alquimista*, la pintora se está burlando de las pretensiones de la ciencia mientras señala el error que supone el considerar la alquimia como una ociosa manipulación de aparatos”.²³ Ciertamente, es probable que Varo formule una ironía sobre aquéllos que sólo advierten las pretensiones científicas de la alquimia y no la eficacia de su misticismo simbólico.

El relato visual describe dos grandes torres paralelas que operan como laboratorios para el laborioso proceso de transformación y síntesis del agua de lluvia en un producto final y limitado. A sus estructuras se suman complejos mecanismos de poleas y bandas que se visualizan a través de sus ventanas. En las cúspides de las torres, ondean banderas y repican campanas. En el acceso abierto de la primera torre, se advierte un alambique que mediante un tubo cristalino que sobresale del muro de la torre, recolecta las gotas de lluvia, para destilarlas y depositarlas en un pequeño frasco de cristal color verde sobre una pequeña mesa.

Frente a las torres, la protagonista manipula una rueda que, a través de una banda, impulsa el mecanismo de poleas y bandas al interior de las torres. El piso de baldosas blancas y negras a la manera del diseño del tablero de ajedrez se prolonga hasta transformarse en un manto que cubre a la protagonista sentada sobre un banquillo; efecto que alude al mimetismo de la joven con su ambiente físico. La transformación del agua de lluvia asume una finalidad que no resulta evidente en el relato visual. Sin embargo, connota un proceso místico, dado que la alquimia simboliza el desarrollo espiritual equiparable a la transformación de la materia.

Cabe mencionar que, en las teorías alquímicas, la transmutación de los metales en oro significaba no sólo un acto de transformación de la materia,

sino también el esfuerzo humano por alcanzar la perfección espiritual. Los alquimistas sostenían que la dinámica del universo tendía hacia un orden de perfección. Por tanto, se consideraba que el oro representaba el elemento de la perfección, dado sus atributos de inmunidad ante la descomposición. Conocer el secreto de tal inmutabilidad podía proporcionar la fórmula que, aplicada al cuerpo humano, prevenía las enfermedades y la decadencia orgánica. Así por ejemplo, Isaac Newton deja constancia documental, en el acervo de la Royal Society británica, de sus investigaciones alquimistas y de su convicción en la relevancia de este conocimiento, como medio de aprendizaje y experimentación de las propiedades de la materia: “No es extraño que sus conceptos nos planteen las reglas de la naturaleza para conocer el gran secreto tanto para la medicina como para la transmutación” (Alicia Rivera, “Newton alquimista,” *El País*, Julio 2, 2005, 48). En general, las teorías alquimistas se sustentaban en premisas químicas, espirituales y astrológicas.

Con una perspectiva psicoanalítica, Jung²⁴ planteó que la filosofía alquimista poseía una significación simbólica del desarrollo espiritual, estableciendo el símil entre los procesos de la psique con los procesos alquimistas, denominados “estadios” de la Gran Obra: licuefacción, destilación, separación y coagulación que connotan proyecciones simbólicas del autoconocimiento, autotransformación e individuación:

Jung describe cómo, al trabajar con los elementos allá ‘afuera’, los alquimistas conseguían una conexión intuitiva que les hacía ver transformaciones similares en su propia naturaleza interior. Nos muestra cómo, a través del trabajo externo, conectaban con el trabajo interior, intuitivamente hablando e influidos por él.²⁵

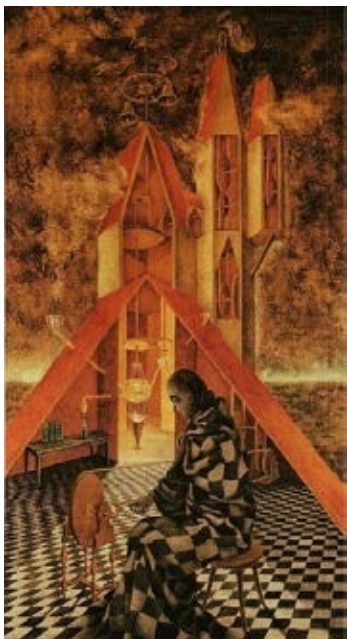
No es casual que, en la construcción y conceptualización de sus relatos plásticos, Varo elaborara alegorías visuales que simbolizaban el conocimien-

24. “Realmente, el alquimista ha vislumbrado que su obra guarda relación de algún modo con el alma humana y las funciones de ésta” en Carl G. Jung, *Psicología y alquimia* (Barcelona: Plaza y Janes Editores S. A., 1989), 157.

25. Sallie Nichols, *Jung y el Tarot*, (Barcelona: Editorial Kairós, 2001), 84.

23. Kaplan, *Viajes inesperados*, 124.

to afín al desarrollo espiritual,²⁶ mediante símbolos propios de la alquimia. Más aún, Janet Kaplan expone la similitud de su obra titulada: *Tránsito en espiral* (1962) y el dibujo alquímico renacentista del Santuario de Lapis, de Goosen van Vreeswick, De Groene Leew, Ámsterdam (1674).²⁷ Es sorprendente la semejanza de ambas composiciones visuales que ilustran una ciudad circular, a la manera de una espiral que culmina en una torre central. Sin embargo, Varo reinterpreta y resignifica esta composición visual alquimista desde la perspectiva de su filosofía artística y personal.



La ciencia inútil o el alquimista. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 173.

Sin duda la iconografía de Varo sorprende al espectador por estar referida a temáticas afines al desarrollo espiritual, inspirándose en conceptos herméticos, ya sea medievales, renacentistas o contemporáneos que promueven una conciencia sobre la sincronía entre el microcosmos y el macrocosmos; entre la materia y la subjetividad espiritual. Premisas que Varo ilustra en sus obras a través de objetos cotidianos, pisos, paredes y ventanas o plantas y animales que parecen reaccionar a los estímulos del medio ambiente; en otros casos, se subraya la influencia del universo y de los cuerpos celestes que se articulan a la acción experimental de los protagonistas visuales.

Además de la alquimia, la magia constituye otra dimensión de creatividad y conocimiento hermético que Varo simboliza en su

imaginario pictórico. En su obra *Malabarista* (1956) el mago provoca el asombro del público, con sus habilidades y su destreza en los juegos malabares. De población en población, se transporta en su torre rodante que se caracteriza por su base hexagonal con dos ventanas y culmina en un capulín hexagonal, con pequeñas ventanas que en su techumbre piramidal sostiene un mástil con dos velas horizontales de las cuales se desprenden finas líneas que se unen al vehículo. Pequeñas aves merodean la torre rodante, mientras que su interior alberga mobiliario (silla). Por sus ventanas se advierte la presencia de un personaje femenino que mantiene los ojos cerrados, absorta en sí misma y acompañada por una cabra, un león y una lechuza. Ataviado con una capa roja y un gran sombrero cónico, el cuerpo del mago proyecta luminosidad y con sus manos impulsa los giros de una serie de esferas blancas que, en el aire, forman figuras. Sobre el templete exterior, anexo a la torre y que sirve de escenario, ha colocado un pequeño baúl de donde se asoma la mirada de un rostro y se ubica una pequeña mesa con varios objetos singulares: extrañas plantas, matraces y recipientes de cristal.

Los espectadores muy próximos unos a otros se cubren con un sólo manto grisáceo, con el cual, Varo ha significado su homogeneidad o la ausencia individuación. Su expectación es evidente ante el mago que exhibe su habilidad para jugar con la materia (malabares) o su capacidad para transformarla (matraces), así como su poder para interactuar con lo sobrenatural mediante su conocimiento que involucra el valor (león) la sabiduría (lechuza) y la tenacidad (cabra).

Se trata de un prestidigitador, está lleno de trucos, de color, de vida, en el carricoche lleva toda clase de cosas milagrosas y animales, ante él está la 'masa', para que sea más 'masa' hasta llevan un traje común, un enorme pedazo de tela gris con agujeros para sacar la cabeza, todos se parecen, tienen igual pelo, etcétera.²⁸

26. "Los alquimistas eran famosos por registrar sus métodos y teorías en lenguaje simbólico o en código para que los profanos no lo entendieran" en Alicia Rivera, "Newton alquimista", *El País*, Julio 2, 2005, 48.

27. Kaplan, *Viajes inesperados*, 170.

28. "Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros", 113.

Janet Kaplan llama la atención sobre la semejanza de esta obra y la de El Bosco titulada *El prestidigitador*.²⁹ Sin embargo, esta semejanza sólo se limita al motivo temático de la actuación del protagonista frente a su público, ya que Varo representa este arquetipo dentro de su propia filosofía simbólica, donde cumple la función proveer soluciones insólitas y de revelar lo oculto³⁰ en colaboración con la maga que lo acompaña, en su viaje. En general, su relato visual remite a la dimensión de la magia como un proceso de imaginación y creatividad.³¹



El malabarista. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 193.

29. Kaplan, *Viajes inesperados*, 194.

30. “El mago tiene el poder de revelar la realidad fundamental, la *intimidación* que subyace a todo; representa el poder de obrar milagros que tenemos todos y que es capaz de revelar la oculta fuente de vida que hay en nosotros, ofreciéndonosla para un uso creativo. Este tipo de revelación está bellamente simbolizado en la historia de Moisés, quien, adivinando las aguas ocultas, golpeó la roca con su vara milagrosa hasta que manó para calmar la sed de todo su pueblo” en Sallie Nichols, *Jung y el Tarot*, 78.

31. Desde la perspectiva psicoanalítica, Jung plantea que el arquetipo del milagro o de la magia es sumamente atractivo dado que constituye una actitud de expectación y esperanza de los individuos ante los retos que tienen que afrontar: “La persona que se pone a prueba, o bien *duda* ante la posibilidad de saber algo que no conoce o bien *espera* que eso sea posible y que el milagro se realice. De todas maneras, la persona que se somete a una prueba aparentemente imposible como ésta se encuentra encarnando la situación arquetípica que tan a menudo vemos en los mitos y en los cuentos de hadas, cuando la intervención divina, por ejemplo, un milagro, ofrece la única solución”, C. G. Jung, citado en Sallie Nichols, *Jung y el Tarot*, 79.

El conocimiento científico no está ausente en el imaginario pictórico de Varo, al formar parte de su propia formación académica desde las enseñanzas de dibujo técnico que recibió de su padre hasta el aprendizaje del dibujo científico, en la Academia de San Fernando. Walter Gruen recuerda: “A temprana edad, Remedios lee muchísimo, también frecuenta los libros científicos de su padre y su hermano mayor [...], desarrolla gran capacidad matemática y pasión por el dibujo”.³² Posteriormente, su breve residencia en Venezuela (1947-1949) le aportará el ejercicio y pericia en el dibujo de insectos parasitarios, por encargo del Ministerio de Salud Pública. Experiencia que Gruen rememora: “Remedios hace estudios microscópicos de los mosquitos y realiza grandes dibujos de estos insectos para una campaña de salubridad antipalúdica”.³³ Con estos antecedentes, Varo recrea plásticamente los ámbitos científicos y el instrumental propio de la experimentación, así como insólitos mecanismos de locomoción y complejos sistemas de poleas o de destilación química.

Asimismo, el personaje que se dedica al conocimiento científico constituye un arquetipo³⁴ privilegiado en sus relatos visuales. Ilustra su actividad y el acervo de conocimientos que pone en práctica, para descubrir el principio creativo que se esconde detrás de lo diverso. Simboliza su manipulación de la naturaleza y el aprovechamiento de las energías del cosmos, así como su capacidad para separar los elementos de la unidad a fin de examinarlos a profundidad, explorando distintas formas de su transformación.

El repertorio de protagonistas entregados a la observación y experimentación de su propia ciencia abarca a los que son capaces de formar una cria-

32. Walter Gruen, “Remedios Varo: nota biográfica”, 102.

33. Walter Gruen, “Remedios Varo: nota biográfica”, 106.

34. Jung define al arquetipo como representaciones dictadas por el inconsciente colectivo. Éste no es de naturaleza individual sino universal: “es decir, que en contraste con la psique individual tienen contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”, en Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, (Barcelona: Paidós, 2004), 10. Por tanto, a los contenidos del inconsciente colectivo se les denomina arquetipos.

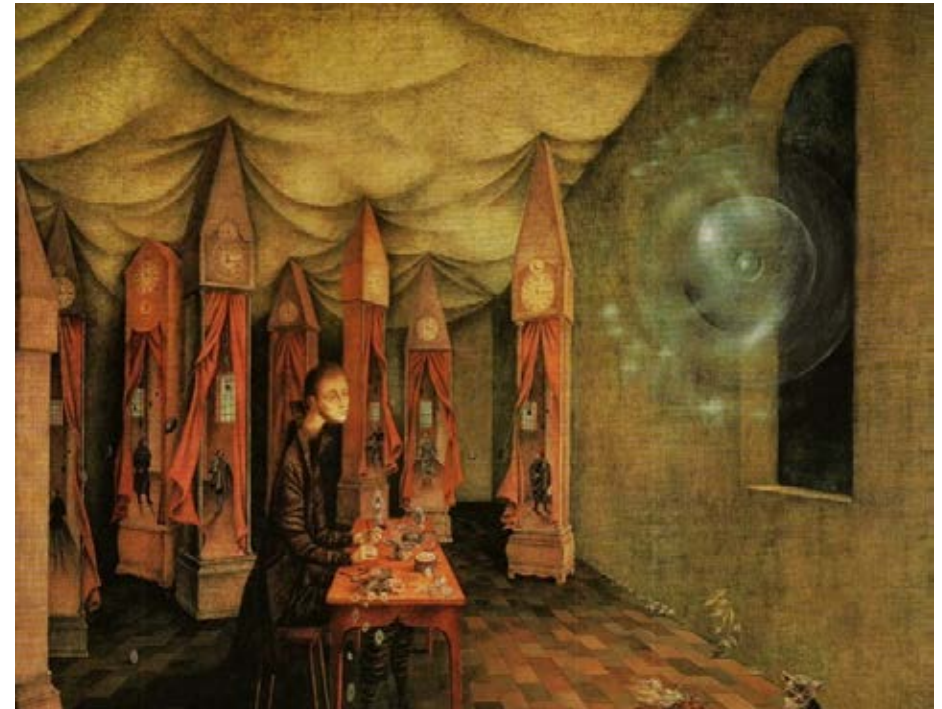
tura de forma humana mediante rayos astrales (*Creación con rayos astrales*, 1955); al relojero que advierte la relatividad del tiempo (*La revelación o El relojero*, 1955), a la alquimista que destila el agua de lluvia (*Ciencia inútil o el Alquimista*, 1955); al compositor que experimenta con las tonalidades musicales (*Armonía*, 1956); al geólogo que investiga la presencia y constitución de una flor dentro de un paisaje devastado (*Descubrimiento de un geólogo mutante*, 1961); al botánico que experimenta con la morfología vegetal (*Planta insumisa*, 1961); o al astrónomo que experimenta el fenómeno de la ingravidez (*Fenómeno de ingravedad*, 1963).

En su obra *La revelación o El relojero*, Varo formula una metáfora del tiempo desde la perspectiva de Newton. El relato pictórico describe al relojero frente a su mesa de trabajo, rodeado por ocho grandes relojes de pared que marcan la misma hora. Cada reloj exhibe, en el interior de su estructura de madera, un recinto con una ventana y rejas, donde se ubica un personaje de distinta época. La labor del relojero es interrumpida por el sorprendente movimiento giratorio de un gran disco transparente y etéreo que se introduce por la ventana de su taller y le aporta una revelación.

Mediante los ocho relojes que marcan la misma hora, Varo connota el paradigma newtoniano de la inmutabilidad y linealidad del tiempo. Sin embargo, la súbita aparición del etéreo disco giratorio le revela la relatividad del tiempo, esto es, cuando advierte que dependiendo de la percepción subjetiva y del contexto espacial y circunstancial particulares, el tiempo se experimenta de manera distinta. De ahí que la alegoría visual connote al mismo personaje en distintos contextos temporales. Varo describe:

Aquí se trata del tiempo. Por eso hay un relojero (que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro), pero por la ventana entra una “revelación” y comprende de golpe muchísimas cosas; he tratado de darle una expresión de asombro y de iluminación. A su alrededor hay cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en muy diferentes épocas; eso lo consigo

por medio de los trajes característicos de épocas muy distintas, cada reloj tiene una ventana con rejas como en una cárcel.³⁵



La revelación o El relojero. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 171.

La filosofía pictórica de Varo no idealiza el oficio científico, sino que asume una postura crítica frente a sus excesos, como se advierte en su obra *Descubrimiento de un geólogo mutante* que ilustra un paisaje devastado y con montañas petrificadas, donde excepcionalmente ha crecido una gran y hermosa flor; misma que es objeto de observación por geólogo mutante, a través de su instrumental científico. La esterilidad del paisaje sugiere

35. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, *Catálogo razonado*, 111.

las consecuencias de un desastre ambiental que también provocan mutaciones en el cuerpo del geólogo, ya que posee dos alas de insecto y una cola de mapache, así como el anormal crecimiento de la flor. Por ende, el relato visual connota la capacidad de la ciencia de producir monstruosas y suicidas consecuencias y de perseguir fines que se supeditan a intereses económicos y político militares. Postura que Varo experimentó a través de su trágica experiencia durante las guerras europeas que la obligaron al exilio mexicano.



Planta insumisa. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 259.

con normalidad sus ramas y una hermosa flor, aunque se ha marchitado una de sus pequeñas ramas que ha reproducido la premisa dos y dos con cuatro. La metáfora visual expone la reflexión crítica de Varo sobre la racionalidad instrumental que domina la praxis científica.

En su obra *Planta insumisa*, Varo expone el ejercicio de la ciencia que reduce el proceso de la vida vegetal a la abstracción de fórmulas matemáticas y manipula su morfología y funciones específicas, sin prever las consecuencias de provocar el desequilibrio de los ecosistemas; reflexión que resulta premonitória de las prácticas transgénicas contemporáneas. El relato visual ilustra la actividad del botánico y el resultado de sus experimentos que propicia que las plantas reproduzcan números y fórmulas matemáticas, en lugar de ramas. Sin embargo, el botánico advierte que una planta de su colección experimental reproduce

En su obra *Armonía*, Varo reflexiona sobre la intervención del azar en los procesos de experimentación científica. Enfatiza que los hallazgos del conocimiento no dependen exclusivamente de la racionalidad, sino también del azar. Su relato visual describe el ambiente de un laboratorio donde se observan dos sillas, un estante con libros, dos baúles y pequeños muebles con instrumental científico, como matraces, esferas de cristal, recipientes, con plantas, entre otros. Una ingeniosa litera, colocada sobre el estante de madera, está cubierta con un capitel curvo que, con unas pequeñas cortinillas, proporciona privacidad durante el sueño; en uno de sus extremos se ubica una pequeña escalerilla de cuerda que permite el acceso al lecho. La atmósfera del recinto resulta muy estimulante por connotar que la materia está animada; esto es, posee ocultas entidades anímicas que se manifiestan al espectador. En primer plano, las baldosas del piso acusan ligeros movimientos y del subsuelo emergen velos transparentes y discretas plantas reptantes, así como una flor. Sobre dos muros se dibujan etéreas figuras femeninas. Dos pequeñas aves recorren la habitación de altos muros con cuatro pequeñas ventanas; una de las aves está en trance de salir por la puerta.

Frente a su mesa de trabajo, se ubica el protagonista visual que ensaya insertar pequeños objetos en las líneas metálicas de un artefacto con forma de pentagrama tridimensional y con el signo musical de la llave de sol. Al mismo tiempo la sutil y etérea figura femenina que se revela en las texturas del muro, también manipula el pentagrama.

Sobre la significación simbólica que le asignó a esta obra, Varo señala que la actividad del protagonista se orienta a encontrar el vínculo entre todas las cosas y precisa que la delicada silueta femenina dibujada sobre el muro representa el azar y la causalidad que no es de este mundo, pero que colabora en los descubrimientos del experimentador, como menciona a continuación:

El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple

hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática que es ya en sí un cúmulo de cosas: cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostienen el pentagrama, debe salir una música no solo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla; la figura que se desprende de la pared colabora con él, representa el azar (que tantas veces interviene en todos los descubrimientos), pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra objetivo entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos que es el nuestro.³⁶

En su obra *Fenómeno de ingravedad*, Varo describe el asombro del astrónomo, cuando experimenta la ingravedez en su propio ámbito de estudio.

La escena pictórica describe un recinto, donde se ubica un estante que alberga pequeñas réplicas tridimensionales de planetas con sus satélites respectivos, así como una botella que encierra una esfera. El rostro del astrónomo denota esfuerzo y concentración, cuando advierte que las pequeñas réplicas del planeta terrestre y de su luna se han desprendido de su pedestal y permanecen suspendidas en el aire, debido al fenómeno de ingravedez. A su vez, el piso, las paredes y la única ventana denotan una fantástica movilidad. Sólo una



Fenómeno de ingravedad. Remedios Varo. *Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 2002, p. 290.

parte del recinto se mantiene bajo la ley de la gravedad. Varo describe: “La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad, al grandísimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra”.³⁷

Peter Engel³⁸ y Alan J. Friedman,³⁹ especialistas en ciencia, advierten en la iconografía de Varo la simbolización precoz de hipótesis científicas que recientemente han sido formuladas sobre el universo. Friedman opina: “La pintura de Varo no se puede considerar una alternativa mágica opuesta a la más elemental explicación científica, sino una encantadora representación de una de las explicaciones más recientes, satisfactorias y sólidas de la ciencia del siglo XX”.⁴⁰ A su vez, Engel atribuye esta intuición científica al conocimiento que Varo tenía de libros científicos, como los del astrofísico Fred Hoyle (*The Nature of the Universe*, 1950).⁴¹

La asombrosa intuición científica de Varo se constata, cuando plantea con sorprendente antelación la hipótesis sobre el fenómeno del agujero en la capa de ozono, en la carta que envió a un científico extranjero, del cual se desconoce el nombre (11 de noviembre de 1959). En la misiva, expresa su afición a la experimentación cotidiana y ejemplifica que intentó encontrar una sustancia que transformara la piel del melocotón en una película impalpable, con el fin de anular las molestias que provocaba en su estómago. Con este propósito utilizó un instrumento monocorde para emitir tonalidades sonoras: “Al mismo tiempo, toqué ciertas notas especiales en un instrumento monocorde; sí estoy en lo cierto, este sonido podría tener una importancia decisiva y trascendental en las sustancias que traté de combinar”.⁴²

37. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, *Catálogo razonado*, 120.

38. Escritor y estudioso norteamericano que aborda la relación entre ciencia y arte.

39. Doctor en física y experto en museología y textos de divulgación científica.

40. Alan J. Friedman, “La serenidad de la ciencia”, *Catálogo razonado. Remedios Varo* (2002): 78.

41. Peter Engel, citado en Alan J. Friedman, “Remedios Varo: Science Into Art”, New York Academy of Sciences, (1986): 12.

42. Isabel Castells, *Remedios Varo. Carta, sueños y otros textos*, (México: Ediciones Era, 2001),

36. “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros”, *Catálogo razonado*, 114.

Durante su experimento constató la relevancia del azar “objetivo” en los grandes descubrimientos:

Habida cuenta de que yo estaba convencida de que los grandes descubrimientos son resultados del azar (azar objetivo) quizás, pero en el que la objetividad no puede intervenir en las variaciones y combinaciones matemáticas para establecer una relación de causa efecto, yo hice experimentos con diversas sustancias.⁴³

Describe que la intervención del azar modificó los resultados previstos de su experimento, al propiciar la creación de una perla que se impulsó hacia el espacio, perforando la capa atmosférica del planeta:

En ese momento en que tocaba la nota *si* y justo cuando iba a pasar a otra octava en un tono ligeramente más grave, el gato maulló y alguien que pasó por la calle delante de la ventana proyectó su sombra sobre la mesa de experimentación y sobre las sustancias que tenía allí en emulsión. Estas sustancias se han separado, dejando una minúscula partícula brillante, una suerte de perla que salió por la ventana como una flecha, se elevó en el espacio y desapareció rápidamente de vista. Pero lo terrible es que ha dejado tras ella, de forma permanente, un hilo de atmósfera terrestre.⁴⁴

En estas circunstancias, justifica su afán para encontrar un medio para clausurar este orificio, ya que, según sus cálculos matemáticos, la atmósfera del planeta desaparecería, aproximadamente, transcurridos 62 años. “Evidentemente, no tenemos que inquietarnos personalmente, pero debemos pensar en nuestros sobrinos y descendientes. Esta es la razón que me empuja a buscar la manera de poner una tapadera en este agujero peligroso que hay en nuestra atmósfera”.⁴⁵

Varo intentó inútilmente recrear las mismas condiciones de su experimento, con la intervención del azar, para crear otra “perla” que tapaná el orificio atmosférico:

A pesar de que he reunido los mismos elementos, que los he puesto exactamente en el mismo lugar sobre la mesa, que lo he hecho en la misma fecha del año y que he tocado en el mismo instrumento monocorde la nota *si* (bien entendido que en el tono necesario para que la nueva perla no grávida no se aleje demasiado y se detenga justo en el borde de la atmósfera como una tapadera) y de que mi gato ha maullado de la misma forma y que todos los miembros de mi familia has desfilado delante de la ventana proyectando su sombra; a pesar de todo, el experimento no ha funcionado.⁴⁶

Varo deduce que los efectos que genera el azar “objetivo” son irrepetibles y que la ausencia de la sombra del personaje ocasional (el azar) fue determinante en su fallida operación:

Sé bien que la sombra debe ser de la misma persona que pasó entonces. Pero, ¿quién es? He buscado por todas partes, era un hombre y estaba envuelto en una capa de terciopelo negro, pero no he podido encontrarlo, he viajado, he hecho preguntas, he citado a varios hombres bajo mi ventana, pero ninguno era él. ¿Qué voy a hacer?⁴⁷

Con sentido del humor Varo simboliza que los hallazgos del conocimiento no son necesariamente resultado de una calculada metodología, también ocurren gracias a eventos inesperados, como sucede realmente en la historia de la ciencia. A partir de su búsqueda por transformar la piel de los melocotones provocó un efecto distinto, inesperado y sorprendente que alteró la constitución atmosférica del planeta.

Es patente que Varo concibió y representó los símbolos de sus relatos pictóricos a partir de su interés por el conocimiento, ya sea del desarrollo espiritual o de experimentación de la materia. A su vez, su reflexión visual acerca de la labor experimental del científico resulta sumamente original por ser planteada desde una perspectiva heterodoxa. Sin duda, Varo deja constancia de su particular filosofía existencial a través de su imaginario pictórico.

86.

43. Castells, *Remedios Varo*, 86.

44. Castells, *Remedios Varo*, 87.

45. Castells, *Remedios Varo*, 87.

46. Castells, *Remedios Varo*, 87.

47. Castells, *Remedios Varo*, 87.

BIBLIOGRAFÍA

- Castells, Isabel. *Remedios Varo. Carta, sueños y otros textos*. México: Ediciones Era, 2001.
- Catálogo razonado. Remedios Varo*. México: Ediciones Era, 2002.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson, 1991.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- Friedman, Alan J. "Remedios Varo: Science Into Art". *New York Academy of Sciences*, (1986): 1-14.
- _____. "La serenidad de la ciencia". *Catálogo razonado. Remedios Varo*, (2002): 75-87.
- Gruen, Walter. "Remedios Varo: nota biográfica". *Catálogo razonado. Remedios Varo* (2002): 102-109.
- Hierro, Graciela. *La ética del placer*. México: UNAM, 2003.
- Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Kaplan, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México: Ediciones Era, 2001.
- Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.
- Paz, Octavio, Roger Caillois y Juliana González. *Remedios Varo*. México: Ediciones Era, 1966.
- Tibol, Raquel. "Remedios Varo, apuntamientos y testimonios". *Remedios Varo. Catálogo*, (1988): 56-57.