

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

# Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

**DIRETTORE**  
monica centanni

**REDAZIONE**  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

**COMITATO SCIENTIFICO**  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

**SEDE LEGALE** | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

**REDAZIONE** | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole  
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica  
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank  
Baum  
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni  
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte  
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)\*  
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole  
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini  
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica  
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”  
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari  
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere  
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares  
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico  
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente  
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"  
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale  
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito  
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω  
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e  
Antoon van Dyck  
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia  
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola  
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi  
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"  
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi  
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco  
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale  
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta  
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo  
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico  
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?  
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco  
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro  
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker  
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto  
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus  
MATTEO ZADRA





Remedios Varo, *Ascensión al monte análogo*, 1960, óleo sobre triplay, México, colección particular.

# Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo

Amparo Serrano de Haro

## INTRODUCCIÓN: UN TARDÍO RECONOCIMIENTO.

El reconocimiento del talento y de la importancia de la artista Remedios Varo ha sido un proceso lento y complicado que todavía, en mi opinión, no acaba de llegar hasta sus últimas consecuencias. Como todas las demás artistas femeninas de las vanguardias, y en especial del surrealismo, su figura y su nombre fueron emergiendo lentamente, más vinculados a su papel decorativo de musa y de “acompañante de hombre celebre” (Chadwick 1985, 13) que como artista de pleno derecho. Y es que Remedios Varo reunía todas las cartas para ser juzgada con esos criterios, ahora pasados de moda, pero que caracterizaron la actitud general hacia la mujer artista, cuando esta comienza a existir de modo más habitual, es decir, a partir de la mitad del s. XIX en el campo, hasta entonces, casi exclusivamente masculino, de la historia del arte. Remedios Varo era bella (“La belleza es una responsabilidad como la que más. Las mujeres bellas tienen que llevar una vida especial, como los presidentes”, Carrington [1976] 1995, 22), joven, de vida sexualmente libre y ligada sentimentalmente a uno y/o varios (Benjamin Peret, Victor Brauner, Esteban Francés...) miembros del movimiento surrealista parisino.

Además, como para el resto de las mujeres del grupo, y era casi preceptivo, se juzgaban sus obras como resultado de una actividad lúdica, intuitiva y casi “inconsciente”, producto de su juventud femenina, lógicamente ingenua, y que absorbe la genialidad surrealista (es decir de los hombres surrealistas) sin oponer resistencia: lo que dejaba a las mujeres artistas exentas de mostrarse como poseedoras de una creatividad plena, independiente, ambiciosa. Las mujeres artistas debían de mostrarse “poseídas” por la creatividad y “sumisas a sus designios”, la suya sería entonces una especie de “creatividad pasiva”, que en nada podría “compararse” o “competir” con la “creatividad activa” masculina. Y que además no dejaba lugar a pensar, a considerar, en la posibilidad de una creatividad “madura” para la mujer surrealista.

En el caso de R. Varo, la situación era más acusada que la “doble marginación” (Suleiman, 1998) ya que no sólo era marginada por pertenecer a un movimiento de vanguardia y por ser mujer, sino también por extranjera.

La presión que siente Varo por encajar en el “molde” de la figura de artista femenina surrealista, musa, maga y “femme enfant” la definirá a ella y a su obra mucho más allá de su pertenencia efectiva al movimiento: no sólo, a mi modo de ver, será el acicate para sus búsquedas intelectuales esotéricas, buscando un espacio “alternativo” al discurso dominante, sino que la llevan a cambiar su fecha de nacimiento y a quitarse cinco años de edad (Kaplan 1988, 56). Esta alteración de la verdad la acompañará desde entonces en sus documentos oficiales hasta la lápida de su muerte. Y esto por sí solo demuestra, a mi entender, y más allá de toda declaración al respecto, hasta que punto el “ideal de mujer artista” que el surrealismo de Breton produce y rubrica, la marcará de por vida.

Además, para entender su tardío reconocimiento es necesario señalar la inexistencia de “obras mayores” de su autoría hasta su llegada a México. Sin duda que sus desplazamientos forzosos sirven para explicar la dificultad para crear y la pérdida/destrucción de casi todo su trabajo anterior a su estancia en ese país.

Efectivamente, hay que tener en cuenta, en el caso de Varo, su azarosa existencia, huyendo primero de la Guerra Civil española y después de la Segunda Guerra Mundial; sus vivencias en Madrid, París, Barcelona, París y finalmente México; el manto de ceniza y olvido con que la España franquista envolvió a todos los intelectuales y artistas que estaban exiliados. Y todo esto sirve para explicar la escasez de obras de sus años de segunda juventud, y primera madurez: tanto la obra realizada en Barcelona como en París.

Sin embargo, si se han conservado sus primeros retratos familiares, de tipo académico y realista, y que quedaron en custodia de su familia; y la obra realizada antes y durante sus estudios en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Es por lo tanto, una artista con un hueco enorme formado por toda la obra perdida, desaparecida, extraviada, o quizás inexistente en la parte central de su vida y cuya fama se basa principalmente en los últimos quince años de su vida.

Las causas son desconocidas, aunque, como es lógico, hay que considerar sus desplazamientos, en las circunstancias dramáticas de la guerra. Y

luego, ya en México, en los primeros diez años, su escasa producción, debido quizás a su inestabilidad personal y su angustia económica, a su trabajo en la publicidad y también debido quizás a la cantidad de tiempo invertido en sus estudios esotéricos.

Kaplan, en la extraordinariamente rigurosa y detallada obra que le dedica a Varo, asume que en los años de París, además de por la dificultad intrínseca de las circunstancias, la pintora se dedicó a “experimentar” con las técnicas surrealistas y que sus años vacíos de obra en México se deben, quizás, a la presencia de Benjamin Péret que, como surrealista ortodoxo, no habría aprobado el “uso libre” que Varo acabaría haciendo de las normas surrealistas para llevar a cabo su obra (principalmente su abandono del “automatismo”).

No es hasta que Varo se va a vivir con Walter Gruen, en 1952, cuando, liberada de ansiedades económicas e impulsada por la fe que Walter logra transmitirle en el valor de su propia obra, cuando ella retoma un ritmo de producción y exposición propio de un artista en pleno ejercicio de sus funciones.

Además de todo ello, hay que añadir el carácter minucioso que la concepción y la ejecución de su obra implica, al menos en su etapa mexicana: distintos dibujos preparatorios; un trabajo delicado de las texturas (utilizando las técnicas del *frottage* y la calcomanía surrealista), cuidando de mantener ese carácter brillante y monocromo, en el color dominante del cuadro; y los detalles introducidos con un fino pincel de pelo de marta, al modo de un miniaturista. Y finalmente hay que considerar su temprana muerte en 1963 a los cincuenta y cinco años de edad.

Es necesario comprender que en el momento en que la obra de Remedios Varo empieza a obtener reconocimiento, es decir en los años cincuenta, el surrealismo como vanguardia, (aunque se suele considerar la fecha del fin del surrealismo en 1962) estaba pasado de moda. Y sin embargo, en México pasado el gran auge de los muralistas de los años treinta y cuarenta es acogido como una alternativa atractiva. A mi modo de ver, se puede considerar que el arte de Remedios Varo, como el de Leonora Carrington, reivindica y ahonda en el camino de Frida Kahlo, cada una manteniendo su personalidad, por supuesto. Y por tanto no es de extrañar que Diego Rivera fuera un gran admirador de estas artistas, como señala Kaplan al citar la frase en que Rivera, pocos años después de la muerte de Kahlo, expresa que considera muy afortunado que tres de las mejores

artistas del mundo: Varo, Carrington y Alice Rahon vivan en México (Kaplan 1988, 133).

Sin embargo, en el mundo del arte internacional, el estilo figurativo, las premisas que practican tanto Remedios Varo, como otras mujeres artistas del surrealismo, y asimismo, las raíces ideológicas y psicológicas que sustentaban al movimiento, resultan anticuadas, ya que se ha producido hacia los años cincuenta un cambio total del paradigma artístico; por lo tanto, también ha cambiado de “forma” del arte y su modo de valorarlo. En ese momento se produce el auge del arte abstracto, que o bien de tipo expresionista o bien de tipo geométrico, reinará hasta la llegada del Pop, y aún posteriormente. Es un momento en que el arte abstracto barre al arte figurativo del mapa del mercado del arte y de la “actualidad” creativa.

A la vez, una mirada crítica al recorrido de la Varo artista, no puede dejar de reconocer en ella una “falta de ambición”, una falta del “narcisismo creador” masculino típico, que pone su obra, su fama, y su creatividad por encima de la vida. Remedios Varo parece que elige la vida por encima de todo lo demás, y la vida, además, como proceso de conocimiento.

El recorrido de R. Varo es más el de un “buscador” de esencias, de un místico en pos de la piedra filosofal (por elegir un símil presente en su propia iconografía) que el de un artista preocupado por “triunfar” o por la “posteridad de su obra”. Sin duda vivir y conocer más y mejor definen su proceso artístico mucho más que la obsesión por hacerse un nombre o ser “reconocida”.

Estos huecos o parones en el desarrollo de la carrera artística de Varo, son propios de la vida y obra de muchas mujeres surrealistas, que después de un principio de carrera más bien exitoso, abandonan y desaparecen totalmente o mantienen un silencio de muchos años. Así es, por ejemplo, el caso de la famosa Nadja (cuya oculta identidad permite su anónima muerte en un Sanatorio mental durante la segunda Guerra Mundial) y también de Meret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Nusch Eluard, Valentine Hugo, Valentine Penrose, etc. En parte, creo que se debe a que la recortada definición de mujer surrealista artista no permitía concebir a una mujer surrealista adulta y que por lo tanto la creatividad de las mujeres venía de algún modo con fecha de caducidad.

Creo que este parón, este agujero en la trayectoria y el desarrollo artístico de Varo no ha sido suficientemente señalado. Y esto es así, sin duda, porque

se considera un “fallo”, un defecto de la artista, ya que todavía hoy persiste el modelo masculino de creatividad que es un modelo eminentemente competitivo, fálico, capitalista, ordenado en torno a la adquisición y prolongación de la “fama” como una rúbrica que todo lo justifica y explica. Un extracto de su carta a Gerardo Lizarraga, su exmarido, deja muy claro cuál es la diferencia del planteamiento de Varo con respecto a la postura de los hombres artistas: “Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra una cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etc., era más bien consecuencias inevitables y molestas que cosas deseadas” (Varo 1990, 233).

Por lo tanto, propongo considerar a Varo, y su persecución del conocimiento y de la vida personal, por encima de cualquier otra ambición, no solo como autora de una obra singular, sino también de otro “modelo” de artista, no exclusivamente femenino, pero más habitual entre las mujeres artistas, en que la obra no es un fin en sí, sino una consecuencia de la adquisición de vivencias y de saberes. Una consecuencia, no un fin en sí.

Finalmente, hay que recordar que Remedios Varo vuelve a ser valorada en torno a los años ochenta en los que se unen varios factores que me limito a señalar: la definitiva implantación de la democracia en España, el triunfo de la corriente historiográfica feminista y el retorno al arte figurativo, tanto en el mercado como en la *praxis* artística.

## 1. LA PINTURA DE VARO Y SU LECTURA

La pintura de Varo, más que la de ningún otro pintor surrealista, se caracteriza por su carácter literario.

Es verdad que también podemos citar a Magritte, Dalí, Picasso, el primer Max Ernst y Leonora Carrington, como compañeros de ruta de esta tendencia. Los artistas masculinos que se acercaron a ese “abismo”, denostado por Breton y la plana mayor del surrealismo ortodoxo, han optado por oscurecer sus símbolos hasta disimular casi por completo su conexión personal, biográfica, y esto lo hicieron mediante la negación de la evidencia (Picasso, Magritte), proclamando su indiferencia (Max Ernst), mediante títulos desconcertantes (Magritte, Max Ernst) o explicaciones tan farragosas y exageradas (Dalí) que se complica, enreda, pierde el hilo que los relaciona directamente con el pintor y sus vivencias.

Las mujeres pintoras surrealistas, menos sensibles a seguir las directrices bretonianas, y menos preocupadas por ocultar sus huellas, permiten una vinculación más directa y honesta entre arte y vida. También es que, para la mayoría de ellas, el éxito llega tardíamente, y es posterior al auge del surrealismo como movimiento, por lo tanto, se sienten libres para adaptarlo a su propia idiosincrasia artística. Y es efectivamente en el rechazo al automatismo pictórico, practicando una pintura consciente, pero a veces incorporando la temática surrealista de los sueños y la experiencia personal, biográfica, o algunas técnicas adquiridas en el transcurso de su adherencia al grupo (*fumage*, *frottage*, calcomanía) y aceptando la irrealidad (de los tamaños, las especies, las formas, las superficies, los tiempos...) como medio para mejor representar un estado psicológico o una experiencia desconcertante, que se realizan muchas obras surrealistas de autoría femenina en los años 50 y 60.

Leonora Carrington y Remedios Varo practican de todas formas un cierto secretismo, y la mayoría de las claves biográficas que encontramos en su obra, requieren un desciframiento aproximativo y no funcionan directamente como un acceso sencillo a acontecimientos de su biografía. Sin embargo, mientras que la obra de Carrington puede leerse como un gran relato épico, para Varo los cuadros tienen el formato de un cuento íntimo, una historia en voz baja, una obra de teatro de cámara con pocos actores (tres como máximo).

El primer acercamiento completo y riguroso a Varo es el libro de Janet Kaplan, *Unexpected Journeys: the art and life of Remedios Varo* publicado en 1988. Muy similar en metodología y en éxito, al famoso libro de Hayden Herrera *Frida. Una biografía sobre Frida Kahlo* de 1985. Ambos libros fueron tremendamente exitosos debido a su innovadora combinación de vida y obra, rigurosa a la vez que amena, a la hora de presentar a unas creadoras de obra fascinante y vida apasionante. Es verdad que las vidas de artistas existen desde Vasari o bien Plinio, pero ahora vida y obra no se mantenían por separado, como categorías diferentes, sino que la una explicaba, justificaba, desvelaba, revelaba a la otra en una secuencia causal, a la que hay que añadir, en el libro de Kaplan, un añadido erudito, através del que se plantean las relaciones formales e iconográficas de la obra de Varo, no solo con la de otros surrealistas con los que convivió, sino también con los grandes maestros de la historia del arte, en los que sin duda se inspira, sobre todo aquellos presentes en las colecciones del Prado que sin duda ella conoció en su niñez y juventud: El Bosco, Goya y El Greco.

Además, estaba la novedad del hecho de que esta vez eran mujeres las protagonistas (finalmente) de un hecho cultural de dimensiones ejemplarizantes. No una mujer ligada a un hombre, no un grupo de mujeres, sino una mujer sola, única, cuyo relato tenía el tratamiento heroico que hasta la fecha solo se había concedido a artistas de género masculino.

Al estudio de Kaplan se han añadido, últimamente, dos perspectivas verdaderamente interesantes. Una de ellas ha sido el tema del esoterismo de R. Varo y de la influencia en su obra de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky, que de modo tan completo y detallado ha tratado la profesora Tere Arq. Hay poco que añadir a la investigación y los hallazgos de Arc, pero me parece interesante subrayar como en la búsqueda mística de Varo es fácil colegir que busca una salida intelectual y social, tanto al peso monolítico de la tradición masculina, racional y objetiva como a las exigencias lingüísticas y formales del grupo surrealista, y que en las teorías esotéricas encuentre espacios intelectuales y sociales, también reglamentados, pero donde la “alteridad” es la regla. Es verdad que la burla a todo ello, que encontramos en la novela de Carrington *La corneta acústica* (Carrington [1976] 1995), permite vislumbrar un intersticio o grieta de “duda” en la admiración, no solo de Carrington sino probablemente también de Varo; pero es muy interesante resaltar el aspecto de comunidad de mujeres y la sororidad que de ahí emana, tema que tanto Chadwick como Kaplan señalaron.

Otra aportación interesante es el estudio de la arquitectura y de la casa en los espacios de los cuadros de Varo (VV.AA. 2015 y Uzcátequi Araújo 2011). Ciertamente el modo en que el espacio doméstico se funde con el universo, cómo se armonizan el microcosmos con el macrocosmos, —por utilizar la terminología que la sobrina de Varo, Beatriz, apropia para su muy interesante libro sobre la pintora, a medias biográfico y a medias ensayístico (Varo 1990)—, es un tema crucial para entender la trayectoria y la iconografía de esta artista. Aún más, se pueden considerar los espacios arquitectónicos como un cuerpo por encima del cuerpo, tanto en la obra de Varo como en Carrington. En realidad los personajes de Varo no tienen cuerpo, ni esqueleto, ni formas, sino un tejido monacal que a veces permite que se esbocen los pechos pero que impide toda sensualidad y cualquier identificación de mujer con sexo, que es la identificación primera de la mujer en la obra de arte (“Las casas son el cuerpo, en realidad. Estamos ligados a las paredes, los techos y los objetos de la misma manera que dependemos de nuestro hígado, de nuestro esqueleto, de nuestra carne y de nuestra corriente arterial”, Carrington [1976] 1995, 19).



Kaplan siempre ha insistido sobre la evidencia de las muchas imágenes del viaje presentes en la obra de Varo, el viaje como realidad de su ajetreado pasado, pero sobretodo como metáfora de la transformación personal que lleva hacia el auto-conocimiento. Sin embargo, en mi opinión, tan numeroso como el viaje es la presencia del tema amoroso o relacional en sus obras. A veces explícitamente representado mediante dos figuras, una masculina y otra femenina, que se encuentran, dialogan, se esconden, se fugan... También existe mediante la combinación de elementos fálicos, esas torres que jalonan sus ciudades, las empinadas montañas de sus paisajes, la estricta geometría de los espacios vacíos, combinados siempre con la forma almendrada de ventanas y puertas, mandorlas sucesivas de referencias vaginales.

Es sabido que Varo utiliza la metáfora de la ropa como las distintas capas (de protección, de mentiras) que impiden a un ser el conocimiento de sí mismo; cuantas más capas es capaz de desechar, de pelar de sí mismo, las capas de finísimo material que le envuelven como la piel de una cebolla, o las gelatinosas alas de un insecto, más cerca estará de la verdad. Pero esas “peladuras” que a veces toman aspecto de alas, y otras de pétalo, también tienen una lectura claramente sexual asemejándose a los labios genitales femeninos.

En la mayoría de los cuadros de Varo encontramos un “tipo de narración” que juega con la dinámica de la oposición de elementos (de “sexos”), junto con su “mágica” resolución a cargo de la propia pintora que nos da la clave de su solución, o que a veces los mantiene suspendidos en el tiempo, como un recuerdo imborrable.

En ese sentido, me gustaría simplemente señalar la oposición que existe en muchos de sus cuadros, entre elementos opuestos: por ejemplo lo sólido (arquitecturas) y lo fluido (tejido, pelo, niebla, plumas, mariposas); lo evidente (que es sin embargo misterioso) y lo oculto (que sin embargo deja un rastro visual); la inestabilidad del suelo (lugar que desde sus primeras obras tiene una solidez engañosa, lleno de huecos, trampillas, abismos, y a veces con retículas de tela de araña o dibujo de juego de ajedrez (que implica una agresión, una batalla simbólica en marcha) a la calma casi mineral de un cielo en que el sol siempre está ausente.

Uno de los objetivos declarados del surrealismo era crear y cultivar una nueva forma de relación (amorosa y sexual) entre los hombres y las mujeres. El culto de Breton al “*amour fou*” busca instaurar la posibilidad

de una nueva relación menos hipócrita y más directa, lejos de las convenciones burguesas que entonces preveían. Como Breton escribió en 1937: “el deseo es el único amo que los humanos deben acatar”.

En todo ello, sin embargo, las mujeres surrealistas se enfrentan por primera vez al problema de cómo representarse ellas, de cómo crear la imagen de su propio “deseo”, de su naturaleza deseante, lejos de los estereotipos en los que la tradición pictórica y literaria masculina las habían encerrado, lejos de ser ese “cuerpo-objeto” del arte de los hombres surrealistas. Ya que al fin y al cabo lo esencial de los cuadros surrealistas tanto de hombres como mujeres, es una búsqueda de la identidad personal, un humanismo nuevo, lejos de los estereotipos de los siglos anteriores.

La alusión a nuevas fuentes iconográficas, como son las de los juegos de cartas, la alquimia, la cultura popular y la regresión hacia las fabulas medievales y las encarnaciones animales, corresponden a esa necesidad de construir su imagen con materiales inéditos, que no corresponden a un código pre-establecido.

En particular, la utilización de los animales como autorretrato corresponde a una necesidad, a mi modo de ver, de eludir la escisión de la creatividad en masculina o femenina. Igual que en las fábulas medievales el uso de los animales permitía escapar de la rigidez que implicaba las divisiones socioeconómicas de la sociedad estamental para poder presentar un relato que fuese de orden moral y no social. El uso de los animales en las mujeres surrealistas permite a éstas situarse fuera de las expectativas y los prejuicios de una creatividad ligada a uno u otro sexo.

## 2. LOS ESCRITOS DE VARO Y VARO COMO PERSONAJE NOVELESCO.

Es bien sabida la influencia del movimiento literario del simbolismo en el surrealismo, autores como Baudelaire y Rimbaud son claves para entender el uso de las “correspondencias” o del sistema (falsamente) analógico en el que se inscribe la creación surrealista. Ya que el sentido literario permea y guía todo lo que son las obras surrealistas ya sean de letras o de imágenes. Es, efectivamente, corriente encontrar el uso de la sinécdoque (en que una parte de la imagen es evocada para significar el todo) y la anamorfosis (que significa forma vista desde atrás o entendida retrospectivamente y que alude a una imagen que primero parece ser algo para después en una segunda imagen querer decir algo distinto, en definitiva, una doble imagen) en los cuadros o fotografías surrealistas.

Era normal que un movimiento que había surgido originalmente como movimiento literario prestase sus procedimientos a la plástica. Por lo tanto se ha de asumir que en el caso del surrealismo las fronteras entre lo escrito y la imagen fuesen mucho más permeables, menos rígidas y más transitadas de lo habitual y que hay muchos casos de pintores literarios y escritores que pintan, dibujan, realizan collages, y demás.

R. Varo se suma a esta característica y de ella nos quedan distintos textos de carácter personal que pertenecen a la colección privada de quien fue su último compañero vital W. Gruen y cuyo análisis ha dado ya lugar a importantes libros a cargo de Isabel Castells Molina y Edith Mendoza Bolio.

En particular me gustaría centrarme en el texto sobre el “*homo rodans*”, de quien también realizó la pintora una escultura, siguiendo de algún modo el estilo desarrollado por el artista Wolfgang Paalen, y que fue el único de sus escritos que publicó en vida. En ese texto llama la atención la parodia que ella hace del lenguaje supuestamente culto de un arqueólogo y la utilización del argumento de autoridad masculino rozando el absurdo, y con visos cómicos, todo en vistas a demostrar la existencia del esqueleto del primer “hombre rodante” y del primer paraguas, es decir, de su escultura. Juego dentro del juego, círculo cerrado de humorística intención, muy al modo surrealista pero con el añadido propio de Varo de poner en jaque los lenguajes de la autoridad, como es el lenguaje de las ciencias, y la presunción masculina que va formando una pirámide de disparates históricos engarzados todos por su ciega condición de altanera soberbia.

Tanto sus notas personales, como sus recetas mágicas y sus sueños aportan datos sobre su condición verdadera e íntima de surrealista y la creación de un mundo propio tremendamente original. Pero Remedios Varo no es sólo una creadora, una artista, sino también un mito, aunque un mito secreto en cierta forma.

Varios autores han utilizado su figura en novelas de forma parcial o total. Uno de los más famosos ha sido el norteamericano Thomas Pynchon que en su primera novela, *La subasta del lote 49*, de 1966 sitúa a la protagonista Edipa Maas en una exposición de Varo, a quien menciona por su nombre, en México y que delante del cuadro *Bordando el manto terrestre* rompe a llorar. Aunque el hecho de que Pynchon sea un autor tan impredecible y complejo haga muy difícil interpretar en que sentido se puede entender su relación con la obra de Varo, podría pensarse que la emoción que el

propio Pynchon transfiere a su personaje, Edipa, se debe a que tanto la pintora como el novelista pueden urdir una trama tan minuciosa como caprichosa a través de un elemento tan central como imprevisto y pequeño, y que en esa urdimbre se ambiciona traducir el mundo entero.

También hay dos otras novelas recientes: la de la cubana Zoé Valdés, *La cazadora de astros* (lo que en realidad hace alusión al título de un cuadro de Dorothea Tanning) y la del español Luis Artigue, *La mujer de nadie*, dedicadas a Varo. En la primera como modelo tutelar de las desgraciadas andanzas sentimentales y literarias de la protagonista en París y en la segunda como recreación de la propia historia sentimental de la pintora, con un lenguaje poético surrealista muy trabajado.

Pero, es sin duda Octavio Paz, que la conoció y que escribió sobre ella y sobre su pintura, uno de los escritores más importantes a la hora de relacionar a Varo con su mito literario y de algún modo su creador principal; prueba de ello es ese famoso poema en prosa: *Visiones y Desapariciones de Remedios Varo* que se publica en 1966.

También en 1967 se publica el famoso libro de Gabriel Garcia Marquez, *Cien años de soledad*, y aunque no lo haya visto mencionado en ningún sitio, es evidente que el personaje de Remedios, la bella, esa mujer que se pasea desnuda en pura inocencia y que enamora a todos los hombres, está inspirada en la pintora Remedios Varo y como en sus cuadros y en la poesía de Paz, ella desaparece del libro, levantada a las alturas, arrastrada por el viento hacia un viaje invisible.

Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces a cuestras, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos, hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

— ¿Te sientes mal? —le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo la serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y que pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigue 2008

L. Artigue, *La mujer de nadie*, Ourense 2008.

Carrington [1976] 1995

L. Carrington, *La corneta acústica*, Barcelona [1976] 1995.

Castels 1997

R. Varos, *Cartas, sueños y otros textos*, edición, introducción y notas de I. de Castells, México D.F.1997.

Chadwick 1985

W. Chadwick, *Women artists and the Surrealist Movement*. New York.1985.

García Marquez 1967

G. García Marquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires,1967.

González Madrid, Rius Gatell 2013

M.J. González Madrid y R. Rius Gatell (ed). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid 2013.

Kaplan 1988

Kaplan, Janet A. *Unexpected Journeys. The art and life of Remedios Varo*, New York. 1988.

Mendoza Bollo 2010

E. Mendoza Bollo, *A veces escribo como si trazase un soneto. Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, 2010.

Paz 1967

O. Paz, *Visiones y desapariciones de Remedios Varo*, Madrid 1966.

Pynchon 1966

T. Pynchon, *The crying of the lot 49*, Philadelphia 1966.

Rubin Suleiman 1998

S. Rubin Suleiman, *Exile and creativity*, Durham Duke 1998.

Uzcátegui Araujo 2011

J. Uzcátegui Araujo, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*, Madrid 2011.

VV. AA. 2015

VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona 2015.

Valdes 2007

Z. Valdes, *La cazadora de astros*, Barcelona 2007.

Varo 1990

B. Varo, *Remedios Varo en el centro del microcosmos*, México D.F.1990.

#### ENGLISH ABSTRACT

As is often the case with women artists of the Surrealist movement, Remedios Varo's art and her personal image, that of a beautiful bird-like woman whose art is quirky and mysterious, has, for a long time, undermined a more intellectual perspective. However, a number of studies, some quite recent, have been dedicated to a more indepth analysis of her work: this includes research into her iconography, her writings, her interest in the alchemical, the esoteric and mystical. Varo's image and work can also be traced in the world of fiction where she manages to exist in a complex web of signifiers. The article maps the territory of her discovery and investigates how the new framework of writing about her practice permits a better understanding of her art.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort II**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra