

Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo

María José González Madrid



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License.**

María José González Madrid

SURREALISMO Y SABERES MÁGICOS EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO

Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art



Tesis doctoral

**Programa de doctorado *Història de l'Art (Història i Teoria de les Arts)*
Septiembre 2013**

**Codirección: Dr. Martí Peran Rafart y Dra. Rosa Rius Gatell
Tutoría: Dr. José Enrique Monterde Lozoya**

María José González Madrid

SURREALISMO Y SABERES MÁGICOS EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO

Tesis doctoral

Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorado *Història de l'Art (Història i Teoria de les Arts)*
Septiembre 2013

Codirección: Dr. Martí Peran Rafart y Dra. Rosa Rius Gatell
Tutoría: Dr. José Enrique Monterde Lozoya

**A María, mi madre
A Teodoro, mi padre**

Solo se goza consciente y puramente de aquello que se ha obtenido por los caminos transversales de la magia.

Giorgio Agamben, «Magia y felicidad»

Solo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente.

María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
A. LUGARES DEL SURREALISMO Y «LO MÁGICO»	27
PRELUDIO. Arte moderno, ocultismo, espiritismo	27
I. PARÍS. La «ocultación del surrealismo»: surrealismo, magia y ocultismo	37
El surrealismo y la fascinación por lo oculto: una relación polémica	37
Remedios Varo entre los surrealistas	50
«El giro ocultista sobre todo»: Prácticas surrealistas, magia, videncia y ocultismo	59
1. «El mundo del sueño y el mundo real no hacen más que uno»	60
2. <i>Entrada de los mediums y Carta a las videntes</i>	64
3. Remedios Varo, Victor Brauner y el interés compartido por el ocultismo	74
4. «Entre la necesidad y la libertad»: el «azar objetivo»	83
5. El «dictado mágico»: recursos y técnicas automáticas	87
6. El uso de la decalcomanía. Remedios Varo y Óscar Domínguez	92
7. El <i>dessin communiqué</i> : surrealismo y juego	98
8. «La notable conjunción de Urano con Neptuno»: la fascinación por la astrología	101
9. «La invención de un <i>juego de cartas</i> »: adivinación y tarot	105
10. Las «echadoras de cartas»: Videncia y brujería	110
11. «Vous qui avez du plomb dans la tête, fondez-le pour en faire de l'or surréaliste»: Surrealismo y alquimia	114

PARTE-AGUAS. El viaje: a través de Francia, hacia México	131
II. MÉXICO. Magia y surrealismo en el exilio mexicano	146
1. «El país surrealista por excelencia»	146
2. Remedios Varo, exiliada en México	155
3. Surrealismo y surrealistas en México	170
4. «Lo mexicano» en la obra de Varo	187
5. Prácticas mágicas en México: Remedios Varo y Leonora Carrington	196
6. Mitos indígenas y creación de mitos: Remedios Varo y Benjamin Péret.	210
B. SABERES MÁGICOS EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO	225
I. PALABRAS PARA «LO MÁGICO»	225
1. Lo mágico, lo fantástico, lo maravilloso	228
2. Magia e ilusionismo: <i>El prestidigitador</i>	254
3. La magia: juego, sabiduría y creación	267
II. MAGAS Y MAGOS EN LA OBRA DE VARO	278
1. El viaje alquímico	279
2. Coser y crear: las puntadas mágicas	294
3. El poder mágico de la música	304
III. EL ARTE MÁGICO SURREALISTA	325
1. Los «grandes transparentes»	327
2. Decalcomanía, azar y automatismo	337
TRANSVECCIÓN. El vuelo mágico	352
IV. LA BRUJERÍA: MAGIA EN RELACIÓN CREATIVA	356
1. Magia y brujería	356
2. Algunas brujas en la obra de Remedios Varo	361
3. Los intereses de Remedios Varo por la brujería	373
4. La brujería en México y en la relación con Leonora Carrington	379
5. La brujería gardneriana o la <i>WICCA</i>	385
6. La brujería en la obra de Leonora Carrington	391

7.	Las brujas y la diosa: brujería y feminismo.	396
8.	La carta al Sr. Gardner	403
9.	La leyenda de la diosa	409
10.	«...del verdadero ejercicio de la brujería...»	420
11.	<i>Creación de las aves.</i>	429
CONCLUSIONES		435
BIOGRAFÍA DE REMEDIOS VARO		443
EXPOSICIONES PÓSTUMAS DE REMEDIOS VARO		448
ÍNDICE DE REPRODUCCIONES		451
BIBLIOGRAFÍA		457
A. FUENTES PRIMARIAS		457
1.	Remedios Varo	457
2.	Otros autores y autoras surrealistas y/o contemporáneos	457
	a. Libros	457
	b. Capítulos de libros y textos en recopilaciones	459
	c. Artículos en revistas	460
	d. Revistas surrealistas y contemporáneas consultadas	461
	e. Catálogos de exposiciones surrealistas	461
3.	Otros autores y autoras	462
4.	Personas entrevistadas	463
5.	Archivos	463
B. LITERATURA CRÍTICA		464
1.	Monografías y catálogos	464
2.	Capítulos de libros y catálogos	477
3.	Hemerografía	484
4.	Páginas web temáticas (selección)	489
5.	Documentales y películas	490
AGRADECIMIENTOS		491
REPRODUCCIONES - OBRAS DE REMEDIOS VARO		493

INTRODUCCIÓN

Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente.
Remedios Varo, «Carta 7. Al señor Gardner»¹

Los términos «magia», «hechicería», «brujería» y «alquimia» aparecen frecuentemente en textos y críticas sobre la artista Remedios Varo y su obra. No es extraño, ya que en muchas de sus pinturas y escritos se representan procesos mágicos y alquímicos, o se hace referencia a prácticas que parecen de brujería. Además, la propia artista ha sido identificada frecuentemente con una maga o hechicera, en la línea de la tradición establecida para las mujeres artistas por el surrealismo parisino. En palabras de Édouard Jaguer, en una de las primeras monografías sobre la pintora, «André Breton no se equivocó al escribir en 1964 que “el surrealismo reclama la obra toda” de la hechicera tan prematuramente desaparecida».² Ya en 1956, el crítico mexicano Rafael Anzures había identificado a la artista como «Gran Sacerdotisa» y «Gran Maestra».³

En la hemerografía y bibliografía recogidas en el *Catálogo razonado*⁴ de la obra de Varo se hace patente que un importante número de artículos y libros sobre la artista y su obra incorporan las palabras «magia», «alquimia» y «hechizo» (u otras derivadas) en sus títulos.⁵ En otros, estos asuntos se convierten en tema central del análisis de su

¹ «Carta 7. Al señor Gardner», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, edición, introducción y notas de Isabel Castells, México D.F.: Era, 1997, pp. 81-82.

² Édouard Jaguer, *Remedios Varo*, París: Filipacchi, 1980, p. 65. Jaguer cita a Breton de una fuente sin especificar. La redacción de la frase de Jaguer, y su peculiar manera de incorporar las palabras de Breton, han hecho que, a lo largo del tiempo, la identificación de Varo con la hechicera haya sido atribuida a este último en muchas críticas sobre la artista.

³ Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *Cuadernos Médicos*, diciembre 1956.

⁴ *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México D.F.: Era, 2008.

⁵ Seleccione de la hemerografía recogida en el *Catálogo razonado* los artículos cuyos títulos hacen referencia a estos términos. Los ordeno cronológicamente: Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *op. cit.*; Jorge Juan Crespo de la Serna, «Hechizo de Remedios Varo», *Novedades. México en la Cultura*, 27 de mayo de 1956, Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *Magazine de Novedades*, 13 de noviembre de 1960; Juliana González, «Magia y poesía, en la obra de Remedios Varo», *Siempre!*, suplemento *La Cultura en México*, 25 de julio de 1962; Margarita Nelken, «El embrujo de Remedios Varo», *Cuadernos de Bellas Artes*, n.º 4, febrero 1963; Rosario Castellanos, «Metamorfosis de la hechicera (A Remedios Varo)», *Revista de la Universidad de México*, 26 de diciembre de 1963; Pablo Fernández Márquez, «Remedios Varo, mágica prodigiosa», *El Nacional, Revista Mexicana de Cultura*, 16 de agosto de 1964; Jorge Juan Crespo de la

pintura. Este último sería, por ejemplo, el caso del artículo ya mencionado.⁶ En él se relaciona la obra de Remedios Varo con la de Leonora Carrington bajo un significativo título que incluye los términos de los supuestos intereses compartidos por ambas: «poesía, magia y surrealismo». Voy a detenerme brevemente en este texto, ya que me sirve para introducir algunos aspectos de mi investigación. Comienza el autor identificando «lo surrealista» en la obra de las dos artistas, a continuación pasa a definir «lo mágico» y, por último, busca las raíces de estos dos intereses:

Lo surrealista y lo mágico, que a la vez alienta en las obras de Leonora Carrington y también en las de Remedios Varo, tiene un doble entronque: por una parte con el grupo de Breton.... Por otra parte, se liga con la gran corriente del magicismo universal, que desde un pasado muy remoto llega hasta la Edad Moderna vinculado a uno de los más grandes intentos hechos para romper los límites de la naturaleza objetiva.⁷

Aunque la magia fue, como destaca Anzures, una temática de mucho interés para los y las artistas vinculados al surrealismo, el crítico busca y destaca, además, otra genealogía: «la gran corriente del magicismo universal», la larga tradición histórica de la magia que relaciona los acontecimientos y transformaciones en las vidas de los hombres y las mujeres con el macrocosmos, con el devenir de los astros o con fuerzas

Serna, «El embrujo de Remedios Varo», *Novedades*, 1 de diciembre de 1966; Patricia Montelongo, «Un mundo de magia y revelaciones», *El Herald*, 12 de noviembre de 1971; Rafael Herrera, «El mundo mágico quedó plasmado en los cuadros de Remedios Varo», *Novedades*, 14 de noviembre de 1971; Totina Huerta, «Remedios Varo, magia y poesía», *Comunidad, Universidad Iberoamericana*, agosto de 1975; José Luis Alcubilla, «“El surrealismo reclama la obra toda de la hechicera...” - André Breton», *op. cit.*; Antonio Saborit, «Fábulas menores de la Arcana Mayor», *Siempre!*, suplemento *La cultura en México*, n.º 1117, 1983; Omar González, «Janet A. Kaplan: Viajes inesperados, los pasos de la hechicera», *Uno Más Uno, Sábado*, 21 de abril de 1990; Marta Tanguma, «El mundo mágico, onírico, de Remedios Varo», *Excelsior*, 13 de febrero de 1994; Magdalena Saldaña, «Remedios Varo, hechicera del surrealismo», *La afición*, 30 de abril de 1994; Ana Ivonne Díaz, «Remedios Varo: Sueños y magia», *Suma*, 24 de febrero de 1994; Bibiana Dueñas O’Kelard, «Remedios Varo, la hechicera», *Fem*, junio de 1997; Masayo Nonaka, «Alquimistas que habitan el espacio mágico», *Tokio Shinbun*, 9 de junio de 1999; Silvina Espinosa de los Monteros, «El retorno de la hechicera», *El Financiero*, 24 de octubre de 2000; Sandra Aguilar Loya, «La maga Remedios Varo. Desde el 10 de febrero se exhibirá su obra en Washington D.C.», *El financiero*, 22 de enero de 2000, etc... Podríamos añadir además los textos que relacionan su obra con el «realismo mágico». La identificación con lo mágico es central también en el título del catálogo de la exposición organizada por Luis-Martín Lozano, *The magic of Remedios Varo*, Washington: National Museum of Women in the Arts, 2000; y en los libros de Elena Morales Jiménez, *Los universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende. Fantasma y espíritu*, Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2006 y Diego Sileo, Remedios Varo. *La magia dello sguardo*, prefacio de Arturo Schwarz, Milán: Selene, 2007.

⁶ Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 29. Anzures concluye identificando ese intento con la magia astrológica que, como veremos, interesó mucho a Varo y a varios autores surrealistas.

ocultas y sobrenaturales. El crítico señala con acierto el interés compartido y la voluntad –muy presente, tanto en la obra de Varo como en la de Carrington– de «romper los límites de la naturaleza objetiva» y, a continuación, menciona la figura del filósofo Marsilio Ficino,⁸ identificándolo como introductor del gusto por «el misterio mágico». Aunque en su escrito Anzures no se detiene en las teorías de Ficino, hemos de pensar que –a través de fuentes dispares– fueron de interés para Varo, ya que se pueden establecer fértiles vínculos entre su obra y las doctrinas neoplatónicas sobre el alma del mundo, la idea de «simpatía» y la astrología en tanto que parte de un sistema natural de influencias mutuas –como veremos en esta investigación– al poner en relación la obra de Varo con los saberes mágicos y sus prácticas.⁹ Apenas unos meses antes, en algunas de las asombradas y admiradas críticas que provocó la «revelación» de su primera participación en una exposición en México,¹⁰ se había destacado esa extraña relación que se da, en las pinturas de Varo, entre los seres y las cosas, y que consigue crear «un mundo en el que todos los enseres que rodean al sujeto humano tienen tanta alma como el ser viviente y el ser viviente tanta perennidad como las cosas que le circundan».¹¹

Anzures, en su artículo, concreta a qué se refiere con el término «magia». El «doble entronque» que menciona es fundamental para analizar la obra de Varo, pues «lo mágico» y «lo surrealista» son dos de sus fuentes principales, cuyas aguas ya se habían mezclado en los debates y prácticas del grupo parisino en los que Varo había participado. Estas dos fuentes, las relaciones entre ellas y su presencia en la obra de la artista constituyen el marco y el tema de mi investigación: *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*.

La figura y la obra de Remedios Varo (Anglès, Girona, 1908 - Ciudad de México, 1963) es cada vez más conocida –y reconocida– internacionalmente. La bibliografía y hemerografía sobre la artista y su obra es muy extensa y contamos con numerosas

⁸ Marsilio Ficino (1433 - 1499) tuvo una influencia capital en la difusión de las ideas neoplatónicas.

⁹ Sobre la idea de «simpatía» me detendré al analizar las prácticas brujeriles de Remedios Varo. Véase Rosa Rius Gatell, «Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid: Eutelequia, 2013, pp. 83-85.

¹⁰ Varo no expuso en México hasta 1955. Lo hizo en la colectiva *Seis pintoras*, en la galería Diana. Varios críticos utilizaron el término «revelación» para describir su descubrimiento de la pintura de Varo.

¹¹ Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo», *Novedades. México en la cultura*, 14 de agosto de 1955, p. 4.

monografías, textos de divulgación, artículos especializados en los catálogos que han acompañado las exhibiciones de su pintura, tesis doctorales sobre aspectos concretos de su obra y análisis comparativos que la ponen en relación con la de otros y otras artistas, así como con diferentes disciplinas. En esta amplia producción, la inclinación de Varo por lo mágico, lo oculto, lo místico y lo hermético ha sido siempre destacada, indicando su predilección –tanto intelectual como práctica, bien de curiosidad, bien de profundo interés– por algunos de estos saberes. Sin embargo, y con contadas excepciones, pocos de estos *corpus* de sabiduría y caminos de conocimiento se han trabajado en profundidad, ciñéndose a su singularidad.¹² Asimismo, tampoco se ha investigado la relación entre los intereses variados por lo mágico y aquellos –¿similares?– que se desarrollaron en el seno del surrealismo. Por último, los posibles vínculos entre las prácticas mágicas y la práctica de la pintura para Varo no han sido objeto central de ninguna indagación. A ocuparme de numerosas de estas lagunas dedico la presente investigación.

A lo largo de este trabajo pretendo visibilizar la estrecha relación que estableció Remedios Varo entre su obra plástica –y aunque de manera diferente, también sus escritos– y algunos de los saberes mágicos, de las vías de conocimiento y transformación del mundo que le interesaron, sobre las que trabajó y que además practicó. He estructurado esta investigación en dos partes. En la primera investigaré los diferentes contextos en los que la artista desarrolló estos intereses. En la segunda analizaré las representaciones de «lo mágico» en su obra, para destacar la presencia de elementos, figuras, acciones y temáticas que se puedan vincular a diferentes prácticas mágicas y saberes esotéricos que la interesaron. ¿Qué deja la artista en su obra de su conocimiento y práctica del Tarot, su interés por la brujería gurdneriana o su relación con los grupos de estudio de las doctrinas de Gurdjieff? Me interesa también investigar

¹² Las excepciones a que me refiero son un artículo de Lois Parkinson Zamora, pionera en relacionar «lo mágico» en la obra de Varo con el contexto mexicano; el de Salomon Grimberg, que parte de la iconografía de una pintura de Remedios Varo para vincularla a su voluntad de conocimiento trascendental apoyándose en la interpretación del tarot y de la cábala; el de Tere Arcq, que ha investigado con detalle la relación entre la obra variana y una fuente que siempre se mencionaba pero que había sido muy poco trabajada: las doctrinas de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky; y el artículo de Rosa Rius Gatell, que señala la presencia en la obra de Varo de la denominada «filosofía perenne» y la «simpatía». Más extenso, además de sugerente (aunque en ocasiones inconcreto), es el estudio de Magnolia Rivera, que hace una lectura de la presencia del círculo en la obra de Varo. Por último, sobre el tema concreto de la alquimia, destacar la investigación de Lourdes Andrade, pionera en analizar la presencia de esta disciplina en la obra de Varo (tanto temática como conceptualmente); el artículo de Deborah J. Haynes, que se centra en la figura del andrógino alquímico, y el mío propio sobre la huella de los saberes alquímicos en la producción variana. Todos ellos los destacaré a lo largo de la tesis.

cómo Varo significó su trabajo artístico, con la hipótesis de que la pintora «transformó» realmente su propia obra en un camino de conocimiento.

No me detendré ahora en la biografía de Remedios Varo,¹³ pero para introducirla me gustaría recuperar unas palabras de la artista, en la carta que escribió a un destinatario desconocido:

Quería usted algunos datos biográficos sobre mí. Nací en España, estudié pintura en la Academia de Bellas Artes de Madrid, me fui a vivir a París y allí formé parte del grupo surrealista; después me establecí aquí, donde el clima es mucho mejor desde todo punto de vista.¹⁴

Bajo el título *Lugares del surrealismo y «lo mágico»* me dedicaré, en la primera parte de mi tesis, a estudiar los dos últimos contextos mencionados por la pintora: los espacios geográficos y artísticos donde desarrolló –junto a otros y otras artistas– sus intereses por los saberes mágicos, y desde los que integró estos conocimientos –de maneras y con intensidades diferentes– a su práctica artística. Esta primera parte se abre con un *Preludio. Arte moderno, ocultismo, espiritismo*, que de hecho se constituye como otro contexto más: el de la fascinación que los asuntos esotéricos tuvieron para muchos artistas modernos y de las vanguardias.

A continuación, en el apartado titulado *La «ocultación del surrealismo»: surrealismo, magia, ocultismo*, analizaré el primero de estos «lugares»: el París surrealista al que Remedios Varo llegó desde Barcelona en 1937, huyendo de la guerra civil española. En sus obras parisinas es evidente el conocimiento y dominio de los lenguajes y técnicas surrealistas, igual que lo es en las que había trabajado durante los dos años anteriores en Barcelona. En París, y como compañera del poeta Benjamin Péret, participó de las reuniones, exposiciones y publicaciones del grupo, y compartió de primera mano discusiones e intereses. Como sabemos, los surrealistas se habían aventurado, en su

¹³ En esta investigación, los datos biográficos de la artista se irán trenzando con el análisis de su obra. Al final del estudio añado una breve biografía cronológica que espero pueda ser de utilidad para quienes menos conozcan su trayectoria.

¹⁴ «Carta 8. A un científico no identificado», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 85-86. Varo tenía la costumbre de escribir cartas, más o menos humorísticas, a destinatarios desconocidos, elegidos al azar en el listín telefónico, o inventados. En alguna ocasión, el destinatario que se suponía ficticio ha resultado ser una persona real.

búsqueda de «lo maravilloso», en el mundo de los sueños, pero también en el de los fenómenos mediúmnicos y las manifestaciones espiritistas. Asimismo, se habían interesado por diferentes ramas del esoterismo y la magia, como el tarot, la astrología, la alquimia, la adivinación y la brujería. Además, algunos artistas y escritores surrealistas vincularon estos intereses al desarrollo de prácticas artísticas, como la «explotación» del azar objetivo o el automatismo, a las que André Breton denominó «secretos del arte mágico surrealista».¹⁵ Parece probable que la relación con el grupo surrealista abonase la curiosidad de Varo por el esoterismo y la magia. Examinaré dichos intereses y prácticas, así como su presencia en la obra temprana de Varo. ¿Se puede rastrear ya en su obra parisina su fascinación por lo oculto? En este apartado daré especial importancia al análisis de las obras europeas, muy diferentes a las realizadas posteriormente en México y mucho menos conocidas. En este sentido, quiero destacar que en mi investigación he considerado obras inéditas en la bibliografía sobre la artista y/o no incorporadas en su *Catálogo razonado*. En este apartado también dedicaré un cuidado particular a la biografía de Varo, así como a la descripción de sus relaciones con otros artistas surrealistas. Al igual que su obra, la biografía de Varo de los años parisinos y los tiempos que pasó en Canet-Plage y Marsella –huyendo de la ocupación nazi junto a tantos otros escritores y artistas– está plagada de lagunas.

He colmado algunas de estas lagunas en el escrito que con el título de *Parte-aguas* nos conduce, junto a Varo, desde París, *a través de Francia, hasta México*. En él, además de una reconstrucción de los meses de huida, angustia y miedo que vivió la artista, inicio una reflexión sobre la experiencia del «viaje»: de los «viajes inesperados» –tan presentes en la vida de Varo como en sus pinturas– que la llevarán hacia los «viajes del conocimiento» a los que, ya en México, vinculó su obra.

El segundo de los *lugares del surrealismo* y «lo mágico» será México, el país considerado por Breton como «surrealista por excelencia», y del que Varo destacaba, con humor, que su clima era «mucho mejor desde todo punto de vista». Varo había desembarcado en el puerto de Veracruz en diciembre de 1941, formando parte de la oleada de exiliados que llegó al país gracias a la generosa acogida promovida por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Fue en México, lejos –y alejada– del surrealismo

¹⁵ André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, traducción de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 1992, p. 45.

parisino, donde Varo produjo la obra por la que ha recibido reconocimiento. En este apartado, *Magia y surrealismo en el exilio mexicano*, examinaré qué pudo suponer, para Varo y para su obra, el conocimiento de la nueva, diferente y compleja realidad mexicana, sobre todo en relación a su interés por los saberes mágicos. El «país surrealista por excelencia» lo era, entre otras razones, por ser considerado un lugar donde lo diferente, lo misterioso y lo fantástico, lo imprevisto y lo insólito formaban parte de lo cotidiano. En relación a «lo mágico», fascinó a los surrealistas exiliados la presencia de culturas indígenas y de sus rituales, así como la pervivencia de restos y huellas del mundo precolombino. ¿Está presente en la obra variana la realidad «mágica» que había fascinado a Artaud y Breton? ¿Transformó la artista su obra en relación a esta nueva realidad? ¿Perviven de alguna manera en su obra mexicana las prácticas surrealistas vinculadas a «lo mágico»? En este segundo apartado consideraré, además del contexto geográfico, un nuevo contexto experiencial: el del exilio, e indagaré – alejándome de tópicos amables– qué supuso, para Varo y para su obra, el sentimiento de desarraigo y de pérdida radical. Analizaré, por último, el contexto artístico. En México, Varo no se vinculó a otros artistas españoles exiliados ni tampoco a artistas muralistas – la propuesta que en ese momento gozaba de mayor fortuna crítica– sino con artistas exiliados que habían compartido la fascinación por la apuesta surrealista y la compartían ahora por la nueva realidad mexicana. Me detendré especialmente en describir y analizar pormenorizadamente la relación que Varo estableció en México con la pintora inglesa Leonora Carrington. En las obras de ambas son centrales las temáticas relacionadas con la magia, la mitología, la brujería y lo maravilloso.¹⁶

En la segunda parte de la tesis, *Saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, examinaré algunas representaciones y prácticas –también artísticas– vinculadas a la magia en las obras mexicanas de Varo. Esta segunda parte está dividida, a su vez, en cuatro apartados.

En *Palabras para «lo mágico»* me ocuparé de algunas definiciones de la magia, así como de conceptos que se han utilizado habitualmente como sus equivalentes –también en las aproximaciones a la obra variana– como «lo maravilloso» y «lo fantástico». Así

¹⁶ Temáticas también muy presentes en la obra de otras artistas que se vincularon al surrealismo, como Eileen Agar, Léonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning e Ithell Colquhoun, entre otras. Sobre este asunto es fundamental el capítulo «Women Artists and the Hermetic Tradition» en Whitney Chadwick, *Women Artists and the surrealist movement*, Londres: Thames & Hudson, 1985, pp. 181-218.

mismo, me detendré en términos que se refieren a una de las acepciones más populares de la magia, y se utilizan como sinónimo de su práctica: ilusionismo y prestidigitación. Ambas se refieren a la realización de trucos de magia, que hacen parecer real lo que no lo es, y que, en ese sentido, podemos vincular a ciertas técnicas artísticas utilizadas para dar a una representación la apariencia de realidad, o para que lo imposible aparezca como real. Examinaré además las diferentes maneras en que los saberes mágicos han sido denominados y descritos por investigadores e investigadoras en relación a la obra de Varo, para conectarlas con definiciones de la magia elaboradas desde diferentes disciplinas del conocimiento, como la antropología y la historia.

A continuación pasaré a presentar a *Magas y magos en la obra de Varo*. Partiré del análisis de las actividades «mágicas» que realizan las y los protagonistas de las pinturas, actividades que desatan procesos de creación, de transformación y de conocimiento. Se trata de actividades que, en ocasiones, se ponen en relación con el macrocosmos y los poderes de los astros, y en otras, con antiguas fuentes de sabiduría tradicional. Entre estas últimas me detendré especialmente en la alquimia, para analizar los estrechos vínculos que se pueden establecer entre su práctica y la obra variana. En otras pinturas, las acciones mágicas tienen que ver con «labores» sencillas, cotidianas y habitualmente femeninas como el tejido y el bordado. Por último, magos y magas hacen magia a través de actividades consideradas tradicionalmente artísticas, como la música o la pintura. Vincularé estas representaciones al interés de la artista por teorías y lecturas relacionadas con la magia como búsqueda de sabiduría y de transformación.¹⁷ El análisis de estas obras me llevará a establecer relaciones con narrativas mitológicas, teorías esotéricas, producciones literarias y planteamientos filosóficos, así como con obras de otros y otras artistas, siguiendo el hilo de los saberes mágicos.

Tras el análisis de los «trabajos» de magos y magas pasaré a analizar otras formas de presencia de los *saberes mágicos* en la obra de Varo, en este caso no en relación a los temas representados, sino al propio trabajo de la pintora: me refiero al uso que dio, en su obra producida en México, a los saberes recibidos en la academia y, sobre todo, a los

¹⁷ Si bien no fueron los únicos caminos de conocimiento por los que transitó Varo, la mayoría de investigaciones sobre su obra coinciden en señalarlos como los de mayor importancia. Por ejemplo, Estrella de Diego divide su monografía sobre Varo en cinco partes: «El viaje», «La magia», «Ciencias ocultas», «Ciencias naturales» e «Historias». Dos de ellas están centradas en la temática que nos ocupa. Estrella de Diego, *Remedios Varo*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2007.

aprendidos y compartidos con el grupo surrealista en París. Las técnicas utilizadas por Varo –y las formas en que las utilizó– han llevado a la crítica a calificar también como «mágicas» las resoluciones de sus composiciones. En este caso me centraré en otro de los conjuntos de obras menos conocidas de Varo, las que realizó en México durante la década de 1940 y hasta el éxito de su primera presentación al público en 1955.

Retomando las acciones mágicas de magos y magas en las obras de Varo me detendré en la capacidad de volar. El vuelo se puede relacionar tanto con una posibilidad de huida como con el proceso de «ascensión» hacia la trascendencia. Pero además, y popularmente, se identifica la capacidad de volar con las brujas, que lo hacen sobre un utensilio tan casero como una escoba. Un *vuelo mágico* nos conducirá al cuarto y último apartado.

En él dedicaré una atención especial a uno de los saberes mágicos a los que vinculo la obra de Varo: la brujería. Analizaré esta temática a manera de «estudio de caso» de una de las prácticas de la magia que interesaron a la artista. Considero plenamente justificada la atención que le dedicaré por dos razones. La primera es su novedad: sabíamos que, para los hombres surrealistas, había sido una ideología compartida la identificación de «la mujer» con la bruja o la hechicera. Pero una investigación reciente ha abierto otra posibilidad de análisis: relacionar la obra variana con la brujería y su práctica en una forma concreta, la de la brujería *wiccana*.¹⁸ A partir de la constatación del interés de Varo por la brujería se abren sugerentes vías de investigación, tanto sobre las razones de este interés como sobre las posibles relaciones entre la brujería y su obra. La segunda de las razones es la difícil y delicada consideración de la brujería en el ámbito de la investigación académica y de la historia del arte, si intentamos aproximarnos a ella no ya como tema representado, sino como práctica vinculada a la propia producción artística. Si bien resulta complejo establecer fronteras definidas entre la magia y la brujería, las diferencias que se han señalado entre ambas desde varias disciplinas me llevarán a recuperar los análisis efectuados sobre este tema desde la crítica marxista y la feminista.

¹⁸ Me refiero al estudio de Tere Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», en *Surreal friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey / Burlington: Lund Humphries, 2010, pp. 98-115.

En mi investigación he utilizado, además de las investigaciones y estudios críticos sobre la obra variana, fuentes inéditas de difícil acceso. He consultado archivos personales y he entrevistado a personas que formaron parte de su círculo de amistades. He tenido la suerte de poder compartir conversaciones con muchas estudiosas de la obra variana, que han enriquecido mi trabajo. Por último, he trabajado una fuente poco explotada: la crítica de arte en diarios y revistas contemporánea a las exhibiciones que Varo realizó en México.

Las aportaciones de la teoría crítica feminista serán fundamentales para algunas partes de mi investigación, ya que desde ésta se han producido las aproximaciones más fecundas al análisis de la obra de Varo en relación con sus intereses por los saberes mágicos. Asimismo, la tesis tiene la voluntad de establecer relaciones entre las pinturas de Varo, sus lecturas (literarias, filosóficas, científicas) y las obras de autores y autoras que han trabajado sobre sus mismos intereses, con el objeto de producir interpretaciones singulares de sus pinturas. Además, relacionar la obra variana con los textos, las doctrinas y las tradiciones iconográficas de diferentes saberes mágicos añadirá nuevas lecturas y matices a la interpretación de sus cuadros. Por último, consideraré la hipótesis de que la relación que estableció Varo con la magia y los saberes mágicos fue una manera de significar su propia pintura como camino de transformación. ¿Cómo «transformó» la artista su trabajo creativo en una vía de conocimiento? ¿Cómo lo hizo en los diferentes contextos históricos, culturales y artísticos en que se desarrollaron tanto estos intereses como su producción artística? ¿Cómo vinculó estas prácticas con las de otros y otras artistas afines?

Si yo hubiese tenido, como la protagonista de una pintura de Varo, una bola de cristal, no hubiese sido necesario que realizase mi investigación para dar respuesta a las preguntas planteadas.

CRITERIOS PARA LA CITACIÓN DE OBRAS Y TRADUCCIÓN DE ESCRITOS

- **Sobre el nombre de la artista**

Aunque generalmente me referiré a la artista por su nombre y apellido o por su apellido, en ocasiones la mencionaré también como «Remedios», ya que es con su nombre de pila como Varo firmó la obra que produjo en París. Como «Remedios» aparece también en los catálogos de exposiciones y en las revistas surrealistas en las que participó.

- **Sobre las obras de Remedios Varo**

Existe *Catálogo razonado* de la obra de Varo, que constituye una herramienta de enorme utilidad para su estudio. Publicado por primera vez en 1994, en 1998 vio la luz la segunda edición, en 2002 la tercera, y en 2008, año del centenario de Varo, apareció la cuarta y hasta el momento última edición; cada una de ellas, según indica la página de créditos, ha sido «corregida y aumentada» respecto de la anterior. Para mi investigación he utilizado y citado la cuarta edición: *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México D.F.: Era, 2008.

Normalmente, las obras aparecerán en el cuerpo del texto citadas únicamente por su título (excepto cuando venga a colación, por el contexto de la discusión, destacar algún otro dato como el año, la técnica o el tamaño). Al existir *Catálogo razonado*, citaré con el título con que las obras aparecen en esta recopilación. Establezco dos excepciones para esta regla: la primera, los casos (muy puntuales) en que dos obras coinciden en el mismo título, y la segunda, las obras sin título (por ejemplo, los «cadáveres exquisitos»). En estos casos añadiré en el cuerpo del texto, para identificar la obra con exactitud, su número de referencia en el *Catálogo razonado*. En las notas al pie de la página, en cambio, añadiré el número del *Catálogo razonado* siempre que me detenga en analizar o describir una obra, o en cuestionar datos de la misma.

En mi investigación he trabajado sobre obras que no están recogidas en el *Catálogo razonado*, realizadas en las épocas barcelonesa y parisina. En ese caso, las citaré con el título con que aparecen en la publicación que las menciona o reproduce.

En cuanto a la datación de las obras, daré siempre la fecha de realización recogida en el *Catálogo razonado*, aunque en algunas ocasiones sea para cuestionarla o proponer otra.

- **Sobre la reproducción de las obras de Remedios Varo**

Dado que existe *Catálogo razonado* y una página oficial en la red, no me ha parecido necesario reproducir todas las obras que cito en el trabajo. Sí lo haré en los siguientes casos: las obras que no están recogidas en el *Catálogo razonado*; las obras que, aunque recogidas en el *Catálogo razonado*, no aparecen reproducidas; y, por último, una selección de aquellas obras en las que me detendré especialmente en su descripción y análisis, en aras de desarrollar mi argumentación. En estos tres casos, el título de la obra irá acompañado de un número de figura que remite a su reproducción, acompañada de la información sobre la obra, al final del estudio.

- **Sobre los escritos de Remedios Varo**

Los escritos de la pintora se conservan mayoritariamente en el archivo Gruen-Varsoviano (los apellidos del último compañero de Remedios y de la que posteriormente sería la esposa de este) en la ciudad de México.

Se han publicado fragmentos en diferentes catálogos, revistas y monografías. Además, existen tres recopilaciones de la obra escrita por Remedios Varo:

- La primera, editada por los Amigos del Museo Carrillo Gil de la ciudad de México con motivo de la exposición celebrada en el Museo Biblioteca Pape, tiene un precioso diseño del dibujante Chac, que imita los cuadernos escolares mexicanos de la marca *Maestro* y lleva el título de *Consejos y recetas. Pinturas, manuscritos y dibujos* (Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, 1988). En esta primera edición de los escritos de Varo se recopilaron solamente algunos de ellos, aunque la selección permitía intuir su variedad en formatos y tonos.
- La segunda, que incluyó un número mucho mayor de textos y tiene gran difusión, estuvo al cuidado de Isabel Castells, quien la anotó y acompañó de una interesante introducción: *Cartas, sueños y otros textos* (México D.F.: Era, 1997).
- La tercera fue publicada como fruto de la tesis doctoral de Edith Mendoza Bolio sobre la edición de textos manuscritos: «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo* (Madrid / Frankfurt / México D.F.: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas,

2010). Esta recopilación no recoge todos los textos incluidos en la de Castells, y en cambio añade dos escritos inéditos: uno de Varo y una obra teatral escrita conjuntamente entre Varo y Carrington.

En mi texto, siempre citaré los escritos de Varo por la edición de Castells, la más difundida. En los casos en que los textos formen parte de la recopilación de Mendoza, haré mención en segundo lugar. Si hago excepciones las señalaré.

- **Sobre los comentarios de Remedios Varo a sus pinturas**

De algunas pinturas de Varo se conserva la fotografía que hizo para enviar a su familia, con una nota más o menos breve escrita de su mano en el reverso que explica la imagen. Estas explicaciones han sido reproducidas en diferentes ocasiones, a veces con ligeras variantes. Para este trabajo las citaré de los «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», publicados en *Remedios Varo. Catálogo razonado*. A continuación mencionaré también su presencia en la publicación más reciente de estos escritos, ya que se trata justamente de una propuesta de edición en la citada recopilación de Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*. Por último, en los casos oportunos, remitiré al catálogo *L'Anglès de Remedios Varo* (Ajuntament d'Anglès, Anglès, 2009), en el que se reproducen los reversos de muchas de estas fotografías, lo que nos permite consultar las explicaciones de puño y letra de Varo. Si el comentario no ha sido publicado en estas recopilaciones, señalaré su origen.

- **Sobre las lecturas y la biblioteca de Remedios Varo**

Sabemos que Remedios Varo fue una lectora empedernida. No existe todavía un trabajo completo sobre sus lecturas, aunque sí análisis muy sugerentes sobre algunas en concreto. Para mi investigación he tenido en cuenta las lecturas de Varo citadas en la bibliografía y hemerografía sobre su obra, así como el listado de los libros conservados en la biblioteca de Varo que la investigadora irlandesa Tara Plunket tuvo la generosidad –que le agradezco enormemente– de compartir conmigo. Este listado le fue proporcionado por Anna Alexandra Varsoviano de Gruen, viuda de Walter Gruen, que había sido la última pareja de Varo.¹⁹

¹⁹ Casi coincidiendo con el final de la escritura de esta tesis, se inauguró en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México una exposición que, con el título *Remedios Varo. La dimensión del*

- **Sobre la bibliografía citada de originales en otras lenguas y sin traducción al castellano o catalán.**

Para las citas de textos no publicados en castellano o catalán, las traducciones en el cuerpo del texto son mías. Reproduzco el texto en su lengua original en nota a pie de página. Cuando las citas están en las notas a pie de página, transcribo el original sin traducción, para no hacer farragoso el cuerpo crítico. Si hay alguna excepción a este criterio, lo señalo.

- **Sobre los textos de Remedios Varo y otros autores no franceses**

Para los escritos de Remedios Varo y de autores como Leonora Carrington o Víctor Brauner, entre otros, cuya lengua materna no era el francés pero escribieron en ese idioma, respetaré en mi texto las particularidades de su gramática y ortografía, indicándolo con la anotación [*sic*].

pensamiento, conmemora el cincuentenario de la muerte de la pintora. En la muestra se relacionan las pinturas de Varo en la colección del Museo con una selección de libros de su biblioteca. La exposición se inauguró el 14 de agosto de 2013 y se podrá visitar hasta el 13 de octubre del mismo año.

A. LUGARES DEL SURREALISMO Y «LO MÁGICO»

PRELUDIO. Arte moderno, ocultismo, espiritismo

La producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio de la magia.
Walter Benjamin²⁰

En la época moderna muchos artistas se han interesado por tradiciones herméticas y conocimientos o prácticas relacionados con la magia, y han dejado huella de estos intereses en sus pinturas, dibujos y grabados. Un magnífico ejemplo de ello lo tenemos en la recopilación de obras para la exposición *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*,²¹ que se celebró entre 2011 y 2012 en Estrasburgo y Berna, comisariada por Serge Fauchereau y Joëlle Pijaudier-Cabot. La exposición pretendía, en palabras de esta última, «revisitar la historia de las artes, las ciencias y las ideas a través del filtro de lo oculto». La noción de «espíritus» que aparece en el título de la exposición la identifica con «todas las formas de creencia en lo sobrenatural y de comunicación con el más allá –magia, brujería, necromancia, adivinación, espiritismo– y todos los sistemas de pensamiento esotérico –astrología, alquimia, cábala, Rosa-cruz, teosofía, antroposofía...».²²

Si Pijaudier-Cabot utiliza el término «revisitar» es porque la historia del arte en relación con lo oculto y lo sobrenatural ha sido ya, desde diferentes enfoques, frecuente y

²⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, libro I, vol. 2, Madrid: Abada, 2008, p. 19. Los vínculos entre la producción de imágenes, la producción artística y la magia han sido profusamente estudiados por historiadores, antropólogos y mitógrafos, que en sus trabajos remiten sobre todo a obras de culturas antiguas o de aquellas denominadas «primitivas». Es este un terreno de investigación muy vasto que se aleja del que me ocupa, y en el que no me voy a detener. Si lo voy a hacer, en las páginas que siguen, únicamente en relación al arte moderno en general y al surrealismo en particular.

²¹ Esta exposición se celebró en el Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, de octubre de 2011 a febrero de 2012, y en el Zentrum Paul Klee de Berna de marzo a julio de 2012. Los comisarios organizaron su discurso y la disposición de las piezas en tres partes. La primera parte se dedicó a historiar documentalmente la tradición esotérica desde el antiguo Egipto hasta el siglo XX. En el catálogo, el texto de Daniel Bornemann, «Les sentiers infinis de l'imaginal» es una muy condensada y detallada introducción al tema. La segunda parte recogió piezas que ilustraban la relación entre la producción artística y el interés por lo oculto en los dos últimos siglos, acompañadas por diferentes y eruditos textos de Serge Fauchereau. La tercera exploró los encuentros y desencuentros entre la ciencia y los fenómenos que se escapan a su comprensión. En el catálogo se incluyeron también ensayos monográficos, por ejemplo sobre Hans Baldung Grien, Cranach el Viejo, Goya y sus pinturas de brujas y del sabbat, así como sobre lo oculto en la obra de Hans Arp y de Paul Klee.

²² Joëlle Pijaudier-Cabot, «Introduction», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, Estrasburgo: Éditions des Musées de Strasbourg, 2011, p. 19.

recientemente visitada. Las producciones artísticas vinculadas a intereses por lo mágico y lo hermético han sido exhibidas en muchas ocasiones, como para actualizar la frase de Walter Benjamin con que he iniciado estas páginas. La frase es una definición de la imagen artística que señala un origen («al servicio de la magia») y continúa así: «De estas imágenes es solo importante que existan, mas no que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico que solo casualmente va a exponer ante sus semejantes; lo que importa es que lo vean los espíritus».²³

En 1986, la polémica exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985* fue vista por un gran número de espectadores durante su itinerancia a lo largo de un año entre Los Ángeles, Chicago y La Haya. Tenía como objetivo mostrar el papel de ciertas doctrinas ocultistas o espiritualistas en la creación del arte abstracto, desde el simbolismo hasta el momento de la exposición, y reunió una gran cantidad de obras abstractas de artistas como, entre otros, Hilma af Klint²⁴, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Jean Arp, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Georgia O'Keefe, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Yves Klein, Mario Merz y Bruce Nauman.²⁵ También sobre arte y ocultismo, pero centrada en los primeros años del siglo XX, se celebró en 1995 *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900 - 1915*, en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt.²⁶

*Traces du sacré*²⁷ fue una ambiciosa muestra organizada en el Centre Georges Pompidou, que pretendía mostrar un amplísimo abanico de las relaciones entre arte

²³ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁴ Hilma af Klint fue una artista y clarividente sueca amiga de Edvard Munch y August Strindberg. La pintora formó parte de *Las Cinco*, un grupo de mujeres pintoras que a finales del siglo XIX se reunían una vez a la semana para practicar el esoterismo y dibujar en estado de semiinconsciencia. Sobre ella véase *Hilma af Klint. Une modernité révélée*, París: Centre Culturel Suédois, París, 2008. Muy recientemente se le ha celebrado una retrospectiva en el Moderna Museet de Estocolmo: *Hilma af Klint - A Pioneer of Abstraction*, de febrero a mayo de 2013. La exposición itineró al Hamburger Bahnhof y al Museum für Gegenwart de Berlín, de junio a octubre y lo hará al Museo Picasso de Málaga desde octubre hasta febrero de 2014.

²⁵ Se puede consultar el catálogo de esta exposición: Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, Los Angeles / Nueva York: Los Angeles County Museum of Art / Abbeville Press, 1986.

²⁶ Se publicó catálogo: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900 - 1915*, Ostfildern: Tertium, 1995.

²⁷ *Traces du sacré*, París: Éditions du Centre Pompidou, 2008. Además, hay otro formato de catálogo, que incluye muchos documentos, en la red: <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/> [consulta: 19/01/2013]. La exposición itineró posteriormente a la Haus der Kunst en Munich.

occidental y espiritualidad desde el siglo XIX hasta la actualidad, confrontando obras modernas y románticas con obras contemporáneas para destacar la permanencia de estas inquietudes y temáticas en las prácticas artísticas actuales.²⁸ Su intención fue cartografiar las maneras en que los artistas mantienen una relación con lo divino, en el contexto que Max Weber denominó en 1919 el «desencantamiento del mundo», una vez constatada por Nietzsche la «muerte de Dios». También en *La gran transformación. Arte y magia táctica* se puso el acento en el vínculo con el arte contemporáneo. La exposición pretendió –en palabras de su comisaria Chus Martínez– «documentar el nuevo interés de la producción artística contemporánea por la magia y por lo oculto, entendiendo la magia en un sentido político, como recurso, como metodología, y como nueva forma de resistencia individual».²⁹

Otras exposiciones se propusieron ahondar en las complejas relaciones entre ciencia y ocultismo como dos «camino» diferentes de acceso a lo desconocido. En 1993 se celebró en el Grand Palais parisino, comisariada por Jean Clair, *L'Âme au corps, art et sciences, 1793 - 1933*.³⁰ La exposición reunió una ingente cantidad de materiales, representaciones e imaginarios generados a partir de las investigaciones científicas sobre el ser humano, su cuerpo y su espíritu, producidos tanto desde el terreno de la ciencia como del arte (con obras de Gustave Courbet, Edgard Degas, Carlos Schwabe, Victor Hugo y Edvard Munch, entre otros).

En el ámbito local, cabe destacar *Il.luminacions. Catalunya visionària*, que reunió obras que se pudiesen vincular a lo oculto, lo maravilloso, lo utópico, lo mítico y lo insólito. Las piezas mostradas fueron muy heterogéneas: mapas renacentistas, tratados de astrología, libros de pensadores heterodoxos como Ramón Llull, esbozos de inventos y de ciudades, y pinturas, esculturas e instalaciones. Entre las obras de arte recogidas en esta exposición aparecen algunas de Remedios Varo: una pintura en que se representa

²⁸ Comisariada por Jean de Loisy y Angela Lampe, la exposición se situó en la encrucijada entre arte, filosofía, teología, etnología, antropología, psicoanálisis y política. Entre los 24 ámbitos explorados, algunos tenían títulos tan significativos como «Nostalgie de l'infini», «Les grands initiés», «Au-delà du visible», «Révélations cosmiques» o «The Doors of perception».

²⁹ Chus Martínez en el texto de presentación de la exposición. Se puede consultar el catálogo: *La gran transformación. Arte y magia táctica*, Rotterdam: Veenman, 2008. La exposición tuvo lugar en el Frankfurter Kunstverein, de junio a septiembre de 2008 y en el MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo) de septiembre de 2008 a enero de 2009.

³⁰ *L'Âme au corps, art et sciences, 1793 - 1933*, París: Gallimard / Electa, 1993.

un extraño ambiente flotante,³¹ un «cadáver exquisito» realizado por Varo y Óscar Domínguez³² y unos «dibujos comunicados» en los que participó Varo junto a André Breton, Benjamin Péret, F. Acker, Kurt Seligmann, Esteban Francés y Robert Rius.³³

A mediados del siglo XIX hizo fortuna la idea de la existencia de una «energía espiritual» y la creencia en el aura, una especie de emanación nebulosa del cuerpo y el pensamiento. Los avances en el terreno de la fotografía parecieron abrir nuevos caminos a la exploración y representación de lo invisible, y se consideraron pruebas científicas tanto de la actividad de los y las médiums como de la existencia de un fluido vital. Sobre esta temática se celebró en el año 2004 una exposición en París, *Le Troisième Oeil: la photographie et l'occulte*,³⁴ que itineró al año siguiente al Metropolitan de Nueva York (con un significativo cambio en el título: *The Perfect medium: photography and the occult*).³⁵

En concreto, el tema del espiritismo³⁶ ha sido también investigado con un especial interés en algunas exposiciones que pusieron en relación la comunicación con los espíritus y la creación artística, o también la consideración artística de las obras plásticas creadas por médiums en estado de trance. Fue pionera la exposición *Art spirite, médiumnique, visionnaire. Messages d'outre-monde*, que reunía obras de

³¹ Se trata de un *gouache* sobre papel, sin título y con el subtítulo *Paisatge líquid* [Fig. 1], que no está datado y tampoco recogido en el *Catálogo razonado* de la artista. La obra está reproducida con el número de catálogo 243 en *Il.luminacions. Catalunya visionaria*, Barcelona: CCCB, 2009, p. 199. Volveré a ella más adelante, al hablar de la aparición de estructuras cristalinas en las pinturas de Varo.

³² Datado en Barcelona en 1935 y reproducido con el número 274 en *Il.luminacions. Catalunya visionaria, op. cit.*, p. 215. No aparece en el *Catálogo razonado*. Lo retomaré más adelante, al hablar de los «cadáveres exquisitos».

³³ Reproducido con el número 276 en *Il.luminacions. Catalunya visionaria, op. cit.*, p. 216. En el *Catálogo razonado* no aparece ninguno de estos «dibujos comunicados» en que participó Varo. Sin embargo, sí que aparece reproducido, junto a muchos otros, en el catálogo de la exposición *Jeu du dessin communiqué*, París: Galerie 1900/2000, 1999. Volveré más adelante, al hablar de las relaciones con el grupo parisino.

³⁴ *Le Troisième Oeil: la photographie et l'occulte*, París: Maison Européenne de la Photographie, noviembre 2004 - febrero 2005. Existe un catálogo con el mismo título y textos de Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem y Sophie Schmit publicado por Gallimard. También se puede encontrar información sobre esta exposición en la red: <http://www.mep-fr.org/actu/oe.htm> [consulta: 19/01/2013].

³⁵ *The Perfect medium: photography and the occult*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2005. Con el mismo título, el catálogo fue publicado por la Yale University Press. Sobre la exposición se puede consultar: <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/the-perfect-medium-photography-and-the-occult> [consulta: 19/01/2013].

³⁶ La idea básica del espiritismo es que el ser humano es un espíritu encarnado en un cuerpo material. Tras la muerte física, el espíritu pasa a habitar otra dimensión, el mundo espiritual. Según los espiritistas, cualquier persona posee en diferente grado la posibilidad de entablar relación con los espíritus, facultad que se conoce como mediumnidad.

médiums y visionarios vinculados al *Art brut*, junto a la de artistas como William Blake o Victor Hugo.³⁷ En el año 2008 se celebró *The message. Das Medium als Künstler (The medium as artist)* en el Kunstmuseum Bochum.³⁸ Reunió trabajos de las artistas y muy conocidas médiums Hélène Smith y Georgiana Houghton, los grabados mediúmnicos de Victorien Sardou y las pinturas del minero y sanador Augustin Lesage, así como obras de la artista Hilma Af Klint, junto a fotografías y grabaciones de voces del archivo del parapsicólogo muniqués Albert von Schrenck-Notzing.³⁹

Al año siguiente, en el Musée de l'Hospice Comtesse de Lille, *Hypnos, images et inconscientes en Europe (1900 - 1949)* se centró en explorar las relaciones entre inconsciente y creación artística en la primera mitad del siglo XX, destacando los pensamientos y creaciones de pensadores, psiquiatras y teósofos (Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, Carl Gustav Jung, Helena Blavatsky o Rudolf Steiner) y de artistas (František Kupka, Jean Arp, Paul Klee, Raoul Ubac, Man Ray). En esta exposición se daba una importancia especial a las sociedades espiritistas y a los fenómenos que en ellas se desarrollan: «los espíritus hablan, las mesas se mueven, los ectoplasmas flotan, los médiums sanan».⁴⁰ También en 2009 una exposición titulada *The Dark Monarch. Magic and modernity in British art* investigó la difícil relación entre ocultismo y

³⁷ La exposición se celebró en París, en la Halle Saint-Pierre, entre septiembre de 1999 y febrero de 2000. Se puede consultar el catálogo: *Art spirite, médiumnique, visionnaire. Messages d'outre-monde*, París: Hoëbeke, 1999.

³⁸ Acompañó la exposición la publicación de un libro: *The message: art and occultism (Kunst und Okkultismus)*, Colonia: Walther Konig, 2007.

³⁹ Todos ellos aparecerán citados en diferentes textos de André Breton. Hélène Smith (1861 - 1929) fue adoptada, como veremos más adelante, para encarnar la figura de la Sirena del Conocimiento en la baraja de tarot que los artistas surrealistas diseñaron colectivamente durante su estancia en Marsella en 1940 y 1941. Georgiana Houghton (1814 - 1884) publicó varios libros sobre espiritismo e hizo una exposición de sus dibujos en 1871, de la cual se publicó catálogo: *Catalogue of the spirit drawings in water colours, exhibited at the New British Gallery*, figurando como autora «Miss Houghton, through whose mediumship they have been executed». Sobre ella se puede consultar el artículo de Rachel Oberter, «Esoteric Art Confronting the Public Eye: The Abstract Spirit Drawings of Georgiana Houghton», *Victorian Studies*, vol. 48, n.º 2, invierno de 2006, pp. 221-232. El dramaturgo y miembro de la Academia Francesa Victorien Sardou (1831 - 1908) produjo desde 1860 una gran cantidad de refinados aguafuertes producto de trances mediúmnicos, en algunos de los cuales quedaron representadas sus visiones del planeta Júpiter. Augustin Lesage (1876 - 1954) escuchó en la mina las voces que le impulsaron a convertirse en pintor. Su obra forma parte de la *Collection de l'Art Brut* en Lausana. Hilma af Klint (1862 - 1944) es una conocida pintora cuya obra ha estado presente en varias de las exposiciones citadas. Experimentó con el automatismo en el dibujo y la pintura y su trabajo se ha vinculado, en relación al desarrollo de la abstracción, a la de otros artistas como Kandinsky, Mondrian o Malevich, que estuvieron también interesados por la teosofía. Albert von Schrenck-Notzing (1862 - 1929) fue un médico y psiquiatra alemán que se dedicó al estudio de la hipnosis, el espiritismo y la telepatía.

⁴⁰ «Les esprits parlent, les tables tournent, des ectoplasmes flottent, les médiums guérissent». Palabras en el texto del folleto de presentación de la exposición. El catálogo con el mismo título fue publicado por el Musée d'art moderne Lille Métropole.

modernidad, bajo la hipótesis de que, al contrario de lo que se suele argumentar, el ocultismo forma parte de la modernidad y la define.⁴¹ En palabras de Alex Owen, «el compromiso del ocultismo con la naturaleza de la realidad y la expansión de la conciencia humana lo inscribió también en el proyecto moderno».⁴²

La exposición más reciente sobre esta temática se tituló «*Entrée des Médiums*». *Spiritisme et Art d'Hugo à Breton*⁴³ y recogía experiencias que vinculan ocultismo y creación artística, poniendo como límites cronológicos las realizadas por Victor Hugo con las *tables parlantes* a partir de la visita de la escritora Delphine de Girardin a Jersey en 1853⁴⁴ y la publicación del texto de Breton «Le Message automatique» en la revista *Minotaure* en 1933, en el que –no por casualidad– Breton habla de Schrenck-Notzing, Smith, Sardou y Lesage. De ellos se presentan obras en esta exposición, junto a las de Victor y Charles Hugo, Fernand Desmoulin, Gustave Le Goarant de Tromelin, Hugo d'Alesi, Marjan Gruzewski, Marthe Béraud, Franek Kluski, Man Ray, Robert Desnos, André Masson, Yves Tanguy, Nadja... entre muchas otras.⁴⁵

Hasta aquí un breve recorrido por algunas de las exposiciones que han pretendido revelar los vínculos entre arte y hermetismo o espiritismo.⁴⁶ No deja de llamar la

⁴¹ La exposición tuvo lugar en la Tate St Ives, entre octubre de 2009 y enero de 2010. Incluyó obras de artistas modernos y surrealistas como Barbara Hepworth, Henry Moore e Ithell Colquhoun, de artistas neorrománticos y de artistas contemporáneos como Damian Hirst o Derek Jarman.

⁴² Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

⁴³ El título de la exposición retoma el de un conocido artículo de Breton. Tuvo lugar en París, en la Maison de Victor Hugo, desde octubre de 2012 hasta enero de 2013. Se publicó catálogo: «*Entrée des Médiums*». *Spiritisme et Art d'Hugo à Breton*, París: Paris Musées, 2012.

⁴⁴ A Breton le interesó el tema de las «mesas parlantes» y en su biblioteca se encuentra *Chez Victor Hugo. Les Tables tournantes de Jersey. Procès verbaux des séances*, edición de Gustave Simon, París: L. Conard, 1923.

⁴⁵ En el momento de presentar este texto, Pilar Bonet está preparando una exposición sobre los dibujos y escritos de Josefa Tolrà i Abril (Cabrils 1880 - 1959), campesina sin estudios ni voluntad de ser artista que realizó más de un centenar de dibujos en estado mediúmnico. La colección del MNCARS incluye una veintena de ellos.

⁴⁶ La bibliografía especializada en el estudio de este tema es demasiado extensa como para recopilarla aquí. Destaco algunas referencias que dan idea de la riqueza y variedad de las investigaciones realizadas. La relación con el romanticismo y el simbolismo ha recibido, lógicamente, una atención especial: Auguste Viatte, *Les Sources occultes du Romanticisme: Illuminisme, Théosophie, 1770 - 1820*, 2 vols., París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928; Philippe Jullian, *Esthètes et Magiciens: l'art fin de siècle*, París: Perrin, 1969 y Alain Mercier, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870 - 1914)*, 2 vols., París: A.-G. Nizet, 1969 - 1974. También se han estudiado los vínculos con grupos herméticos en concreto, como los rosacruces: Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, Nueva York/Londres, 1976. Existen muchos estudios que vinculan el arte de vanguardia y el interés por el ocultismo, además de la bibliografía y los catálogos de las exposiciones ya citados. Una muy buena introducción al tema es la de Tessel M.

atención el interés que el tema ha despertado en las últimas tres décadas,⁴⁷ y seguramente no son ajenas a esta proliferación de acercamientos consideraciones en relación a la crisis del pensamiento moderno, tanto de índole extra-artística como en relación a la crítica a las propuestas formalistas sobre las que se construyó la historia del arte en las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.⁴⁸ Estos intentos de cartografiar la «topología de lo irreal» parecieran querer avanzar en la necesaria tarea expresada por el filósofo Giorgio Agamben: «solo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable, en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo».⁴⁹

Bauduin, «Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century», *Journal of Religion in Europe*, vol. 5, n.º 1, 2012, pp. 23-55. Sobre las relaciones entre magia, movimientos de vanguardia y el nacimiento de la pintura abstracta, son muy interesantes los textos de Serge Fauchereau, «La magie moderne», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, op. cit., pp. 227-251 y de Christoph Wagner «Les avantgardes et les dispositifs de l'esoterisme» en el mismo catálogo, pp. 253-271. Véase también Alberto Luque: *Arte moderno y esoterismo*, Lleida: Milenio, 2002. Sobre el tema en el contexto ruso, Bernice Glatzer Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1997. Más especializadas son las monografías sobre artistas específicos, como Sixten Ringbom, «The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting», *Acta Academiae Aboensis*, Ser. A. vol. 38, n.º 2, 1970; J.K. Birksted: *Le Corbusier and the Occult: The Code*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009; John Francis Moffitt, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988; o M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press, 2001. Por último, resaltar especialmente el libro de André Breton (en colaboración con Gérard Legrand) *L'Art Magique*, París: Club Français du Livre, 1957. Sobre estos temas se han celebrado también congresos y conferencias. Destaco, porque tuvo lugar en Barcelona y fue particularmente interesante, el seminario «La imagen fantasma», celebrado en la Fundació Antoni Tàpies en noviembre y diciembre de 2006. Las participaciones en el seminario están recogidas en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008. Todas se pueden consultar en línea en:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_búsqueda=ANUALIDAD&revista_búsqueda=3339&clave_búsqueda=2008 [consulta: 29/12/2012]. Por último, me gustaría destacar la reciente tesis doctoral de Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, University of Amsterdam, 2012. La tesis se puede consultar en línea: <http://dare.uva.nl/document/462796> [consulta: 20/01/2013].

⁴⁷ En el capítulo titulado «Lo oculto y el mundo moderno», Mircea Eliade esboza una breve historia del interés por lo oculto desde mediados del siglo XIX hasta la década de los 70 del siglo XX, introduciendo algunas de las razones de esa, en sus palabras, «explosión ocultista reciente», tanto por parte de escritores, artistas e historiadores de las ideas, como a nivel popular. En Mircea Eliade, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, traducción de Enrique Butelman, Barcelona: Paidós, 1997, pp. 69-96. En el siguiente capítulo, «Algunas observaciones sobre la brujería europea», analiza «la gran popularidad de la brujería en la cultura y en las subculturas occidentales modernas», *ibid.*, p. 97.

⁴⁸ Urszula Szulakowska llama la atención sobre este tema en la introducción a su libro *Alchemy in Contemporary Art*, Farnham / Burlington: Ashgate, 2011, p. 2: «Unfortunately, the history of the avant-garde's involvement with the esoteric tradition came to be deliberately obscured in the 1950s and 1960s by formalist art historians, critics and collectors, such as Clement Greenberg and Michael Fried in the United States. In their influential critical texts they placed the emphasis instead on the modernists' experimentation with innovative forms and materials». Szulakowska también identifica el inicio de la recuperación del interés sobre estos temas en la exposición *The Spiritual in Art*: «It was this exhibition that revealed the original sources of modernism in the myriad streams of world spirituality, magic and religion».

⁴⁹ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-textos, 2001, p. 15.

Sobre las exposiciones, podemos ver que se han planteado desde distintas disciplinas y queriendo responder preguntas diferentes. Pero todas tienen que ver con el tema del que nos vamos a ocupar en el texto que sigue: el interés entre los surrealistas parisinos por «lo oculto». Muchas de ellas recopilan obras de artistas que habían fascinado a los surrealistas, y trazan una genealogía que fue reconocida y reivindicada por el grupo en torno a Breton. Otras exhibiciones recogen obras que no pertenecen estrictamente, o en su origen, al ámbito artístico y que han sido realizadas en estados de trance o hipnosis, mediante técnicas mediúnicas por las que los surrealistas se interesaron, sobre las que teorizaron, y que, además, también pusieron en práctica.

Casi todas las exposiciones se centran en la producción artística moderna, y dan una importancia especial a los artistas románticos⁵⁰ y a su atracción por lo tenebroso, su gusto por el sueño, lo maravilloso, lo sobrenatural, y seleccionan obras de William Blake, Johann Heinrich Füssli, Johann Wolfgang von Goethe, Caspar David Friedrich, Eugène Delacroix y Francisco de Goya, identificando la obra de este último con la presencia de lo oscuro en el denominado «Siglo de las luces». Recogen también la aparición, a mediados del siglo XIX, del fenómeno espiritista: Victor Hugo interroga a los espíritus, los simbolistas y *nabis* se apasionan por lo oculto, los rosacruces organizan salones artísticos... En palabras de Pijaudier-Cabot «el simbolismo de los mitos, la representación de arquetipos primordiales, la atracción de un fantaseado Oriente, la expresión de una emoción trascendental, son estímulos para la creación final de siglo, en estrecha relación con los mundos ocultos».⁵¹

⁵⁰ El interés del surrealismo por las tradiciones herméticas se acrecentó a medida que bebió de fuentes románticas. Sobre esta relación se puede consultar el capítulo titulado «Arm-chair esotericism: the sources of Bretonian Surrealism. Romantic sources» en Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, op. cit. También entre las lecturas de Varo se encontraban autores románticos como Novalis, Matthew Lewis – reivindicado por Breton y traducido por Artaud–, E.T.A. Hoffmann y Achim von Arnim, además de Gérard de Nerval, que, en palabras de Maurice Nadeau, «realiza mejor que nadie el enlace con ese romanticismo alemán, místico, idealista, soñador y metafísico», Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona: Ariel, 1972, p. 50. Sobre este tema véase Albert Béguin, *L'Ame romantique et le Rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marsella: Éditions des Cahiers du sud, 1937. Se publicó una edición revisada en París: Éditions José Corti, 1939. Hay traducción al castellano: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario de Monteforte Toledo, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

⁵¹ «Le symbolisme des mythes, la représentation des archétypes primordiaux, l'attraction d'un Orient fantasmé, l'expression d'une émotivité transcendante constituant autant de stimulations pour la création fin de siècle, en étroite relation avec les mondes occultes», Joëlle Pijaudier-Cabot, «Introduction», op. cit., p. 21.

En muchas exposiciones ocupa un lugar especial el interés que mostraron los artistas de los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX por lo oculto. El espiritismo y la teosofía atrajeron la atención de los pioneros del arte abstracto, Wassily Kandinsky y Paul Klee, así como de otros artistas vinculados a *Der Blaue Reiter*: Franz Marc, Arnold Schönberg, Marianne von Werefkin, János Mattis Teutsch. También Piet Mondrian, Theo van Doesburg y František Kupka se sintieron cautivados por las teorías teosóficas y antroposóficas. La cábala fue utilizada como fuente de inspiración por Gustav Meyrink para su novela *El Golem*.⁵² Entre los dadaístas, Hugo Ball⁵³ lo reclamó desde el Cabaret Voltaire, y Huelsenbeck escribió:

El surrealismo ha intentado llevar a cabo, por medio de una escuela artística, las intenciones espirituales del dadaísmo. El surrealismo combatía por una realidad mágica, que nosotros los dadaístas habíamos revelado los primeros en nuestras construcciones, *collages*, escritos y danzas del Cabaret Voltaire.⁵⁴

La vanguardia futurista se interesó por lo oculto:⁵⁵ Romolo Romani realizó una serie de dibujos en los que materializó espíritus y ectoplasmas y Valentine de Saint-Point narró sus prácticas espiritistas. Giacomo Balla,⁵⁶ Umberto Boccioni y Luigi Russolo⁵⁷

⁵² Me detengo en este escritor porque interesó a Varo. Gustav Meyrink fue un estudioso de la cábala, la teosofía y la alquimia. Es posible que formase parte de alguna sociedad hermética como la *Golden Dawn* o la Masonería. (Véase June Leavitt, *Esoteric Symbols: The Tarot in Yeats, Eliot, and Kafka*, Lanham / Plymouth: University Press of America, 2007, p. 63 y Ellic Howe, *The Magicians of the Golden Dawn. A Documentary History of a Magical Order, 1887 - 1923*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1972). Según el listado que conocemos de la biblioteca de Varo, la artista tenía al menos un ejemplar de *El rostro verde*. Debió conocer *El Gólem*, y tal vez también el poema que Jorge Luis Borges, uno de los autores preferidos de la pintora, le dedicó a esta figura. En varias de las pinturas de Varo se repite el tema de un hombre o mujer que «crea» otro ser, como en *Creación con rayos astrales* [Fig. 19] o *La tejedora de Verona*, entre otras. Volveré sobre este tema cuando me detenga en las relaciones entre magia y creación.

⁵³ Sobre Ball en Zúrich véase su libro *La huida del tiempo (un diario), con el primer Manifiesto Dadá*, traducción de Roberto Bravo de la Varga, Barcelona: Acanalado, 2005, y los extractos de su diario *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916 - 1917)*, París: Les Presses du Réel, 2006.

⁵⁴ «Surrealism has undertaken to realize, through an artistic movement, the spiritual intentions of dadaism. It struggled for magic reality, which we the Dadaist, had first unveiled», en Robert Motherwell (ed.), *The Dada painters and poets: an anthology*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p. 399.

⁵⁵ Sobre las relaciones entre futurismo y ocultismo, véase Germano Celant, «Futurism and the Occult», *Artforum*, n.º 19, 1981, pp. 36-52. Hay una versión anterior y más sencilla en italiano: «Futurismo esoterico», *Il Verri: Rivista di Letteratura*, Bolonia, n.º 33-34, 1970, pp. 108-117.

⁵⁶ Iñigo Sarriugarte Gómez, «El futurismo esotérico de Giacomo Balla», *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte de la Universidad de Santiago de Compostela*, n.º 8, pp.

utilizaron elementos espiritistas en sus obras: Boccioni representó la percepción de las emanaciones luminosas de los cuerpos, Russolo las auras y relámpagos. Más tarde, Russolo se consagrará al estudio del sonambulismo, del magnetismo y de las medicinas orientales. Giorgio de Chirico, en cambio, dejó escrito sobre lo misterioso en su pintura y en relación a las ciencias ocultas: «Un lugar petrificado en la claridad del mediodía tiene más misterio que una habitación oscura en el corazón de la noche durante una sesión de espiritismo».⁵⁸

Si bien, como vemos, artistas de muchas tendencias de vanguardia se interesan por las doctrinas herméticas o el espiritismo, en el grupo y en la apuesta surrealista ese interés será mucho más visible, comprometido y defendido. En muchas de las exposiciones citadas se les da un espacio especial, y tanto la exposición como el catálogo de *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950* le dedican a las «constellations surréalistes» una parte muy importante, con un texto de Serge Fauchereau titulado justamente «La magie retrouvée: Le surréalisme», que retoma el título del capítulo final del libro de Breton *L'Art magique*.⁵⁹

231-243. Está disponible en: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6481/1/pg_232-245_quintana8.pdf [consulta: 19/01/2012].

⁵⁷ Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2012.

⁵⁸ «une place pétrifiée dans la clarté de midi recèle plus de mystère qu'une chambre obscure au cœur de la nuit, pendant une séance de spiritisme», Giorgio de Chirico, «Art métaphysique et sciences occultes», *Ars Nova*, n.º 3, enero de 1919, citado por Annie Le Brun, «Cette échelle qui s'appuie au mur de l'inconnu», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, *op. cit.*, p. 322. De hecho, Le Brun toma la frase que sirve de título a su artículo del texto de De Chirico. En el mismo catálogo la cita aparece con ligeras variaciones en el artículo de Serge Fauchereau, «L'Europe de l'obscur», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁹ André Breton, *L'Art magique*, con la colaboración de Gérard Legrand, *op. cit.*

I. PARÍS. La «ocultación del surrealismo»: surrealismo, magia y ocultismo

El surrealismo y la fascinación por lo oculto: una relación polémica

En su diario parisino, y con fecha 4 de febrero de 1930, Walter Benjamin relata un encuentro con Adrienne Monnier⁶⁰ en su librería. Benjamin explica que charlan de varios temas, de libros recientemente publicados, de escritores. En un momento dado, Monnier menciona a Breton,⁶¹ lo cual despierta el interés de Benjamin, quien recuerda: «[Monnier] lo retrata: una naturaleza llena de tensiones, explosiva, que hace imposible la vida a su alrededor, “*quelqu'un d'inviabile, comme nous dissons*”». ⁶² Walter Benjamin continúa la conversación hablando del *Second Manifeste* del surrealismo, ⁶³ que Breton había publicado apenas un mes y medio antes de este encuentro:

Le confieso [a Monnier] que en el segundo me sorprendió (y qué desagradablemente) el giro ocultista sobre todo. Tampoco ella quiere saber

⁶⁰ Adrienne Monnier (1892 - 1955) fue una librera, editora, escritora y poeta francesa. Inauguró en 1915 la mítica librería *La Maison des Amis des Livres*, en el número 7 de la rue de l'Odéon en el barrio 6° de París, que funcionó también como biblioteca y espacio de encuentros literarios, lecturas y presentaciones de libros. En 1917 conoció a la americana Sylvia Beach, con la que compartió su vida durante diecisiete años. En 1919 Sylvia Beach abrió una pequeña librería inglesa que pronto se instaló frente a la de Monnier, *Shakespeare and Company*. Los dos espacios fueron, hasta el inicio de la II Guerra Mundial, célebres salones literarios que reunieron durante más de veinte años a toda la vanguardia europea y americana: Además de Walter Benjamin y André Breton, fueron visitantes de la librería Paul Valéry, Jules Romains, James Joyce, Louis Aragon, Ezra Pound, Georges Duhamel, Ernest Hemingway, Jacques Lacan, Francis Scott Fitzgerald, Léon-Paul Fargue, André Gide, Nathalie Sarraute, Valery Larbaud, Jacques Prévert y los músicos Francis Poulenc y Erik Satie. Ambas fueron las arriesgadas editoras del *Ulyses* de James Joyce: en 1922 Beach publicó la obra en su lengua original y en 1929 Monnier lo hizo en la primera traducción al francés. Véase Andrea Weiss, *Paris was a woman: portraits from the Left Bank*, Londres: Harper & Collins, 1995, y Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche: Paris, 1900 - 1940*, París: Des Femmes, 1987.

⁶¹ Breton debió conocer la librería de Monnier al poco de inaugurarse. En el archivo de Monnier se encuentran muchas fotografías de artistas surrealistas, entre ellas la de un jovencísimo Breton junto a Théodore Fraenkel, vestidos ambos de militares y fechada alrededor de 1916, cuando durante la I Guerra Mundial Breton, estudiante de medicina, prestó servicios como médico auxiliar. La fotografía se encuentra reproducida en Philippe Audoin, *Les surréalistes*, París: Seuil, 1995, p. 14. Monnier nos ha dejado también una descripción de Breton, de la que me permito transcribir el inicio: «Era hermoso, pero no de una belleza de ángel, sino de arcángel. Abro un paréntesis: los ángeles son graciosos, los arcángeles serios...», Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon*, París: Albin Michel, 1960. Citado por Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, traducción de Julieta Sucre, Caracas: Monte Ávila, 1971, p. 21.

⁶² Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2007, p. 17. En francés en el original.

⁶³ El *Second Manifeste* apareció en el último número, el 12, de la revista *La Révolution surréaliste*, con fecha del 15 de diciembre de 1929.

nada de la transfiguración de las echadoras de cartas en la *Lettre aux voyantes* de Breton.⁶⁴

Benjamin y Monnier no fueron los únicos intelectuales que se sintieron desagradablemente sorprendidos por las referencias ocultistas en el texto de Breton.⁶⁵ Desde el momento de su publicación y hasta la fecha, este texto –y, en general, las relaciones entre surrealismo y hermetismo– han sido motivo de diferentes, contradictorias y polémicas lecturas. En muchos estudios se destaca el giro esotérico que dio el grupo después de la II Guerra Mundial. Sin embargo, como constataban Benjamin y Monnier, y nos recuerda Philippe Audoin, «las afinidades entre el pensamiento surrealista y el del esoterismo, que predominaron después de 1945, eran ya notables en el *Second Manifeste*».⁶⁶ El propio Breton se encargó de desmentir la supuesta novedad de estas preocupaciones:

En el *Second Manifeste* son numerosas las referencias a la astrología, a la alquimia y a la magia; estas referencias muestran de modo suficiente que,

⁶⁴ Recogido en Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 17. Sobre la relación entre Walter Benjamin y el grupo surrealista véase Margaret Cohen, *Profane illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surreal Revolution*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1995. Muy interesante también el artículo de Michael Löwy «Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario», *Acta poética*, vol. 28, n.º 1-2, 2007. Está disponible en línea: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/28-1-2/lowry.pdf> [consulta: 19/01/2012]. El artículo inicia presentando la contradictoria relación que estableció Benjamin con las propuestas surrealistas: «Fascinación es el término exacto que da cuenta de la intensidad de los sentimientos de Walter Benjamin en el momento de descubrir el surrealismo en 1926-27. Una fascinación que se traduce y comprende en sus esfuerzos por escapar al hechizo del movimiento fundado por André Breton y sus amigos». El artículo de Löwy, como el libro de Cohen, destacan que esta fascinación vino seguramente dada por las contradicciones –o aparentes contradicciones– que compartían. Recordemos que Benjamin había publicado en febrero de 1929 en la revista *Literarische Welt* su ensayo «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (en castellano en *Obras*, traducción de Jorge Navarro Pérez, libro II, vol. 1, Madrid: Abada, 2007. pp. 301-316). Nos deja constancia del confuso estado en que se hallaba Benjamin la conversación que apenas una semana después que con Monnier mantiene con Léon Pierre Quint, uno de los directores de Éditions Kra, que en esos momentos publicaba el *Segundo manifiesto* en forma de opúsculo. La conversación la comenta Benjamin en su diario parisino del 11 de febrero: «El surrealismo ha reaccionado con extrema violencia [...] contra esa mezcla de literatura y periodismo que en Alemania está empezando a convertirse en la fórmula propia de la actividad literaria. Así ha dotado a [...] la poesía pura, que amenazaba con hundirse en lo académico, de un fuerte sentido demagógico, casi incluso político. Pero además, ha recuperado la gran tradición de la literatura esotérica, que en verdad está muy lejos de ‘el arte por el arte’ y entiende y ejerce la escritura en tanto que práctica curativa secreta». (La cursiva es mía). En Walter Benjamin, «Diario de París», en *Obras*, traducción de Jorge Navarro Pérez, libro IV, vol. 1, Madrid: Abada, 2010, p. 545.

⁶⁵ Anna Balakian lo expresa así: «En lo que respecta a la filosofía esotérica Breton se muestra tan purista como en el caso del materialismo dialéctico. Su busca de la pureza, que le hace evocar “la mitra de los antiguos nigromantes” y declarar una situación de “defección moral”, provocó la burla de muchos de sus antiguos colegas, que lo acusaban de actuar como un viejo druida o como un místico religioso». Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, op. cit., p. 158.

⁶⁶ Philippe Audoin, *Les surréalistes*, op. cit., p. 147.

contrariamente a lo que sostienen los actuales detractores del surrealismo, las preocupaciones de este tipo no son nuevas y que es absolutamente abusivo pretender que marcan un giro reciente de mi pensamiento.⁶⁷

Con el término «ciencias ocultas» se denomina el conjunto de prácticas dedicadas a descubrir los misterios ocultos del hombre y la naturaleza. Su «conocimiento» está normalmente restringido a personas que han llevado a cabo un proceso de iniciación. El surrealismo jamás se adhirió a la idea de que existiese un *corpus* de conocimientos paralelos a las ciencias exactas que sería transmitido por ciertos maestros. Pero la búsqueda de lo misterioso, lo oculto, el descubrimiento del mundo de los sueños y de los deseos inconscientes, el sentido de las analogías y correspondencias entre diversos órdenes de la realidad..., todos estos intereses fueron llamadas a explorar las tradiciones y conocimientos ocultistas, y así lo hicieron muchos surrealistas.⁶⁸

Anna Balakian, una de las primeras estudiosas de la obra de Breton, es tajante al afirmar que «es cierto que el hermetismo bajo todas sus formas ha servido de culto al surrealismo».⁶⁹ De hecho, ya la segunda parte del primer *Manifiesto* surrealista la había

⁶⁷ André Breton, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, traducción de Jordi Marjà, Barcelona: Barral, 1977, p. 156. La frase forma parte de las entrevistas radiofónicas con el periodista André Parinaud en 1952.

⁶⁸ Y no solo los surrealistas. Próximos a ellos aunque con diferencias irreconciliables –tras varios intentos de aproximación fueron objeto de un «proceso» surrealista en 1929–, un grupo de jóvenes (entre ellos René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vaillant y Robert Meyrat) publicaron la revista *Le Grand Jeu* (1928 - 1930). Formaron la sociedad iniciática de los «Phrères simplistes» y compartieron con los surrealistas algunos valores –confianza en el inconsciente, gusto por lo maravilloso onírico, pasión por la revuelta– aunque recurrieron tanto a los textos místicos como a la experimentación con drogas. Con ellos coinciden en su crítica revolucionaria a la sociedad contemporánea, se oponen al orden –al desorden– del capitalismo y su ideología. La revista *Le Grand jeu* ha sido reeditada en París: J.-M. Place, 1977. Querría destacar aquí que una pintura de Remedios Varo lleva el título de una novela de Daumal, *Ascensión al monte análogo* [Fig. 24], y que volveré más adelante sobre ella. Otro grupo que contemporáneamente compartió tanto entusiasmos como enfrentamientos fue el grupo alrededor de Georges Bataille. En Tossa de Mar, en abril de 1936 y en casa del pintor André Masson, Georges Bataille redactó «La conjuration sacrée», texto inaugural que fundaba una nueva comunidad con unos objetivos tan sagrados como secretos: Bataille la llamó la «Sociedad Secreta», y de ella formaron parte Michel Leiris, Roger Caillois y Pierre Klossowski. El texto encabezó la revista *Acéphale*, bajo el emblema del hombre sin cabeza dibujado por Masson. Sobre este tema es muy interesante la conferencia de Marisa García Vergara «Fantasmas insurrectos», presentada en el ya citado seminario «La imagen fantasma» y recogida en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 157-190. El texto puede consultarse en línea: <http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/garciavergara.pdf> [consulta: 29/12/2012]. Puede consultarse también Georges Bataille: *L'Apprenti sorcier*, edición de Marina Galletti, París: Éditions de la Différence, 1999 y la revista dirigida por Bataille entre 1936 y 1939, *Acéphale*, de la que existe una reedición que incluye las pruebas del número final que no llegó a publicarse: *Acéphale*, París: Jean-Michel Place, 1995.

⁶⁹ «Il est vrai que l'hermétisme sous toutes ses formes a servi de culte au surréalisme». Anna Balakian, «André Breton et l'hermétisme. Des "Champs magnétiques" a "La Clé des champs"», *Cahiers*

titulado Breton «Secretos del arte mágico surrealista». Y casi todas las aproximaciones y estudios sobre el surrealismo no pueden dejar de señalar esos intereses que también enumeraba –entre un heterogéneo conjunto– un surrealista algo *sui-generis* como Tristan Tzara:

Gusto por los fantasmas, las hechiceras, el ocultismo, la magia, el vicio, el sueño, locuras, pasiones, folklore auténtico o inventado, mitología (o sea mistificaciones), utopías sociales o de otra especie, viajes reales o imaginarios, géneros de ocasión, maravillas, aventuras y costumbres de los pueblos salvajes, y en general su gusto por todo lo que salía de los rígidos marcos en que se había colocado la belleza para que se identificara con el espíritu...⁷⁰

Volvamos entonces al comentario de Benjamin. ¿A qué se refería el filósofo con «el giro ocultista»? ¿Qué dice el *Segundo manifiesto*?⁷¹ Recordaré brevemente que se trata del largo, complejo y polémico manifiesto en que se anuncian rupturas y expulsiones, se especifican con virulencia las distancias de Breton con pensadores como Georges Bataille y Michel Leiris,⁷² se retoman las radicales declaraciones del primer manifiesto sobre la literatura y la vida,⁷³ se vuelve a las consideraciones sobre Lautreamont,

de l'Association internationale des études francaises, n.º 15, 1963, p. 127. Artículo disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2248 [consulta: 29/12/2012].

⁷⁰ Tristan Tzara, «Essai sur la situation de la poésie», *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 4, diciembre de 1931. Existe una reedición de la revista: *Le Surréalisme au service de la révolution (1930 - 1933)*, París: Jean-Michel Place, 1976. Este fragmento de Tzara se encuentra citado en Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹ El *Segundo manifiesto* del surrealismo ha sido traducido al castellano en diferentes versiones. Tal vez la más divulgada en el Estado español es la de Andrés Bosch en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Cerdanyola: Labor, 1995, pp. 153-238. Personalmente prefiero la traducción de Aldo Pellegrini en André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 63-138 y también los fragmentos traducidos por Tomás Segovia en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, selección y prólogo de Marguerite Bonnet, México D.F.: Siglo XXI, 1977, pp. 80-98. Señalaré para cada cita la traducción que utilizo, o si traduzco del original.

⁷² La división entre Breton y Bataille se produjo en 1929, con la publicación casi simultánea del segundo manifiesto del surrealismo en *La Révolution surréaliste* y de «Le “jeu lugubre”» de Bataille en *Documents*. Leiris fue expulsado del grupo con la publicación del mismo manifiesto, y comenzó a participar en la revista *Documents*. En 1937 Leiris, Bataille y Roger Caillois fundaron el Colegio de Sociología. Véase el capítulo de Briony Fer, «Surrealismo, mito y psicoanálisis» en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras. (1914 - 1945)*, Madrid: Akal, 1999, pp. 208-213.

⁷³ En palabras de Anna Balakian: «Aunque hay cierta dosis de repetición en los manifiestos, se podría afirmar que el primero propone y el segundo dispone», en Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, p. 141.

Rimbaud, Apollinaire o Nerval, se revisan las relaciones con el «sistema hegeliano» y el «método dialéctico»,⁷⁴ se pasan cuentas a las experiencias con el comunismo del PCF, se establecen opiniones sobre los denominados «arte y literatura proletaria» y se aclaran los intereses por la «fórmula marxista» y la «crítica freudiana de las ideas». Pero además, se cita a alquimistas como Nicolas Flamel, Abraham el Judío o Cornelio Agripa, textos como el Tercer y el Cuarto Libro de la Magia⁷⁵ y, en aras de alejar a los profanos y huir de la aprobación fácil del público, se exige «la ocultación profunda y verdadera del surrealismo»,⁷⁶ propugnando el conocimiento «de esas ciencias tan depreciadas en nuestros días» como son la astrología y la metafísica, y se comparan las investigaciones surrealistas con las alquímicas:

Obsérvese bien –escribe Breton– que las investigaciones surrealistas presentan una extraordinaria analogía en sus metas con la investigación alquímica: la piedra filosofal no es otra cosa que lo que permite a la imaginación del hombre un glorioso desquite sobre todas las cosas...⁷⁷

Parece entonces que sí hay en el texto el «giro ocultista» que tanto desagradó a Benjamin y Monnier, aunque esas referencias aparecen entre muchas otras, heterogéneas e incluso, en apariencia, incompatibles.⁷⁸ La relación que el grupo surrealista en general y Breton en particular establecieron con los conocimientos herméticos y las prácticas espiritistas ha originado muchas investigaciones y profundos debates. Sobre todo, han hecho correr ríos de tinta las dificultades para conjugar ese

⁷⁴ Todas las expresiones entrecomilladas han sido tomadas del manifiesto.

⁷⁵ Seguramente se refiere a los libros del propio Agripa. Agripa divide su libro *De occulta philosophia libri tres* (Los Tres Libros de la Filosofía Oculta) en tres partes: Magia Natural, Magia Celeste y Magia Ceremonial. Tal vez con el Cuarto Breton se refiera al apócrifo aparecido poco después de la muerte de Agripa con ese título. Sobre Agripa solo nos consta un libro en la biblioteca de Breton, y se trata de un antiguo y curioso ejemplar que hace hincapié en su faceta de mago: *Le Grand Grimoire avec la Grande Clavicule de Salomon, et la Magie noire, ou les Forces Infernales du Grand Agrippa, pour découvrir tous les Trésors cachés, et se faire obéir à tous les Esprits; suivie de tous les Arts Magiques*. Volveré sobre Agripa al analizar el segundo manifiesto surrealista en relación a la alquimia.

⁷⁶ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 226. En este *Segundo manifiesto* la llamada a la acción va acompañada de la llamada a la ocultación. Para Breton, el aparente fracaso del automatismo psíquico y la exploración de los sueños se debía al deslumbramiento entre los escritores por sus resultados pintorescos, y a que se había practicado más como la búsqueda de un estilo literario que como estrategia de desvelamiento de estructuras mentales.

⁷⁷ André Breton, *Segundo manifiesto*. He elegido para este fragmento la traducción de Julieta Sucre para el libro de Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, op. cit., p. 157.

⁷⁸ En palabras de Anna Balakian: «Si Hegel reemplaza a Freud como espíritu orientador en esta fase del pensamiento de Breton, su interés en las filosofías esotéricas, por el contrario, se intensifica al pasar del primero al segundo manifiesto», Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, op. cit., p. 156.

«giro» con la voluntad política radical de los surrealistas, expresadas en la conocida frase con que Breton quería concluir su discurso ante el Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura:⁷⁹ «“Transformar el mundo”, ha dicho Marx, “cambiar la vida”, ha dicho Rimbaud: esas dos consignas para nosotros son una misma».⁸⁰

Esa «difícil» conjugación la podemos relacionar con los primeros párrafos del *Segundo manifiesto*, en los que Breton nos recuerda que el surrealismo trata de «hacer reconocer a todo precio el carácter ficticio de las viejas antinomias»:⁸¹

Todo inclina a creer que existe cierto punto del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Ahora bien, en vano se buscaría para la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinación de ese punto.⁸²

Este fragmento, tantas veces citado señala el origen del debate. Discutido por estudiosos y devotos, para algunos tiene indudablemente un origen hegeliano y reconocen en su formulación el objetivo de la dialéctica, mientras que otros identifican, con toda seguridad, su resonancia alquímica. No me voy a detener en describir tan enconadas polémicas –mucho menos en intentar dirimir las– pero me gustaría señalar muy

⁷⁹ El *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* se celebró en París del 21 al 25 de junio de 1935. Organizado bajo las premisas del Frente Popular, despertó muchas voces críticas. Breton tenía la esperanza de poder leer una firme declaración en el congreso, una «proclamación de un estado de alarma» (en sus propias palabras) sobre la situación con el ascenso del nazismo en Alemania y los «juicios de Moscú» en la Unión Soviética. A Breton se le prohibió hablar con la excusa de que había agredido la noche anterior al periodista y corresponsal soviético Ilya Ehrenburg. Se decidió permitir a Éluard que leyese el texto de Breton, pero las luces se apagaron mientras Éluard –que, como Breton y todos los surrealistas excepto Aragon, había sido expulsado del PCF– leía. Al año siguiente Breton leyó una declaración en el encuentro «La verdad sobre los juicios de Moscú», que fue respaldada por muchos surrealistas, aunque ya solo por Benjamin Péret del grupo original de escritores. Los acontecimientos que rodean el Congreso han sido recogidos en casi todas las historias del surrealismo y por el propio Breton en «Du temps où les surréalistes avaient raison». De este último texto hay edición en castellano: «Del tiempo en que los surrealistas tenían razón», *Documentos políticos del surrealismo*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1973, pp. 103-118. Sobre el Congreso se puede consultar Sandra Teroni y Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2005.

⁸⁰ André Breton, «Discurso ante el congreso de escritores por la libertad de la cultura, 1935», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, op. cit., p. 126.

⁸¹ André Breton, «Segundo Manifiesto», en *Antología (1913 - 1966)*, op. cit., p. 80.

⁸² *Ibid.*, p. 80.

brevemente algunas de entre las aportaciones más conocidas.⁸³ En todas ellas se trasluce, además, el particular y prolongado interés que, en el seno del grupo surrealista, desarrolló por el hermetismo André Breton.⁸⁴ En palabras de Tessel M. Bauduin, «Breton y “su” surrealismo son particularmente relevantes en el contexto del esoterismo [... y] los estudiosos han acordado en muchas ocasiones el papel central de Breton».⁸⁵

Una las primeras investigaciones sobre este tema es la de Michael Carrouges.⁸⁶ Carrouges expresa que omitir el «giro ocultista» entre los intereses surrealistas sería desfigurar el surrealismo.⁸⁷ Basta con recorrer los escritos de Breton para que salten a la vista los nombres de alquimistas y autores herméticos, entre ellos, y además de los ya citados, Paracelso, Ramon Llull, Lotus de Paini, Maestro Eckhardt, Éliphas Lévi, Hermes Trismegisto o Fulcanelli, y referencias a la Cábala, el Tarot y la Tabla Esmeralda. También su vocabulario está repleto de terminología hermética, con referencias al arcano, la magia, la metamorfosis, la adivinación, la astrología y los planetas... y numerosas evocaciones a la «piedra filosofal» y al «toisón de oro».⁸⁸

⁸³ He seleccionado las primeras aportaciones publicadas sobre esta temática, fruto todas ellas de escritores y estudiosos que participaron en el surrealismo o mantuvieron una relación con Breton: Carrouges, Alquié, Kanters, Le Brun y Balakian. Un análisis más exhaustivo de algunas de ellas se puede encontrar en el primer capítulo de la reciente tesis doctoral de Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, op. cit. En la introducción Bauduin destaca que se propone «to write an alternative history of Bretonian Surrealism; specifically, alternative to those who have claimed that the Surrealism of Breton has had little to do with occultism, or esotericism, as well as to those who have made the claim that it had everything to do with it».

⁸⁴ Un paseo por la biblioteca personal de André Breton nos da la medida de este interés: entre unos doscientos libros sobre ocultismo, se encuentran algunos ejemplares antiguos publicados en los siglos XVII y XVIII, los tratados clásicos de Grillot de Givry y Oswald Wirth, libros sobre cartomancia, videncia, magnetismo, alquimia, cábala, templarios, martinismo, catarismo, rosacruces, magia, brujería, satanismo, telepatía, espiritismo, sonambulismo, hermetismo y adivinación. Los autores con más títulos: René Guénon, Robert Amadou y el misterioso Fulcanelli. La biblioteca de Breton, igual que el resto de su legado, se puede consultar en línea: <http://www.andrebretton.fr> [consulta: 19/01/2012].

⁸⁵ Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, op. cit., p. 5. Un papel central que ha llevado a algunos historiadores a confusas identificaciones.

⁸⁶ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, París: Gallimard, 1950. Carrouges dedica un capítulo al «Surrealismo y tradición hermética», bajo cuatro enunciados «El punto supremo», «La recuperación de los poderes perdidos», «El recurso a las potencias de las tinieblas» y «Transmutación alquímica y metamorfosis poética». Del libro existe edición en castellano: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, traducción de Ángel Zapata, Madrid: Gens, 2008. Del mismo autor véase también «La dynamique de l'occultation», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte – Occultation*, Lausana: L'Age d'Homme, 1981, pp. 39-51.

⁸⁷ «El surrealismo, pues, se sitúa en las antípodas de toda tradición, y muy especialmente de toda tradición religiosa. Omitir este aspecto capital del surrealismo equivaldría a desfigurarlos. Y aún así, sería más grave todavía correr un velo de silencio sobre la influencia de la tradición oculta en la poesía de Breton», Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, op. cit., p. 25.

⁸⁸ Muchos autores y autoras se han detenido en analizar el uso de vocabulario y simbología ocultista en los textos de Breton. Destaco, por elegir a título de ejemplo, los artículos publicados en el

Según Carrouges, a medida que nos adentramos en el surrealismo «es imposible no percibir que la tradición hermética es la piedra angular que inspira sus concepciones fundamentales». ⁸⁹ De hecho el propio Breton, en uno de sus últimos ensayos, acusaba a la crítica universitaria de no haberse esforzado en establecer los esquemas esotéricos del arte y la poesía:

Resulta que así los grandes movimientos emocionales que aún nos agitan, la constitución sensible que nos rige, procederían, quiérase o no, de una tradición totalmente distinta de la que se enseña: sobre esta tradición se ha guardado el más indigno, el más vengativo de los silencios. ⁹⁰

Entre las cualidades del surrealismo, Carrouges señala algunas que relaciona con las influencias herméticas: el culto a la infancia y el primitivismo, el sentido de lo maldito, lo espectral y lo oculto y la persistencia de una atmósfera encantada. Asimismo, Carrouges señala que los surrealistas establecieron una identificación entre alquimia y poesía, entre creación alquímica y creación poética, y recuperaron el sentido original de la palabra «alquimia» para evidenciar que la transmutación de los metales era solo la metáfora de un proceso mucho más profundo en relación a la materia de la creación, retomando la máxima rimbaudiana de «la alquimia del verbo» ⁹¹: «la alquimia, pues, es poesía en el sentido más fuerte del término. Y el surrealismo es realmente una transmutación alquímica». ⁹²

número dedicado al tema *Occulte-Occultation* de la revista *Mélu­sine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *op. cit.*: Marc Eigeldinger, «Poésie et langage alchimique chez André Breton», pp. 22-38; Jean Bruno, «André Breton et l'expérience de l'illumination», pp. 53-68; Jeanne-Marie Baude, «Transparence et opacité dans la poésie d'André Breton», pp. 117-128 y Suzanne Lamy, «Le lexique "traditionnel" d'Arcane 17», pp. 152-173. También Balakian estudia la presencia de metáforas y vocabulario alquímico en *Les Champs magnétiques* y *La confession dédaigneuse*, en Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo, op. cit.*, pp. 104-120.

⁸⁹ Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo, op. cit.*, p. 26.

⁹⁰ André Breton, *La Clé des Champs*, París: Sagittaire, 1953, p. 93. Citado de la edición en castellano: André Breton, «Ante el telón», en *La llave de los campos*; traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, Madrid / Pamplona: Ayuso / I. Peralta, 1976, p. 105.

⁹¹ En referencia al título del «Delirio II» en *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, un texto que fascinó a los surrealistas por su descripción de las posibilidades transformadoras de la percepción y del lenguaje.

⁹² Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo, op. cit.*, p. 89. Carrouges recuerda que la palabra griega para poesía, *poiésis*, había sido utilizada en antiguos manuscritos para designar la operación de la transmutación alquímica.

Anna Balakian centra su investigación y análisis en la figura de Breton, al que bautiza como «mago» en el título de su monografía *André Breton mago del surrealismo*.⁹³ En su obra se hace patente la fascinación que la figura del poeta ejerció sobre ella y la razón del título. Según Balakian no hay ninguna obra del escritor, ni en verso ni en prosa, que no haga alusión a algún aspecto del hermetismo, y son casi siempre fáciles de señalar ya que el propio Breton las reclama con precisión erudita.⁹⁴ Balakian destaca que Breton «elige» entre las tradiciones: la cántara y la alquímica (tanto la pre-cristiana como la medieval); entre los autores: Nicolas Flamel, Éliphas Lévi, Auguste Viatte, Fabre d'Oliver y Fulcanelli; entre los poetas: Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Goethe, Hugo, Apollinaire, Jarry, Roussel...⁹⁵ Las investigaciones de Balakian nos llevan hacia referentes poco conocidos, relacionados con los primeros intereses científicos y los estudios de medicina de Breton,⁹⁶ como las teorías del doctor Pierre Janet (cuyas obras estaban en la lista de lecturas requeridas a los estudiantes de la generación del poeta), y especialmente las desarrolladas en *L'Automatisme psychologique*,⁹⁷ en que Janet vinculaba los procesos del inconsciente y los del ocultismo. Otros referentes acompañan las «antinomias» que tanto interesaban a Breton, y los destaca porque este tema interesó también especialmente a Varo. Balakian se detiene en Éliphas Lévi,⁹⁸ escritor hermético

⁹³ Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.* La monografía, resultado de su tesis doctoral, se publicó a los pocos años de la muerte de Breton con el título *André Breton Magus of Surrealism*, Nueva York: Oxford University Press, 1971. Anna Balakian considera su obra como una «semi-biografía» de Breton. Guiette Robert, en su recensión sobre el libro, destaca que «insiste muy justamente en la importancia del ocultismo y el esoterismo en el pensamiento y la obra de Breton» (en la *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 51, n.º 1, 1973, pp. 100-101).

⁹⁴ Anna Balakian, «André Breton et l'hermétisme. Des "Champs magnétiques" a "La Clé des champs"», *op. cit.*, p. 129.

⁹⁵ Anna Balakian, «Trajectoires de Breton et Tzara», en *Mélusine. Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, n.º XVII, *Chassé-Croisé Tzara-Breton*, Lausana: L'Age d'Homme, 1997, p. 38. En este artículo Balakian hace un profundo análisis de la presencia de elementos herméticos en algunos títulos de la obra de Breton, como *Les Champs magnétiques*, *Clair de Terre*, *Le Revolver à Cheveux Blancs* o *L'Air de l'Eau*.

⁹⁶ «Fue bajo el doble signo de la ciencia y la literatura como Breton se orientó hacia las tradiciones ocultistas», Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, p. 59. Todo el tercer capítulo del libro de Balakian, con el título «Medicina, magia y matemáticas», se dedica a analizar cuidadosamente estas fuentes.

⁹⁷ Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 50-58. Balakian destaca que, aunque Breton reconoce su deuda con Freud, Janet era una fuente más cercana a Breton y escrita en la única lengua que este leía con facilidad.

⁹⁸ Éliphas Lévi es el nombre adoptado por el mago y escritor ocultista francés Alphonse Louis Constant. (1810 - 1875). Fue uno de los mayores divulgadores de las ideas alquímicas y cabalísticas durante el siglo XIX, y su obra interesó mucho a los surrealistas. En la biblioteca de Breton, por ejemplo, encontramos sus libros *Les mystères de la kabbale*, París: Émile Nourry, 1920 y *Dogme et rituel de la haute magie*, París: Niclus, 1938. Asimismo, encontramos un libro sobre él: Paul Chacornac, *Éliphas Lévi. Rénovateur de l'occultisme en France (1810 - 1875)*, presentación de Paul Redonnel y prefacio de Victor-Émile Michelet, París: Chacornac, 1926. Además, los surrealistas conocieron a Lévi a través de los

y a la vez materialista, que tenía en cuenta el pensamiento científico. Refiere Balakian que Lévi «veía en la ciencia la magia básica y en el mundo natural todas las posibilidades de lo maravilloso que otros místicos atribuían a lo sobrenatural».⁹⁹

Robert Kanters¹⁰⁰ afirma que señalar las convergencias entre surrealismo y esoterismo no parece presentar dificultades, pero que la historia de estas aproximaciones revela también las contradicciones.¹⁰¹ Kanters destaca que la primera dificultad para la comprensión de esta coincidencia es tener en cuenta que «el surrealismo, en efecto, es violentamente antirreligioso, furiosamente ateo, voluntariamente materialista»,¹⁰² mientras que las doctrinas esotéricas, a pesar de su «perfume de herejía», se relacionan con textos sagrados y religiones establecidas y son de inspiración espiritualista.

Ferdinand Alquié contesta la tesis de Carrouges y defiende, en su *Philosophie du Surréalisme*, que los surrealistas dan vueltas alrededor del hermetismo sin abordar su verdadero sentido, ya que les falta algo esencial: el sentido místico:

Hay cierta paradoja en usar procedimientos del espiritismo sin creer por lo menos en el principio del espiritismo; en emplear el lenguaje del ocultismo sin adherirse a su inspiración; en venerar las supersticiones sin simpatizar con el torpe homenaje que la conciencia del hombre rinde a lo desconocido a través de su aparente puerilidad [...] ¹⁰³

poetas Stéphane Mallarmé y Max Jacob, que habían sido seguidores comprometidos de la doctrina del mago referente a la unidad entre el ser divino y el mundano.

⁹⁹ Según Balakian, Lévi expulsó todo misticismo de la magia, y marcó muy bien la diferencia: el misticismo está basado en la fe, que Lévi rechazaba en favor del conocimiento. Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁰ Robert Kanters fue co-autor, junto a Robert Amadou, de una *Anthologie littéraire de l'occultisme* (París: Julliard, 1950) que figuraba en la biblioteca personal de Breton con una admirada dedicatoria de los dos autores.

¹⁰¹ Robert Kanters, «Ésotérisme et Surréalisme», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *op.cit.*, p. 11.

¹⁰² «Le surréalisme en effet est violemment anti-religieux, furieusement athée, volontairement matérialiste», *ibid.*, pp. 11-12.

¹⁰³ Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, París: Flammarion, 1955, p. 211. Citado de la versión en castellano: *Filosofía del surrealismo*, traducción de Benito Gómez, Barcelona: Barral, 1974, p. 193.

¿Y cómo combinar «la ocultación del surrealismo» con «el surrealismo al servicio de la revolución»?¹⁰⁴ Cuando, en 1927, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Louis Aragon y Pierre Unik entraron en el PCF, escribieron un texto en el que defendían su adhesión y excluían a Philippe Soupault y Antonin Artaud. El texto se tituló *Au grand jour* y Artaud contestó con *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste*, escrito en el que se burlaba de ese compromiso con un partido y reclamaba otro camino para el surrealismo: «El surrealismo nunca ha sido para mí otra cosa que una nueva magia. La imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación del inconsciente (...)».¹⁰⁵ Sin embargo y tal vez paradójicamente, como nos hace notar la escritora y crítica Annie Le Brun,¹⁰⁶ a medida que en los años siguientes aumentaba la implicación de los surrealistas en la política «se reforzaba su interés por el pensamiento “tradicional”».¹⁰⁷

En efecto, el surrealismo se pone «al servicio de la revolución» y evidencia su adhesión al materialismo histórico. Pero Breton y muchos surrealistas buscarán un complejo *dépassement*, al considerar que la revolución que hay que hacer no es solo contra una forma de organización económica y social, sino sobre todo (o además –y el matiz y sus implicaciones han hecho correr también ríos de tinta–) contra las maneras de estar en el mundo. En realidad, la posibilidad de esta combinación de intereses no debería parecer tan paradójica: tanto algunas doctrinas herméticas como determinadas propuestas políticas utópicas pueden coincidir con la voluntad surrealista de transformar el mundo

¹⁰⁴ Preguntas similares se las han formulado muchos investigadores. En palabras de Jean Clair: «Comment Breton pouvait-il concilier son adhésion à la pensée “scientifique” du marxisme avec sa croyance en une pensée magique qu’exprimait l’occultisme en son temps? Comment pouvait-il confondre l’aurore du socialisme et le matin des magiciens? Comment pouvait-il fondre en une même image directrice la vision en salopette de l’ingénieur bolchevisant et celle en robe de bure du mage initié?». Jean Clair, «Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l’insensé», *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, 2003/1 n° 21, p. 90.

¹⁰⁵ «Le surréalisme n’a jamais été pour moi qu’une nouvelle sorte de magie. L’imagination, le rêve, toute cette intense libération de l’inconscient (...)», Antonin Artaud citado en Philippe Audoin, *Les surréalistes*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁶ También Le Brun ha destacado en sus investigaciones el profundo interés de Breton por las denominadas ciencias ocultas, remarcando que aparece desde sus primeras obras. Señala, por ejemplo, que Breton ya remite a la «Gran Obra» en 1920, en su presentación del poeta romántico Aloysius Bertrand. Annie Le Brun, «Cette échelle qui s’appuie au mur de l’inconnu», *op. cit.*, p. 319. Le Brun destaca también que Breton será, de entre todos los surrealistas, el que no perderá jamás el horizonte de la alquimia. En efecto, después de la II Guerra Mundial Breton escribirá libros como *Arcane 17* (que se encontraba en la biblioteca de Varo), impulsará revistas como *Médium* y galerías como *A l’étoile scellée* en la que se organizarán exposiciones en relación a estos temas.

¹⁰⁷ «Aussi, a mesure que grandit l’implication politique des surréalistes dans les années suivantes, el n’est pas aussi paradoxal que l’on pourrait le croire de voir se renforcer leur intérêt pour la pensée “traditionnelle”», Annie Le Brun, «Cette échelle qui s’appuie au mur de l’inconnu», *op. cit.*, p. 319.

y cambiar la vida.¹⁰⁸ Para Annie Le Brun la particularidad está en la forma de relación que Breton dispone con el pensamiento «tradicional», que le permite tomar una distancia tanto de éste como del materialismo dialéctico «para generar un “campo de tensiones” en el cual continuamente se confunde el espacio específico del surrealismo».¹⁰⁹ Le Brun establece una relación a modo de «vasos comunicantes» entre hermetismo y surrealismo, planteando que el surrealismo encontró su especificidad en hacer saltar dispositivos, cerraduras, y que, a su vez, sin estas aportaciones surrealistas el pensamiento tradicional no habría podido sobrevivir como tal.¹¹⁰

Lo que provoca el interés de los surrealistas en prácticas mágicas, alquímicas y herméticas es, según Michael Löwy, «la carga inmensa de electricidad poética que contienen estas actividades».¹¹¹ Pero a esta «electricidad poética» Löwy vincula una posibilidad revolucionaria, transformadora, una potencia «que permite drenar el orden cultural establecido de su conformidad positivista» y hacer «saltar las chispas que pueden encender y ayudar al surrealismo en su empresa eminentemente subversiva de reencantamiento poético del mundo».

Pues de eso se trata, de reencantar el mundo, y la poesía (la verdadera poesía) tiene esa capacidad mágica. Si el hermetismo y el surrealismo buscan un lenguaje que descubra el misterio, una diferencia fundamental se encuentra en que para los hermetistas ese lenguaje es privilegio exclusivo de los iniciados, mientras que para los surrealistas es necesario que, una vez encarnado en poesía, sea una forma de «revelación» para todos. En ese sentido, Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier llevan más lejos las

¹⁰⁸ En palabras de M.E. Warlick, los surrealistas reconocieron correspondencias vitales y afinidades electivas entre formas aparentemente tan disímiles de pensamiento como la alquimia, la filosofía hegeliana y el marxismo. M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, op. cit., p. 103.

¹⁰⁹ «Pour faire surgir un *champ de tensions* avec lequel va continuellement se confondre l'espace spécifique du surréalisme», Annie Le Brun, «Cette échelle qui s'appuie au mur de l'inconnu», op. cit., p. 320.

¹¹⁰ «D'autant qu'avec le recul, il est possible de mesurer à quel point le surréalisme aura trouvé sa spécificité à faire sauter verrous et dispositifs de sécurité, sans lesquels la pensée traditionnelle n'aurait pu survivre en tant que telle», *ibid.*, p. 324.

¹¹¹ Löwy asocia también esta capacidad –y por tanto el interés de los surrealistas– a las prácticas mágicas «primitivas»: «What interest them in “primitive” magical practices –as with alchemy and other hermetic arts- is the immense charge of poetic electricity that these activities contain. That charge allows them to drain the cultural order of the establishment of its positivist conformity. Other forms of magic give off sparks which are able to ignite and aid Surrealism in its eminently subversive enterprise of the poetic reenchantment of the world». Michael Löwy, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, Austin: University of Texas Press, 2009, p.38.

posibilidades de la poesía, al preguntarse si no mantendrá «la poesía relaciones secretas con la magia»,¹¹² y toman la definición de magia que suscribe Breton: «La magia es una práctica que proporciona un medio de acción sobre un elemento del universo utilizando las correspondencias analógicas que ese elemento posee con cualquier otro elemento del universo».¹¹³

Entonces, si el surrealismo es magia transformadora, el poeta es el mago que la hace posible. Maurice Nadeau lo expresa así, retomando las palabras de Breton en *Les Vases communicants*:

El poeta de hoy no solo está inspirado siempre sino que, en vez de ser objeto de la inspiración se convierte en sujeto: es «el que inspira». No es solo «eco sonoro», «vidente»; es a la vez todo esto y más: *magos*. Él es quien cambia la vida y el mundo, quien transforma al hombre. Sabe «mezclar la acción y el sueño», «confundir lo interno y lo externo», «retener la eternidad en el instante», «fundir lo general en lo particular».¹¹⁴

Sin embargo, llegados a este punto, los surrealistas establecerán con las prácticas ocultistas una diferencia fundamental, realmente transformadora. Así como los conocimientos y las prácticas herméticas se transmiten y se realizan entre un grupo de iniciados, de elegidos, y en muchas ocasiones, en secreto, Breton defenderá que «lo propio del surrealismo consiste en haber proclamado la igualdad total de todos los seres humanos ante el mensaje subliminal», y en haber defendido que ese mensaje constituye un patrimonio común «que a toda costa ha de dejar dentro de muy poco de ser considerado como el privilegio de unos cuantos».¹¹⁵ Con la voluntad de poner al alcance

¹¹² Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, París, Larousse, 1971. Existe edición en castellano, de la que cito: *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, traducción de Josep Elías, Madrid: Guadarrama, 1974, p. 147.

¹¹³ La definición es de Robert Amadou, y Breton la adopta y cita literalmente en una carta a Amadou en diciembre de 1953. Citada en Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas, op. cit.*, pp. 147-148. La magia vinculada a las correspondencias analógicas fascinó tanto a Breton como a Varo, como veremos al analizar algunas de sus obras.

¹¹⁴ Expresiones de André Breton en *Les Vases communicants*, recogidas y yuxtapuestas por Maurice Nadeau en su *Historia del surrealismo, op. cit.*, p. 22.

¹¹⁵ «Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns». André Breton, «Le Message Automatique», *Minotaure*, n.º 3-4, diciembre de 1933, p. 33. Existe una reedición de la revista: *Minotaure, 1933 - 1939*,

de todos ese mensaje, ese «dictado mágico»¹¹⁶ que está en la base del automatismo, los surrealistas adoptarán y defenderán la máxima de Lautreamont de que la poesía debe ser hecha por todos, y no solamente por unos,¹¹⁷ dejando así en nuestras manos –en las de todas y todos– la posibilidad de reencantar el mundo, de cambiarlo, de transformar la vida.

Remedios Varo entre los surrealistas

Remedios Varo llegó a París en 1937, cuando el grupo surrealista llevaba ya formado casi quince años. En ese tiempo, los surrealistas habían llevado a cabo muchas experiencias literarias, plásticas y políticas, organizado exposiciones y publicado manifiestos, hojas-volantes y revistas. Habían escrito sobre sus intereses hacia lo oculto, la magia y la alquimia, y habían puesto en práctica «técnicas» (como los relatos de sueños, los estados de trance, la escritura automática y otras experiencias de automatismo en relación a la pintura, la disponibilidad hacia el azar objetivo, los juegos de azar aplicados a la creación artística...) que fuesen capaces de destilar lo que Breton había denominado ya en el primer manifiesto los «secretos del arte mágico surrealista». Varo llegó de la mano de uno de los iniciadores de la aventura y a la vez uno de los más cercanos amigos de Breton, el poeta Benjamin Péret,¹¹⁸ y eso seguramente le facilitó la

París: Flammarion, 1981. La cita es de la edición en castellano: «El mensaje automático», en André Breton, *Apuntar del día*, traducción de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila, 1974, p. 150.

¹¹⁶ Así lo denomina Breton en «Entrée des médiums», *Littérature*, 2ª série, n.º 6, 1 de noviembre de 1922, pp. 1-16. *Littérature* fue el irónico nombre de la revista que publicaron Aragon, Breton y Soupault entre 1919 y 1924. Se puede consultar íntegramente en línea:

<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/> [consulta: 19/05/2012]. Fue reeditada en París, por Jean-Michel Place, en 1978. De este texto hay traducción al castellano: «Entrada de los mediums» en André Breton, *Los pasos perdidos*, traducción de Miguel Veyrat, Madrid: Alianza, 1972, p. 113.

¹¹⁷ Lautréaumont, *Obra completa*, edición bilingüe, traducción de Manuel Álvarez Ortega, prólogo de Maurice Saillet, Madrid: Akal, 1988, p. 591.

¹¹⁸ Benjamin Péret (1899 - 1959) y Remedios Varo se habían conocido en el verano de 1936 en Barcelona, seguramente por medio de Domínguez o de Marcel Jean. Péret había viajado a España para incorporarse a la Columna Durruti y participar en la revolución que se había iniciado en julio. Ambos iniciaron una relación amorosa que duró hasta su separación en México en 1947, aunque siguieron manteniendo una entrañable amistad hasta la muerte del poeta. No sabemos casi nada de su vida en común ni de su relación creativa en Francia. En el archivo de Breton se conservaban dos piezas que combinaban un poema de Péret con un dibujo firmado por Varo y Francés. Las obras, que no están recogidas en el *Catálogo razonado* de Varo, llevan los títulos *Chevelure vole* y *Regards perdus* [Fig. 2]. Pueden consultarse en línea: <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100243030> y <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100620311#>, respectivamente. [consulta: 15/07/2011]. Varo y Péret conservaron la costumbre de realizar estas obras conjuntas en México. Sabemos también que participaron juntos en el juego del «dibujo comunicado», que describiré en breve. Sin embargo, y a pesar de que Péret fue sin duda una de las relaciones más importantes para Varo en Francia, no me voy a detener ahora en ella. En torno al tema que me ocupa (el interés de Varo por lo mágico) creo que debió tener más peso el tiempo compartido por ambos en México, aislados del grupo surrealista del que Péret

relación con otros artistas del grupo y sus prácticas, así como la inclusión de sus obras en las revistas y exposiciones surrealistas.

Sabemos, por diversos testimonios y recuerdos sobre su infancia, que ya desde niña Varo había estado especialmente interesada por los mundos fantásticos y las prácticas mágicas, y que «como antídoto del catecismo y del credo se procuraba cuentos fantásticos de aventuras y de viajes [...] así como libros sobre misticismo y filosofía oriental»,¹¹⁹ que «desarrolló estas ideas mágicas en historias fantásticas [...] que enterraba bajos los baldosines de su dormitorio»,¹²⁰ que un día, en secreto, le escribió a un hindú para que le enviara una raíz de mandrágora¹²¹ y que, amante del misterio, se interesó «tanto por la ciencia como por los fenómenos paranormales».¹²² Seguramente, por tanto, Varo encontró en el grupo un terreno abonado para desarrollar intereses que ya tenía o había tenido. ¿Cómo calaron las prácticas y discusiones de los surrealistas por lo hermético y lo oculto en el pensamiento de Remedios Varo? ¿Qué huellas sobre estos temas, intereses y prácticas podemos rastrear en su obra?

Primero debemos recordar, aunque sea brevemente que, antes de su viaje a París, Remedios Varo ya conocía –y trabajaba en sus obras– las ideas surrealistas. En julio de 1935 realizó una serie de «cadáveres exquisitos» con la técnica del *collage*, junto a los artistas Esteban Francés¹²³ (su entonces compañero sentimental y con quien compartía

había sido figura central. En México Péret se dedicó, entre otras cosas, a investigar sobre mitos indígenas americanos y a escribir un texto de claras analogías alquímicas.

¹¹⁹ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, traducción de Amalia Martín-Gamero, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 16.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²¹ Juliana González, «Trasmundo de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*. México D.F.: Era, 1966, p. 165. Existen versiones posteriores en *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 33-38, y en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 89-99. Volveré a esta anécdota en relación a la brujería.

¹²² Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México D.F. / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 22.

¹²³ Esteban Francés (Portbou, 1913 - Barcelona, 1976) fue un pintor con quien Varo mantuvo una fuerte relación artística y personal, que se inició en Barcelona y se prolongó en París y México. Una investigación sobre lo que supuso esta relación para la obra –sobre todo la temprana– de ambos está pendiente de hacer, y creo que arrojaría resultados muy interesantes. Francés aparecerá en diferentes momentos en este trabajo, y me permito presentarlo aquí anunciando algunos temas que retomaré en el texto. Francés y Varo se debieron conocer a finales de 1932 o principios de 1933 en Barcelona, compartieron estudio en la plaza de Lesseps e iniciaron una relación amorosa. Compartieron también el interés por el arte de vanguardia y el surrealismo, y, como veremos, trabajaron juntos en una serie de «cadáveres exquisitos». Francés participó en la exposición logicofobista con las obras tituladas «Maria és casadora», «De la mar sorgeix un mal son» y «Chipre-remei o el complex del dictador» (de ninguna de las cuales se conoce ni la imagen ni el paradero). A partir de 1937 coincidieron en París. Según algunos testimonios, Francés siguió a Varo, que habría marchado con Péret, y se instaló en París con la pareja.

taller), Óscar Domínguez¹²⁴ y Marcel Jean, artista surrealista francés al que Varo y Francés conocieron por medio de Domínguez cuando viajó a Barcelona.¹²⁵ Además, se conservan también otra serie de «cadáveres» realizados de la manera más habitual, es decir mediante el dibujo en lugar del *collage*.¹²⁶ Al año siguiente Varo y Francés

Según otros, Varo habría marchado antes que Péret, y Francés se habría instalado en París con Domínguez. Sean como hayan sido las relaciones entre Varo, Francés y Péret, nos han dejado las obras conjuntas que acabamos de citar en relación a Péret. A Francés le costó más que a Varo ser reconocido por el grupo surrealista, hasta que su obra fue elogiada por Breton en «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste» en el n.º 12-13 de *Minotaure*, en 1939. El verano de ese año lo pasó con Matta y Onslow Ford en Chemillieu estudiando a Ouspensky y los escritos de Jung sobre la alquimia. Trabajaron también sobre la representación del espacio y del tiempo a partir de los modelos matemáticos de Poincaré, mediante planos combados y perspectivas múltiples. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial Francés inició el periplo que le llevó, aproximadamente en las mismas fechas que a Varo, a México. Allí trabajaron juntos en la construcción de dioramas y en el diseño del vestuario para el ballet *Aleko*. En 1942 participó en la exposición «First Papers of Surrealism» y sus obras se reprodujeron en la revista *VVV*. En 1945 Breton describió en «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme» la técnica automática inventada por Francés y denominada *grattage*. En ese mismo año Francés se trasladó a Nueva York, donde durante casi veinte años desarrolló su labor como escenógrafo y figurinista para el Ballet Society con el coreógrafo George Balanchine. En 1947 se separó del surrealismo. Apartir de 1960 se instaló en Deià, Mallorca. Falleció en Barcelona en 1976, mientras preparaba su primera exposición individual en la ciudad en la que había compartido con Varo la efervescencia de la vanguardia cuarenta años atrás. La obra de Francés ha sido muy poco estudiada. Véase *Esteban Francés. 1913-1976*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 1997, con textos de Gordon Onslow Ford, Josefina Alix, Lucía García de Carpi y Thomas Windholz que abren muy sugerentes vías de investigación.

¹²⁴ En una carta de Óscar Domínguez a Georges Hugnet explicando su estancia en Barcelona, cuenta Domínguez: «Paso el tiempo con una mujer y un tipo que pintan cuadros bastante buenos, y experimentamos con los cadáveres exquisitos... Miró y Dalí se han ido al campo. Aparte de esta mujer y este tipo, que son elementos muy interesantes, no hay nadie aquí». La mujer y el tipo son Remedios Varo y Esteban Francés. Más tarde, entre Domínguez y Varo se desarrolló una fuerte y larga amistad en París y Marsella. La carta está reproducida en *Oscar Domínguez. 1926 - 1957. Exposición Antológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 278.

¹²⁵ También Marcel Jean recuerda en varios textos aquel verano barcelonés: «¿Qué se podía hacer en esa ciudad extraordinariamente activa que dormía por la tarde en las horas de la siesta? ¿Qué podían hacer cuatro surrealistas sin mucho dinero después de ir a la playa, explorar el Barrio Chino y visitar devotamente el Parque Güell de Gaudí y su basílica modernista, La Sagrada Familia inacabada? Pues bien, hicieron “cadáveres exquisitos”, dibujos colectivos “a ciegas”, uno de los pasatiempos predilectos de los surrealistas en las horas de ocio. Con una variante esta vez: las contribuciones sucesivas que construían la imagen terminal no se dibujaron a mano sino que se tomaron de las páginas publicitarias de viejas revistas. Recortábamos personajes, animales, objetos... que pegábamos en una hoja de papel y, siguiendo las reglas del juego, cada participante, ocultando su propio collage, pasaba la hoja al siguiente colaborador. Esta actividad nos apasionó e hicimos “cadáveres-collages” hasta que nuestra provisión de viejas revistas quedó reducida a un montón de trizas. Las obras que han sobrevivido ahora están en colecciones privadas o en museos, lo que no habíamos previsto inicialmente». Marcel Jean, «Recuerdos de Óscar Domínguez», *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 55. Con ligeras variantes Jean repite el recuerdo en su libro de memorias *Au galop dans le vent*. Sobre Marcel Jean puede consultarse: *Marcel Jean. Peintures. Dessins*. París: Galerie 1900-2000, 1987 y *Marcel Jean (1900 - 1993): acteur et témoin du Surréalisme*, Issoudun: Éditions du Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2008.

¹²⁶ Sobre los «cadáveres exquisitos» y la producción artística de Varo en Barcelona es fundamental el artículo de Janet A. Kaplan «La energía creativa en la Barcelona de la preguerra», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, coordinado por Tere Arcq, México D.F.: Artes de México, 2008, pp. 131-153. Hay una versión posterior y ampliada de este artículo: «Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio, op. cit.*, pp. 15-35. En ninguno de estos «cadáveres» se encuentran referencias al ocultismo, la videncia o la magia.

conocieron al poeta Paul Éluard cuando este visitó la ciudad condal.¹²⁷ En la correspondencia que mantuvieron después con Marcel Jean mandaban saludos a Éluard y proclamaban su «posición absolutamente surrealista»: «aceptamos toda vuestra disciplina y estamos dispuestos a firmar vuestros manifiestos, y quisiéramos [...] seguir vuestras actividades».¹²⁸

Casi un año después, en mayo de 1936, Remedios Varo participó en la «Exposición logicofobista», organizada por ADLAN¹²⁹ en la Galeria Catalònia de Barcelona, en que se presentaron 39 obras de Artur Carbonell, Leandre Cristòfol, Àngel Ferrant, Esteban Francés,¹³⁰ A. Gamboa-Rothwoss, A. G. Lamolla, Ramon Marinello, Joan Massanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Nadia Sokalova, Remedios Varo y Joan Ismael.¹³¹ Parece que había sido planeada como una manifestación de todo el surrealismo español, sin embargo, por motivos que no conocemos, faltaron Miró, Dalí y Domínguez, sus representantes más conocidos.¹³² Varo participó con tres obras: *La cama alliberadora de les amibes gegants* [Fig. 3],¹³³ *Accidentalitat de la dona-violència* y *Lliçons de costura*.¹³⁴

¹²⁷ Paul Éluard estuvo en Barcelona para dar un recital poético en Amics de la Poesia y una conferencia en el Ateneu Enciclopèdic Popular.

¹²⁸ Fragmento de carta de Varo a Jean datada en mayo de 1936. Citado en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 44.

¹²⁹ Recordemos que ADLAN (Amics de l'Art Nou) se había formado en Barcelona a finales de 1932, animado por Joan Prats, Joaquim Gomis, Josep Lluís Sert, J.V. Foix, Carles Sindreu, Sebastià Gasch y Magí A. Cassanyes. ADLAN mantuvo vínculos con el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Entre sus estatutos figuraba «ADLAN tiene como objeto la protección y desarrollo del arte en cualquiera de sus manifestaciones», pero se interesaron especialmente en promocionar y difundir el arte de vanguardia.

¹³⁰ Su nombre aparece en catalán en el listado de artistas participantes en la exposición: Esteve Francés. El de Varo, en castellano. En la hoja-catálogo editada para la ocasión figuran, además de los nombres de los artistas participantes, los títulos de las obras y dos breves textos de presentación de Magí A. Cassanyes y José Viola Gamón.

¹³¹ Sobre las artistas en esta exposición véase María José González Madrid, «Les artistes i la modernitat. Política i representacions», *L'Avenç*, n.º 312, abril 2006, pp. 35-37.

¹³² Jordi Jou, «Una conversa amb M.A. Cassanyes. "El logofovisme"» [sic.], *La Humanitat*, 29 abril 1936. Sobre la exposición, véase Arnau Puig, «El logicofobisme i l'exposició logicofobista», en *Surrealisme a Catalunya 1924 - 1936. De L'amic de les arts al Logicofobisme*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1988.

¹³³ Se trata de una obra desaparecida, de la que solo se conserva la reproducción en blanco y negro de no muy buena calidad, pero que podemos identificar ya que aparece en una de las fotografías de la exposición. Figura, datada en 1936 y con el número 35 en el *Catálogo razonado*, y se recogen, además de los títulos citados, *L'attente*, *Anticipation* y *La espera*. Fue reproducida en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, erróneamente fechada en 1937. Volveré sobre esta obra un poco más adelante, al hablar de la participación de Varo en exposiciones y publicaciones surrealistas, y en el siguiente capítulo para relacionarla con otra de la época mexicana titulada *Mimetismo* [Fig. 18].

¹³⁴ Con estos títulos aparecen en la hoja-catálogo de la exposición. Estas dos últimas obras han desaparecido y no se conserva tampoco su reproducción. Ni siquiera figuran mencionadas en el *Catálogo*

Sin embargo, el texto que Magí A. Cassanyes escribió para acompañar la exposición evitaba el término «surrealista» y declaraba la fobia a la lógica y la razón, a la vez que defendía que las manifestaciones artísticas no debían vincularse a la política sino a la metafísica.¹³⁵ A continuación, un texto muy breve firmado por J. Viola Gamón¹³⁶ parecía responder al anterior, definiendo el surrealismo como una tendencia no evasivista. Según sus palabras, el surrealismo «tiende a precipitar la actual crisis de conciencia, mostrándose esencialmente como expresión de la revolución permanente del espíritu».¹³⁷

Al llegar a la capital parisina, Remedios Varo participó de pleno en las actividades del grupo surrealista. Podemos encontrar reproducciones de sus dibujos y pinturas en la revista *Minotaure*,¹³⁸ así como en las publicaciones *Trajectoire du rêve*¹³⁹ y

razonado. Recientemente han aparecido en la red algunas imágenes de *Accidentalitat de la dona-violència*, aunque sin ningún aval para esta identificación.

¹³⁵ La carta de Varo a Marcel Jean sobre su relación con la exposición logicofobista tiene que ver, seguramente, con su desacuerdo con el texto de Cassanyes: «Querido Marcel... se celebra ahora en Barcelona una exposición colectiva de pintura y escultura con los elementos más próximos al surrealismo que han podido encontrarse. Nos han pedido a mí y a Esteban nuestra colaboración y hemos expuesto algunos cuadros con ellos, dado que aquí por el momento no hay suficientes elementos absolutamente surrealistas como para formar un grupo. Pero queremos que sepas, que puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista, estamos al margen y somos del todo independientes de él...». En otra carta de fecha 23 de mayo Varo y Francés contaban a Jean que la exposición «había levantado algunas protestas airadas y mucho interés y curiosidad» y se lamentaban de que hubiera «únicamente tres o cuatro que creemos que están interesados y que valen la pena» porque «la mayoría de ellos no siguen el surrealismo del todo, especialmente en los que se refiere a la parte social». Concluyen diciendo que están «haciendo todo lo posible para conseguir algo “enteramente surrealista”». Todos los fragmentos citados en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 44.

¹³⁶ El pintor José Viola Gamón (1916 - 1987), conocido como Manuel Viola –el nombre que adoptó tras finalizar la guerra civil– mantuvo amistad con Remedios Varo en Barcelona y París. Fue cofundador de la revista surrealista *Art*, editada en Lleida, y estuvo vinculado a ADLAN Durante la guerra engrosó las filas milicianas del POUM y después se exilió a Francia, donde participó en la revista surrealista y resistente *La Main à Plume*. Participó en las exposiciones de la Escuela española de París y, tras su regreso a España en 1949, formó parte del grupo *El Paso*. Janet A. Kaplan reproduce una fotografía de Varo entre Viola y Francés a los pies del barcelonés monumento a Colón, en *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 34.

¹³⁷ «Tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant-se essencialment com a expressió de la revolució permanent de l'esperit», en el texto de la hoja-catálogo que acompaña la exposición.

¹³⁸ En el número 10 de la revista, publicado en 1937, se reprodujo, atribuida a «Remedios», *Le désir*, una pintura a la cera en una caja que, según el *Catálogo razonado*, Varo había realizado en Barcelona en 1935. En el mismo número se reprodujeron algunas obras que parece que impresionaron a Varo y encontraron eco en su pintura: *Adrianopole*, de Víctor Brauner, con la figura femenina sobre ruedas, y *Le feu follet* de Kurt Seligmann, que se asemeja a los extraños personajes que Varo pintó muchos años después en México para *Gitana y arlequín*. Se reproduce también un texto de Pierre Mabilille que Varo debió haber leído: «La consciente lumineuse». Volveré más adelante sobre la relación con Brauner, Seligmann y Mabilille.

¹³⁹ *Trajectoire du rêve. Documents recueillis par André Breton*, París: G.L.M. (Guy Lévis-Mano), 1938. Remedios participó con el dibujo *Comme en rêve* [Fig. 6], de 1938, sobre el que volveré al hablar

Dictionnaire abrégé du surréalisme.¹⁴⁰ Además, Varo participó en las más importantes exposiciones organizadas por los surrealistas: la celebrada en Tokio en junio de 1937,¹⁴¹ la de Londres en noviembre del mismo año,¹⁴² y las exposiciones internacionales surrealistas que se celebraron en 1938 en París¹⁴³ y Ámsterdam.¹⁴⁴ Curiosamente, la obra de Varo llegó a México antes de que la artista lo hiciera como exiliada, para participar en la Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en aquel país en 1940,¹⁴⁵ mientras la guerra avanzaba en Europa.

de la presencia de los sueños en la obra de Varo. La misma selección de textos e ilustraciones (incluido el dibujo de Remedios) se publicó el mismo año 1938 en formato de revista, como el número 7 de los *Cahiers G.L.M. Cahier consacré au rêve*. De los parisinos *Cahiers G.L.M* salieron nueve números entre mayo de 1936 y marzo de 1939.

¹⁴⁰ En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* se reprodujo una de las pinturas con las que Varo había participado en la exposición logicofobista en Barcelona, *La cama alliberadora de les amibes gegants* [Fig. 3], pero en esta ocasión con el título *L'attente*. Aunque en el diccionario la obra aparece datada en 1937, sabemos que ya estaba pintada en 1936, cuando se expuso en Barcelona. Con esta misma pintura también participó en la exposición internacional del surrealismo celebrada en París en 1938, aún con otro título: *Il était tard*. André Breton y Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París: José Corti, 1938. Hay edición en castellano: *Diccionario abreviado del surrealismo*, traducción de Gabriel Jackson, Madrid: Siruela, 2003. En esta edición la obra de Varo se reproduce en la página 153 con el título *La afectada*.

¹⁴¹ La exposición internacional del surrealismo en Tokio fue organizada en junio 1937, desde la revista *Mizué*, por el poeta Chiruu Yamanaka (de inspiración surrealista, traductor de algunos escritos de los surrealistas parisinos, como *Immaculée conception* de Breton y Éluard y *Le Libertinage* de Aragon) y el poeta y crítico de arte Shuzo Takiguchi (que en su estancia en París había desarrollado una amistad con Breton y con Miró, entre otros). Varo participó con *Pintura*, 1936, número 34 en el *Catálogo razonado*. Se puede ver una reproducción en blanco y negro de la obra, actualmente en paradero desconocido, en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 47.

¹⁴² La exposición se tituló *Surrealist Objects & Poems* y se celebró en la London Gallery del 24 de noviembre al 22 de diciembre de 1937. Organizada por E. L. T. Mesens, se exhibieron 138 objetos de artistas surrealistas. El catálogo incluía textos de Herbert Read y David Gascoyne. Varo participó con una pieza que lleva en el catálogo el título de *Objeto pintado*, y que no se ha podido identificar. En el *Catálogo razonado* de la obra de Varo, solo *Le désir* (con el número 16) podría responder a ese título, por estar pintado dentro de una caja. De hecho, un año antes, Varo había participado con esta pieza, aunque fuera de catálogo, en la exposición que con el título *Exposition Surréaliste d'Objets* se celebró en mayo en la parisina Galerie Charles Ratton. Por otra parte, en la exposición *El objeto surrealista en España* se presentó, con el número 71, un curioso objeto de Varo (que no aparece en el *Catálogo razonado*): se trata de una pequeña esfera a manera de recipiente y que adopta la forma de una carita de color verde con grandes ojos y orejas puntiagudas [Fig. 4]. Se puede ver una imagen de esta pieza en el catálogo *El objeto surrealista en España*, Teruel: Museo de Teruel, 1990.

¹⁴³ Entre enero y febrero de 1938 en la Galerie Beaux-Arts. Organizada por Breton y Éluard, supervisada por Marcel Duchamp, con sugerencias técnicas de Salvador Dalí y Max Ernst, iluminación de Man Ray y colaboraciones de Georges Hugnet y Wolfgang Paalen. Participaron 60 artistas de 14 países y se expusieron 229 objetos. Los artistas españoles participantes: Dalí, Miró, Picasso, Domínguez y Remedios. En el catálogo aparece, con el número 191, la obra de Varo *Il était tard* (que se trata, como ya he dicho, de *La cama alliberadora de les amibes gegants* [Fig. 3]). Fue como complemento a esta exposición que Breton y Éluard publicaron el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

¹⁴⁴ Debido a su éxito, la exposición parisina se prolongó, en una versión reducida por Hugnet, en la galería Robert de Ámsterdam en la primavera de 1938. Participaron 49 artistas con 136 obras. Curiosamente, Varo tomó parte con una obra diferente: *L'agent double*, datada en 1936. La obra está recogida en el *Catálogo razonado* con el número 32.

¹⁴⁵ Se celebró en la Galería de Arte de Inés Amor, organizada por Wolfgang Paalen, César Moro y André Breton. Varo participó con un *gouache* de 1938 titulado *Recuerdo de la walkiria* [Fig. 5] (se conoce

Tenemos constancia de todas las participaciones mencionadas, pero sin embargo no sabemos mucho de la producción de Varo durante esos tiempos. En el *Catálogo razonado* de la artista se recogen solamente siete obras datadas entre 1937 y 1941, es decir, durante el tiempo compartido, en París y Marsella, con el grupo surrealista.¹⁴⁶ Se trata de las pinturas *Las almas de los montes*, *Títeres vegetales* y *Recuerdo de la walkiria* [Fig. 5] y de los dibujos o *gouaches* sobre papel *La Faim*, *Comme en rêve* [Fig. 6], *Remolinos* y dos dibujos a tinta sin título. Por último, un *collage* colectivo producido junto a Victor Brauner, Óscar Domínguez y Jean Herold, con la inscripción *Le dernier Romantique a été enculé par le Maréchal Pétain*. Para pintar *Las almas de los montes* Varo utilizó la técnica del *fumage*, que consistía en crear la obra a partir de las formas inesperadas que el humo de una vela dibujaba sobre un papel. En cambio, *Títeres vegetales* lo realizó a partir del goteo impredecible de cera derretida sobre el soporte. Vemos que Varo estaba experimentando con las prácticas surrealistas para provocar el azar en la pintura. Creo que podemos decir que la artista se reconoció en las propuestas del surrealismo y también que su obra fue reconocida desde el grupo surrealista e incluida en sus exposiciones. Muchos años más tarde, desde México, Varo afirmó tajantemente su identificación con las propuestas surrealistas en esos años parisinos: en unos apuntes de su puño y letra para preparar las posibles preguntas de una entrevista, contesta a la cuestión «¿Era usted surrealista antes de llegar a México?» con un decidido y escueto «Sí».¹⁴⁷

Querría detenerme aquí para hacer un inciso en relación a las investigaciones sobre la obra de Varo. Como sabemos, la fama de Remedios Varo se debe sobre todo a las obras pintadas en México durante la conocida como «década prodigiosa»,¹⁴⁸ y presentadas a la crítica y al público a partir de 1955. Sin embargo, existe un interesante *corpus* de obra anterior, que está recogido –aunque solo en parte– en el *Catálogo razonado* de la

también como *Hiedra salvaje* o *Hiedra aprisionada*). La obra está recogida en el *Catálogo razonado* con el número 40.

¹⁴⁶ Aunque se conocen algunas más, de las que iré hablando a lo largo de este trabajo.

¹⁴⁷ «Una entrevista inédita», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁸ En afortunada expresión de Fernando Martín Martín, «A una artista desconocida», en Remedios Varo, *op. cit.*, p. 18. Se refiere a las pinturas realizadas en los diez últimos años de vida de la artista.

artista.¹⁴⁹ Se conocen algunas obras de su niñez y su época en la Academia, la ya mencionada serie de «cadáveres exquisitos» realizados en Barcelona durante el verano de 1935 y otros *collages* trabajados exclusivamente por Varo (y datados según el *Catálogo razonado* en 1935), además de una serie de obras (entre dibujos a lápiz, acuarelas, *gouaches* y óleos) producidas en Barcelona entre 1935 y 1936, relacionadas estas últimas con las propuestas surrealistas, y con algunas de las cuales participó – como hemos visto– en exposiciones y publicaciones surrealistas. Conocemos otras obras –pocas– que Varo hizo ya en París entre 1937 y 1938, Por último, otra serie de obras colectivas realizadas a partir del juego de los «dibujos comunicados», seguramente entre París y Marsella durante los meses de la denominada «drôle de guerre», de septiembre de 1939 a mayo de 1940.¹⁵⁰ Ya en el exilio mexicano tenemos constancia de las obras trabajadas en la década de los años cuarenta –bastantes de ellas trabajos publicitarios–, antes de que Varo se dedicase en exclusiva a la pintura y crease, meticulosa e infatigablemente, las obras que la dieron a conocer como artista.

Sin embargo, la numerosa bibliografía y estudios sobre la artista se han centrado sobre todo en las obras que Varo pintó desde mediados de la década de 1950 hasta su muerte, mientras que las realizadas en Barcelona y París –así como sus trabajos publicitarios en México y Venezuela– han sido bastante menos estudiadas.¹⁵¹ Se trata de conjuntos de obras muy distintos entre sí, y que no es fácil poner en relación: la obra anterior al exilio es muy diferente del conjunto de obras de la «década prodigiosa».

En el *Catálogo razonado* de la obra de Varo se nota también esta diferencia. Los investigadores que trabajaron en la catalogación –con un apoyo extraordinario por parte

¹⁴⁹ Extrañamente, no aparece en el *Catálogo razonado* ninguna obra realizada entre 1926 y 1935. En palabras de Luis-Martín Lozano, «la gran incógnita aún no resuelta en las investigaciones recientes es, ¿dónde está la obra de toda una década, la producida entre 1926 y 1935?», en Luis-Martín Lozano, «Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo», *The Magic of Remedios Varo*, Washington: National Museum of Women in the Arts, 2000, p. 24. Este texto lo adecuó el autor para ser publicado en las últimas ediciones del *Catálogo razonado*, con un diferente título: «Remedios Varo: Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora», pp. 43-73.

¹⁵⁰ Este conjunto de dibujos, con una sola excepción, no aparecen en el *Catálogo razonado*. Hablaré sobre ellos en seguida.

¹⁵¹ Con algunas excepciones: Además de las investigaciones sobre los «cadáveres exquisitos», Janet A. Kaplan dedica a las etapas previas al exilio mexicano varios capítulos de su *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.* Existe también una tesina de licenciatura escrita por Carmen Dolores Manrique Castillo, pero no publicada: *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, Universidad de Barcelona, 1986. Por último, sobre los trabajos publicitarios de Varo en México y Venezuela, véase Tere Arcq, «Remedios Varo y la Casa Bayer», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 6-11.

del último compañero de la artista, Walter Gruen, para la identificación y datación de pinturas, dibujos y escritos— se detuvieron más cuidadosamente en la obra mexicana. Es evidente que, más allá de las obras anteriores al exilio que Varo hubiese podido llevar consigo o de aquellas que se conocen por haber sido reproducidas o citadas en revistas y catálogos surrealistas, era una tarea difícil establecer ese *corpus* de obra anterior. De hecho, tanto en las investigaciones sobre la obra de Varo precedente al exilio como en diferentes catálogos de exposiciones colectivas surrealistas, pueden encontrarse obras que no aparecen recogidas en el *Catálogo razonado*.¹⁵² Podemos pensar que, en el contexto de los convulsos años de la guerra en España y más tarde en Francia, algunas obras pueden no estar localizadas o haberse perdido definitivamente. En conclusión, creo que puede decirse que una profunda investigación sobre estos periodos, el barcelonés y, sobre todo, el parisino, está por hacer.

También muchos estudios se han ocupado de la relación entre la obra de Varo y el surrealismo. En ellos se ha destacado la pervivencia, en la obra mexicana de Varo, de intereses, estrategias y recursos surrealistas que conoció en Barcelona y París, si bien utilizados con otros objetivos o resultados. Estos estudios han generado controversias y polémicas sobre la adscripción de la obra variana al surrealismo, pero todas las discusiones se refieren siempre a la obra «famosa», a la de la «década prodigiosa».¹⁵³

Mi investigación se va a referir, también y sobre todo, al trabajo de madurez de Varo, aunque me detendré puntualmente, en los siguientes capítulos, en algunas obras de los años treinta y cuarenta. Sin embargo, en este capítulo dedicado a las prácticas surrealistas y al contexto europeo, me parece pertinente analizar, sobre todo, las piezas que Varo creó en esos años y que podemos relacionar con el interés surrealista por el ocultismo, la magia y la alquimia. Para ello presentaré, en las páginas que siguen, estos intereses y las prácticas artísticas que derivaron de ellos, y los relacionaré con las pinturas que Varo realizó en esos años, para ver qué huellas dejaron en su obra. Así mismo, me detendré en las especiales relaciones que Varo estableció, en torno a estos intereses, con otros miembros del grupo, particularmente con Victor Brauner y Óscar Domínguez.

¹⁵² A lo largo de esta investigación las iré señalando, así como mis dudas acerca de los datos (sobre todo la datación) que se proporcionan de algunas obras.

¹⁵³ Me detendré en estas polémicas en el capítulo que describe el contexto mexicano.

«El giro ocultista sobre todo»: Prácticas surrealistas, magia, videncia y ocultismo

Para los surrealistas, la fascinación por la magia y lo oculto se plasmó tanto en el interés por los temas como en la experimentación con ciertos estados de la mente y en la práctica de determinadas actividades creativas y artísticas vinculadas a esos estados. Desde sus inicios, el grupo surrealista se dedicó a la exploración de la vigilia y el sueño, del sueño inducido y la hipnosis, y, algunos de ellos, del uso de sustancias alucinógenas. Utilizaron estrategias como la escritura automática y establecieron juegos conjugando palabras o imágenes al azar, como los «cadáveres exquisitos». Sin embargo, en absoluto trataban solo de experimentar con el lenguaje, de poner en marcha juegos formales o formalistas sobre los mecanismos de la poesía: lo que les interesaba era sondear, explorar las regiones ocultas o desconocidas de la mente humana. El objetivo de estas prácticas era el «desvelamiento» de lo real, la búsqueda de un estado de «revelación».

He introducido ya las polémicas relaciones entre surrealismo y ocultismo. ¿Cómo se concretaron esas relaciones, en qué tipo de actividades, con qué resultados? Me gustaría detenerme ahora en señalar algunas de las prácticas que los surrealistas extrajeron de estas relaciones para aplicarlas a la producción artística, ya sea literaria o plástica. Voy a hacerlo sobre todo en aquellas que conoció y en las que participó Remedios Varo, vinculadas a los intereses que compartió durante su estancia en París y Marsella formando parte del grupo surrealista. Como ya he anunciado, estas propuestas e intereses los vincularé en este capítulo a algunas de las escasas obras que conocemos entre las que realizó en Europa, y en los próximos lo haré con su obra posterior y más reconocida, la que produjo en México. Para establecer un primer puente entre los trabajos de Varo y las apuestas surrealistas, cada uno de los apartados recoge en su título una frase bretoniana, pero está encabezada por una cita de Varo (escritas en México) que hace patente la importancia que estos temas conservaron para ella.¹⁵⁴

¹⁵⁴

Hay dos excepciones: los capítulos dedicados a la relación de Varo con Brauner y Domínguez.

1. «El mundo del sueño y el mundo real no hacen más que uno»

Soñaba que estaba dormida acostada en mi
recámara y que un ruido fuerte me despertaba.
Remedios Varo, «Sueño 9».¹⁵⁵

Para los surrealistas, el sueño es tema central,¹⁵⁶ expresado tanto en las sencillas frases de los *papillons* —«Parents! Racontez vos rêves à vos enfants»—¹⁵⁷ como en elaboradas teorías. En 1932 Breton escribía en *Los vasos comunicantes*: «el mundo del sueño y el mundo real no hacen más que uno».¹⁵⁸ Y el libro concluye, en su último párrafo: «El poeta venidero superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y del sueño. [...] Esta relación puede pasar por mágica [...]».¹⁵⁹

Ya en el *Primer manifiesto* se había establecido, como principio del surrealismo y en relación al nombre del movimiento, «la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*».¹⁶⁰ De ahí las experiencias con el sueño, la vigilia, el duermevela o el sueño colectivo, en las que se manifiestan el inconsciente y el deseo. Además el sueño es, como la revolución, portador de libertad. El primer número de la revista *La Révolution surréaliste*,¹⁶¹ aparecido en el mismo año de la publicación del

¹⁵⁵ «Sueño 9», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 131. Con algunas variantes y titulado «No quiero que despiertes», el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁶ Sobre las relaciones entre el surrealismo y el sueño, es fundamental el estudio de Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, prefacio de J.- B. Pontalis, París: Gallimard, 1974.

¹⁵⁷ Los *papillons* eran textos cortos y enigmáticos, a manera de publicidad, impresos sobre cartulinas de colores por el *Bureau des recherches surréalistes* entre finales de 1924 y principios de 1925.

¹⁵⁸ André Breton, *Los vasos comunicantes*, traducción de Agustí Bartra, Madrid: Siruela, 2005, p. 51.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹⁶⁰ En traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶¹ De diciembre de 1924 a diciembre de 1929 se publicaron en París doce números de *La Révolution surréaliste*. Los tres primeros fueron dirigidos por Pierre Naville y Benjamin Péret, y después André Breton tomó la dirección. La revista se convirtió en el órgano oficial del movimiento surrealista. Existe una reedición impresa: *La Révolution surréaliste, 1924 - 1929*, París: Jean Michel Place, 1975. También se pueden consultar en línea los textos de la revista en http://melusine.univ-paris3.fr/Revolucion_surrealiste/Revol_surr_index.htm o la revista completa, incluyendo las ilustraciones en <http://www.arcane-17.com/pages/revues-originales/la-revolution-surrealiste-de-1-a-12.html> [consulta: 12/02/2013].

manifiesto, inicia su prefacio con la siguiente declaración: «solo el sueño deja al hombre todos sus derechos a la libertad».¹⁶²

De hecho, desde finales de 1922 el mundo de los sueños y el de la hipnosis, la magia y el espiritismo centraban la atención y la energía de los jóvenes surrealistas.¹⁶³ Fue la denominada «época de los sueños», a la que André Breton, en medio de aquella intensa actividad, llamó con toda propiedad la «Entrada de los mediums».¹⁶⁴ Las sesiones se organizaban, y se utilizaba cierta metodología para recoger los sueños: a veces al despertar del durmiente, otras con preguntas durante el sueño. René Crevel, Robert Desnos y Benjamin Péret participaron con entusiasmo junto a André Breton en estas sesiones. También Louis Aragon dedicó en 1924, simultáneamente a la aparición del manifiesto bretoniano, su libro *Une vague de rêves*¹⁶⁵ a las experiencias con el sueño y el automatismo.

De la importancia del sueño para las teorías y las prácticas de los surrealistas da testimonio, muchos años después, en 1938, la publicación de *Trajectoire du rêve*.¹⁶⁶ Se trata de una antología de documentos –escritos e ilustraciones– recogidos por Breton sobre esta temática, tanto de autores surrealistas como de épocas anteriores, en la que, como he mencionado, participó Remedios Varo con un dibujo. Incluía, como introducción, un texto de Albert Béguin,¹⁶⁷ *Le rêve et la poésie*, y terminaba con una de las cartas que Sigmund Freud dirigió a Breton.¹⁶⁸ Breton eligió escritos de Paracelso,

¹⁶² «Le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté». *La Révolution surréaliste*, n.º 1, 1 de diciembre de 1924, p. 1. A continuación de esta declaración, en la revista se reproducen relatos de sueños de Giorgio de Chirico, André Breton y Renée Gauthier.

¹⁶³ Podemos decir que el pensamiento surrealista es inseparable de la práctica mediúmnica, desde la «Entrada de los mediums» publicada por Breton en 1922 a la revista *Médium*, subtitulada *Communication surréaliste* y dirigida por Jean Schuster entre 1953 y 1955, que estaba dedicada a la investigación esotérica y al estudio de la cultura politeísta y mágica de los galos antes de su cristianización.

¹⁶⁴ André Breton, «Entrada de los mediums», *op. cit.*, pp. 111-118.

¹⁶⁵ Louis Aragon, *Une vague de rêves*, separata *hors-commerce* de la revista parisina *Commerce*, n.º 2, otoño de 1924. Existe traducción en castellano: *Una ola de sueños*, traducción y edición de Ricardo Iberlucía, Buenos Aires: Biblos, 2004.

¹⁶⁶ *Trajectoire du rêve. Documents recueillis par André Breton*, *op. cit.*

¹⁶⁷ Béguin había publicado el año anterior su *L'Ame romantique et le rêve: essai, sur le romantisme allemand et la poésie française*, *op. cit.*, que tanto interesó a los surrealistas.

¹⁶⁸ Sobre la relación de Freud con los surrealistas, véase la tesis doctoral de Javier Cuevas del Barrio, *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, pp. 195-204. Se puede consultar en línea:

http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5129/TDR_CUEVAS_BARRIO.pdf?sequence=1
[consulta: 20/01/2013].

Georg Christoph Lichtenberg, Carl Phillip Moritz, Albrecht Durer, Jérôme Cardan,¹⁶⁹ Pouchkine, Xavier Forneret, Édouard Lucas, Marcel Lecomte, Michel Leiris, Ferdinand Alquié, Benjamin Péret (curiosamente con un texto que hace referencia a su reciente participación en la revolución española, *L'œuf de Durruti éclora*), Pierre Mabilie, Paul Éluard. Guy Lévis-Mano, Guy Rosey, Maurice Blanchard, Georges Hugnet, Giselle Prassinis, Georges Mouton, Armel Guerne, Henri Pastoureau, J.M. Bellaval y él mismo. Los ilustradores son, con alguna excepción, autores vinculados al grupo surrealista. La nómina es impresionante, y los títulos de las obras reproducidas subrayan la centralidad del tema para todos ellos: Alexei Remizov (*Le rêve de Grégoire - Le rêve de Maria Grivilovna*), Albrecht Durer (*Le paysage de rêve*), Giorgio de Chirico (*La pureté d'un rêve*), Yves Tanguy (*Mère des rêves*), André Masson (*Le dormeur*) Remedios (*Comme en rêve*) [Fig. 6],¹⁷⁰ Max Ernst (*Le céleste fiancé. Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*), Jacqueline Breton (*Veilleuse*), René Magritte (*Rêve de l'androgyné*), Man Ray (*L'élément rêve*), Wolfgang Paalen (*Rêve de glaçons*), Kurt Seligmann (*Rêve du 20 janvier 1937*),¹⁷¹ Salvador Dalí (*Rêve de l'apparition de l'Embleme*), Óscar Domínguez (*Le souvenir de l'avenir*), Maurice Henry (*Fête de bienfaisance. La pétrification s'annonça par une chute de neige*), Marcel Jean (*Le réveil impossible*), Espinoza (*Rencontres successives dans un rêve d'un même objet simulacre*) y Roberto Matta Echaurren (*La nuit que j'étais soleil*).

En *Comme en rêve* [Fig. 6] Varo representa una figura femenina, un cuerpo estirado sobre su espalda y que adapta su postura a una superficie ondulada, como sobre un tablón de un puente, que se levanta sobre un paisaje poco detallado del que solo podemos ver unos montículos. La figura no tiene rostro pero es claramente femenina por sus pechos y su cintura. Parece que echa hacia atrás la cara dejando derramar su larga cabellera sobre un extremo del tablón, que se transforma en escalera de mano. La figura no tiene brazos ni manos, y sus largas piernas acaban, en vez de en pies, en unas

¹⁶⁹ Breton utiliza la forma francesa del nombre del matemático, médico, inventor, filósofo y astrólogo italiano Girolamo Cardano (1501 - 1576).

¹⁷⁰ Por un error que se ha ido repitiendo, el título del dibujo *Comme en rêve* aparece cambiado por *Comme un rêve* en las investigaciones sobre Remedios Varo. Así aparece también, con el número 37, en el *Catálogo razonado* de la artista. Con el error en la transcripción, el sentido cambia ligeramente.

¹⁷¹ El pintor suizo Kurt Seligmann (1900 - 1962) nos acompañará a lo largo de todo el estudio, ya que coincidió con Varo en París (tanto en exposiciones y publicaciones como en la realización conjunta de algunos dibujos a partir de juegos, como veremos enseguida) y compartió con ella el interés por la magia y la brujería. Fue autor de un libro muy consultado por los surrealistas en el exilio, *The History of Magic*. Seguramente también coincidieron en México. Volveré a la relación entre Varo y Seligmann al hablar de la brujería.

pequeñas ruedas. Me parece curioso que en este dibujo Varo anticipe una iconografía que utilizará tan a menudo en su posterior obra mexicana. Esta obra, como muchas de las que Remedios Varo realizó en París, aparece firmada con su caligrafía particular y simplemente con su nombre de pila, «Remedios», tal como figuró la artista en los catálogos de las exposiciones surrealistas en las que participó.

El mundo de los sueños interesó muy profundamente a Remedios Varo. Aunque no tenemos constancia de si participó en sesiones de escritura de sueños o de sueños colectivos en Barcelona o París, podemos suponer que, dado el entusiasmo de Péret por este asunto, fue una experiencia que conoció (pese a que a su llegada a París las prácticas sobre los sueños no tenían ya la intensidad de los primeros años). Seguramente los sueños le interesaron –como otros «temas» surrealistas– desde antes de llegar a París, ya que una pequeña acuarela trabajada con la técnica de la decalcomanía y datada en 1935 lleva el título de *L'étoffe des rêves* [Fig. 7]. En cambio entre sus trabajos producidos ya en México sí se conservan varios escritos de sus sueños, algunos de ellos publicados.¹⁷² Además, entre las muchas escenas representadas en sus obras de las décadas de los años 40 y 50 que remiten a mundos oníricos, encontramos un dibujo de 1958 titulado precisamente *Sueño*, en el que Varo representa a un lado a una figura femenina durmiendo en forma de larva y al otro el sueño que sale de su mente.

En París, además de en la antología *Trajectoire du rêve*, la obra de Varo formó parte de la exposición *Le rêve dans l'art et la littérature. De l'Antiquité au Surréalisme*, que se celebró en 1939 en la Galerie Contemporaine.¹⁷³ Se expusieron pinturas de Durero, Goya, Blake, Redon y Victor Hugo y, en la «Section surréaliste», de Miró, Leonor Fini, Klee, Masson, Tanguy, Brauner, Domínguez, Ernst, Francés, Hérold, Matta, Michaux, Onslow Ford, Paalen, Seligmann, Ubac y Remedios. Con ocasión de la muestra, la revista *Visages du monde* dedicó un número especial al tema del sueño en la pintura, la literatura y el cine, con textos de Delanglade, Lély, Brunius, Gaston Ferdière, etc.; y reproducciones de obras de Ernst, Francés, Masson, Michaux, Onslow Ford y

¹⁷² Más adelante comentaré algunos de ellos, por ejemplo el «Sueño 9» en relación a lo fantástico en la obra de Varo y el «Sueño 7» o «Plastilina» en relación a la magia.

¹⁷³ La exposición fue organizada por Frédéric Delanglade y con los auspicios de la revista *Visages du monde* del 24 de marzo al 12 de abril. La noticia de esta participación la da Édouard Jaguer en *Remedios Varo, op. cit.*, p. 8. Sin embargo, no aparece ni en el *Catálogo razonado* de la artista ni en la detallada recopilación de exposiciones en Arturo Schwarz, *I surrealisti*, Milán: Mazzotta, 1989.

Remedios.¹⁷⁴ La pintura reproducida de Varo aparece identificada como «*La sueur perlait à ses tempes*, par Remedios» [Fig. 8].¹⁷⁵ Se trata de una pintura inédita en los estudios sobre la artista, y que no aparece en su *Catálogo razonado*. La escena representada es onírica y ciertamente inquietante. Una figura femenina, de la que apenas vemos el rostro, avanza decidida aunque no tiene piernas: parece que se han convertido en hojas o raíces. Tampoco tiene brazos. Su silueta está enrollada en una extraña cinta, como si fuese una carretera que asciende a una montaña. No sabemos hacia donde o hacia qué camina: frente a ella hay un objeto difícil de identificar, que parece un sillón deforme. Toda la escena parece estar invadida por un fuerte viento. La melena de la mujer se eleva hacia el cielo, que no está cubierto de astros sino de unas extrañas formas geométricas, que podrían ser hojas de árboles que vuelan, pero son ciertamente agresivas por su aspecto punzante. Solo conocemos una reproducción en blanco y negro de esta pintura, y todo en ella es sombrío. *La sueur perlait à ses tempes* no representa un sueño feliz sino una angustiada pesadilla, que tal vez tenga que ver con la situación que Varo estaría viviendo: desde enero de 1939, una oleada de exiliados republicanos españoles entró por la frontera francesa, y cambió radicalmente tanto la situación de Varo en Francia como sus expectativas de regreso.

2. *Entrada de los mediums y Carta a las videntes*

Eso no es nada, señorita. Es solo el ánimo de don Pedrito, que murió el mes pasado y que escupe muy fuerte esta noche. Por aquí, todas las ánimas tienen costumbre de escupir. ¿no lo sabía usted?
Remedios Varo, «Proyecto para una obra teatral».¹⁷⁶

Breton deja explicado en *Entrada de los mediums* el proceso de escritura de *Les Champs magnétiques* junto a Philippe Soupault,¹⁷⁷ y las estrategias en relación al automatismo. Recuerda que en primer lugar, en 1919, fijó su atención en retener «las

¹⁷⁴ *Visages du monde*, n.º 63, marzo de 1939.

¹⁷⁵ Aparece acompañando el artículo de Gaston Ferdière «Recettes pour voir du dedans», *ibid.*, pp. 64-65. La acompañan *Paysage de rêve*, de Onslow Ford, *Retour au pays natal*, de Esteban Francés, y tres acuarelas de un enfermo de esquizofrenia. *Visages du monde*, n.º 63, marzo de 1939.

¹⁷⁶ «Proyecto para una obra teatral», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p.101.

¹⁷⁷ Hay edición en castellano: André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, traducción de Francesc Parcerisas, Barcelona: Tusquets, 1976.

frases más o menos parciales que, en plena soledad, a la espera del sueño, llegan a hacerse perceptibles al espíritu». ¹⁷⁸ Más tarde, Soupault y él pensaron en reproducir voluntariamente el estado en que estas frases se formaban. *Les Champs magnétiques* – nos dice Breton– «no son más que una primera aplicación de este descubrimiento». ¹⁷⁹ A pesar de ser muy consciente de las limitaciones de este método, Breton concluye sus consideraciones diciendo: « [...] aún hoy no espero ninguna revelación que no proceda de él. Siempre he estado convencido de que nada de lo que se dice o de lo que se hace vale nada fuera de la obediencia a ese *dictado* mágico». ¹⁸⁰ Más adelante Breton se interesó por captar las «narraciones de sueños», que pretendía «taquigráficas» para evitar toda estetización. A raíz de las experiencias de René Crevel, durante sus vacaciones de 1922, con una vidente que había adivinado en él unas «especiales cualidades de médium», ¹⁸¹ el grupo surrealista se dedicó con entusiasmo a reproducir las condiciones necesarias para producir este fenómeno («oscuridad y silencio en la habitación, “cadena” de manos en torno a la mesa», en palabras de Breton). ¹⁸² Así, se reúnen para recoger las palabras de sueños inducidos, hipnóticos, sonambúlicos, proferidas en estado de trance. ¹⁸³ Además de Crevel, también Robert Desnos y Benjamin Péret ¹⁸⁴ demostraron facilidad para caer en ese estado. En cambio Gala y Paul Éluard, Max Morise, Max Ernst, Picabia, Simone y André Breton fueron unos «ineptos irreductibles» ¹⁸⁵ para estas experiencias. Otros más no se interesaron en absoluto por

¹⁷⁸ André Breton, «Entrada de los mediums», *op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 113. La cursiva es de Breton.

¹⁸¹ Crevel estaba haciendo su doctorado en la Sorbona sobre el materialismo racional de Diderot, e introdujo en el grupo a una médium, una mujer denominada D., que familiarizó a los jóvenes poetas con el espiritismo.

¹⁸² André Breton, «Entrada de los mediums», *op. cit.*, p. 113.

¹⁸³ Muchos de estos sueños fueron publicados en *La Révolution surréaliste*. De hecho se habían empezado a publicar sueños desde 1922 en la revista *Littérature*. Más de sesenta escritos de sueños se pueden consultar en línea en el fondo de la colección André Breton. Se trata de sueños de René Crevel y Robert Desnos, sobre todo, pero también algunos de Benjamin Péret, entre los cuales <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100368370>

y <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100716860> [consulta: 03/01/2013].

¹⁸⁴ Incluso en una ocasión, relata Bauduin, Benjamin Péret se estiró sobre la mesa e hizo movimientos como si nadara. Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁵ En palabras de Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, traducción de Juan José Utrilla, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 88. Es más: al final de «Entrada de los mediums» Breton confiesa que él, Éluard y Ernst no lograban quedarse dormidos

tales prácticas de videncia que vincularon al ocultismo, como Tzara, Tanguy, o los escritores y pintores del grupo belga.¹⁸⁶

Si en 1929, en el *Segundo manifiesto*, Breton había reclamado: «Pido una vez más, que les cedamos el lugar a los mediums, quienes, aunque en pequeño número, existen, y que subordinemos el interés de lo que hacemos [...] al que presente cualquiera de sus mensajes»,¹⁸⁷ unos años antes había escrito una «Carta a las videntes»,¹⁸⁸ a las que identifica como «únicas tributarias y únicas protectoras del Secreto».¹⁸⁹ La carta –la *Lettre aux voyantes* a la que se refería Monnier en la conversación recogida por Benjamin– es un canto a la labor liberalizadora de las mediums y videntes, a las que solo condena por poner su relación con el misterio al servicio utilitario de policías y periodistas, y a las que solicita «piedras, brillantes piedras, para perseguir a los infames sacerdotes».¹⁹⁰ De hecho, *La Révolution Surréaliste* tenía una vidente titular, Madame Sacco, que era regularmente consultada por varios miembros del grupo, entre ellos Breton y Ernst. Breton reproducirá en *Nadja*, a página completa, el retrato de Madame Sacco tocada como maga, con un turbante.¹⁹¹ Además de las cartas y las fotografías de las mediums, los surrealistas se interesaron también por los dibujos realizados en estado de trance: el número 4 de *La Révolution Surréaliste* abría con un dibujo mediúmnico de una tal Madame Fondrillon. Sin embargo, esta fascinación que tanto molestó a Benjamin y a Monnier, no debiera ser nueva para los lectores de los surrealistas. Ya en

¹⁸⁶ En muchas historias del surrealismo se recoge el final de estas prácticas debido a algunas situaciones peligrosas que se crearon durante los estados de trance.

¹⁸⁷ «Je demande, encore une fois, que nous nous effacions devant les médiums qui, bien que sans doute en très petit nombre, existent et que nous subordonnions l'intérêt de ce que nous faisons [...] à celui que présente le premier venu de leurs messages». La traducción es de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo, op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁸ André Breton, «Lettre aux voyantes», *La Révolution surréaliste*, n.º 5, 15 octubre 1925, p. 21. Traducida al castellano por Andrés Bosch: «Carta a las videntes», *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, pp. 247-255. Esta carta se puede relacionar con las que Antonin Artaud había escrito desde las experiencias del *Bureau Central de Recherches Surréalistes* y publicado seis meses antes en el número 3 de la misma revista «Mensaje al Dalai-Lama», «Carta a las escuelas de Buda», «Carta a los Rectores de las Universidades Europeas» y «Carta a los Directores de Asilos de Locos». Al año siguiente Artaud publicará también una «Carta a la vidente», significativamente dedicada a Breton, en *La Révolution surréaliste*, n.º 8, 1 de diciembre de 1926, pp. 16-18.

¹⁸⁹ André Breton, «Carta a las videntes», *op. cit.*, p. 247. Breton aclara: «Me refiero al gran Secreto, al Inocutable».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 255.

¹⁹¹ André Breton, *Nadja*, París: Gallimard, 1928. La fotografía se reproduce también en la edición en castellano, a cargo de José Ignacio Velásquez, Madrid: Cátedra, 1997, p. 162. En *Nadja* Breton se refiere a dos predicciones de Madame Sacco: una sobre una tal Hélène, que a posteriori Breton identifica con la médium Hélène Smith (p. 161) y otra a Max Ernst sobre Nadia o Natacha (p. 184).

el primer *Manifiesto*¹⁹² Breton había escrito: «La voz surrealista que sacudía a Cumes, Dodona y Delfos no es distinta de la voz que dicta mis palabras menos enfurecidas».¹⁹³

Tessel M. Bauduin llama la atención sobre el hecho de que el título de Breton «Carta a las videntes» haga referencia directamente al manifiesto poético de Rimbaud conocido como *Cartas del vidente*.¹⁹⁴ Escribe Rimbaud en la primera de las dos cartas: «Quiero ser poeta y trabajo para volverme *vidente*...»¹⁹⁵ y en la segunda: «Te digo que hay que ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* mediante un largo, inmenso y razonado desarrollo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura».¹⁹⁶ Fue la identificación entre el poeta y el vidente lo que fascinó a los surrealistas.¹⁹⁷ Bauduin también relaciona la frase seguramente más conocida del mismo texto rimbaudiano con el interés de los surrealistas por la mediumnidad: «Je est un autre». «Un autre», otro el que habla por la boca de uno, tanto para el o la médium como para el –¿o la?– artista surrealista.

Como si quisiera contestar las reticencias de Benjamin y Monnier, Breton quiere dejar claro que le interesan mucho estas prácticas, pero solamente como estrategias para

¹⁹² De hecho, como analiza Warlick, el manifiesto de 1924 contiene varias referencias a lo oculto: comentarios sobre la habilidad para el trance de Desnos, los «secretos del arte mágico surrealista», y las referencias a su signo astrológico, Piscis, en relación a su reciente texto *Poisson soluble*, que contiene numerosas imágenes herméticas. M.E. Warlick, *Max Ernst and alchemy: A Magician in Search of Myth*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹³ En la traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 60. Cumes (Cumes en francés), Dodona y Delfos fueron lugares de oráculo en la antigüedad. En ellos, pitonisas sacerdotisas o sibilas anticipaban el futuro. Además, recordemos que Breton ya había publicado en 1922 el texto «Entrada de los mediums».

¹⁹⁴ Bauduin analiza esta relación en *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, *op. cit.*, pp. 122-124.

¹⁹⁵ Se trata de dos cartas escritas por Arthur Rimbaud en 1871. Esta es una frase de la primera de las cartas, que recogen André Breton y Paul Éluard en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 101, curiosamente *sub voce* «trabajo».

¹⁹⁶ La cita forma parte de la carta remitida al poeta Paul Demeny. El énfasis es de Rimbaud. La traducción está tomada de Lluís M^a Todó, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos, 1987, p. 69. Este texto impactó a los jóvenes surrealistas, que consideraban en esos momentos a Rimbaud y a Baudelaire como «precursores» a los que admiraban e intentaban emular. Años más tarde Breton escribió que todos los esfuerzos del surrealismo se habían dedicado a descubrir los medios para aplicar esta consigna rimbaudiana, y que entre los medios eficaces se contaba el automatismo psíquico en todas sus formas.

¹⁹⁷ Una identificación heredada de los románticos: «el hombre enteramente consciente se llama el Vidente» (Novalis), «Todo artista, todo poeta auténtico es vidente o visionario» (Baader), «El poeta es esencialmente vidente, la poesía es profecía» (Passavant). Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 75.

«ponerse a las *órdenes de lo maravilloso*»,¹⁹⁸ para dejar hablar, en palabras de Victor Hugo, a la «boca de sombra»,¹⁹⁹ y en ningún caso para vincularse a los objetivos de los espiritistas. En palabras de Chénieux-Gendron, «lo que había sido percibido como un producto de la alienación (la locura a la que se encierra) o de ese “otro” que habla con mi voz extraviada (creencia espiritista) se convierte en el objeto apreciado de una invención maravillosa».²⁰⁰ Para Breton y los surrealistas el interés radica en el método y en la experimentación con otras formas de comunicación, y no en el objeto de la búsqueda mística:

Ni que decir tiene que en ningún momento, desde el día en que consentimos en prestarnos a estas experiencias, adoptamos el punto de vista espiritista. En lo que me atañe, me niego formalmente a admitir cualquier comunicación entre los vivos y los muertos.²⁰¹

Breton experimenta con el automatismo y el control del lenguaje en una verdadera lucha «*del espíritu contra los espíritus*», en acertada expresión de Annie Le Brun, que considera que «ponerse a las *órdenes de lo maravilloso*» es una medida cautelar para alejarse de todo ascetismo y por tanto de la confusión a que la noción de «espíritu» pudiera remitir.²⁰² A través del clima hipnótico de la mesa espiritista, lo que buscaban los surrealistas era la comunicación «no con los muertos, sino con sus propias psiques, con lo que Rimbaud había llamado la *vraie vie*».²⁰³

¹⁹⁸ André Breton utiliza esta expresión en su «Carta a las videntes», *op. cit.*, p. 247. La cursiva es de Breton.

¹⁹⁹ En el poema «Lo que dice la boca de sombra», *Lo que dice la boca de sombra y otros poemas*, traducción, prólogo y cronología de Antonio Martínez Carrión, Madrid: Visor, 1989 pp. 52-80. Ya he mencionado el interés de Hugo por el espiritismo y las «*tables parlantes*».

²⁰⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, *op. cit.*, p. 89.

²⁰¹ André Breton, «Entrada de los mediums», *op. cit.*, p. 115. En el entorno surrealista no todos eran tan tajantes respecto a esta cuestión. Jean Clair nos recuerda una anécdota tomada del libro de un «tránsfuga» del surrealismo, Raymond Queneau: «Un passage cocasse du livre décrit une soirée spirite, rue Nationale, animée par un petit groupe de militants communistes évoquant l'esprit de Lénine par l'entremise d'une jolie médium du nom d'Elisa. Saxel-Naville, pince-sans-rire, ne peut alors s'empêcher de demander à l'esprit s'il est possible de concilier le matérialisme historique et la croyance à l'immortalité de l'âme. La question de savoir si le groupe spirite et communiste de la rue Nationale doit être admis dans le cercle surréaliste sera par la suite débattue par Breton et son cercle en séance plénière...», Raymond Queneau, *Odile* (1937), París: Gallimard, 1964, pp. 79 y ss., citado por Jean Clair, «Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé», *op. cit.*, p. 84.

²⁰² Annie Le Brun, «Cette échelle qui s'appuie au mur de l'inconnu», *op. cit.*, pp. 317-318.

²⁰³ Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, p. 119. Esta búsqueda se realizaba también, desde 1924, a través de los escritos y encuestas de la revista *La Révolution surréaliste*, (dirigida en ese momento por Pierre Naville y Benjamin Péret, los miembros políticamente más militantes –en sentido tradicional– del grupo), y en el *Bureau Central de Recherches Surréalistes* dirigido por Antonin

Es posible que, en México, Varo no fuese tan reticente a la posibilidad de comunicarse con los espíritus.²⁰⁴ Sabemos que le preocupaban las ideas de trascendencia y de reencarnación, y sus pinturas están pobladas de seres que parecen asomarse a nuestro mundo, a través de extrañas rasgaduras en las paredes o los muebles, desde otro mundo.²⁰⁵ Y sabemos también que su familiaridad con esta temática venía de mucho antes. De niña, había recibido por parte de su madre y su abuela una educación católica tradicional, y el hecho de que dos de sus hermanos hubiesen muerto antes de su nacimiento había marcado la vida familiar. Como explica Beatriz Varo, la madre y la abuela rezaban por los niños a la patrona del pueblo, la virgen del Remedio, y le agradecían la supervivencia de Rodrigo, el hermano mayor: «”Si es niña, la llamaré Remedios”. Iban a la iglesia a diario, allí encendían velas por las almas de los pequeños. Todo ello imprimía un sentido tanático de la vida en la mente de Remedios».²⁰⁶ Beatriz Varo recuerda también:

«Mi padre, Rodrigo, me contaba sus entretenimientos, algunos de ellos insólitos. Hacían experimentos en familia animados por mi abuelo; ante la estupefacción de la madre, trataban de levantar un velador con la fuerza de la mente transmitida por las manos puestas encima».²⁰⁷

Por lo tanto, al igual que en relación al sueño, Remedios Varo ya se interesaba desde antes de su llegada a París por la mediumnidad y la videncia. Me parece interesante destacar que al menos dos obras de entre las pocas que se conservan de sus años barceloneses hacen referencia a estos asuntos. Se trata de dos dibujos bastante

Artaud y Michel Leiris. El objetivo de este centro era estudiar «la actividad inconsciente del espíritu» y sus actividades se prolongaron hasta abril de 1925.

²⁰⁴ Recordemos que una de las más importantes fiestas mexicanas es la del Día de Muertos. La gente recibe a sus muertos en casa con comida y agasajos, y los acompaña en el cementerio con flores y platillos especiales.

²⁰⁵ Como en *Energía cósmica, Visita inesperada, Visita al pasado* o *Les murés*, por ejemplo.

²⁰⁶ Beatriz Varo, hija de Rodrigo Varo y sobrina de Remedios, en su monografía *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 19. Sobre el padre de Remedios Varo, se ha insistido mucho en que inculcó en ella el interés por la técnica y el rigor científico, también en relación a la práctica del dibujo, ya que trabajaba como ingeniero. Se le ha dado menos vueltas a los escasos datos que conocemos sobre su anticlericalismo, su participación en proyectos cooperativos, su conocimiento y defensa del esperanto y sus juegos o prácticas espiritistas. Sobre las relaciones entre ocultismo y propuestas políticas de transformación social, véase Gerard Horta, *De la mística a les barricades. Introducció a l'espiritisme català del XIX dins el context ocultista europeu*, Barcelona: Proa, 2001.

desconocidos y nada estudiados. Uno de ellos, datado en 1935, aparece en el *Catálogo razonado* de la artista justamente con el título *Monument a une voyante* [Fig. 9].²⁰⁸ Es un dibujo que, por la verticalidad de las yuxtaposiciones que lo forman, podría recordar a un «cadáver exquisito». Una extraña figura de resonancias biomórficas se erige sobre un pedestal geométrico sin adornos de ninguna clase, que descansa sobre cuatro pequeñas ruedas. La figura tiene múltiples cabezas superpuestas y confundidas entre ellas, e incontables ojos. De las cabezas salen, a ambos lados, unas extrañas extensiones. El cuerpo de la figura no desmerece a sus cabezas: parece tratarse de un animal cuadrúpedo. Una de sus piernas acaba en un pie que podría ser humano aunque solo tiene cuatro dedos, otras dos extremidades recuerdan las patas de un elefante y un caballo, respectivamente. La cuarta es una forma en espiral que se convierte en un ojo con párpado que, apoyado en el pedestal, nos mira. Para contradecir tanto a Breton como al supuesto título del dibujo, del cuerpo de la figura penden dos protuberancias que remiten sin muchas dudas a un pene y un testículo.

El segundo de los dibujos está datado también en 1935 y lleva por título *Ailleurs* [Fig. 10].²⁰⁹ *Ailleurs* significa «en otro lugar», tanto en sentido propio como figurado. Un título muy adecuado para el dibujo, que es una inquietante representación de un extraño personaje sentado sobre el suelo en una habitación. El encuadre de la composición está ligeramente girado, de manera que el eje de la esquina se presenta en diagonal. El personaje está sentado con una pierna cruzada como en una postura de yoga o meditación, y no tiene ni sexo ni rostro definidos. En medio de su pecho campea un gran ojo abierto y de su puntiaguda cabeza salen dos tubitos a manera de antenas. Es lampiño, y desde luego no parece de este mundo sino de «otro lugar», un lugar que podría estar más allá de éste, y entonces su habitante sería un espíritu, u otro lugar fuera de la tierra, ya que el personaje, y sobre todo su cabeza, recuerda a la de ciertas representaciones de extraterrestres. Todavía un detalle más en el dibujo: tras el personaje hay un pequeño mueble sobre el que descansa una especie de antiguo altavoz,

²⁰⁸ El dibujo lleva el número 28 del *Catálogo razonado* y el título está en francés. Consta que procede de la colección de Marcel Jean. No podemos saber, ni para este dibujo ni para el que comentaré a continuación, quien les puso estos títulos.

²⁰⁹ Con el número 26 en el *Catálogo razonado* de la artista. En los archivos de la parisina *Galerie 1900-2000*, que fue propietaria del dibujo, aparece este título y la fecha de 1935, proporcionados por Marcel Jean. Esta es la galería que más ha trabajado con la obra temprana de Varo, seguramente porque recibió las obras propiedad del artista surrealista Marcel Jean, entre las que figuraban los dibujos y «cadáveres exquisitos» hechos con la técnica del *collage* que había realizado con Varo y Francés. Agradezco enormemente a Rodica Sibleyras, de la galería, su atención e informaciones.

un objeto que recuerda algunos que aparecerán, muchos años después, en distintas obras de la etapa mexicana de Varo,²¹⁰ como instrumento capaz de poner en comunicación a los personajes de las pinturas con el universo, el cosmos, el «*ailleurs*».²¹¹

Ya hemos mencionado las relaciones conocidas de Varo con las propuestas surrealistas antes de su viaje a París en 1937, los «cadáveres» del verano de 1935 y la participación en la exposición logicofobista en 1936. Sin embargo, no sabemos si habría leído textos surrealistas o cuáles. Sabemos además que Varo había pasado alrededor de un año en París, entre 1930 y 1931, para reunirse con el que sería su primer marido, el pintor y dibujante Gerardo Lizarraga,²¹² aunque tenemos pocas noticias de su estancia allí.²¹³ Según Janet A. Kaplan, Varo marchó a París «fascinada por las ideas surrealistas que habían ido penetrando poco a poco en España».²¹⁴ Parece que se matriculó en la academia de la *Grande Chaumière*, pero que dejó de asistir a las clases enseguida.²¹⁵ Tal vez fue en este viaje a París cuando realizó el cartel para la publicidad de una película española, *La aldea maldita* [Fig. 11].²¹⁶ ¿Coincidiría Varo con los surrealistas

²¹⁰ Por ejemplo en *Mujer en rojo* o *Creación de las aves* [Fig. 38].

²¹¹ Podríamos hablar todavía de otras dos obras de Varo de 1935 cuyos títulos las vinculan a la mediumnidad y la videncia: el *collage* *Le message* y el *gouache* *Ojos sobre la mesa*. Aunque en estos casos lo representado no hace tan claramente referencia al tema.

²¹² Gerardo Lizarraga Istúriz (Pamplona, 1905 - México D.F., 1983) coincidió con Remedios Varo en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obtuvo una beca para continuar sus estudios en París en 1928. Después de casarse con Varo, volvieron ambos a Barcelona en 1932, y trabajaron para la empresa publicitaria Walter Thompson. Anarquista, se implicó durante la guerra en la elaboración de carteles con el Sindicato de Dibujantes. Con el final de la guerra se exilió a Francia y estuvo internado en el campo de concentración de Agde, de donde nos ha dejado una serie de dibujos. Expuso en Marsella en 1941 y 1942. De ahí se exilió a México, donde colaboró con el Ateneo Español, el Círculo de Bellas Artes y el Centro Vasco. Ilustró libros y colaboró con dibujos en *Euzko Deya*. Aunque la relación sentimental entre Varo y él se había roto ya en Barcelona, mantuvieron a lo largo de toda su vida una fuerte amistad y compartieron trabajos y amigos. Varo estableció también una entrañable relación con los hijos de Lizarraga habidos en su matrimonio posterior.

²¹³ De hecho, no estaban aún casados cuando coincidieron en París. Varo se hospedaba en una residencia religiosa y Lizarraga en un piso con otros estudiantes. Regresaron a San Sebastian para contraer matrimonio el 6 de septiembre de 1930 en la parroquia de San Vicente, y volvieron juntos a París. Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 42.

²¹⁴ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 35.

²¹⁵ Según le contó a la crítica Margarita Nelken en una entrevista: Margarita Nelken, «El embrujo de Remedios Varo», *Cuadernos de Bellas Artes*, n.º 4, febrero 1962, p. 38. Citada en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 35.

²¹⁶ *La aldea maldita* (*Le village maudit*) fue una película escrita y dirigida por Florián Rey en 1930. Se trataba de un drama rural en que se enfrentaban las necesidades de la emigración a la ciudad con las conservadoras costumbres del pueblo. La película, que se había rodado muda, se sonorizó al año siguiente en unos estudios parisinos, y se estrenó allí con gran éxito. El cartel de Remedios Varo debió ser para ese momento, ya que el título de la película aparece en francés. El cartel aparece en Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 22 y no consta en el *Catálogo razonado* de la obra de la artista.

en esa estancia? ¿Tendría conocimiento de la «Lettre aux voyantes» que Breton había publicado unos años atrás?

No tenemos datos que nos permitan contestar esas preguntas. Sin embargo, como hemos visto, Varo ya conocía y tenía interés por estas cuestiones antes de su llegada a París, y creo que podemos tener la certeza de que las desarrolló y compartió en el seno del grupo surrealista. Aunque he anunciado que en este capítulo no me iba a detener en las obras mexicanas, me gustaría ahora llamar la atención sobre una en concreto, ya que parece representar también –aunque de forma muy diferente que en *Monument a une voyante* [Fig. 9]– a una vidente, y porque me permite introducir el trabajo de un artista surrealista, profundamente interesado en temas ocultistas y con el cual Varo mantuvo una relación intensa, sobre todo en los meses en que coincidieron en Canet-Plage, en la huida hacia el sur de la Francia ocupada por los nazis. La pintura se titula *Mujer con esfera* [Fig. 12], y el artista al que me refiero es el pintor de origen rumano Victor Brauner.

Mujer con esfera es un óleo de pequeñas dimensiones datado en 1957.²¹⁷ Parece estar inacabado. Representa a una mujer, sin rasgos en el rostro, y con una larga cabellera ondulada que se extiende horizontalmente. La mujer se encuentra en una encrucijada de dos pasillos que se abren a través de puertas de medio punto, y que no sabemos hacia donde van. El traje de la mujer se extiende también hacia atrás, como si alguien o algo tirase de él, adoptando unas formas poligonales. Recuerda mucho la imagen de la figura que protagoniza una pintura del año anterior, *Los hilos del destino*.²¹⁸ en esta última, quien dirige a la figura tirando de sus ropajes son unos hilos conectados por un sistema de ruedas y poleas. La mujer tiene sus manos extendidas hacia delante, y sostiene con ellas una gran esfera brillante, que se parece a la «boule de cristal des voyantes» cuya fotografía acompañó el texto de Breton «Le Message Automatique». Hay otro detalle más: la figura de la mujer está unida, por los pies, a la de su sombra,²¹⁹ que descansa sobre la silla que supuestamente la mujer acaba de dejar. No es difícil identificar la imagen de esta *Mujer con esfera* con la de una vidente.

²¹⁷ Reproducido en el *Catálogo razonado* con el número 181.

²¹⁸ Reproducido en el *Catálogo razonado* con el número 151.

²¹⁹ Un recurso iconográfico que Varo utilizará en varias de sus obras mexicanas: *Ruptura*, *La despedida*, o, invirtiéndolo, en *Fenómeno*.

Esta obra guarda una estrecha relación iconográfica con *Ser andrógino*, un *gouache* de pequeñas dimensiones datado en el mismo año.²²⁰ Pero lo interesante es destacar que tanto *Mujer con esfera* [Fig. 12] como *Ser andrógino* remiten a un dibujo muy anterior: el que Varo realizó, a finales de la década de los 30 como inicio de un juego de *dessin communiqué* junto a Robert Rius²²¹ y Benjamin Péret: en el que se representa a una mujer unida por los pies a su sombra, que está sentada en un sillón.²²² Más adelante volveré a este juego tan amado por los surrealistas. Ahora solo quería hacer notar que Remedios Varo retomó, para algunas de sus pinturas mexicanas, ideas e iconografías que aparecen en su obra parisina. Esta imagen, improvisada para un juego, debió parecerle sugerente porque la volvió a trabajar en otro dibujo parisino, en el que aparecen múltiples salidas, que podrían ser vías de escape, ya que la mujer está amenazada por una gran araña.²²³

La imagen representada en *Mujer con esfera* [Fig. 12] guarda, por otra parte, un extraordinario parecido con un dibujo de Victor Brauner, *La mine/mine [chez moi moi]*.

²²⁰ *Ser andrógino* aparece reproducido en el *Catálogo razonado* con el número 180. Representa, a pesar del título, una figura muy similar de la mujer y su cabellera, aunque sus brazos adelantados no sostienen nada. En la silla también se sienta una sombra, pero su vínculo con la figura no es claro. Varo sitúa esta figura en otra de sus recurrentes arquitecturas: los dos pasillos esquinados son sustituidos por un espacio poligonal que parece abrirse a múltiples salidas.

²²¹ El poeta Robert Rius (1914 - 1944) se fue instalando progresivamente en París entre 1932 y 1935. Anteriormente se había iniciado en la pintura, la fotografía, el interés por libros raros y la alquimia. En los años del Frente Popular y la revolución en España se implicó en actividades políticas y militantes. Hacia 1937 entró en el grupo surrealista. En 1938 inventó, junto a Péret, Varo y Breton, el juego del *dessin communiqué*. En verano de ese año empezó su amistad con Victor Brauner, con quien compartió conocimientos y prácticas esotéricas, así como el interés por el filósofo mallorquín Ramon Llull. En 1940 publicó su primer libro de poemas, *Frappe de l'écho*, ilustrado por Brauner. En el momento de la debacle, Rius junto con Brauner, Domínguez y Mabilie, se ocuparon del departamento de Breton en París. El domicilio de Rius en Perpignan sirvió de refugio a muchos surrealistas, de paso hacia la Villa Crépuscule en Canet-Plage (Brauner, Herold, Francés, Varo, Domínguez, Péret, el americano Henri Goetz y su esposa, la holandesa Christine Boumeester). Participó en la revista clandestina surrealista *La Main à Plume*. Durante el invierno 1943-44, buscado por la GESTAPO, se refugió en los alrededores de París. Terminó su texto «Picasso» (para *La Main à Plume*) y su poemario *Tutemps*, así como un dossier consagrado al objeto. El 18 de mayo de 1944, *La Main à Plume* se disolvió en una reunión en casa de Jacques Hérold, con un violento enfrentamiento entre jóvenes estalinistas y surrealistas históricos. Tres semanas más tarde, Rius se unió a un maquis en formación, que debía interceptar armas para liberar París. Denunciado, fue arrestado el 4 de julio de 1944, en Ury. Encarcelado en Fontainebleau, fue torturado y finalmente ejecutado el 21 de julio. Sobre Rius puede consultarse www.robertrius.com

²²² Algunos de los *dessins communiqués* en los que participó Varo aparecen reproducidos en el catálogo de la exposición *Jeu du dessin communiqué*, que organizó a finales de 1999, y a partir de los fondos del artista surrealista Robert Rius, la *Galerie 1900-2000*. Volveré sobre ellos más adelante. Sin embargo, éste al que me refiero es el único entre todos recogido en el *Catálogo razonado* de la artista, con el número 43 y datado en 1938.

²²³ *Sin título*, tinta y *gouache* sobre papel, 1938. Aparece reproducida en el *Catálogo razonado* con el número 43A. El dibujo perteneció a la colección de André Breton. En la relación entre estas obras parisinas y las posteriores mexicanas se detiene Luis-Martín Lozano en «Remedios Varo: Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora», *Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 59-60.

Brauner tenía la costumbre de escribir libretas, una mezcla entre agenda y diario²²⁴ y *La mine/mine* es un dibujo con lápices de colores que ilustra una de ellas. Este dibujo está fechado el 27 de mayo de 1939. En él vemos a una mujer de perfil que parece avanzar decidida. Su brazo ha tomado forma de espiral y sostiene una pequeña esfera luminosa. Su cabello y su vestido se extienden, un tanto rígidos, hacia atrás. Se trata de un dibujo que podemos vincular, además, a otras obras mexicanas de Varo, como *La llamada* [Fig. 13].

3. Remedios Varo, Victor Brauner y el interés compartido por el ocultismo

Ya Janet A. Kaplan llama la atención sobre la relación entre algún trabajo de Varo y de Brauner.²²⁵ Concretamente Kaplan se refiere a una obra de Varo titulada *En el techo del mundo*, que ella data aproximadamente entre 1938 y 1939,²²⁶ y señala los parecidos con la pintura de Brauner *L'envoyer*, de 1937. Kaplan destaca sobre todo las similitudes entre los personajes de las dos pinturas, y concluye con la idea de que para Varo estos fueron años de aprendizaje, en que tomó referentes de diversos artistas cercanos.²²⁷ Creo que daría resultados muy sugerentes investigar en profundidad la relación entre ambos artistas y sus obras, aunque ahora solo me detendré someramente en tres aspectos: el primero, algunas relaciones iconográficas entre sus pinturas; el segundo los intereses compartidos por temas herméticos y, por último, la imagen, que compartían también, del artista (y la artista) como vidente y mago.

²²⁴ Las libretas de Brauner han sido publicadas en *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne*, textos seleccionados, reunidos y editados por Camille Morando y Sylvie Patry, París: Centre Pompidou / Institut national d'histoire de l'art, 2005.

²²⁵ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., pp. 65-68.

²²⁶ Esta pintura no aparece en *el Catálogo razonado* de la artista. Kaplan remite a una obra que «no se conoce más que por una reproducción de una revista surrealista francesa de finales de la década de 1950». De hecho no hay más datos sobre esta obra en la bibliografía ni hemerografía sobre Varo.

²²⁷ Otros referentes citados a menudo son Salvador Dalí y Giorgio de Chirico. Sobre la relación entre la pintura de este último y la de Varo volveré más adelante,

Victor Brauner²²⁸ se había instalado en París después que Varo, en mayo o junio de 1938, aunque tenía relación con el grupo surrealista desde una estancia anterior en 1932. Ambos compartieron tanto esos años parisinos como parte de las estancias en el sur de Francia, concretamente en Canet-Plage y en Marsella, huyendo de la ocupación de París. En Canet-Plage compartieron una casona alquilada, Villa Crépuscule, con otros artistas del grupo, y más tarde coincidieron en las veladas y juegos organizados por André y Jacqueline Breton en Air-Bel, la residencia que el Emergency Rescue Committee, dirigido por Varian Fry²²⁹ había alquilado en Marsella para albergar a intelectuales y políticos que estaban en peligro en Francia, mientras gestionaban su salida del país. No sabemos mucho sobre el periplo de Varo durante esos años,²³⁰ aunque conocemos dos fotografías de esa época en las que aparece. La primera, reproducida muchas veces, muestra a Varo, sonriente, entre Breton y Péret; también el escritor y revolucionario ruso exiliado Victor Serge –que estaba refugiado en Air-Bel– aparece en la fotografía. La segunda es muy poco conocida,²³¹ y en ella aparecen Robert Rius, Brauner, Varo y una mujer rubia no identificada.

Es también Kaplan quien nos da noticia de dos obras de Brauner que Varo conservaba en México. Una es una acuarela firmada en Marsella en octubre de 1941, con la siguiente dedicatoria: «A ma très chère amie Remedios avec le souvenir d'une époque

²²⁸ Victor Brauner (Piatra-Neamt, Rumania, 1903 - París, 1966). Estudió pintura durante un año en la Escuela de Bellas Artes de Bucarest. Sus primeras obras recogen la influencia de Cézanne y más tarde del impresionismo. Participó en la fundación de la revista dadaísta *75 HP* en Bucarest y más tarde, tras un primer viaje a París en 1925, en la revista dadaísta y surrealista *UNU*. Se estableció en París en 1932 e inició amistad con su compatriota Constantin Brancusi. Conoció a Yves Tanguy, quien le introdujo en el grupo surrealista en 1932. André Breton escribió la entusiasta introducción al catálogo de su primera exposición individual en la parisina Galerie Pierre en 1934. No se vendió ningún cuadro, y en 1935. Brauner regresó a Bucarest, donde permaneció hasta 1938, en que volvió a trasladarse a París. Es en este momento cuando él y Varo se debieron conocer. Durante la guerra, coincidieron en el exilio en Canet-Plage y Marsella. Brauner, que era judío, no consiguió los papeles para abandonar Francia. Se escondió en un pequeño pueblo del sur y más tarde en Suiza, donde desarrolló una improvisada técnica trabajando con cera. Regresó a París en 1945. Sobre la obra de Brauner véase: Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, l'illuminateur*, París: Cahiers d'Art, 1954; *Victor Brauner*, París: Musée National d'Art Moderne, 1972; *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*, París: Centre Georges Pompidou, 1996; Didier Semin, *Victor Brauner*, París: Filipacchi, 1990 y *Victor Brauner 1903 - 1966*, Madrid / Oviedo: Galería Guillermo de Osma / Museo de Bellas Artes de Asturias, 2010.

²²⁹ Sobre la odisea del estadounidense Varian Fry, véase Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel. Cómo los intelectuales europeos escaparon del nazismo*, Barcelona: Debate, 2008.

²³⁰ Recuperaré algunos datos sobre su viaje a través de Francia y hasta llegar a México en el siguiente capítulo.

²³¹ La foto pertenece al fondo Victor Brauner y esta reproducida en *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948, op. cit.*, p. 244. Los dos hombres aparecen de pie y las dos mujeres sentadas sobre un caballito de cartón. A sus pies, dos maletas de viaje. La foto está datada, entre interrogantes, en Marsella en 1940 o 1941.

aneffacable de ma vie. Son admirateurami. Victor Brauner» [sic].²³² La acuarela seguramente evoca a la pintora ya que representa a una mujer desnuda que camina de perfil, y de la que destaca un ojo grande y almendrado. Por la fecha, tal vez fuese un recuerdo que Brauner regaló a Remedios Varo en el momento en el que se concretó su viaje a México.

Kaplan identifica esa «época inolvidable» con el verano anterior, que ambos artistas compartieron en Canet-Plage y durante el cual mantuvieron una relación amorosa. Los dos habían huido de París hacia la zona libre, y coincidieron en Villa Crépuscule. La propia Varo, en una carta que desde México escribió a sus amigas en España, recuerda esta época en la playa como tres meses en que se instaló en una «choza», se dedicó a la vida «semisalvaje» y adquirió «un color más cerca del chocolate que de otra cosa».²³³ Una carta de Brauner dirigida a la pintora a finales del verano de 1940 –de la que cito un fragmento– describe su estado de exaltación y pasión amorosa: «Tus cabellos son las raíces de estrellas invisibles... Es tu cabellera líquida o más bien una llama líquida que lame el aire que rodea los objetos que yo quiero ser...».²³⁴

Tal vez la segunda obra que Brauner regaló a Varo evoca también su relación personal, pero además (seguramente) motivos e intereses que compartían. Es una obra sin título firmada y fechada en 1939 (que debió formar parte de la serie de las *Chimeras* que

²³² La acuarela está reproducida en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 73. Tanto las faltas de ortografía como los neologismos son del original. Brauner, que no hablaba francés al llegar a París, supo combinar sus dificultades para escribir con la creación de un «estilo» de escritura propio. Sobre el uso del francés por parte de Brauner véase Camille Morand, «"Profession picto-poète". L'écriture de Victor Brauner», en *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948*, op. cit., pp. 21-26.

²³³ Carta de Remedios Varo a las hermanas Martín Retortillo fechada en febrero de 1946. La carta la dio a conocer Carmen Dolores Manrique Castillo en su tesina de licenciatura, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, op. cit. Fue publicada por primera vez –aunque solo un fragmento– como «Carta de Remedios Varo a Narcisca Martín Retortillo» en *Remedios Varo*, op. cit., p. 74. Está publicada completa en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 215-218.

²³⁴ Citado en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 73. La carta completa se encuentra en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 213-215. Aparte de esta carta y de los comentarios de Kaplan y Beatriz Varo, tenemos pocas noticias sobre esta relación. Jaques Hérold la menciona en sus fragmentos autobiográficos. Hérold, tras explicar que Robert Rius les había invitado a refugiarse en la casa familiar en Perpignan, escribe: «On n'a pas pu se loger chez Rius, mais dans une petite maison à Canet-plage. J'étais un peu gêné des liens... d'amitié qui s'étaient développés entre Brauner et la femme de Péret, Remedios, Espagnole et peintre» [sic], en Jacques Hérold, «Fragments biographiques», *Cahiers Robert Rius*, n.º 2, 2011, p. 65. En una carta posterior dirigida desde Canet-Plage a Sylvain Itkine y fechada el 25 de febrero de 1941, Brauner describe el lugar como desolador: «cet endroit perdu et où il n'y a "rien" c'est le vide complete...» [sic], *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948*, op. cit., p. 194.

Brauner realizó ese año), y que Remedios Varo llevó consigo a México, lo que nos da idea de que era importante para ella. La pintura representa a una mujer que tiene, como la descripción que hemos leído en la carta de Brauner a Varo, una cabellera flamígera que se levanta hacia un punto iluminado como una luz astral. Algunos rasgos de la cara de la mujer recuerdan posteriores personajes de las pinturas de Remedios. En su pecho se abre una ventana (o tal vez un cuadro) por la que se ve o en el que se reproduce una ancha avenida con una perspectiva muy acentuada. La mujer está situada en un espacio poco definido, pero a su derecha hay una referencia a un muro en el que se abre una puerta de medio arco. De ahí sale una forma difuminada, como de humo o sueño, que representa algunas torres de un castillo sobre una masa amorfa en la que parecen adivinarse sugeridas cabezas de aves.

Es evidente que algunos motivos de esta pintura o del dibujo en la libreta mencionado anteriormente fueron también utilizados por Varo: las cabelleras como llamas o los personajes que se abren a otros espacios. En otra obra de Brauner de 1938, *L'objet qui rêve*, aparece un tratamiento de la sombra que hemos visto que Varo había trabajado también, y la figura representada va envuelta en una cabellera roja que recuerda muy directamente a la de la *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14], que Varo pintará muchos años después en México.²³⁵ Otro ejemplo de iconografía por la que ambos compartieron interés aparece en el cuadro de Brauner *Adrianopole* (y en los dibujos preparatorios), que el artista había realizado en Bucarest en 1937 y presentado al año siguiente en la exposición internacional del surrealismo en París. En palabras del artista, «se ve en el centro una curiosa mujer transformándose, por las ruedas que le salen de rodillas y codos, en una mesa rodante, [...] Sobre la ventana del fondo se posa un ojo».²³⁶ También Varo representa ojos posados en una superficie (en las tempranas *Monumento a la vidente* [Fig. 9] o en *Ojos sobre la mesa*). Y la figura de la mujer con ruedas está en estrecha relación con motivos que Remedios trabajó ampliamente: en el ya comentado dibujo *Comme en rêve* [Fig. 6], donde la figura femenina también está cosificada, y

²³⁵ En esta obra de Varo me detendré al hablar de su relación con las prácticas de brujería.

²³⁶ «[...] où l'on voit au milieu une curieuse femme se transformant par les roues qui lui sortent des genoux et des coudes, en une table roulante, [...] Sur la fenêtre du fond est posé un œil.» [sic.], *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948, op. cit.*, p. 32. En uno de los dibujos preparatorios aparecen ojos esparcidos en el paisaje que se ve por la ventana: *Étude pour Légèrement chaude ou Adrianopole*, 1936, lápiz y lápices de color sobre papel. Reproducido en el catálogo de la exposición *Victor Brauner*, París: Galerie Malingue, 2011, p. 19.

después, en muchas pinturas mexicanas, con un sentido muy diferente: las ruedas ya no convierten a la mujer en mueble, sino que le permiten «viajes inesperados».

Podríamos encontrar en otras obras contemporáneas de Brauner más motivos comunes: los personajes que combinan metamórficamente rasgos humanos y animales, las esferas luminosas y los huevos alquímicos... Son motivos que nos hablan también de una coincidencia de temas que fascinaron a ambos artistas. Brauner, cuyo padre le inició en el conocimiento del espiritismo, es reconocido en las historias de la pintura surrealista por la intensa utilización en su trabajo de referencias a diferentes saberes ocultistas y herméticos: la magia, la alquimia, la astrología, la numerología, la cábala o los mitos antiguos de otras culturas. En palabras de Serge Fauchereau, Brauner conjuga muchas de «las preocupaciones de sus contemporáneos: la brujería de Masson y de Seligmann, las inquietantes divinidades de Ernst y de Lam, los ritos eróticos de Toyen y de Bellmer [...] la metempsicosis, los tarots, el más allá...».²³⁷ El propio Brauner se refiere a estos intereses en muchos de sus escritos, sobre todo a partir del accidente que sufrió «la noche del 28 de agosto de 1938, pasada media hora de la medianoche».²³⁸ En sus libretas²³⁹ escribe sueños que parecen revelaciones, y que incluyen referencias claramente alquímicas: las «bodas químicas» y, en varias ocasiones, un enorme «Huevo».²⁴⁰ Dos pinturas de 1940 hacen referencia explícita en su título a estos conocimientos: *La piedra filosofal* y *El nacimiento de la materia*.²⁴¹ De hecho, en la mencionada carta de Brauner a Varo, el artista se dirige a ella con el nombre de «Tu Marcha Fértil» o «T.M.F.», y se pregunta: «T.M.F. será la fórmula hermética de la piedra filosofal?».²⁴²

²³⁷ «[...] Brauner rassemble la plupart des préoccupations de ses contemporains: la sorcellerie de Masson et de Seligmann, les divinités inquiétantes d'Ernst et de Lam, les rites érotiques de Toyen et de Bellmer [...] le métempsychose, les tarots, l'au-delà...». Serge Fauchereau, «La magie retrouvée: le surréalisme», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950, op. cit.*, p. 310.

²³⁸ Escrito de Brauner, recogido en *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948, op. cit.*, p. 32.

²³⁹ Recordemos que también Varo tenía la costumbre —al menos en México— de escribir en libretas o cuadernos: borradores de cartas, direcciones, reflexiones, ideas para pinturas, sueños...

²⁴⁰ *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948, op. cit.*, p. 55.

²⁴¹ Posteriormente, en 1947, Brauner pintará dos cuadros en los que identifica al artista con la figura del mago o juglar del tarot: *Le surréaliste* y *Les amoureux* (en esta última, el Juglar se acompaña de la Papisa).

²⁴² Brauner hace muchas más referencias alquímicas a Varo en esta carta: «Tu Marcha Fértil es el eje que es la talla que talla mi cerebro de la realidad conocida hacia la desconocida, como una talla dulce de una piedra de luna, como metal el mercurio que representa el oro o el león. Tu Marcha Fértil ha mezclado después de mucho tiempo estas nociones de los elementos, como un importante gesto de prestidigitadores, que con la varita mágica cambia o despista los objetos como Tu Marcha Fértil, en la que

La raíz de la mandrágora –a la que la tradición atribuye propiedades mágicas– aparece como un talismán tanto en escritos como en dibujos.²⁴³ En seguida hablaré del juego de tarot que los surrealistas realizaron en Marsella, para el que Brauner diseñó la carta dedicada a la vidente Hélène Smith.²⁴⁴ Le fascinaron los juegos con cifras, y en ellos demostró el conocimiento que tenía de los valores simbólicos de los números:

Los números son símbolos de la jerarquía de la creación en la escala del ser. El número uno es el símbolo de la fuerza original, director creativo y unitivo. Dos es el equilibrio de fuerzas opuestas que actúan y reaccionan al ritmo. Tres es la creación es la generación de una trinidad de fuerzas que no es un conjunto.²⁴⁵

Brauner fue desarrollando un complejo sistema de correspondencias entre términos alquímicos, zodiacales, astrológicos y otros (como las partes del cuerpo o los días de la semana...)²⁴⁶ Le interesaban las correspondencias, que entendía como lazos secretos entre los nombres, los números, y entre todos los reinos de la naturaleza: en su obra representa la unión entre macrocosmos y microcosmos, según el principio de la analogía, que Brauner denominó con el neologismo «anagogie».²⁴⁷ Las

la noción alquímica T.M.F. cambia la mar en cielo y es por ello que tus cabellos al viento son animales marinos son las llamas que las sepias imperceptibles proyectan hacia la fertilidad de la mar-villa, es por ello que los cabellos-llamas peces anclas-rojas de raíces hada oscuros te recuerdan la existencia de la tierra [...]. Citado Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 213-215.

²⁴³ Por ejemplo en *La mandragore*, 1939.

²⁴⁴ Hélène Smith (que representó a la «Sirena del conocimiento») es el pseudónimo de la vidente Élise Müller (1861 - 1929), que formó parte del círculo espiritista de Victor Hugo a finales del siglo XIX. El pseudónimo se lo dio el médico, filósofo y profesor de ciencias en la Universidad de Ginebra Théodore Flournoy, en el libro *Des Indes à la planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, en el que recogía las descripciones y dibujos de la médium en trance sobre el planeta Marte. Entre 1905 y 1915 pintó una serie de cuadros de tema religioso dictados por voces celestes. André Breton incluyó sus escritos y pinturas sobre Marte en su texto «Le Message automatique». Su personalidad y obra hicieron de ella «la clairvoyante délirante au nom merveilleux», como la denominó Jacques Lacan en un seminario en noviembre de 1967. Todos los datos son del artículo de Savine Faupin, «Dé véchi ké ti éfi mervé éni. La vie superbe d'Élise Müller», en *L'Europe des esprits ou la facination de l'occulte, 1750 - 1950*, op. cit., p. 348-351. El artículo recoge como título una frase dictada por Hélène Smith, supuestamente en lengua marciana («Ves cosas maravillosas aquí»), y reproduce algunas de sus pinturas sobre Marte. De su importancia para los surrealistas, además de convertirla en la *Sirène de la Connaissance* en el tarot surrealista de Marsella, da cuenta la entrada que Breton le dedica en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, op. cit., p. 93-94.

²⁴⁵ «Les nombres sont les symboles de la création hiérarchisée, dans l'échelle des êtres. Le nombre un est le symbole de la Force originelle, créatrice, directrice et unitive. Deux c'est l'équilibre des forces contraires qui agissent et réagissent en se rythmant. Trois c'est la création c'est la génération d'une trinité des forces qui ni fait qu'un ensemble» [sic.], *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948*, op. cit., p. 83.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁷ Brauner no utiliza este término hasta 1943. *Ibid.*, p. 93.

correspondencias, metamorfosis y analogías están en el centro de la obra mexicana de Varo, al igual que su conocimiento e interés por el simbolismo de los números.²⁴⁸ Así creo que podemos afirmar, aunque no tengamos muchos más datos de la relación entre Brauner y Varo, que ambos artistas debieron compartir con especial intensidad, en esos tiempos de miedos y de huida de la ocupación, pero también de pasión amorosa, muchas conversaciones, experiencias y pensamientos sobre estos intereses.

He señalado ya las coincidencias en la iconografía y en los intereses, y me referiré ahora al tercero de los aspectos anunciados: la imagen del artista como vidente y como mago. Uno de los escritos de Brauner, datado en la primavera de 1941, empieza con la siguiente pregunta: «¿Tiene esto algo que ver con poderes secretos?».²⁴⁹ A continuación el artista narra sus sensaciones y la preocupación de que «pasan» cosas a su alrededor, incluso sin que él lo desee, como algo que emana de él. Una de las situaciones que elige explicar para ilustrar las consecuencias de sus poderes en la rotura de un vaso de cristal, y este ejemplo no es baladí, ya que se relaciona directamente con el accidente que sufrió y que le ocasionó la pérdida de un ojo, acontecimiento que fue considerado entre los surrealistas como el ejemplo más asombroso de las capacidades visionarias del artista, relacionándolo con la idea del «azar objetivo»: Brauner se había autorretratado con la cuenca de un ojo vacía y sangrante varios años antes de que ocurriese el accidente. Él mismo lo narra así:

Os voy a contar la tremenda y milagrosa historia por la cual perdí mi ojo derecho. Esta pérdida original y dramática que es el acontecimiento más turbador de mi vida, fue pintada por mí años antes de que me sucediese, y no se conoce otro ejemplo análogo en la historia.²⁵⁰

Este relato se encuentra en una carpeta en que Victor Brauner reunió toda la documentación, de diferentes orígenes y fechada entre aproximadamente 1938 y 1944,

²⁴⁸ Sobre el simbolismo de los números en las pinturas de Remedios Varo véase Magnolia Rivera, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México D.F.: Siglo XXI, 2005, pp. 74-97.

²⁴⁹ «Est-ce que ça tient à des pouvoirs secrets?» [sic.], *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948, op. cit.*, p. 46.

²⁵⁰ «Je vais vous raconter l'effroyable et miraculeuse histoire par laquelle j'ai perdu mon œil gauche. Cette perte originale et dramatique qui est le plus bouleversant événement de ma vie a été peint par moi des années avant que cela m'arrive, et on ne connaît aucun exemple analogue dans l'histoire», *ibid.*, p. 33.

que hacía referencia a la pérdida de su ojo. Tituló esta carpeta «Le cas»²⁵¹ y en ella incluyó también otros relatos sobre el accidente. En uno de estos, más extenso y detallado, explica que hubo una pelea muy tensa y violenta entre F (Esteban Francés) y D (Óscar Domínguez). Domínguez estaba sujeto por S. y U. (Kurt Seligmann y Raoul Ubac), pero logró zafarse y en ese momento Brauner sintió un golpe en su cabeza. Parece que Domínguez lanzó un vaso de cristal contra Francés, que lo esquivó, y el vaso fue a dar al ojo de Brauner, haciéndoselo saltar. Brauner intuyó la gravedad de lo sucedido al ver las expresiones de los rostros de P.T.J. (Benjamin Péret, Yves Tanguy, Marcel Jean).²⁵² La «premonición» de esta historia en la pintura de Brauner es tanto más sorprendente ya que en otra pintura muy anterior había representado «un personaje cuyo ojo derecho es traspasado por un objeto punzante, como una varilla metálica que tiene en su extremo la letra D, inicial del nombre de quien designado por el azar se convirtió involuntariamente en el instrumento enucleador».²⁵³

Este episodio²⁵⁴ inspiró inmediatamente a Pierre Mabilie un artículo, «L'oeil du peintre»,²⁵⁵ acompañado de una serie de ilustraciones para evidenciar el carácter

²⁵¹ Las referencias a esta carpeta en *ibid.*, p. 35.

²⁵² Todas las identificaciones para las iniciales están tomadas del texto de Brauner, *ibid.*, p. 35.

²⁵³ «[...] un personnage dont l'oeil gauche est transpercé par un objet tranchant ressemblant à une tige en métal et qui porte au bout la lettre D initiale du nom de celui qui désigné par l'hazardevint involontairement l'instrument énucléateur de mon oeil gauche», Palabras de Brauner recogidas en *ibid.*, p. 32. La pintura descrita es *Paysage méditerranéen*, 1932.

²⁵⁴ Me parece curioso recordar que hay una versión de esta historia en la que Varo tiene un papel protagonista. Se trata de la que Walter Gruen transmitió a Janet A. Kaplan. Gruen explica que Varo le había contado que ella estuvo en el origen de la pelea, ya que Francés (que era –o había sido– su amante), le reprochaba que tuviese varios asuntos amorosos a la vez y Domínguez se enfrentó con Francés por esta reclamación. Véase Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 67. También cita esta historia, sin precisar la fuente, Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos, op. cit.*, p. 58. Personalmente, me extraña que en los muchos escritos de Brauner, como hemos visto proclive a leer «señales» en relación a su accidente, no haga ninguna mención en su relato ni siquiera a la presencia de Remedios, a pesar de que la cita en las mismas páginas en relación a otros sucesos (por ejemplo en un esbozo de carta a Dora Maar, que es también un relato de lo sucedido). Tenemos otro testimonio escrito por Irène Hamoir, esposa del artista surrealista belga Louis Scutenaire, que no cita a Varo, aunque dice que estaban presentes, además de Domínguez, Francés y Brauner, Éluard, Hugnet, Paalen, Péret y Tanguy. Véase Irène (Irène Hamoir), «C'était», *Le Votatif*, n.º 207, marzo de 1980, s.p. Peggy Guggenheim, amiga de Brauner y que estaba en esos momentos en París, narra brevemente el accidente y el proceso de convalecencia en sus memorias. Solo cita a Brauner, a Tanguy (que en esos momentos era su amante) y a Domínguez, «un pintor surrealista muy bruto». Curiosamente concluye diciendo: «Cuando se repuso sus cuadros mejoraron mucho, como si se hubiera liberado de un mal oculto». Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, traducción de Clara Gabarrocas, Barcelona: Parsifal, 1990, pp. 197-199. También Jacques Herold da su versión del accidente en Jacques Hérould, «Fragments biographiques», *op. cit.*, pp. 29-30.

²⁵⁵ Pierre Mabilie «L'oeil du peintre», *Minotaure*, n.º 12-13, 1939, pp. 53-56. Pierre Mabilie (1905 - 1952) fue un médico y escritor que participó de las actividades surrealistas desde 1934. Formó parte del comité de redacción de la revista *Minotaure*, en la que publicó varios artículos hasta 1939. Acogió a Breton en su casa de la Provenza cuando éste tuvo que huir de París. Se exilió en 1940 a La Martinica y Haití. Volveré a hablar de él en relación al concepto surrealista de «lo maravilloso» por su libro *Le Miroir*

profético de algunas obras de Brauner. Mabilie analizaba el suceso cargándolo con un alto contenido simbólico, tanto en relación a las propuestas surrealistas como a la misión del pintor. Mabilie destacaba que Brauner siempre había prestado atención a las facetas más oscuras de la mente humana, y que en su obra tendía a prescindir de la realidad ordinaria, aquella sobre la que reina el ojo, en favor de los espacios de la imaginación. También Juan Larrea dedicó mucha atención al «caso Brauner» en su libro «El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo».²⁵⁶ Larrea interpretaba el suceso como una formalización de la aspiración colectiva del surrealismo a alcanzar la videncia. Según Larrea, la pérdida del ojo, de la visión exterior, sería una especie de sacrificio simbólico en aras de otras formas de visión.

La vida y la obra de Brauner quedaron marcadas por la idea de que la pérdida de su ojo le facilitaba el desarrollo de la «visión interior», le aproximaba a la figura del visionario, del que puede ver el futuro y lo que no se puede ver con los ojos. Esta idea, que en relación a «Le Cas Brauner» fascinó a muchos surrealistas, debió impactar también a Varo. No sabemos en que momento ni proceso se instaló en su pensamiento la idea de un destino preestablecido, tan presente en muchas de sus obras mexicanas,²⁵⁷ pero seguramente el caso Brauner tuvo que ver en el desarrollo de esta idea y de la relación que se podía establecer entre el destino y la pintura. Luis-Martín Lozano aventura que:

El sentido casi premonitorio que la pintura llegó a tener para Brauner, significó para Varo la posibilidad de comprobar que el arte no era un mero ejercicio intelectual, sino que estaba estrechamente atado a la formulación de un destino preestablecido, y al cual solo el artista –como iniciado– podía acceder con ojo visionario.²⁵⁸

La manera en que Lozano lo expresa recoge otra sugerente posibilidad. Para los surrealistas el caso Brauner tenía que ver con la videncia, pero también con la idea de

du merveilleux (1940) y en relación a sus visitas a México en 1943 y en 1944. Mabilie se interesó mucho por dos historias cercanas a Varo: la del accidente de Brauner y la de la locura de Leonora Carrington, a la cual impulsó en México a escribir las memorias de su estancia en un manicomio de Santander durante 1940.

²⁵⁶ Para Larrea «no cabe mejor exponente del *azar objetivo* proclamado por la escuela y también del *humor negro* por el que muestra tan marcada dilección». Juan Larrea, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México D.F.: Cuadernos Americanos, 1944, p. 51.

²⁵⁷ Como, entre muchas otras, en *Los hilos del destino* y en *Tres destinos*.

²⁵⁸ Luis-Martín Lozano, «Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo», *op. cit.*, p. 34.

que algunas situaciones se podían «facilitar» o incluso provocar. «Formular» el destino mediante un poema o una actitud determinada, para que algo ocurra o para encontrar a alguien, fue un ejercicio practicado por muchos surrealistas. Creo que también para Varo esta posibilidad fue importante: pensar que mediante la creación artística podía «formular» el destino, incluso aunque creyese, firmemente, que estaba predeterminado. La idea de «provocar» el futuro está claramente expresada en algunas de las «recetas» de Varo para inducir determinados tipos de sueños²⁵⁹ o en sus «fórmulas» sobre la disposición de elementos diversos en variadas combinaciones para que tengan como reacción determinadas consecuencias, lo que Varo en sus escritos denominó la «interdependencia de los objetos en la vida cotidiana»²⁶⁰ y que remiten directamente a la imagen no ya del artista visionario sino del artista mago, el que con sus «poderes secretos» puede hacer que las cosas sucedan.

4. «Entre la necesidad y la libertad»: el «azar objetivo»

... 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. Comentario de Remedios Varo a su pintura *Armonía*.²⁶¹

Las experiencias con el denominado «azar objetivo» están vinculadas, para los surrealistas, tanto a la idea de provocar el futuro como a las prácticas automáticas. Se

²⁵⁹ Como «Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama», que incluye «Para provocar sueños eróticos» y «Para soñar que sois rey de Inglaterra». Estos sueños, en los cuadernos de Varo, aparecen atribuidos a Algecifar ben el Abed, y traducidos del árabe por Felina Caprino Mandrágora, un alter-ego de la pintora al que volveré en el capítulo dedicado a la brujería. Estas recetas para provocar sueños se publicaron por primera vez, aunque parcialmente, en *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, 1988, pp. 15-23. También parcialmente están recogidos en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 107-109. Por último, Edith Mendoza Bolio los editó al completo en «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., pp. 212-215.

²⁶⁰ Véase, por ejemplo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 77-80. Más adelante analizaré estos textos varianos.

²⁶¹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., p. 114. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., p. 173. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en la página 85 del bello libro publicado por el Ajuntament d'Anglès en 2009 *L'Anglès de Remedios Varo*.

trata de un concepto importante, que Breton pone de relieve en varios de sus textos: lo esboza en *Nadja* (1928), lo teoriza en *Les Vases communicants* (1932) y lo sistematiza en *L'Amour fou* (1937).²⁶² Es decir que muchas de sus obras le da vueltas en a esta idea, a esa «luz de la anomalía» (en expresión bretoniana) que nace de añadir al pensamiento sobre el azar el adjetivo (oximorónico) de «objetivo».

Tanto en *Nadja* como en *Les Vases communicants* Breton se había entusiasmado en evidenciar «numerosos incidentes exteriores, encuentros, casualidades, acontecimientos inesperados, coincidencias... rebeldes a un continuo lógico pero que resuelven debates internos y materializan deseo inconscientes o declarados».²⁶³ Después de haber planteado que la realidad y el sueño son vasos comunicantes, que «le monde réel et le monde du rêve ne font qu'un», Breton cuestiona, en *L'Amour fou*, las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo. En el libro relata como demostración una experiencia propia: un poema de escaso valor poético que había escrito en 1923 se «realiza», se hace realidad, once años más tarde. Se trata del poema *La Nuit de Tournesol* y de su encuentro real –y maravilloso– con Jacqueline Lamba.²⁶⁴ Breton establece «una correspondencia perpetua y constante» entre él y el mundo, entre las personas y las cosas del mundo, «una continuidad de los acontecimientos del mundo que puede ser percibida interiormente y cuyas correspondencias permanecen invisibles».²⁶⁵ Se trata del azar objetivo, de «los milagros del azar objetivo»:²⁶⁶ esos momentos en que nuestros haceres, empujados consciente o inconscientemente por el deseo o la necesidad, coinciden con una necesidad natural sobre la que supuestamente no tendríamos control. En el *Diccionario abreviado del surrealismo* no aparece la entrada «azar objetivo», sin embargo sí su definición, aunque bajo la entrada «azar». Se trata de una frase escrita por Breton que dice: «El azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano».²⁶⁷

²⁶² André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., pp. 140-141.

²⁶³ En palabras de Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, op. cit., p. 227.

²⁶⁴ La artista Jacqueline Lamba (1910 - 1993) compartió su vida con Breton entre 1934 y 1941. Su encuentro y relación protagonizan *L'Amour fou* de Breton. En esos años Lamba participó en las exposiciones y revistas surrealistas. Al separarse de Breton durante el exilio neoyorquino se distanció también del grupo y sus propuestas. Véase: Salomon Grimberg, «Jacqueline Lamba: From darkness with light», *Woman's Art Journal*, n.º 1, 2001, pp. 5-13 y el documental *Jacqueline Lamba, peintre*, dirigido por Fabrice Maze y producido por Aube & Oona Elléouët-Breton, Grenoble: Seven doc, 2004.

²⁶⁵ En definición de Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, op. cit., p. 228.

²⁶⁶ En expresión de Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, op. cit., p. 168.

²⁶⁷ André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, op. cit., p. 19.

Muchos años después, en las entrevistas radiofónicas que le hizo André Parinaud, Breton contesta a la pregunta «un poco ingenua» sobre la razón por la que los surrealistas le daban tanta importancia a «lo que vulgarmente se llama coincidencia»²⁶⁸ diciendo que para él el azar colectivo constituía «el problema de los problemas».²⁶⁹

Se trataba de la elucidación de las relaciones que existen entre la «necesidad natural» y la «necesidad humana», y, correlativamente, entre la necesidad y la libertad.[...] ¿a qué se debe que, a veces, coincidan hasta el punto de confundirse –lo que ocurre raramente– fenómenos que la mente humana solo puede relacionar con series causales independientes, a qué se debe que el resplandor que se desprende de esta fusión sea tan intenso y también tan efímero? Solo la ignorancia ha podido hacer inducir que estas preocupaciones son de orden místico.²⁷⁰

Y Breton remite seguidamente a la introducción a la encuesta que él y Éluard habían llevado a cabo en *Minotaure*, bajo la pregunta: «¿Podría decirnos cual ha sido el encuentro más importante de su vida? ¿Hasta qué punto le ha dado ese encuentro la impresión de ser fortuito, o de ser necesario?».²⁷¹ Para los surrealistas, la posibilidad del

²⁶⁸ Las expresiones entrecomilladas son de la pregunta de Parinaud. En André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p. 140

²⁶⁹ *Ibid.* La cursiva es de Breton.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 140-141. Nos encontramos de nuevo ante la voluntad bretoniana de conjugar materialismo y magia, ya que Breton continúa la frase diciendo: «Si se piensa que el propio Engels ha dicho: “La causalidad no puede comprenderse más que en relación con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”, también podría hacerse pasar al propio Engels por místico». Breton había introducido esta relación con la frase de Engels en *Los vasos comunicantes*: «¿Pero no es esto, pregunto, absolutizar de una manera lamentable la noción de causalidad? ¿No es esto tener en muy poco las palabras de Engels: “La causalidad no puede ser comprendida más que en relación con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad?”». André Breton, *Los vasos comunicantes*, op. cit., p. 81. Marguerite Bonnet explica el nacimiento de la fórmula *hasard objectif* en relación con las nociones de Engels sobre el azar –sin el adjetivo «objetivo»– en una carta enviada por éste a Hans Starkenburg, en la cual escribió «le hasard est l’accomplissement et la forme de manifestation de la nécessité». Engels, citado por Marguerite Bonnet, «Notice à *Les vases communicants*» en André Breton, *Œuvres Complètes*, tomo II, París: La Pléiade, 1992, p. 1364. Sobre este tema, es interesante destacar que en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, bajo la entrada «Causalidad», se recoge una definición atribuida a Engels: «Las nociones de causa y efecto se concentran y entrelazan en la interdependencia universal; en su seno, la causa y el efecto cambian de sitio constantemente», André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, op. cit., p. 27.

²⁷¹ André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p.141. La pregunta es formulada en *Minotaure*, n.º 3-4, 12 de diciembre de 1933: «Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? ¿Jusqu’à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l’impression du fortuit? du nécessaire?». Las mismas preguntas aparecen también bajo la entrada «encuentro» en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, op. cit., p. 161.

azar objetivo nace de la disponibilidad de espíritu ante lo imprevisto maravilloso en cualquier circunstancia o lugar.

En la misma entrevista, a la pregunta sobre «el origen de esa tendencia hacia el azar, de esa espera, de esa búsqueda de lo imprevisto en todos sus aspectos», Breton contesta que ya era una «actitud» para algunos de ellos, antes del nacimiento del surrealismo, y cuenta una historia publicada en 1920 en *Littérature*, de un personaje, un tal Monsieur Létoile, que permanece durante horas en una plaza como si esperase... Según cuenta Breton, el hecho de que adopte «esta postura ultrareceptiva, es porque espera con ello ayudar al azar, o sea, ponerse en estado de gracia con el azar, de modo que ocurra algo, que llegue alguien».²⁷² Para los surrealistas, la realidad está preñada de mensajes que solo poniendo atención se pueden descifrar, de encuentros a los que solo la disponibilidad da ocasión. Es esa disponibilidad que permite encuentros con personas – sobre todo, para los hombres surrealistas, con mujeres– que son portadoras de llaves: para Breton, la del «amor loco» en el caso de Jacqueline Lamba, la de la experiencia visionaria en el caso de Nadja.²⁷³

Chénieux-Gendron llama la atención sobre el hecho de que no es posible definir esencialmente el «azar objetivo» sobre el plano del arte (pictórico o literario) ya que pone en juego tanto el mundo real como el tiempo vivido por el experimentador.²⁷⁴ Sin embargo, y aunque desconocemos cuál podía ser la relación de Varo con el «azar objetivo» en París, ni en su vida ni en su obra, sabemos que lo tiene presente en México. De hecho, parece bromear sobre la encuesta surrealista y los encuentros con mujeres cuando, al relatar uno de sus experimentos con la «interdependencia de los objetos domésticos», dice que tiene la seguridad de que el resultado será el encuentro con una mujer que le interesa y de la que no sabe ni su origen ni su dirección.²⁷⁵ Y en su pintura *Armonía* [Fig. 15] lo convoca, por su nombre y apellido, para que ayude a la protagonista –que es ella misma, ya que la obra se titula también *Autorretrato sugerente*– a «encontrar el hilo invisible que une todas las cosas».²⁷⁶

²⁷² André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p.140.

²⁷³ Breton lo expresa así: «El encuentro imprevisto que tendía siempre, explícitamente o no, a adquirir los rasgos de una mujer, indica la culminación de esa búsqueda», *ibid.*, p. 139.

²⁷⁴ Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, op. cit., p. 145.

²⁷⁵ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», op. cit., pp. 78-79.

²⁷⁶ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», op. cit., p. 114. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un

5. El «dictado mágico»: recursos y técnicas automáticas

[...] habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué.

De una *Carta* de Remedios Varo.²⁷⁷

En el mismo número de *Minotaure* que presenta la encuesta sobre los encuentros capitales aparece el texto en el que Breton pone en relación directa videncia y práctica surrealista. Titled «Le Message Automatique», se acompaña con la fotografía de Man Ray de una «boule de cristal des voyantes».²⁷⁸ En este texto Breton asimila la escritura automática a una técnica médiumnica²⁷⁹ (tal y como había practicado junto a Éluard para *Les Champs magnétiques*), y eso le permite, como hemos visto, cuestionar la voz del autor y toda noción de talento o de genio artístico: Breton decía que la escritura automática era el medio para «limpiar definitivamente las caballerizas literarias».²⁸⁰ Incluso en 1941, en «Genèse et perspective artistiques du surréalisme», sigue insistiendo en la relación directa entre automatismo y mediumnidad: «El automatismo,

boceto». Los escritos de Remedios Varo, *op. cit.*, p. 173. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 85. Volveré a esta pintura al hablar sobre el azar en la obra mexicana de Varo.

²⁷⁷ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, p. 78. Retomaré este texto más adelante, para analizar los usos de las prácticas automáticas en las obras mexicanas de Remedios Varo.

²⁷⁸ André Breton, «Le message automatique», *Minotaure*, n.º 3-4, 1933, pp. 55-65. Hay traducción del texto, aunque sin la imagen: «El mensaje automático», *op. cit.*, pp. 137-155. En él se pone de manifiesto la erudición bretoniana sobre el ocultismo y la videncia (con referencias a teóricos y practicantes, entre ellos la médium Hélène Smith) pero también su desprecio por la «terminología nauseabunda» de la «deplorable literatura espiritista», *ibid.*, p. 147. Sobre la imagen de la bola de cristal, véase Anne Reverseau, «Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie», en la revista en línea *Textimage*, varia 2, verano 2010, http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/reverseau1.html [consulta: 29/04/2012].

²⁷⁹ La relación entre escritura mediúmnica y automática (y entre la «entrada de los mediums» y «el mensaje automático») ha sido analizada por Ángel González García, «(E)videntemente», conferencia presentada en el seminario *La imagen fantasma* y recogida en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 214-255. Se puede consultar en línea: <http://reacto.webs.ull.es/pg/n4/11gonzalez.html> [consulta: 29/04/2012]. También en el capítulo que le dedica al tema Sarane Alexandrian en su *Le surréalisme et le rêve*, *op. cit.*, pp. 72-86.

²⁸⁰ La expresión «le nettoyage définitif de l'écurie littéraire» que Breton utiliza en «El mensaje automático» la recoge también en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 19, *sub voce* «automática (escritura)».

heredero de los médiums, ha quedado como una de las dos grandes direcciones en el surrealismo».²⁸¹

La escritura automática y las estrategias para aplicar el automatismo a las artes plásticas fueron tan fundamentales para el surrealismo que Breton las identificó, en el primer manifiesto, con la definición del movimiento:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.²⁸²

Si en «Entrada de los médiums» Breton denominaba «*dictado* mágico» al automatismo, vinculándolo a la experiencia de trance mediúmnico, unos años más tarde, en el primer manifiesto, lo define como una práctica mágica:

Secretos del arte mágico surrealista.

Composición surrealista escrita, o el borrador primero y definitivo.

Hazte traer con qué escribir, después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo. Colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas. Haz abstracción de tu genio, de tus talentos y del de todos los demás. Dí bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo; con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo.²⁸³

El automatismo no se considera solamente una estrategia para combatir la rigidez del lenguaje o disipar el control de la razón y del gusto, sino una fórmula mágica para

²⁸¹ «L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions». André Breton, «Genèse et perspective artistiques du surréalisme», en *Le surréalisme et la peinture (1928 - 1965)*, París: Gallimard, 1965, p. 68.

²⁸² «Manifiesto del surrealismo», en traducción de Tomás Segovia para André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, op. cit., p. 49.

²⁸³ «Primer manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 45

expresar el «funcionamiento real del pensamiento». Para los surrealistas no se trata, en absoluto, de repetir la broma dadaísta, de aplicar la «receta» tzariana para «hacer» poemas con palabras recortadas al azar, ni de jugar con las «palabras en libertad» cubistas y futuristas, sino de poner en juego la libre asociación freudiana en aras del reconocimiento de «otra realidad».²⁸⁴ En palabras de Robert Kanters, «la escritura automática y los juegos surrealistas son una magia a pequeña escala, una tentativa de forzar al mundo a reconocer algunos de sus secretos».²⁸⁵

¿Y para los artistas plásticos? ¿Qué estrategias automáticas utilizaron? ¿Con qué técnicas experimentaron? Ya las tempranas experiencias de Max Ernst con el *collage* habían fascinado a los surrealistas, tanto por su identificación con una estrategia automática como por sus resultados. De hecho, lo que les interesaba a los surrealistas con el uso de procedimientos como el *collage* o el *frottage* era, en palabras de Ernst, la posibilidad de intensificar

la irritabilidad de las facultades del espíritu a través de los medios técnicos apropiados, que excluye todo mandato consciente de la mente y reduce al máximo la parte activa de quien hasta ahora denominamos «autor», y se revela como el equivalente verdadero de la *escritura automática*.²⁸⁶

Ernst identifica el *collage* y el *frottage* con el automatismo, y utiliza estas técnicas por el poder de «trasmutación» que tienen sobre las imágenes, la capacidad de transformar una cosa en otra. También Aragon había destacado esta capacidad en la yuxtaposición irracional de imágenes ya existentes, que desvían «cada objeto de su sentido para despertarlo a una realidad nueva».²⁸⁷ La definición de Ernst sobre el *collage* reposa en

²⁸⁴ Balakian lo expresa diciendo que para Breton «la escritura automática era la llave más directa del Gran Arcano, no solo porque liberaba a la mente en distintos planos de los tabúes sociales y sexuales y de los mecanismos de autocensura, sino también porque liberaba al lenguaje de las asociaciones verbales habituales que sujetaban la actividad mental canalizando el pensamiento dentro de unos esquemas lingüísticos». Anna Balakian, *André Breton mago del surrealismo*, *op. cit.*, p. 118-119.

²⁸⁵ «L'écriture automatique et le "jeux" surréalistes sont une magie au petit pied, une tentative pour contraindre l'univers à avouer quelques-uns de ses secrets», Robert Kanters, «Ésotérisme et Surréalisme», *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁶ Palabras de Max Ernst recogidas en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 43, *sub voce* «frottage». Esta definición está recogida en Max Ernst, «Au-delà de la peinture», *Écritures*, París: Gallimard, 1970, p. 244. Hay edición en castellano: *Escrituras*, traducción de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Barcelona: Polígrafa, 1982.

²⁸⁷ Louis Aragon citado por Jacqueline Chenieux-Gendron, *El surrealismo*, *op. cit.*, p. 126. A Aragon le interesaba que, gracias al collage, «lo maravilloso ha de hacerse por todos y no por uno solo»,

lo que de «mágico»²⁸⁸ tiene esta técnica. En sus palabras, el *collage* «es algo así como la alquimia de la imagen visual. El milagro de la transfiguración total de los seres y objetos tanto si modifican o no su aspecto físico o anatómico».²⁸⁹

También en «Genèse et perspective artistiques du surréalisme» Breton recordaba la emoción que le había supuesto el descubrimiento en Colonia de los *collages* de Ernst.²⁹⁰ De hecho, habían sido el primer ejemplo que eligió Breton en su anterior texto *El surrealismo y la pintura* para analizar las posibilidades de aplicar las propuestas surrealistas a las artes plásticas. Breton publicó este ensayo en varias entregas entre 1925 y 1927 –antes de hacerlo en forma de libro en 1928– en los números 4 al 10 de *La Révolution Surréaliste*. Seguramente no es una mera coincidencia que el número que contenía la primera de las entregas de *El surrealismo y la pintura* se abriese con un dibujo mediúmnico de Madame Fondrillon «dibujante médium de 79 años».²⁹¹

Hemos visto ya que Remedios Varo se interesó por el automatismo y por el *collage*. La mayoría de los «cadáveres exquisitos» que realizó junto a Marcel Jean, Esteban Francés y Óscar Domínguez en el verano de 1935 en Barcelona no son dibujados, sino que están hechos a base de recortes.²⁹² Como recuerda Jean:

A las sorpresas de la colaboración «a ciegas» se añadían los goces del *collage*. Recortábamos fotografías de personas, objetos y animales que encontrábamos en viejas revistas... las pegábamos en una hoja de papel y las pasábamos al siguiente colaborador.²⁹³

en «Le Peinture au défi», *Ecrits sur l'art moderne*, París: Flammarion, 2011, pp. 63-64, citado por Serge Fauchereau, «Después del Segundo manifiesto, 1929 - 1933», en el catálogo de la exposición *Surrealismo. Vasos comunicantes*, Madrid / México D.F.: El Viso / Museo Nacional de Arte, 2012, p. 51.

²⁸⁸ Sobre los conocimientos e intereses de Ernst sobre hermetismo, es fundamental la investigación de M.E. Warlick, *Max Ernst and alchemy: A Magician in Search of Myth*, *op. cit.*

²⁸⁹ Max Ernst en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 30, *sub voce* «collage». La definición está recogida en Max Ernst, «Au-delà de la peinture», *op. cit.*, p. 253.

²⁹⁰ André Breton, «Genèse et perspective artistiques du surréalisme», *op. cit.*, p. 64.

²⁹¹ Tessel M. Bauduin llama la atención sobre esta «coincidencia» en *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, *op. cit.*, p. 116.

²⁹² Junto a los mismos artistas realizó también algunos «cadáveres» dibujados, los recogidos en el *Catálogo razonado* con los números 14, 14B, 14C, 14D y 15.

²⁹³ Marcel Jean, *Au Galop dans le vent*, París: Éditions Jean Pierre de Monza, 1991, p. 50. La traducción tomada de Óscar Domínguez. 1926 - 1957. *Exposición Antológica*, *op. cit.*, p. 25.

Además, Varo realizó otros *collages* en solitario durante el mismo año: uno combinado con témpera, titulado *La traversée*²⁹⁴ y el resto a base exclusivamente de recortes: *Le message*, *Catálogo de sombras*, *Discuten la madre del niño y la raptora*, *La le on d’anatomie*, *La familia de cisnes*, *Manicure*, *Le pianiste masqu * y *Nada tem is, señora*.²⁹⁵ Solo este último parece realizado a base de recortes de una revista más antigua, y de hecho se parece bastante más que los otros a la manera de trabajar el *collage* de Ernst. En esta misma línea, Varo realizó, años después, algunos *collages* en México que están recogidos en el *Catálogo razonado*: dos fechados en 1957 (*Una reunión tranquila* y *Ne me parlez jamais de cet homme!*), otro en 1961 (*Constructores de instrumentos musicales*)²⁹⁶ y dos más en 1962 (*Sorpresa eléctrica* y *Ah c’est abominable ce qui est arriv *).²⁹⁷ Sin embargo, en estos *collages* mexicanos la capacidad subversiva de la técnica parece estar, al menos, cuestionada, ya que la artista los utilizó con una finalidad tan apacible como la de desear felices navidades a algunos de sus amigos.²⁹⁸

En el mismo año de 1935 está fechada la pequeña acuarela de Varo trabajada a partir de la técnica de la decalcomanía y titulada *L’ toffe des r ves* [Fig. 7].²⁹⁹ Extrañamente, es la única decalcomanía de Varo que se conserva, aunque la artista debía conocer bien esta práctica, «inventada» por su amigo el pintor canario  scar Dom nguez³⁰⁰ y que había sido alabada por Breton en el primer texto dedicado a esta técnica, titulado

²⁹⁴ Con el número 31 en el *Catálogo razonado*.

²⁹⁵ Con los números del 17 al 24, respectivamente, en el *Catálogo razonado*.

²⁹⁶ Sobre este *collage* volver  al hablar de la alquimia en la obra de Varo, ya que está trabajado sobre un cartón en forma de huevo.

²⁹⁷ Con los números 203, 204, 322, 353 A y 353 B respectivamente. *Sorpresa eléctrica* incluye un motivo iconográfico que remite directamente al *Loup-table* de Brauner, una pieza datada entre 1939 y 1947 que se encuentra actualmente en la colección del Centre Pompidou - Musée National d’Art Moderne de París. Se trata de una pequeña mesa de madera que tiene incorporadas la cabeza y la cola de un lobo disecado. En el *collage* de Varo, el lobo en postura agresiva ha sido sustituido por un perro de aspecto tranquilo con ruedas en lugar de patas delanteras.

²⁹⁸ Manteniendo su capacidad subversiva, pero con una finalidad lúdica y un resultado hilarante, Varo practicó en México la escritura a cuatro manos con Leonora Carrington, siguiendo la receta del juego del «cadáver exquisito».

²⁹⁹ Con el número 27 en el *Catálogo razonado*, aunque no aparece reproducida. S  lo está en *Sueños de tinta.  scar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1993, p. 126, con el título *Tejido de los sueños*. Es curioso, en relación al tema que nos ocupa, que la obra se pueda traducir también como *Materia de sueños*.

³⁰⁰ Sobre Óscar Domínguez y la decalcomanía, véase *Sueños de tinta.  scar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, op. cit.,  scar Domínguez. 1906 - 1957. *Decalcoman as*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2006, Gérard Xuriguera, Óscar Domínguez, París: Filipacchi, 1973 y *La part du jeu et du r ve : Oscar Domínguez et le surréalisme, 1906 - 1957*, París / Marsella: Hazan / Musée Cantini, 2005.

«D'une décalcomanie sans objet préconçu» y publicado en el número 8 de *Minotaure*.³⁰¹ En este texto, Breton explica en qué consiste la decalcomanía y propone que debe ser incorporada a los «Secretos del arte mágico surrealista».³⁰²

6. El uso de la decalcomanía. Remedios Varo y Óscar Domínguez

En el mismo número 8 de *Minotaure* se recoge el éxito que la propuesta levantó entre los artistas surrealistas, que se dedicaron con entusiasmo a practicarla, y se reproducen obras creadas con este procedimiento por Jacqueline Lamba, André Breton, Georges Hugnet, Marcel Jean, Óscar Domínguez e Yves Tanguy, y también un cuento de Péret inspirado en estas imágenes.

¿En que consistía la decalcomanía? Breton y Éluard la definen así en el *Diccionario abreviado del surrealismo*:

Decalcomanía: técnica pictórica que consiste en aplicar *gouache* de color negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel que se recubre con otra hoja similar sobre la cual se ejerce una presión moderada; las hojas se despegan antes de que se sequen (procedimiento descubierto por Óscar Domínguez en 1936).³⁰³

Aunque es cierto que hasta la primavera de 1936 Domínguez no empezó a explorar sistemáticamente esta técnica, la había empezado a experimentar desde antes y ya en 1934 había utilizado una decalcomanía para la portada de un libro de Eduardo Westerdahl sobre el pintor Willi Baumeister.³⁰⁴

³⁰¹ André Breton, «D'une décalcomanie sans objet préconçu», *Minotaure*, n.º 8, junio de 1936, pp. 18-24.

³⁰² Expresión con que, recordemos, había denominado Breton la escritura automática en el manifiesto de 1924. En la traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 45.

³⁰³ André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 33, *sub voce* «decalcomanía». Recogeré otras definiciones de esta técnica al hablar de su uso en las obras mexicanas de Varo.

³⁰⁴ Eduardo Westerdahl, *Willi Baumeister*, Santa Cruz de Tenerife: Gaceta de Arte, 1934.

No sabemos como se conocieron Domínguez y Varo.³⁰⁵ Óscar Domínguez (La Laguna, 1906 - París, 1958) había llegado a París en 1927, sin ningún tipo de estudios de arte, para atender los negocios familiares de exportación de plátanos. Fue allí donde se interesó por la pintura, y dos años más tarde empezó a pintar. En mayo de 1933 realizó una exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. A finales de 1934 conoció a Breton y Éluard e ingresó en el movimiento surrealista. Fue uno de los organizadores, junto a Eduardo Westerdahl y otros miembros de la revista *Gaceta de arte*, de la Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en mayo de 1935 en Santa Cruz de Tenerife.³⁰⁶ Domínguez pasó el verano de ese año en Barcelona junto a su compañera, la pianista polaca Roma.³⁰⁷ Sabemos que fue por medio de Domínguez que Varo y Francés iniciaron su relación con el surrealismo parisino y se encontraron en Barcelona con Jean,³⁰⁸ que Varo y Domínguez mantuvieron una profunda amistad³⁰⁹ y que compartieron los avatares del exilio en Francia. Coincidieron en París y participaron en las actividades y exposiciones del grupo surrealista, siendo los dos artistas españoles cuya presencia fue más importante junto a Dalí, Picasso y Miró. Cuando la ciudad fue ocupada por los alemanes, ambos

³⁰⁵ Entre 1932 y 1934, tanto Varo como Domínguez diseñaron un cartel publicitario para una marca de caramelos franceses: *Krema*, «*le meilleur bonbon au beurre*». Creo que es posible que se animasen juntos a participar en este proyecto. No sabemos si la publicidad se llegó a utilizar. Tenemos noticia del cartel de Varo por la tesina de Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, op. cit., p. 22, que lo data en 1932. Está reproducido en *L'Anglès de Remedios Varo*, Anglès: Ajuntament d'Anglès, 2009, p. 149, pero no consta en el *Catálogo razonado*. El cartel de Domínguez aparece datado en 1933-1934 y reproducido en el catálogo *Óscar Domínguez. Una existencia de papel*, Santa Cruz de Tenerife: TEA, 2011.

³⁰⁶ La muestra reunió un total de 76 obras de los siguientes artistas: Arp, Brauner, de Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Hugo, Magritte, Miró, Oppenheim, Picasso, Man Ray, Tanguy, Duchamp, Giacometti, Maurice Henry, Bellmer y Dora Maar. Con motivo de esta exposición visitaron Tenerife Breton, Lamba y Péret. Sobre este viaje y la exposición véase Emmanuel Guigon, «El surrealismo a 28°-7°» en *El surrealismo entre Nuevo y Viejo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, pp. 24-33. También, en el mismo catálogo los textos de Fernando Castro, «El surrealismo a la sombra del Teide», pp. 34-49 y Carlos Pinto Grote, «Recuerdo de la Exposición Surrealista de Tenerife», pp. 53. Sobre el grupo surrealista tinerfeño véase Domingo Pérez-Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets, 1975.

³⁰⁷ En la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se encuentra el *Retrato de la pianista Roma* que Domínguez pintó en 1933, cuando Roma le acompañó a Tenerife con motivo de su exposición. Roma fue fusilada por la GESTAPO en 1943.

³⁰⁸ Marcel Jean, «Recuerdos sobre Óscar Domínguez», en *El surrealismo entre Nuevo y Viejo Mundo*, op. cit., pp. 54-58.

³⁰⁹ Entre la escasisima correspondencia de Varo que conocemos, se encuentra una carta que le dirigió Domínguez desde París. Aunque no está fechada, debe ser de 1945, ya que Domínguez agradece a Remedios las sandalias que le ha regalado a la liberación. El tono de la carta da muestra del tono de su amistad. Domínguez escribe a Remedios, por ejemplo, que «le Mexique c'est tres bien avec la musique/ et sans moustiques». Esta carta puede leerse en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., p. 213. Sabemos también que fue Domínguez quien consiguió a Varo una plaza en un coche para la huída de París hacia el sur. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 72.

huyeron al sur y se instalaron en Canet-Plage. Habían firmado la carta colectiva en que solicitaban ayuda económica para poder abandonar la ciudad, un «Appel à l'aide adressé à tous les surréalistes en exil de Robert Rius, Raoul Ubac, Victor Brauner, Remedios, Jack Hérold, Magritte, Oscar Domínguez, Paris, 23 mai 1940».³¹⁰ Compartieron también las dificultades y miedos durante la ocupación, ya que su situación legal era muy frágil. Ambos intentaron conseguir un pasaporte Nansen, porque el de la República española no solo era inútil sino también peligroso.³¹¹ Mientras Remedios Varo consiguió embarcar rumbo a México junto a Péret, Domínguez no pudo —o no quiso— marchar a América.³¹²

Me parece muy probable, por tanto, que cuando Domínguez coincidió con Varo en Barcelona en 1935 compartiese con ella ese reciente descubrimiento, que la artista puso en práctica en *L'étoffe des rêves* [Fig. 7]. De hecho, me gustaría plantear que, en el fértil verano de 1935 y también en los tiempos compartidos en París con Domínguez, Varo debió «jugar» más a las decalcomanías y debió producir asimismo más trabajos, aunque no se hayan conservado. No en vano, y como veremos más adelante, de entre todas las técnicas surrealistas fue la decalcomanía la que posteriormente Varo utilizó en muchas de sus obras, con un control y maestría tan admirables que convierten los resultados de la aplicación de esta técnica en uno de los aspectos más característicos de sus exitosas pinturas mexicanas.

³¹⁰ Esta carta se encuentra en el archivo «Kurt Seligmann Papers», New Haven Yale University Press, Beinecke Library, manuscrito 542, caja 1. Reproducida en: *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences 1938 - 1947*, Marsella / París: Éditions des Musées de Marseille / Flammarion, 1986, p. 73. También se puede consultar en línea: <http://www.robertrius.com/pages/tracts/lettre-kurt-seligmann.htm> [consulta: 29/10/2012].

³¹¹ El Nansen era el pasaporte para los apátridas. Sobre la frágil situación legal de Varo podemos saber a través de las cartas de Péret relacionadas con sus intentos para salir de Francia. Por ejemplo, en una carta al surrealista belga Louis Scutenaire, fechada en agosto de 1939, Péret le anuncia que quiere ir a Bélgica para no hacer la guerra. Dice que para él es fácil pero «mon amie est espagnole. Elle n'a qu'un passeport républicain, c'est à dire rien du tout car le gouvernement français a reconnu Franco». Le pide a Scutenaire si puede conseguir un visado para Varo, que tiene un permiso de estancia en Francia de tres años que expirará en abril de 1940. A esto hay que sumar la fragilidad en la economía: unos meses después, en una carta a Kurt Seligmann fechada el 8 de marzo de 1940 le solicita ayuda para vender algunas obras «car les 50 centimes que je touche par jour ne me suffisent pas et les affaires de Remedios ne vont pas très bien à la radio». Estos fragmentos de cartas en Benjamin Péret en *Œuvres complètes*, tomo 7, París: Associations des amis de Benjamin Péret / Librairie José Corti, 1995, pp. 351 y 354 respectivamente. No tenemos idea de cuales eran los asuntos de Varo en la radio.

³¹² «Domínguez se negó a ir a América», Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971, p. 19. Parece que Domínguez pasó una temporada en un campo de refugiados. Durante la ocupación participó en las actividades resistentes del grupo surrealista *La Main à Plume*. En 1943 tuvo su primera exposición individual en París. En 1947 se alejó del surrealismo y el último día de 1957 se suicidó abriéndose las venas.

Pero volvamos ahora a París y a la década de los años treinta. ¿Por qué les interesó tanto a los surrealistas la propuesta de la decalcomanía? En su texto Breton nos da una primera razón: «Se trata, una vez más, de una fórmula al alcance de todos...». El uso de la decalcomanía rechaza la necesidad de conocimientos o experiencias con la pintura y cuestiona el papel creador, original y expresivo del artista. Coincidiendo con lo escrito por Breton sobre la escritura automática, también la decalcomanía proclamaba «la igualdad total de los seres humanos ante el mensaje subliminal».³¹³

Además, la propuesta de la decalcomanía interesó mucho a Breton en un momento en que empezaba a ser crítico con los logros de la pintura como transcripción ilusionista de los sueños. La decalcomanía abría, como lo había hecho antes el *collage*, nuevas posibilidades. Si en su texto fundamental «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste» Breton identificó la posibilidad del «automatismo absoluto» en las artes plásticas con la decalcomanía,³¹⁴ ya en «D'une décalcomanie sans objet préconçu» había anunciado la capacidad de esta técnica «para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares».³¹⁵ Lo que interesaba a Breton y a los artistas surrealistas era la riqueza matérica de sus resultados, que sugería las texturas más maravillosas.³¹⁶

Por último, otra razón fue el papel fundamental que la decalcomanía dejaba al azar. Para los surrealistas, la práctica del «azar objetivo» tenía una capacidad reveladora y abría la posibilidad, en palabras de Breton, «de ver, de poner de relieve, lo que se ocultaba tras las apariencias».³¹⁷ Esa capacidad de sugerencia y «revelación» la explotaron los surrealistas en el uso de la decalcomanía y de otros juegos y técnicas creativas (como el *frottage* o el *objet trouvé*). Para la producción artística surrealista fueron maneras de dejar que el azar diese inicio a una obra, hiciese surgir unas formas sobre las que

³¹³ André Breton, «El mensaje automático», *op. cit.*, p. 150.

³¹⁴ André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo 1939, pp. 16-17.

³¹⁵ «Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs». André Breton, «D'une décalcomanie sans objet préconçu», *op. cit.*, p. 18.

³¹⁶ En palabras de Emmanuel Guigon, «La decalcomanía sería por tanto la imagen en el nacimiento de las imágenes, de su irrupción, que puede compararse a la lava de los volcanes. La decalcomanía sabe captar esas imágenes en el momento de su efervescencia cuando la forma todavía no se ha desprendido de lo informe». Emmanuel Guigon, «Al filo del abismo», en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, *op. cit.*, p. 13.

³¹⁷ André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, p. 139.

trabajar.³¹⁸ Pero no solo eso. En la práctica surrealista, la nube o la mancha de tinta no son meramente una excusa para la excitación visual, una manera de azotar la imaginación, sino que tienden a manifestar el «azar objetivo, esa “forma de manifestación de la necesidad” en la que el mundo exterior (el azar que preside el hallazgo) y el interior (el deseo que suscita su objeto) tienden a coincidir, “al amparo de un fulgurante encuentro que toma la forma de revelación”». ³¹⁹

Recordemos, por otro lado, que las prácticas «reveladoras» de formas tienen una larguísima tradición en la historia de la pintura. Por ejemplo Apolonio de Tiana, en el *Tratado de las adivinaciones*, propone observar el paso de las nubes en el cielo para percibir formas que alimenten la imaginación. O Leonardo da Vinci en el famoso fragmento de la pared de su *Tratado de la pintura*:

No quiero omitir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención [...] muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruídos con piedras dispares y te das a invetnar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoeados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrás traducir a su íntegra y atinada forma.³²⁰

³¹⁸ En este sentido, uno de los ejemplos que más fascinará a Breton es el de las piedras con manchas y vetas, que comparó, muchos años después, con la decalcomanía: «El asombroso parentesco de esas dendritas con las disposiciones vegetales, demuestra sin duda una tendencia común de la materia inanimada y de la materia viva, pero sería aventurado querer sacar demasiado pronto una conclusión de dicho parecido. De todo esto retengamos tan solo que la decalcomanía puede integrarse a toda una serie de fenómenos naturales que van del nacimiento del ágata a la aparición, muy en las alturas, de alguna misteriosa arborescencia labrada por el viento con la niebla helada». André Breton, «Langue des pierres», *Le surréalisme, même*, n.º 3, otoño 1957. Este texto está traducido en varias recopilaciones de Breton. Aquí he tomado este fragmento tal como aparece citado en Emmanuel Guigon, «Al filo del abismo», *op. cit.*, p. 18, nota 8.

³¹⁹ En palabras de Breton citadas por Emmanuel Guigon, *ibid.*, p. 16.

³²⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, edición de Ángel González García, Madrid: Akal, 2007, p. 364, axioma 493. Este ejemplo lo cita Emmanuel Guigon en «Al filo del abismo», *op. cit.*, p. 14. En este texto Guigon hace un recorrido por posibles genealogías de la decalcomanía. Recoge que, en otro pasaje del *Tratado*, Leonardo se detiene en una discusión con Botticelli. Éste defendía que era suficiente con «aplantar contra una pared una esponja impregnada de pintura para dejar sobre ella una mancha en la que se puede descubrir un paisaje soberbio». Leonardo compartía que se puede descubrir «todo lo que uno esté dispuesto a buscar», aunque le parecía que el procedimiento de la esponja no facilitaba la riqueza de detalles y solo daría «paisajes muy pobretones». Esta historia de la esponja remite a otra explicada por Dion Crisóstomo: «Apeles no sabía cómo reproducir la espuma de un caballo derrengado por el combate; cada vez más agobiado, acabó, encolerizado, lanzando su esponja contra el cuadro en el sitio dende estaba

Pero las posibilidades que abrían estas prácticas de «ver» enlazaban no solo con una tradición artística, sino además con una tradición vinculada al mundo de la magia y la adivinación. Según José Pierre, el azar carga de significado formas que aparecen en la naturaleza, que pueden revestir cualquier apariencia, y que los hombres se han preocupado y divertido en interpretar, «desde el hígado de las aves sagradas de la Roma antigua hasta el plomo fundido, pasando por los posos de café».³²¹ Ya Breton había llamado la atención sobre el vínculo entre interpretación de formas y revelación: «Las formas que desde la tierra toman las nubes para los ojos de los hombres no son de ningún modo fortuitas, sino augurales».³²² Breton y Pierre destacan la tradición de «ver» en lo que en principio es un algo informe: un muro, las nubes, una mancha de tinta...³²³ Cuando estas formas no son las encontradas en la naturaleza, sino las creadas con intención artística, tenemos servida la «proximidad» entre el arte pictórico y el adivinatorio.

Hemos visto que en Barcelona y París Varo utilizó en sus obras, al menos puntualmente, técnicas azarasas y automáticas. Entre las que conocemos, y además de los «cadáveres exquisitos» y la decalcomanía ya mencionados, encontramos algunas

el freno; ocurrió que como los innumerables colores con que estaba impregnada la esponja parecían espuma sanguinolenta, dieron la pintura el efecto deseado». Al final del S. XVIII, Alexander Cozens partió también de los textos de Leonardo para extender la práctica en su *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape*, publicado en Londres en 1785. Su método consiste, para el pintor debutante, en evocar paisajes a partir de manchas de tinta accidentales. Cozens destaca, como harán después los surrealistas, que es un método donde el genio no es indispensable, que está al alcance de todos. Los ejemplos citados en Emmanuel Guigon, «Al filo del abismo», *op. cit.*, pp. 14-15.

³²¹ José Pierre, «El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación», *André Breton y el surrealismo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, pp. 26-27. Pierre, en este texto, pone en relación la «lectura de las nubes» bretoniana con diversos tipos de interpretación y traza su genealogía en el terreno artístico: desde las mencionadas «pared» de Leonardo y las prácticas de Cozens hasta las investigaciones de Victor Hugo con manchas azarasas e impresiones de encajes, las sugerentes «dendritas» de George Sand, las interrogaciones de los «papeles irisados» a las que se entregaron en la Viena *fin de siècle* Koloman Moser y Leopold Stolba, y, en fin, técnicas surrealistas como el *frottage* de Max Ernst y la «decalcomanía del deseo» de Óscar Domínguez, para acabar estableciendo una coincidencia entre la «lectura de las nubes» y el «objeto encontrado». Sobre las experimentaciones de Victor Hugo con las manchas azarasas y su lectura visionaria véase *Victor Hugo: «Caos en el pincel...»*. Dibujos. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

³²² André Breton, *El amor loco*, traducción de Agustí Bartra, México D.F.: Joaquín Mortiz, 1967, p. 91.

³²³ Pierre pone en relación directa esas prácticas tradicionales de interpretación con el esoterismo: «Era volver a encontrar la regla fundamental, pero secreta, del esoterismo, según la cual el universo – macrocosmos o microcosmos- no sería más que el espejo del hombre y viceversa. Secreto que se revelaría, según la ley de la analogía [...] aportándonos [...] unas revelaciones furtivas sobre nosotros mismos o sobre nuestro destino», José Pierre, «El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación», *op. cit.*, p. 27.

pinturas realizadas mediante la técnica del *fumage*, que había «inventado» Wolfgang Paalen, o dejando chorrear cera caliente sobre el lienzo.³²⁴ Sin embargo, ya en México, y a pesar de que hemos leído en el fragmento de la *Carta* que abre este apartado que Varo se burla con ironía del uso del azar y el automatismo en la pintura, la artista utilizará la decalcomanía y otras técnicas automáticas para la realización de su obra, de tal manera que, transformando las premisas surrealistas, convertirá los resultados de la decalcomanía en uno de los rasgos más considerados de su forma de pintar.³²⁵

7. El *dessin communiqué*: surrealismo y juego

Yo me encontraré entre los invitados y usted deberá adivinar quien de ellos soy. Creo que esto puede ser divertido.

De una *Carta* de Remedios Varo.³²⁶

Para los surrealistas, la decalcomanía fue un juego que practicaron en solitario o en grupo, como lo habían sido los «cadáveres exquisitos» escritos o dibujados, y los relatos de sueños. A los y las artistas surrealistas les fascinó jugar: lo hicieron a las «preguntas y respuestas», al «juego de la verdad», al de las preferencias, al de las modificaciones anatómicas, a «si fuera una flor».³²⁷ Se trata de juegos en los que la colaboración del azar es importante, pero que también, en palabras de Maurice Nadeau, ponen en cuestión algo muy distinto a simplemente divertirse o matar el tiempo: dan como resultado «creaciones de las que cada uno, personalmente, habría sido incapaz» y, además proveen «un conocimiento más profundo de cada uno de ellos por los demás».³²⁸ El juego les fascina por ser una actividad gratuita y desprovista de utilidad práctica. Recordemos que en 1928 Péret dio el título de *Le Grand Jeu* a una

³²⁴ Concretamente las obras ya mencionadas *Las almas de los montes y Títeres vegetales*. Como veremos, el artista austriaco Wolfgang Paalen coincidió con Varo en el exilio mexicano. Me parece curioso recordar que Victor Brauner utilizó mucho –a falta de pintura– la cera como material cuando tuvo que esconderse durante los últimos años de la guerra.

³²⁵ También entre los textos que escribió sin ninguna intención de que fuesen divulgados encontramos prácticas de escritura automática, como en los publicados «Tres ejemplos de escritura automática», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 115-119.

³²⁶ «Carta 5. A un personajes desconocido», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 76.

³²⁷ Tenemos una preciosa descripción de este juego en boca de Leonora Carrington, en la larga entrevista que le realiza Javier Martín-Domínguez para el documental *Leonora Carrington, el juego surrealista*. TimeZone Producciones, 2012.

³²⁸ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, *op. cit.*, p. 249.

recopilación de sus poemas,³²⁹ y que Breton persistió en la práctica de juegos colectivos a lo largo de toda la historia del grupo surrealista.³³⁰ Incluso después de la guerra, en su recopilación de textos titulada *Magia cotidiana*, incluye uno sobre un nuevo juego, «Lo uno en lo otro», que empieza diciendo: «Si hay en el surrealismo una forma de actividad cuya persistencia ha tenido el don de provocar la hostilidad de los imbéciles, es, sin duda, la actividad del juego».³³¹

He mencionado ya un dibujo que Varo realizó a finales de la década de 1930 como inicio de un juego de *dessin communiqué*, en el que se representa a una mujer unida por los pies a su sombra que está sentada en un sillón, y he destacado que Varo había reutilizado esta iconografía temprana en una posterior obra mexicana. El *dessin communiqué* («dibujo comunicado») es un juego en el que tenemos constancia que Varo participó intensamente en París, ya que se conserva toda una colección de estos dibujos que fueron guardados por el artista Robert Rius durante la ocupación. Los dibujos permanecieron sin darse a conocer hasta que en 1999 fueron mostrados en la exposición *Jeu du dessin communiqué*.³³² Querría recordar que, con excepción del que ya he mencionado, estos dibujos no aparecen en el *Catálogo razonado* de la artista ni son considerados en los análisis de su obra, a pesar de que parece que Varo participó en la invención del juego. El *dessin communiqué* fue uno de los últimos juegos surrealistas colectivos inventados y practicados antes de la guerra, un juego mucho más sencillo que el tarot que realizaron en el exilio marsellés y en el que me detendré brevemente a continuación. El juego del *dessin communiqué* se practicó desde finales de 1938 hasta el inicio de la guerra, aunque también algunas series están datadas durante la «drôle de guerre» que va de septiembre de 1939 a mayo de 1940.³³³

³²⁹ Existe versión en español: Benjamin Péret, *El gran juego*, traducción de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, *Visor*, 1980. Recordemos también que *Le Grand Jeu* es el nombre con que se denominaron un grupo de escritores cercanos al surrealismo (entre ellos René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vaillant y Robert Meyrat) y el de la revista que publicaron entre 1928 y 1930.

³³⁰ Los manuscritos y originales de algunos de estos juegos se pueden consultar en el archivo de la colección Breton:

<http://www.andrebretton.fr/fr/recherche/?thestartrow=61&vue=7&fa=tags&tag=jeux%20surr%C3%A9alistes&orderby=sorttitle> [consulta: 05/06/2013].

³³¹ André Breton. «Lo uno en lo otro», en *Magia cotidiana*, traducción de Consuelo Berges, Madrid: Fundamentos, 1975, p. 46.

³³² Se publicó catálogo de la exposición: *Jeu du dessin communiqué*, París: Galerie 1900-2000, 1999.

³³³ La datación la tomo del texto de presentación de Noël Arnaud al catálogo *Jeu du dessin communiqué*, *op. cit.*, pp. 3-4.

¿En qué consiste el juego? Las «instrucciones» dicen así: «Un primer dibujo es mostrado, durante tres segundos, a una persona, que lo debe reproducir de memoria. El nuevo dibujo es mostrado a una tercera persona que... etc... y así se sigue indefinidamente».³³⁴ Parece una adaptación gráfica del popular juego infantil del «teléfono», y propone la «variación de una forma a través de la memoria inmediata».³³⁵ Édouard Jaguer destaca sobre este juego que solo el primer participante dispone de un «amplio poder, de todos los poderes», ya que puede decidir las dificultades y las «trampas», las confusiones de su dibujo para provocar que los resultados del juego sean sugerentes y promuevan –a falta de comprensión del dibujo por la brevedad del tiempo– la inventiva e improvisación.³³⁶

En los dibujos guardados por Rius, Varo es una de las más asiduas participantes, junto a Rius mismo, Breton, Péret, Yves Tanguy, Flora y Adolphe Acker, Nicolas Calas, Georges Mouton, Thérèse Casa, Kurt Seligmann y Esteban Francés. De manera más puntual Varo comparte juego con Óscar Domínguez, Pirouette, Leo Malet, Prutzel (no identificado) Georges Hénein, Reinoso y Matha.³³⁷

Me parece curioso destacar que, además de la mujer cuya sombra está sentada en el sofá del que se ha levantado, hay otros motivos iconográficos, otras ideas usadas como imagen de partida para el juego del *dessin communiqué*, que fueron retomadas por Varo para posteriores obras mexicanas. Tal vez el más sorprendente es el del sillón cuyos brazos acaban en unas manos, combinando elementos del cuerpo humano y del mueble [Fig. 17]. En este dibujo, iniciado por Varo, el respaldo del sillón está coronado por unos impresionantes bigotes. La artista reutilizó este recurso para su obra *Mimetismo* [Fig. 18], pintada en 1960, en que el sillón tiene manos humanas mientras los brazos de

³³⁴ «Un premier dessin est montré, pendant trois secondes, à une personne, qui doit le reproduire de mémoire. Le nouveau dessin est montré à une troisième personne que... etc... et ainsi de suite indéfiniment...». Esta definición se publicó en «Le Surréalisme encore et toujours», en la revista *La Main à Plume* en 1943. Está reproducida en *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*, p. 4.

³³⁵ «Variation d'une forme à travers la mémoire immédiate», tal y como aparece definido en las páginas del número 2/3 de marzo de 1943 de la revista surrealista neoyorkina *VVV* dedicadas al juego bajo el título «Dessin machinal – Dessin successif». Citado por Édouard Jaguer, «D.M.D.S. x *VVV*: La variante new-yorkaise du dessin communiqué», *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*, p. 126.

³³⁶ Édouard Jaguer, «D.M.D.S. x *VVV*: La variante new-yorkaise du dessin communiqué», *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*, p. 127. El subrayado es de Jaguer.

³³⁷ Todos ellos autores de dibujos recogidos en *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*

la mujer que se sienta en él son volutas de madera.³³⁸ Otro motivo tomado casi literalmente es el de una pequeña mesa circular sobre la que descansa una vela alrededor de la cual vuela una mariposa y a su lado se yergue una serpiente. Este fue un dibujo con el que Breton inició un juego con Francés, Péret, Remedios, Flora Acker y Kurt Seligmann (y tres personas más no identificadas). Varo usó la mesa, la vela y la mariposa para el *gouache* *Insomnio I*, que realizó como propaganda para la casa Bayer en 1947.³³⁹ Un caso más curioso es el dibujo que representa, sobre una mesa, los cristales de unas gafas con pestañas y unos ojos con patillas. En este caso, el dibujo es de Robert Rius que jugó con Péret y Breton. Varo no participó en este juego, pero había utilizado el mismo tema para una pintura supuestamente realizada unos años antes y titulada *Ojos sobre la mesa*.³⁴⁰

8. «La notable conjunción de Urano con Neptuno»: la fascinación por la astrología

Estos personajes son muy irreales y más bien como marionetas y se mueven por medio de unas cuerdas que van de ruedecillas de sus codos y articulaciones hasta los astros de la constelación del cangrejo. Según los antiguos libros de fisiología (que consulté), esta constelación preside las enfermedades y asuntos del corazón.

Comentario de Remedios Varo a su pintura *Retrato del doctor. Ignacio Chávez*.³⁴¹

El vínculo entre los astros y la vida humana es tema central de las pinturas de Remedios Varo en México: *Creación con rayos astrales* [Fig. 19], *Premonición*, *Tres destinos*, *Los hilos del destino*, *Creación del mundo* (o *Microcosmos*), *Determinismo*, *La llamada* [Fig. 13]... En muchas de ellas los hombres y mujeres están «atados» a los astros por

³³⁸ Una obra que muchas veces se ha relacionado con el autorretrato de Leonora Carrington *Self-portrait (Inn of the dawn horse)*, pintado alrededor de 1938.

³³⁹ Casualmente, en el proceso del juego, la serpiente había desaparecido en el dibujo de Varo igual que después en el *gouache*.

³⁴⁰ *Ojos sobre la mesa* es un *gouache* sobre papel de 13 x 20 cm. En el *Catálogo razonado* aparece con el número 30 y datado en 1935 (es decir, pintado en Barcelona).

³⁴¹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 116. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 176. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 113.

cuerdas o hilos, como en el *Retrato del doctor Ignacio Chávez*. Volveré más adelante sobre esta relación con los astros en la obra mexicana, vinculada a la creación y la alquimia. Sin embargo, si revisamos la obra (conocida) de Varo realizada entre Barcelona y París no encontraremos referencias a esta temática.

La tradicional relación entre los astros y las partes del cuerpo también había interesado a los surrealistas. En invierno de 1935 la revista *Minotaure* reprodujo una ilustración de «L'homme anatomique» de *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, un precioso libro de horas de principios del siglo XV.³⁴² Se trata de la representación de una figura bastante andrógina, las partes de cuyo cuerpo están vinculadas a los doce signos del zodiaco. Era un tema excepcional para un libro de este tipo, aunque habitual en obras de medicina y astrología. El dibujo se completa con inscripciones en latín que describen las propiedades de cada signo según los cuatro humores, los cuatro temperamentos y los cuatro puntos cardinales. Coincidiendo con la indagación de Varo, el signo del Cangrejo campea en el pecho de la figura, en el lugar del corazón.

Muchos surrealistas se sintieron fascinados por la astrología, y ya en el *Segundo manifiesto* hay una llamada a interesarse por esta disciplina. Hemos visto que Breton había propuesto «intentar un examen serio de esas ciencias –hoy completamente desacreditadas por diversos motivos–, como la astrología entre todas las antiguas, [...]». Solo se trata de encarar esas ciencias con la menor desconfianza posible...»³⁴³

Si nos habíamos preguntado como conjugar «la ocultación del surrealismo» con «el surrealismo al servicio de la revolución», la revista que lleva este último lema por título nos da otra forma de respuesta. En julio de 1930 apareció el primer número de *Le Surréalisme au service de la révolution*, título sugerido por Aragon aunque la dirección de la revista fuese de Breton. Se publicaron seis números, el último en mayo de 1933.

³⁴² *Minotaure*, n.º 6, invierno de 1935. Aparece atribuido a «Pol de Limbourg», aunque la iluminación del libro es, en conjunto, de los tres hermanos Limbourg: Paul, Herman y Johan. No solo a los surrealistas interesó este tema: en el primer número de la revista *Documents*, en abril de 1929, Leiris publicó «Notes sur deux figures microcosmiques des XIV et XV siècles», pp. 48-52. El texto va acompañado de dos imágenes: una de un manuscrito del Monasterio de Axpach, que representa un hombre cuyos miembros están ligados a diferentes partes del universo. En la segunda, tomada de un tratado de astrología, el hombre aparece aprisionado en una tela de araña tejida por las influencias de los planetas y el zodiaco sobre él. Los miembros de la figura parecen ser movidos por los hilos de este tejido, una representación que aparecerá en varias pinturas mexicanas de Varo.

³⁴³ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 126.

Eran los años de adhesión al partido comunista y el primer número se abrió con una declaración de fidelidad a la «Oficina internacional de literatura revolucionaria» de Moscú, y la adopción de una posición conforme «a las directivas de la Tercera Internacional, posición también de los miembros del Partido Comunista francés».³⁴⁴ Sin embargo, el emblema que ilustra la portada de la revista no reproduce un símbolo comunista, ni ningún otro símbolo político. No es un emblema de fácil lectura: sobre el escudo verde de los alquimistas aparece el símbolo de la conjunción astrológica de Urano y Saturno, el cielo bajo el que nació Breton. El dibujo, hermético, de lectura alquímica y astrológica, es fosforescente, y como las letras del título de la revista, brilla en la oscuridad.³⁴⁵

Entre los surrealistas, particularmente Breton estuvo durante toda su vida interesado en la astrología,³⁴⁶ que conocía con cierta profundidad: solía hacerse él mismo horóscopos y levantar cartas astrales de sus amigos. Un paseo por los documentos conservados en su archivo nos descubre las cartas astrales que Breton realizó, hacia 1930, de René Char, Robert Desnos, Yves Tanguy, Nusch Éluard, René Crevel, Paul Éluard, Pablo Picasso, Valentine Hugo y Max Ernst. Unos años antes había levantado ya las de Louis Aragon y Benjamin Péret, y se encuentran algunas posteriores como las de Antoine de Saint-Exupéry (c. 1935) y Philippe Soupault (c. 1950). Y no solamente de sus amigos, ya que Breton realizó también las cartas astrales de aquellos escritores a los que consideraba como guías y predecesores, de manera que en su archivo encontramos las de Rimbaud, Alfred Jarry, Victor Hugo, Joris-Karl Huysmans, Baudelaire e Isidore

³⁴⁴ Se reproduce un telegrama del Bureau International Littérature Révolutionnaire con la cuestión sobre cuál sería la postura que adoptaría el grupo surrealista frente a un ataque imperialista a los soviets, y la respuesta del grupo. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 1, julio de 1930, p. 1.

³⁴⁵ La lectura del emblema en *André Breton ou le surréalisme, même*, textos reunidos por Marc Saporta y Henri Béhar, Lausana: L'Age d'Homme, 1988, p. 26 y *André Breton y el surrealismo*, *op. cit.*, p. 180. El escudo fue diseñado por Georges Malkine, cuya esposa era astróloga, según Serge Fauchereau, «Después del Segundo manifiesto, 1929 - 1933», *op. cit.*, 2012, p. 45.

³⁴⁶ Muchos años después, en 1954, Breton contestaba así en una entrevista «sobre la astrología»: «La veo como una ilustrísima dama de alto copete, muy bella y que ha venido de tan lejos que no puede menos de someterme a su hechizo. En el mundo puramente físico no veo nada que pueda rivalizar con ella en atractivos. Me parece, además, que guarda uno de los más altos secretos del mundo. Lástima que hoy –al menos para el vulgo– ocupe su trono una prostituta». A continuación, a la pregunta «¿Qué relaciones tienen los surrealistas con la astrología?» contesta: «[...] En cuanto a mí, los rudimentos de la astrología me los dieron hacia 1927. Después, Pierre Mabille me hizo aprovechar un poco su gran conocimiento del tema y me entreabrió a Fludd, para permitirme no hacer caso de la lastimosa mediocridad de la mayor parte de los tratados modernos. En general, los surrealistas han considerado la astrología con vivo interés, pero, sobre todo, desde el punto de mira poético y sin aventurarse muy lejos en ella». Entrevista de Jean Carteret y Roger Knabe, abril de 1954, publicada en *Astrologie Moderne*, n.º 12, octubre-diciembre de 1954. Hay edición en español en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 42-43.

Ducasse.³⁴⁷ La de Rimbaud, además, apareció publicada y acompañada de su horóscopo en *Minotaure*.³⁴⁸

Breton destacaba en el primer *Manifiesto* haber nacido «bajo el signo de Piscis»,³⁴⁹ y en el *Segundo manifiesto* dedicó una amplia nota al mismo tema que el del emblema de *Le Surréalisme au service de la révolution*. Después de introducir «lo que se expresa astrológicamente en el surrealismo, de influencia “uraniana” muy preponderante»,³⁵⁰ Breton recuerda que el cielo del nacimiento de Baudelaire «presenta la notable conjunción de Urano con Neptuno»³⁵¹ para pasar a continuación al cielo del suyo: «la conjunción de Urano con Saturno, que tuvo lugar de 1896 a 1898 y *que solo se produce cada cuarenta y cinco años*». ³⁵² Esa conjunción fue también, destaca Breton, la del momento del nacimiento de Aragon y Éluard, sus primeros compañeros en la aventura surrealista. A continuación, Breton añade información tomada del astrólogo Paul Choisnard,³⁵³ que parece interpretar como una predicción tanto para el surrealismo como para él mismo:

Sabemos únicamente por Choisnard, que, aunque poco estudiada aún en astrología, «*significaría, muy verosíblemente: amor profundo por las ciencias, investigación por lo misterioso, exaltado afán de instrucción*». [...] El mismo Choisnard agrega: «*¿Quién sabe si la conjunción de Saturno con Urano no dará lugar a una nueva escuela en materia de ciencia? Este aspecto planetario, ubicado en buen lugar en un horóscopo, podría corresponder a la naturaleza de un hombre dotado de reflexión, sagacidad e*

³⁴⁷ Todas estas cartas astrales se pueden consultar en línea en: <http://www.andrebretton.fr> [consulta: 19/01/2012].

³⁴⁸ Paul-Chardon, «Horoscope d'Arthur Rimbaud», *Minotaure*, n.º 3-4, diciembre de 1933, p.38.

³⁴⁹ André Breton, «Primer manifiesto del surrealismo», en *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 56.

³⁵⁰ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 129.

³⁵¹ *Ibid.*

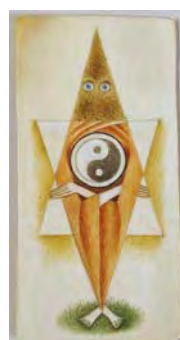
³⁵² *Ibid.* La cursiva es de Breton.

³⁵³ Paul Choisnard (1867 - 1930) fue un astrólogo francés considerado uno de los renovadores de la astrología. Autor de numerosas obras, preconizó para la astrología una aproximación estadística con el objetivo de verificar sus supuestos. Escribió también bajo el pseudónimo de Paul Flambart. En 1926 participó en la fundación del Cébésia (Centre Belge d'Etude Scientifique des Influences Astrales). Algunas de sus obras, cuyos títulos son significativos en relación a los intereses bretonianos: *L'influence astrale et les probabilités: origine, bilan et avenir de la question*, *Essai de psychologie astrale (avec dictionnaire de psychologie astrale)*, *Les preuves de l'influence astrale chez l'homme (conférence résumant la base expérimentale de l'astrologie)* y *Les rapports entre l'astrologie et la métapsychique*.

independencia, capaz de ser un investigador de primer orden». Estas líneas extraídas de *Influencia Astral* son del año 1893. En 1925 Choissnard observó que su predicción parecía en camino de realizarse.³⁵⁴

¿Pensaría Breton que el surrealismo puede ser esa «nueva escuela en materia de ciencia» y él mismo el «investigador de primer orden»?³⁵⁵

9. «La invención de un juego de cartas»: Adivinación y tarot



Remedios Varo, *Personnage au Ying et Yang*, gouache sobre marfil.

A los surrealistas la astrología les interesó también en relación a la adivinación. Para muchos practicantes del ocultismo, todos los sistemas de adivinación están relacionados: los signos astrológicos, las cartas, las líneas de la mano... También algunos surrealistas se interesaron por otras formas de adivinación del destino: en el mismo número de *Minotaure* en que se publica «L'homme anatomique» hay un largo artículo sobre quiromancia, que incluye interpretaciones de las palmas de las manos de, entre otros, André Derain, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Breton, Antoine de Saint-Exupéry y Aldous Huxley.³⁵⁶

Entre todas las «técnicas» de adivinación los surrealistas dieron una importancia especial a las cartas de tarot. A finales de 1940 y comienzos de 1941, en Marsella, mientras realizaban los angustiosos trámites para conseguir pasaje, pasaporte y todos los

³⁵⁴ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 129. Las cursivas son de la nota de Breton.

³⁵⁵ Respecto al último párrafo citado, Maurice Nadeau se pregunta: «¿Acaso Breton no se señala a sí mismo como el hombre esperado?», en *Historia del surrealismo*, *op. cit.*, p. 175

³⁵⁶ Docteur Lotte Wolff, «Les révélations psychiques de la main», *Minotaure*, núm, 6, invierno de 1935, pp. 38-44.

visados necesarios para poder salir de Francia, los surrealistas transformaron esta popular baraja.

El tarot es el nombre de una baraja de cartas que se utiliza tanto para un popular juego de estrategia y azar como para efectuar lecturas del futuro.³⁵⁷ Tanto el azar como la adivinación eran temas que interesaban a los surrealistas, así que no es extraño que durante su estancia en Marsella se fijasen en la conocida baraja que lleva el nombre de la ciudad, el «Tarot de Marsella».³⁵⁸

El tarot se diferencia de una baraja ordinaria en que, junto a las cartas de los cuatro palos, incorpora un conjunto de 21 cartas denominadas «arcanos mayores», además de una carta especial bautizada como «el Loco». Se ha escrito mucho sobre esta baraja, popularizada para la adivinación por el ocultista Etteilla,³⁵⁹ que investigó sobre la idea de que la baraja era una síntesis de los conocimientos primordiales. Esta idea interesó a muchos ocultistas, que continuaron investigando sobre los símbolos en la baraja del tarot, como Éliphas Lévi en *Dogme et Rituel de la haute magie* (1854) y Papus³⁶⁰ en *Tarot des Bohémiens, clef absolue des sciences occultes* (1889). Uno de los libros sobre magia que más utilizaron los surrealistas, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes* de Grillot de Givry, dedica un capítulo entero al juego del tarot.³⁶¹

Seguramente la idea de que las figuras de la baraja simbolizaban conocimientos primordiales fue una de las razones por las que el tarot interesó a los surrealistas. Años

³⁵⁷ Sobre la discusión de si el juego surrealista se corresponde con un juego adivinatorio o de azar véase Giovanna Constantini, «Le Jeu de Marseille: The Breton Tarot as Jeu de Hasard», en Arthur Versluis, Lee Irwin y otros, (eds.), *Esotericism, Art and Imagination*, East Lansing: Michigan State University Press, 2008, pp. 91-111.

³⁵⁸ En realidad es el nombre que se le da desde mediados del siglo XIX a un diseño de baraja, versión francesa de un modelo italiano más antiguo. Marsella había sido, desde mediados del siglo XVII, un centro productor de barajas.

³⁵⁹ Etteilla es el pseudónimo del ocultista Jean-Baptiste Alliette (1738 - 1791), que popularizó la baraja del tarot como método de adivinación. Publicó, en 1781, *Etteilla, ou Maniere de se Récréer avec le Jeu de Cartes Nommées Tarots*, como respuesta al pastor protestante y ocultista franco-suizo Court de Gébelin, que defendía en su enorme obra *Le Monde primitif* la hipótesis de que el Tarot era en realidad un libro egipcio de sabiduría arcana.

³⁶⁰ Pseudónimo del ocultista Gérard Encausse (1865 - 1916). Entre los libros que escribió, *Traité élémentaire de magie pratique*, París: Chamuel, 1893 y *Traité d'occultisme et d'astrologie*, París: Dangles, s.f.

³⁶¹ Grillot de Givry, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, París: Librairie de France, 1929. El libro fascinó a los surrealistas y a otros intelectuales: Leiris publicó una extensa reseña sobre el libro: «A propos du Musée des Sorciers», *Documents*, n.º 2, mayo de 1929, pp. 109-116. Me volveré a detener en él al hablar de la obra de Varo *El malabarista* [Fig. 33] y de las representaciones de las brujas y los sabbats en la historia del arte.

antes del exilio marsellés, una portada de *Minotaure* estaba ilustrada con cuatro cartas de tarot³⁶² que se corresponden con el Juglar (o prestidigitador), La Fuerza, el Ahorcado y el Loco. En el interior de la revista se incluye un breve artículo, «Critérium des As», que es una interpretación de los ases de los cuatro palos de la baraja.³⁶³ Hemos visto que Victor Brauner retomó algunas figuras de la baraja para sus pinturas, igual que lo harán Remedios Varo³⁶⁴ y Leonora Carrington. En la biblioteca de Breton podemos encontrar muchos libros sobre el tema,³⁶⁵ y él mismo escribió un texto sobre el tarot surrealista de Marsella.³⁶⁶

Breton nos cuenta que en Marsella, los surrealistas decidieron jugar a «la invención de un *juego de cartas*» que se adaptase –en sus palabras– a sus «actuales inquietudes en el plano sensible».³⁶⁷ Para ello decidieron utilizar una baraja ya existente y transformarla.³⁶⁸ Los palos quedaron reconvertidos y se adoptaron «cuatro nuevos emblemas» que estaban «en correspondencia con las cuatro preocupaciones modernas [...] fundamentales»³⁶⁹ en la consideración de los surrealistas: Amor (una llama), Sueño (una estrella negra), Revolución (una rueda y sangre) y Conocimiento (una cerradura, que es una alusión al hermetismo).

³⁶² *Minotaure* n.º 3-4, diciembre de 1933. La portada y las cartas estaban diseñadas por André Derain, artista que admiraba a los surrealistas, aunque nunca formó parte del grupo.

³⁶³ André Derain, «Critérium des As», *Minotaure* n.º 3-4, diciembre de 1933, p. 8.

³⁶⁴ Varo se inspiró en la carta del Juglar para su pintura *El prestidigitador* [Fig. 33]. Volvó más adelante sobre esta pintura y esta carta, al hablar de presencia de la magia en la obra de Varo.

³⁶⁵ Entre los numerosos libros sobre cartomancia en la biblioteca de Breton: P. Boiteau D'Ambly, *Les cartes à jouer et la cartomancie*, París: L. Hachette, 1854; Joseph Maxwell, *Le Tarot. Le Symbole, les Arcanes, la Divination*, París: Félix Alcan, 1933, R. Falconnier, *Les XXII lames hermétiques du tarot divinatoire exactement reconstitué d'après les textes sacrés et selon la tradition des mages de l'ancienne Égypte*, ilustrado por Otto Wegener, París: Librairie de l'art indépendant, 1896, Paul Marteau, *Le tarot de Marseille*, prefacio de Jean Paulhan y texto de Eugène Caslan, París: Arts et Métiers Graphiques, 1949 y el clásico tratado de Oswald Wirth, *Le Tarot des imagiers du Moyen-Âge*, introducción de Roger Caillois, París: Le Symbole / Émile Nourry, 1927.

³⁶⁶ André Breton «Le Jeu de Marseille», *VVV*, n.º 2-3, marzo 1943. Existe edición en castellano: «El juego de Marsella», en *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 63-65. Después de la guerra el interés por el tarot se hizo central para Breton, como podemos ver en su libro *Arcane 17* y en la organización de la exposición del surrealismo que se celebró a su regreso a París en 1947.

³⁶⁷ André Breton, «El juego de Marsella», *op. cit.*, p. 64.

³⁶⁸ Sobre el tarot surrealista véase: *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences 1938 - 1947*, *op. cit.*; *Surrealistas: Exilio y Amistad, Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940 - 1941*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999; Danièle Giraudy (ed.), *Le Jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940 - 1941*, Marsella: Alors Hors Du Temps, 2003 y *Arte en guerra: Francia 1938 - 1947*, Bilbao / Madrid: Museo Guggenheim / La Fábrica, 2013.

³⁶⁹ André Breton, «El juego de Marsella», *op. cit.*, p. 65.

También la emprendieron «contra los persistentes valores sociales de las figuras»:³⁷⁰ las «reinas» fueron sustituidas por las «sirenas», los «reyes» por los «genios» y los «*valets*» por los «magos». La figura del comodín fue sustituida por la de Ubú, el personaje de Alfred Jarry. El resto de figuras fueron también identificadas con personajes históricos o literarios,³⁷¹ y la baraja quedó así: el Amor representado por Baudelaire, La monja portuguesa y Novalis; el Sueño, por Lautréamont, Alicia –la de Lewis Carroll, claro– y Freud,³⁷² la Revolución, por Sade, Lamiel –el nombre de la joven huérfana de la novela inacabada de Stendhal– y Pancho Villa. Por último, el Conocimiento, por un trío muy significativo para el tema que nos ocupa: Hegel, Hélène Smith³⁷³ y Paracelso.

En la realización de proyectos para las cartas del tarot participaron Victor Brauner (Hegel y Hélène Smith), Max Ernst (Pancho Villa y el As de Llama), Jacques Hérold³⁷⁴ (Sade y Lamiel), Óscar Domínguez (Freud y la Estrella negra del Sueño), Wifredo Lam (Alicia y Lautréamont), André Masson (La monja portuguesa y Novalis), Jacqueline Lamba (Baudelaire y el As de la Revolución) y André Breton (Paracelso y la Cerradura). Breton guardó estos diseños durante el exilio y los conservó en su archivo.³⁷⁵

Entre las obras, papeles y objetos de la colección de Breton se encontraba otra peculiar carta de tarot, aunque no identificada como tal. Se trata de una pequeña pieza³⁷⁶ pintada

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

³⁷¹ «[...] siendo cada una de las figuras (de personaje histórico o literario) la que de común acuerdo habíamos juzgado como más representativa para el lugar que se le asignaba». *Ibid.*, p. 65.

³⁷² Recordemos que Freud, «Mago del sueño», estaba a su vez interesado por las denominadas ciencias ocultas. Sobre estos intereses véase el capítulo «Freud and the occult», en Celia Rabinotich, *Surrealism and the sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Colorado / Oxford: Westview Press, pp. 117-143.

³⁷³ Reconocida vidente que he presentado al hablar de la obra de Brauner.

³⁷⁴ Jacques Hérold, pintor, escultor e ilustrador surrealista, había nacido en la misma ciudad rumana que Brauner, en 1910. Con la ocupación partió hacia el sur con Robert Rius, y allí se reunió con Brauner, Varo y Domínguez en Villa Crépuscule. Más tarde, en Marsella, participó en la realización del juego de tarot diseñando las cartas de Lamiel y Sade. También participó en la experiencia de cooperativa *Croque Fruit* montada por el actor Sylvain Itkine y algunos surrealistas para sobrevivir durante la guerra. Se conservan unas divertidas fotografías de Varo, Péret y Hérold en Marsella, posando sucesivamente con un traje de torero. Sobre Hérold se puede consultar <http://www.centenaire-jacques-herold.org> [consulta: 19/03/2012]; el catálogo *Jacques Hérold et le surréalisme, 1910 - 1987*, Marsella: Musée Cantini, 2010, el documental de Fabrice Maze *Jacques Hérold, le grain de phosphore au doigt*, Grenoble: SevenDoc, 2012 y el número 2 de la revista *Cahiers Robert Rius* (Colliure, 2011) dedicado monográficamente a Jacques Herold y que incluye sus «Fragments biographiques».

³⁷⁵ Todos los diseños para las cartas pueden consultarse en el archivo digital de André Breton, http://www.andrebretton.fr/fr/collections/?collection_id=127 [consulta: 29/04/2012].

³⁷⁶ Su tamaño es de 11 x 5,5 cm.

con *gouache* sobre marfil que representa, a la manera de un arcano, a un extraño personaje: su figura se adapta a la de una estrella de seis puntas y en el centro de su pecho lleva el símbolo del Yin-Yang. En la documentación de la subasta de las obras de la colección de Breton apareció como de autor desconocido, aunque claramente es de Remedios Varo.³⁷⁷

No sabemos cómo pudo llegar esta carta a manos de Breton. En el *Catálogo razonado* de la artista aparece una *Carta de tarot* pintada en 1957³⁷⁸ que se parece mucho a la de Breton: la figura tiene los mismos ojos y sus pies adoptan la misma postura sobre un círculo de césped. Su rostro es una estrella de cinco puntas y en su pecho alberga una cadena de signos del infinito.³⁷⁹ Sabemos que, en México, a Varo le interesaban las cartas como método de adivinación, y aunque era partidaria sobre todo de hacer preguntas al milenar libro chino de las mutaciones, el *I Ching*,³⁸⁰ tenía también una baraja española minuciosamente anotada de su puño y letra con las predicciones que anunciaba cada combinación: por ejemplo, entre las numerosas inscripciones sobre el as de espadas, podemos leer: «con dos espadas y tres copas disgusto cruel al recibir carta» o «con sota copas falsedad mujer rubia».³⁸¹

³⁷⁷ Esta obra no aparece en el *Catálogo razonado* de la artista, pero puede consultarse en el catálogo en línea de las obras que formaron la colección de Breton:

<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100174970> [consulta: 29/09/2012]. Estuvo un tiempo sin autoría atribuida, ya que aparece como de autor no identificado y con el número de lote 4113 en el catálogo de la Vente Breton del 15 de abril del 2003. El catálogo de esta subasta puede consultarse en línea: <http://www.sculpture1940.com/wb/media/Vente%20BRETON%202.pdf> [consulta: 29/09/2012].

³⁷⁸ Con el número de catálogo 197 y medidas similares a la anterior: 12,1 x 5,4 cm. En lugar de sobre marfil, está pintada sobre hueso. Perteneció a Eva Sulzer, que formaba parte del grupo surrealista que en México publicó la revista *Dyn* y era muy amiga de Varo.

³⁷⁹ En el *Catálogo razonado* aparecen cuatro dibujos más con el título *Carta de tarot*. De hecho, todas las piezas numeradas de la 193 a la 199 representan figuras aisladas a la manera de arcanos. Más adelante veremos que también hay noticia de una *Bruja que va al Sabbath* de tamaño carta y pintada sobre marfil. Tal vez Varo estaba haciendo una «baraja» propia con cartas de marfil y hueso.

³⁸⁰ La filósofa Juliana González conserva el ejemplar del *I Ching* que utilizaba Varo.

³⁸¹ Esta carta aparece reproducida en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 161. Kaplan nos cuenta que Varo jugaba con frecuencia a echarse las cartas con Xabier Lizarraga, uno de los hijos que su primer marido, Gerardo, tuvo en su posterior relación. Xabier conserva la baraja de Remedios, y algunos recuerdos de su infancia que recoge también Kaplan: «A veces iba a vivir con Remedios, temporalmente, de vacaciones. Era como pasar a otro mundo, un mundo de arte, de magia, de animales, de juegos. No importaba la diferencia de edad, yo la consideraba sobre todo como una amiga... y como una maga...». *Ibid*, p. 160.

10. «Las echadoras de cartas»: Videncia y brujería

Pero todo esto, que en realidad tendrá que suceder dentro de nueve meses [...] resultó inexplicablemente reflejado en un espejo...
Remedios Varo, «Mistress Thrompston...».³⁸²

Adrienne Monier había contado a Walter Benjamin cuánto le molestaba que André Breton hablase de «la transfiguración de las echadoras de cartas». La imagen de la videncia y de la adivinación del futuro, ya sea por medio de la lectura de las cartas, las rayas de la mano o la bola de cristal, ha sido tradicionalmente asociada a la figura de una mujer. Breton escribe su «Carta a las videntes» dirigiéndose a interlocutoras femeninas y les hace una llamada: «Pero, pese a que sois mujeres, os exhorto a que abandonéis esta pasividad, que ya ha durado demasiado [...] No nos abandonéis; os reconoceremos entre la turba, gracias a vuestras cabelleras al viento».³⁸³ Me gustaría destacar tres cosas en estas palabras de Breton: la primera es que la suposición de la pasividad de las videntes la vincula a su condición de mujeres; la segunda es la petición de Breton a las videntes de que no los abandonen, sino que los acompañen o incluso los protejan; por último, la tercera es la referencia a las «cabelleras al viento» de las videntes,³⁸⁴ que remite al sexualizado imaginario surrealista sobre las mujeres.

Como sabemos, los escritores y pintores surrealistas (hombres) habían colocado a «la mujer» como uno de los ejes de su ideario, como un elemento imprescindible y primordial para desarrollar sus propios procesos creativos.³⁸⁵ Los surrealistas habían

³⁸² «Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos, op. cit.*, p. 110.

³⁸³ André Breton, «Carta a las videntes», *op. cit.*, p. 255.

³⁸⁴ En lugar de referirse al turbante con el que se cubría la cabeza Madame Sacco en la fotografía mencionada publicada en *Nadja*. No conocemos imágenes fotográficas de Hélène Smith, pero en la representación para la carta de la Sirena del Conocimiento que realizó Victor Brauner en Marsella su rostro aparece enmarcado en una exhuberante melena rubia. Sobre la erotización y fetichización del cabello largo en las mujeres véase Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

³⁸⁵ A partir del estudio pionero de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, París: Gallimard, 1971, los análisis sobre las relaciones entre las mujeres y el surrealismo han sido frecuentes, sobre todo desde la crítica feminista. Por un lado las historiadoras e historiadores se dedicaron a «descubrir» y visibilizar la obra de las artistas surrealistas: El libro de Whitney Chadwick, *Women Artists and the surrealist movement, op. cit.*, abrió el camino que siguieron los estudios de, entre otras, Georgiana Colville, Katharine Conley, Karoline Hille, Renée Riese Hubert, Penelope Rosemont y Victoria Combalá. Por otro lado, y en la línea de la «crítica de la representación» feminista, se dedicaron a analizar y

construido básicamente dos imágenes de «la mujer»: una, la de la mujer-niña, la *femme-enfant*, cuya espontaneidad, ingenuidad e inocencia, no corrompidas por la lógica ni la razón, la situaban en un contacto más directo con el reino intuitivo del inconsciente. La segunda imagen era la de «la mujer» identificada con las fuerzas misteriosas y los poderes regenerativos de la naturaleza a través de la sexualidad: la de la mujer hechicera, vidente o loca. En cualquiera de los dos casos, «la mujer» como objeto y como proyección de la imagen de los hombres surrealistas, como musa e inspiración (bien *femme-enfant*, bien hechicera, objeto erótico o *femme fatale*): «la mujer» definida como «lo Otro» más que como una misma, identificada con la inspiración y tema de la producción de los hombres.³⁸⁶

Es en relación a estas consideraciones sobre «la mujer» que, en el contexto de las prácticas surrealistas masculinas, las mujeres juegan –al menos– dos papeles diferentes. En afortunada expresión de Tessel M. Bauduin, los hombres surrealistas no son solo *voyants* sino también *voyeurs*. Su deseo de examinar a «la mujer» se parece a su deseo de tener en cuenta el mundo interior y la surrealidad. «El hombre mira. La mujer es mirada». Sin embargo, argumenta Bauduin, las mujeres no solamente son vistas. Recordemos a Nadja: no solo es vista, ella también «ve». Si el primer papel de la mujer para los (hombres) surrealistas es ser vista, su segundo papel es ser la «veedora», la

deconstruir los imaginarios sobre las mujeres construidos por los (hombres) surrealistas. La bibliografía es muy amplia, y destacaré aquí solamente los estudios más conocidos y difundidos: Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990; Katharine Conley, *Automatic woman: the representation of woman in surrealism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996; Robert J. Belton, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Calgary: University of Calgary Press, 1995; algunas de las contribuciones en Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli y Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass. / Londres: MIT Press, 1991; Georgiana Colville y Katharine Conley (eds.), *La Femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, París: Lachenal & Ritter, 1998 y Juncal Caballero Giral, *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2002.

³⁸⁶ Como tema de la creación artística masculina, y no como artista creadora. Algunas historiadoras citadas en la nota anterior han considerado la difícil o incómoda relación entre las artistas surrealistas y estas consideraciones sobre «la mujer», que dejaban poco lugar para que las mujeres «reales» del grupo pudiesen desarrollar unas identidades creativas independientes. Por otro lado, al relacionar la capacidad creativa de las mujeres con la juventud, el surrealismo dejaba de lado procesos de las mujeres como la madurez, el envejecimiento o la maternidad. Sobre este tema y en relación a Remedios Varo, véase Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.* (sobre todo el tercer capítulo); «Mercè Rodoreda and Remedios Varo: Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention» en Kathryn A. Everly, *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2003, pp. 30-105, y la tesis doctoral no publicada de Juncal Caballero Guiral, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2010.

vidente.³⁸⁷ Bauduin continúa su análisis estableciendo que, mientras los hombres surrealistas quieren ser como mediums, nunca lo son realmente, siempre permanecen como surrealistas. Sin embargo, las mujeres son casi automáticamente mediums, solo en virtud de ser mujeres. Mientras los hombres surrealistas quieren convertirse ellos mismos en videntes, quieren identificarse como videntes, la mujer, cualquier mujer, es para los surrealistas, al menos potencialmente, una vidente.

Tanto los estudios sobre las artistas surrealistas como sobre los imaginarios surrealistas sobre las mujeres se detienen, con mayor o menor profundidad, en temas vinculados al ocultismo. Los primeros, destacando el interés por las tradiciones ocultas de muchas artistas surrealistas.³⁸⁸ Los segundos, analizando algunas de las categorías con que los surrealistas identificaron a las mujeres: videntes, brujas y hechiceras. Por ejemplo en el clásico estudio de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, entre las figuras analizadas y que se pueden vincular al esoterismo se incluyen la de la vidente y la de la hechicera, que adopta las formas de hada (*femme-fée*), de maga (*magicienne*) o de bruja (*sorcière*).³⁸⁹ Respecto a esta última, tuvo una incidencia indudable un libro de Michelet rescatado y admirado por los surrealistas: *La Sorcière*.³⁹⁰

³⁸⁷ «If woman's first role in Surrealism is to be seen, her second role, I argue, is to be the seer». Tessel M. Bauduin desarrolla su argumento en *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, *op. cit.*, pp.140-145.

³⁸⁸ Ya Whitney Chadwick en su *Women Artists and the surrealist movement* daba un espacio especial a estos intereses, igual que lo hizo Robert Belton en *The Beribboned Bomb*. Entre las monografías que resaltan los intereses de las artistas por el hermetismo, hay que destacar las dedicadas a Remedios Varo, Leonora Carrington, Ithell Colquhoun, Alice Rahon o Leonor Fini. Véase, entre otras: Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, Tere Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 98-114; María José González Madrid, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XXXIII, *Autoreprésentation féminine*, Lausana: L’Age d’Homme, 2013, pp. 150-160; Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004; Victoria Ferentinou, «Ithell Colquhoun, Surrealism and the Occult», *Papers of Surrealism*, n.º 9, 2011. Se puede consultar en línea: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/> [consulta: 28/04/2013]; Alice Rahon. *Una surrealista en México (1939 - 1987)*, México D.F.: Museo de Arte Moderno, 2009; Xavière Gauthier, *Leonor Fini*, París: Le musée de poche, 1979 y Estella Lauter, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, capítulos 4 y 6. Tengo noticia de la tesis doctoral de Ferentinou, que no ha sido publicada y no he podido consultar hasta el momento: *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*. University of Exeter, 2007.

³⁸⁹ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, *op. cit.*, pp.182-185.

³⁹⁰ La publicación de *La Sorcière* en 1862 causó gran escándalo y problemas con la justicia a su autor, el historiador Jules Michelet. No me voy a detener ahora en los planteamientos de este libro, al que volveré al analizar las obras de Remedios Varo vinculadas a la brujería. Hay traducción española: *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, traducción de Rosina Lajo y M^a Victoria Frígola, Madrid: Akal, 1987.

De la misma manera que con la capacidad de videncia, toda mujer se relaciona de una forma especial –según los surrealistas– con lo misterioso y lo maravilloso: todas las mujeres lo encarnan. En el *Segundo Manifiesto* Breton había declarado que «el problema de la mujer es el más maravilloso y perturbador que existe en el mundo».³⁹¹ Breton identificó a Nadja con la perturbada mental, con la vidente, y con la bruja.³⁹² Poco después identificó también a algunas artistas surrealistas con la figura de la bruja y sus poderes.³⁹³

Un ejemplo significativo de esta fascinación es el hecho de que en la invitación para la inauguración de la exposición internacional de París en 1938 solo aparecían dos nombres propios: André Breton y Hélène Vanel.³⁹⁴ Hélène Vanel, artista y bailarina, presentó durante el *vernissage* un espectáculo de mimo y danza, que preparó con la asesoría de Salvador Dalí.³⁹⁵ El espectáculo tuvo lugar alrededor de la medianoche en la sala con el techo decorado con sacos de carbón y entre pinturas y esculturas surrealistas. En su actuación, Vanel se cambió de ropa, quedando con una camisa de noche desgarrada. Representó varias escenas, entre una pileta con agua, un brasero y una cama, en las que reflejaba los imaginarios freudianos sobre la histeria femenina.³⁹⁶ Según las imágenes y los testimonios de su *performance*, encarnó también la figura de

³⁹¹ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 127.

³⁹² Breton nos recuerda que Nadja se identificaba con una vidente en concreto, con Hélène Smith: «'Hélène, c'est moi', solía decir Nadja». En André Breton, *Nadja*, edición de José Ignacio Velásquez, Madrid: Cátedra, 1997, p. 163. Años más tarde, Breton se identifica con Flournoy respecto a Nadja, en *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, p. 142. Un sugerente análisis sobre la figura de Nadja como enferma mental, vidente y bruja en Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, *op. cit.*, pp. 144-145.

³⁹³ Como a Leonora Carrington en la presentación que escribió sobre ella en la *Anthologie de l'humour noir*. Para este libro Breton seleccionó, de un total de 46 escritores, a dos mujeres: Leonora Carrington y Gisèle Prassinos. A Prassinos, en cambio, la identificó con la mujer-niña. André Breton, *Antología del humor negro*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1991, pp. 381 y 387 respectivamente. Sobre la identificación de la artista con la hechicera volveré al hablar de la brujería en la obra de Remedios Varo.

³⁹⁴ Penélope Rosemont llama la atención sobre este hecho en su *Surrealist Women. An International Anthology*, Austin: University of Texas Press, 1998, pp. 112-113.

³⁹⁵ No sabemos casi nada sobre Hélène Vanel. Fue bailarina en la Riviera a mediados de la década de los años 30 y seguramente murió en un campo de concentración nazi. Mereció una entrada en el suplemento del *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*: «Vanel (Hélène): "El iris de las brumas". Bailarina surrealista». En André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 167. Solo se conoce un escrito suyo, publicado en *Cahiers G.L.M.* n.º 9, marzo 1939, como respuesta a una encuesta sobre la «poesía indispensable». En el texto, Vance sitúa la danza al mismo nivel que Breton había definido la poesía: como redentora del mundo. El texto está recogido en Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women. An International Anthology*, *op. cit.*, pp. 112-113.

³⁹⁶ Su actuación se conoce con un título también de resonancias freudianas: *L'Acte manqué*.

una bruja, haciendo gestos de conjuro y hechizo, con la mirada fija y las manos alzadas, sobre el grupo de artistas surrealistas (hombres) que la rodeaban, en una representación bastante literal de la imagen surrealista de la mujer que «hechiza» o «embruja» a los hombres.³⁹⁷

Si a Remedios Varo, desde niña, le habían fascinado los cuentos de brujas, ya en México –y en relación con Leonora Carrington– desarrolló el interés por algunas versiones prácticas de la brujería. Además, Varo y Carrington «encarnaron» el papel de la hechicera, pero lo hicieron –como veremos– alterando el imaginario que sobre las brujas habían establecido los hombres surrealistas.

11. «Vous qui avez du plomb dans la tête, fondez-le pour en faire de l'or surréaliste»: Surrealismo y alquimia³⁹⁸

Está ligada al cosmos y a sus designios a través de su cabello, pende de su cuello el mortero de la alquimia, pero no para mezclar las sustancias y las tramas, sino para trascender a ella misma.

Comentario de Remedios Varo a su pintura *La llamada*.³⁹⁹

En la primera exposición en la que Remedios Varo participó en el exilio mexicano, en 1955, lo hizo con dos obras, una de las cuales se tituló *Laberinto mecánico* o *El alquimista* [Fig.20]. Entre las diferentes disciplinas herméticas por las que se interesaron los surrealistas, la alquimia tendrá una presencia muy fuerte después de la

³⁹⁷ De su actuación podemos encontrar descripciones en, entre otros, Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women. An International Anthology*, op. cit., pp. 48 y 112, y Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass. / Londres: The MIT Press, 2001, pp. 86-88.

³⁹⁸ «Ustedes que tienen plomo en la cabeza, fúndanlo para hacer el oro surrealista». *Papillon* recogido por Maurice Nadeu en el anexo de documentos que acompaña a su libro *Histoire du Surréalisme*, París: Éditions du Seuil, 1964, p. 203. La traducción española en Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, presentación de Marcelo Pichón Rivière, Montevideo: Editorial Altamira, 1992, p. 203 (Ya que la edición de Ariel citada en otras notas no incluye el anexo documental).

³⁹⁹ En *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, op. cit., p. 60. Por alguna razón que desconozco, el comentario de Remedios Varo a *La llamada* [Fig. 13] no aparece publicado junto a los demás ni en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., ni en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., ni en *L'Anglès de Remedios Varo*, op. cit. Tal vez no formó parte de las fotografías de sus obras con explicaciones escritas al dorso que envió a su hermano Rodrigo. En *Consejos y recetas* no se cita la procedencia del texto.

guerra, tanto en la obra de Varo como en la de Breton,⁴⁰⁰ así como en las actividades del grupo surrealista parisino (pensemos en *Arcano 17* o en la exposición surrealista de 1947).⁴⁰¹ Tal como hemos visto que reclamaba Breton, este interés era muy anterior: recordemos que ya en el segundo manifiesto, el que disgustó a Monier y Benjamin, Breton establecía una comparación entre surrealismo y alquimia:

Aquí tan solo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa imaginación, mediante *el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, y todo lo demás.⁴⁰²

Aunque este interés viene incluso de más atrás. Tessel M. Bauduin señala que en 1923 se había publicado en la revista *Littérature* un texto-collage titulado «Erutaretil».⁴⁰³ En él se podían encontrar los nombres de muchos escritores que los surrealistas admiraron

⁴⁰⁰ En la biblioteca de Breton los libros sobre alquimia eran muy numerosos. Entre otros, se pueden encontrar: Jean-Valentin Andréae, *Les nocces chymiques de Christian Rosencreutz*, París: Chacornac, 1928; *Le Pimandre d'Hermès Trismégiste. Dialogues gnostiques*, con traducción y comentarios de Georges Gabory, París: La Sirène, 1920; Eugène Canseliet, *Alchimie. Études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1964; Oswald Wirth, *Le Symbolisme hermétique*, París, Le Symbolisme, 1931; Paracelso, *La prognostication*, París: Hippocrate, 1933, el anónimo *Trésor hermétique. Le Livre d'images sans paroles. Le Traité symbolique de la pierre philosophale*, Lyon: Paul Derain, 1943 y el tratado alquímico del siglo XVI de Frère Basile Valentin, *Les Douze Clefs de la philosophie*, en edición y traducción de Eugène Canseliet, París: Les Éditions de Minuit, 1956. Por último citaré el de Sherwood Taylor, *The Alchemists. Founders of Modern Chemistry*, Melbourne / London: Heinemann, 1951, que se encontraba también, aunque en la edición mexicana, entre los libros de Varo.

⁴⁰¹ *Le Surréalisme en 1947: exposition internationale du surréalisme* se celebró en julio en la parisina galería Maeght. Fue una exposición que Breton preparó cuidadosamente (junto a Duchamp) ya que era la presentación del surrealismo en París tras la guerra y el exilio. El tema central fue el de la «iniciación». Se accedía a una escalera roja hecha de 21 escalones en forma de lomo de libro, con títulos que formaban una historia del pensamiento místico y del ocultismo. Había también un laberinto iniciático, un Hall de las supersticiones y 12 altares consagrados a seres míticos. Péret y Varo participaron en esta exposición desde México.

⁴⁰² André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 222-223. La cursiva es de Breton.

⁴⁰³ «Erutaretil», *Littérature*, núms. 11-12, 1923, pp. 24-25. El título del texto-collage es el de la revista deletreado al revés.

(Rimbaud, Sade, Lautréamont...) y también de ocultistas como Hermes Trismegisto, Flamel, Agripa y Péladan.⁴⁰⁴

Es cierto que Breton remite, ya desde sus primeros textos, a diferentes autores de diversas tradiciones herméticas, pero, en palabras de Kanters «il a une tendresse particulière pour les alchimistes».⁴⁰⁵ Entre la vanguardia parisina, las ideas sobre la alquimia y su práctica se conocieron y difundieron sobre todo a través de tres autores: Éliphas Lévi, Albert Poisson y Fulcanelli. A Lévi ya me he referido anteriormente. Poisson fue autor de una edición del *Libro de Abraham el judío*, citado en el segundo manifiesto surrealista. En la biblioteca de Breton se hallaba, por ejemplo, la edición de Poisson de los tratados alquímicos de Paracelso, Alberto el Grande, Roger Bacon, Ramon Llull y Arnau de Vilanova.⁴⁰⁶ Fulcanelli fue el nombre que adoptó un adepto anónimo, cuya identidad nunca fue claramente establecida,⁴⁰⁷ y cuyos escritos causaron sensación en la década de 1920. En su libro *Le Mystère des Cathédrales*, publicado en 1926, Fulcanelli analizaba las catedrales como un texto tridimensional, interpretando su arquitectura y decoración como una descripción codificada de los procesos alquímicos. En *Les demeures Philosophales* ofrecía una interpretación similar de castillos y mansiones medievales, una lectura de estos edificios como si de textos herméticos se tratase. Ambos libros formaban parte de la biblioteca de Breton.⁴⁰⁸ Por último, la

⁴⁰⁴ A Joséphin «Sar» Péladan (1858 - 1918), novelista y ocultista, fundador de los salones Rosacruz, Breton no vuelve a referirse en sus escritos. Heinrich Cornelius Agripa von Nettesheim o Enrique Cornelio Agripa (1486 - 1535), es conocido como médico, filósofo, nigromante, investigador y alquimista, y Nicolas Flamel (1330 - 1418) es el mítico alquimista del que se cuenta que consiguió crear tanto la «piedra filosofal» como el «elixir de la vida». A Hermes Trismegisto se le atribuye la colección de textos sagrados que componen el *Corpus Hermeticum*. Hermes, Agripa y Flamel son las figuras herméticas popularmente más conocidas, y a cuyos nombres y trabajos se hace referencia en todos los estudios esotéricos. Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, op. cit., p. 18.

⁴⁰⁵ Robert Kanters, «Ésotérisme et Surréalisme», op. cit., p. 13.

⁴⁰⁶ *Cinq traités d'alchimie des plus grands philosophes: Paracelse, Albert Le Grand, Roger Bacon, R. Lulle, Arn. De Villeneuve*, traducidos del latín por Albert Poisson, París: Bibliothèque Chacornac, 1890. Albert Poisson (1868 - 1893) fue un erudito muy interesado por la alquimia, y seguramente practicante. Fue autor de varios libros sobre esta disciplina, entre ellos *Théories et Symboles des Alchimistes* (1891). Abraham el judío es uno de los autores nombrados en los manifiestos surrealistas, y en seguida me detendré en su historia.

⁴⁰⁷ Se discuten muchas hipótesis sobre la identidad de Fulcanelli, pseudónimo que parece hacer referencia, según la cábala fonética, a Vulcano y Helio.

⁴⁰⁸ De hecho, debieron interesarle mucho ya que en su biblioteca se encuentran varias ediciones de cada uno de estos libros, entre ellas: *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand-Œuvre*, prefacio de Eugène Canseliet, ilustraciones de Julien Champagne. París: Jean Schemit, 1926 y *Les Demeures philosophales et le Symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand-œuvre*, prefacio de Eugène Canseliet, ilustraciones de Julien Champagne. París: Jean Schemit, 1930.

publicación en 1929, del libro de Grillo de Givry *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, que dedicaba tres capítulos a esta práctica, fue muy importante para el conocimiento de la alquimia y su difusión.⁴⁰⁹

A lo largo de sus escritos Breton fue trazando la trama subterránea que, según él, une a los espíritus poéticos: desde el alquimista Flamel, que en el siglo XIV recibió de manera misteriosa el manuscrito del libro de Abraham el Judío, pasando por la obra de alquimistas como Martinès de Pasqually, Saint-Martin,⁴¹⁰ Fabre de Olivet,⁴¹¹ Jakob Böhme,⁴¹² Éliphas Lévi o Paracelso hasta llegar a la obra de los «iluminados» del siglo XIX: Hugo, Lautréamont, Rimbaud, en cierto grado Mallarmé, y por último a la época contemporánea con la obra de Jarry, Apollinaire y Raymond Russell.⁴¹³ Breton reconstruye una genealogía que enlaza poesía y «Gran Obra» y señala el paralelismo entre los ocultistas y los poetas. En una entrevista mantenida muchos años más tarde Breton confirmaba tajantemente esta identificación:

Observe que la poesía, a partir de Rimbaud, que le ha dado como misión «cambiar la vida» y le ha asignado –tal y como ha podido afirmarse– una misión «prometeica», se ve comprometida por los caminos de esa «revolución interior», cuya perfecta realización podría muy bien confundirse

⁴⁰⁹ Grillo de Givry *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, *op. cit.* Había citado ya este libro al hablar de cartomancia y tarot. Me volveré a detener en él al hablar de la obra de Varo *El malabarista* [Fig. 33] y de las representaciones de las brujas y los sabbats en la historia del arte. Del mismo autor, en la biblioteca de Breton, *Le Grand Œuvre, XII méditations sur la voie ésotérique de l'Absolu*, París: Chacornac, 1907 y *Anthologie de l'occultisme. Choix des meilleures pages des auteurs qui sont illustrés dans les sciences hermétiques depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, traducción, notas y prefacio de Grillo de Givry, París: La Sirène, 1922.

⁴¹⁰ Joachim Martinès de Pasqually (c. 1727 - 1774) fundó en 1761 la «Ordre des Chevaliers Maçons Élus Coëns de l'Univers». Fue secretario de la orden Louis-Claude de Saint-Martin (1743 - 1803), conocido como «el filósofo desconocido», autor del libro *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'univers* (1782). El martinismo, corriente de pensamiento esotérico vinculada a la mística judeo cristiana, hace referencia a los nombres de los dos. Al menos después de la guerra el martinismo interesó a Breton, y en su biblioteca podemos encontrar los libros de Robert Ambelain, *Le martinisme, histoire et doctrine*, París: Niclus, 1946 y de Robert Amadou, *Louis-Claude de Saint-Martin et le martinisme. Introduction à l'étude de la vie, de l'ordre et de la doctrine du Philosophe inconnu*, París: Éditions du Griffon d'Or, 1946.

⁴¹¹ Antoine Fabre d'Olivet (Ganges, 1767 - París, 1825). Escritor, político, musicólogo, filólogo y ocultista. Se interesó por la recuperación de la lengua occitana y por el estudio de la hebrea.

⁴¹² Jakob Böhme (1575 - 1624). Místico y teósofo luterano cuyo pensamiento está influido por los del maestro Eckhardt y Nicolás de Cusa.

⁴¹³ La selección de nombres tomada de Anna Balakian, «André Breton et l'hermétisme. Des "Champs magnétiques" a "La Clé des champs"», *op. cit.*, p. 128.

con la de la Gran Obra, tal como la entienden los alquimistas. Sin embargo, hace veinte años, solo podría presentirlo.⁴¹⁴

En efecto, Rimbaud es un eslabón fundamental en esa cadena. He hablado ya de la máxima rimbaudiana de la «alquimia del verbo». En su temprano texto «Las palabras sin arrugas», Breton había planteado la imperiosa necesidad de «liberar» las palabras y lo hacía retomando esa expresión:

A la «alquimia» del verbo había sucedido una auténtica química que en principio se había dedicado a despejar las propiedades de esas palabras, una sola de las cuales especificaba el diccionario su significado. Se trataba: 1º de considerar la palabra en sí; 2º de estudiar lo más cerca posible las reacciones de unas palabras sobre otras. Solamente a este precio se podía esperar devolver al lenguaje su auténtico destino, lo que para algunos, entre los cuales estaba yo, debía dar un gran impulso al conocimiento y exaltar la vida otro tanto.⁴¹⁵

Porque la «alquimia del verbo» no debería ser un estetizante ejercicio formalista, sino una herramienta de transformación del mundo y de la vida, que Breton retomó en el segundo manifiesto para utilizarla en nombre de las nuevas necesidades de la búsqueda surrealista: «Alquimia del verbo. Estas palabras que se repiten un poco al azar hoy en día exigen ser tomadas al pie de la letra».⁴¹⁶ ¿Qué está pidiendo Breton? Ampliar el sentido de la palabra «verbo», quitarle importancia a «las veleidades de la poesía». «El verbo –dice Breton– es algo más, y para los cabalistas, por ejemplo, es nada menos que aquello a cuya imagen fue creada el alma humana».⁴¹⁷ M.E. Warlick señala que es significativo que Breton relacione el poder del lenguaje con la creación del alma. Si esa

⁴¹⁴ En una entrevista para *Combat* realizada en mayo de 1950. André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p. 281.

⁴¹⁵ André Breton, «Las palabras sin arrugas» en *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 125. El texto «Les mots sans rides» fue publicado originalmente en la revista *Littérature* en diciembre de 1922 y recopilado en 1924 para la publicación de *Les Pas perdus*.

⁴¹⁶ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 121-122.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

era la búsqueda espiritual de los cabalistas y alquimistas, ¿no debería aspirar el poeta a imbuir sus palabras con el mismo poder?⁴¹⁸

Entre los alquimistas, el mítico Flamel despertó especialmente el interés de los surrealistas.⁴¹⁹ Breton lo citó en muchos de sus textos y también lo «evocó» paseando por las calles del distrito cuarto de París que llevan su nombre y el de su esposa, Pernelle, y deteniéndose en el *Auberge Nicolas Flamel*, en la planta baja de la que fue la casa de la pareja. París tiene una rica historia en relación a la alquimia y a los surrealistas les fascinó descubrirla deambulando por las calles de los viejos barrios de la ciudad.⁴²⁰

Un ejemplo de esa fascinación es el artículo «Le Mystère d'Abraham Juif», que Robert Desnos publicó en *Documents* en 1929. El artículo describía los más conocidos espacios parisinos relacionados con la alquimia, citando a de Givry como una de sus fuentes,⁴²¹ e iniciaba explicando la historia de Flamel, el famoso alquimista que vivió en la ciudad en el siglo XIV. Desnos relata que Flamel encontró de manera misteriosa un antiguo y hermoso libro ilustrado con extrañas letras y dibujos, y firmado por «Abraham Judío, príncipe, sacerdote, levita, astrólogo y filósofo». Flamel intentó descifrar el libro, pero aunque entendía que se trataba de una explicación para conseguir la Piedra Filosofal, no lograba interpretar con qué materia debía empezar. Entonces inició una peregrinación a España para encontrar algún sabio de la comunidad judía que le pudiera ayudar, y en Santiago de Compostela encontró al converso Maestro Canches que, sorprendido y maravillado, fue descifrando a Flamel los secretos del manuscrito durante el viaje de regreso a Francia. En este viaje Canches murió de una extraña enfermedad, pero Flamel, a su vuelta a París, –y, según cuenta la leyenda que recoge el relato de Desnos– consiguió transformar mercurio en plata el día 17 de enero de 1382, con la ayuda de su esposa Pernelle, y el 25 de abril del mismo año, en oro. Los símbolos del manuscrito

⁴¹⁸ M.E. Warlick, *Max Ernst and alchemy: A Magician in Search of Myth*, op. cit., p. 102.

⁴¹⁹ Formaba parte de la biblioteca de Breton el libro de Etienne Francois Villain, *Histoire critique de Nicolas Flamel et de Pernelle sa femme*, París: J. Desprez, 1761.

⁴²⁰ Bernard Roger, *Paris et l'alchimie*, París: Alta, 1981. El «Albergue Nicolas Flamel» estaba antes de llegar a la Tour Saint Jacques, el último resto que quedaba de la iglesia de Saint Jacques de la Boucherie, desde donde se iniciaban las peregrinaciones a Santiago y que había sido destruida durante la Revolución.

⁴²¹ Robert Desnos, «Le Mystère d'Abraham Juif», *Documents*, n.º 5, 1929, pp. 233-239. De hecho, en el segundo Manifiesto Breton describe con asombro la «coincidencia» sobre el interés por Abraham el Judío entre este artículo y su manifiesto. André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 221, nota 13. Georges Henri Rivière vuelve al tema en «À propos d'Abraham Juif», *Documents*, n.º 7, 1929, p. 384.

fueron esculpidos por Flamel en el muro del cementerio de la Iglesia de los Inocentes, y aunque la iglesia fue destruida durante la Revolución francesa, las «imágenes jeroglíficas» habían ya sido reproducidas en diferentes libros.⁴²² En la segunda parte de su texto, Desnos describe el paisaje de la plaza de los Inocentes y los alrededores de los Halles haciendo hincapié, en su descripción, en referencias a las transformaciones alquímicas y sus colores.⁴²³

El hecho de que Flamel mandase esculpir los dibujos del manuscrito en un muro debió interesar especialmente a Breton, ya que en el segundo manifiesto surrealista incluye la descripción de dos de las «figuras jeroglíficas» del libro y la concluye preguntándose si estas imágenes (con referencias a Mercurio / Hermes, a Saturno / Cronos, al Sol y la Luna y a la matanza de los Inocentes) no serán «acaso *el* cuadro surrealista». ⁴²⁴ En el momento de escribir el segundo manifiesto, Breton seguía preocupado en establecer cómo vincular las propuestas surrealistas a la pintura, cómo pasar de la «alquimia del verbo» a la creación de imágenes.⁴²⁵ Seguramente le pareció inspiradora la historia de la búsqueda de Flamel, apoyada en la «lectura» de unas enigmáticas y sugerentes imágenes, que finalmente le llevaron –como se recoge en la leyenda forjada alrededor del personaje– a la obtención de la piedra filosofal, del oro y de la inmortalidad. No en vano, en el mismo texto, Breton compara las pinturas surrealistas con los dibujos de Flamel en su búsqueda de la materia primera con la que iniciar el proceso alquímico de transformación: «Tal vez nos hemos reducido a adornar modestamente las paredes de nuestra vivienda con figuras que de entrada nos parecen bellas, siempre imitándolo a Flamel antes de que hubiera encontrado su primer agente, su “materia”, su “horno”». ⁴²⁶

⁴²² No han llegado hasta nosotros ediciones ilustradas anteriores a las producidas a finales del siglo XVII, si es que las hubo.

⁴²³ La fascinación surrealista por los paseos por París la encontramos también, por ejemplo, en *Nadja* de Breton y en *Le paysan de Paris* de Aragon, así como en fotografías de Brassai publicadas en *Minotaure*.

⁴²⁴ La descripción es la siguiente: «De este modo le gustaba mostrar “*un rey con una gran cuchilla que hacía matar en su presencia por soldados a una gran multitud de niños pequeños, cuyas madres lloraban a los pies de los despiadados gendarmes; la sangre de los pequeños era recogida por otros soldados y puesta en una gran vasija, en la que venían a bañarse el sol y la luna del cielo*”, y muy cerca había “*un joven con alas en los talones y un caduceo en la mano, con el cual golpeaba una celada que le cubría la cabeza. Hacia el joven venía corriendo y volando con alas desplegadas un gran anciano que tenía un reloj sujeto a la cabeza*”». André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 123. Las cursivas son de Breton.

⁴²⁵ No olvidemos que Breton había publicado el año anterior *Le surréalisme et la peinture*, que había aparecido previamente en varias entregas entre 1925 y 1927 en *La Révolution Surréaliste*.

⁴²⁶ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 123.

Pero a Breton le interesó el personaje de Flamel por algo más que por sus dibujos en el muro del cementerio de los Inocentes o por su éxito, en palabras de Breton, con «una ventaja tan vulgar cual la de la obtención de un poco más de oro».⁴²⁷ Breton se pregunta qué interés podía tener para Flamel el oro frente a la posibilidad «de amasar la gran fortuna espiritual que amasó».⁴²⁸ Con esta reflexión identifica su interés con la tradición espiritual de la alquimia, es decir, con la consideración de que, para los alquimistas, la transformación de sustancias y los cambios de estado de la materia eran una metáfora de su propia transformación, y la experimentación con los procesos físicos lo era de su propio proceso de conocimiento. Está claro que para Breton, como para otros surrealistas, el interés por la alquimia no fue una «simple pirueta de erudito tentado por el ocultismo»⁴²⁹ sino una gnosis, una forma de conocimiento con la que el surrealismo podía establecer analogías. Les interesó la alquimia no como química experimental ni búsqueda del oro, sino como vía de transmutación interior, como búsqueda de otro tesoro: el que buscaban los surrealistas, el de los poderes perdidos de la humanidad. No en vano unos años antes Breton se había identificado con un buscador del «oro del tiempo».⁴³⁰

En el manifiesto, entre los alquimistas míticos Breton no cita solamente a Flamel, sino también a Agripa.⁴³¹ Si unas páginas antes Breton definía como objetivo del surrealismo liberar la imaginación «mediante *el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, y todo lo demás», si anunciaba que palabra e imagen no pueden ser percibidas

⁴²⁷ André Breton, en su «Carta a las videntes», *op. cit.*, p. 248.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁴²⁹ J. Van Lennep, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, prefacio de Serge Hutin, traducción de Antonio Pérez, Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 359.

⁴³⁰ «[...] la ilusión de intentar la gran aventura, de parecerme un poco a un buscador de oro: yo busco el oro del tiempo». Esta última frase es la que Breton eligió para su epitafio. En el texto titulado «Discours sur le peu de réalité», que fue publicado en la recopilación de textos *Point du jour* en 1934. Existe traducción al castellano: «Introducción al discurso sobre la poca realidad», en André Breton, *Apuntar del día*, *op. cit.*, pp. 7-23. Este ensayo está también traducido por Tomás Segovia en André Breton, *Antología*, *op. cit.*, p. 56. Cito de este último. El ensayo resume el desarrollo del pensamiento bretoniano anterior a la publicación del primer manifiesto. Sobre el vínculo entre el tiempo y el oro alquímico escribió Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas*, como veremos más adelante al analizar las relaciones entre la alquimia y la obra de Varo.

⁴³¹ El libro más conocido de Agripa es un tratado de magia y ocultismo, titulado *De occulta philosophia libri tres* (Los Tres Libros de la Filosofía Oculta). Se publicó en Colonia en 1533, y fue incluido en el Índice de libros prohibidos por la Inquisición. En 1527 había publicado *De incertitudine et vanitate de scientiarum et Artium*. (De la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes), que es un análisis satírico del estado de la ciencia en su época. Escribió también sobre la igualdad de las mujeres y un tratado de numerología. Es notable la influencia de Marsilio Ficino en el pensamiento de Agripa. *De occulta philosophia* se basa en gran parte en el tratado médico *De vita triplici* debido a Ficino y editado en 1489. Marsilio Ficino y Luigi Cornaro, *Tres libros sobre la vida; De la vida sobria*, traducción de Marciano Villanueva Salas, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2005.

más que como medios de acceso a un estado de *emportement*, ahora identifica ese estado con el que Agripa, en su *Filosofía oculta*, denominaba «furor»: «[...] espero el retorno a aquel *furor* del que, con razón o sin ella, Agripa distinguía cuatro especies. En el surrealismo, tan solo de este furor debemos ocuparnos».⁴³² Agripa llamó «furor» a la capacidad de adivinación en la vigilia, y lo vinculó a un estado (relacionado con la melancolía, el oráculo, el trance y el éxtasis) que conduce a la ciencia y la iluminación.⁴³³ Como recuerda Breton, Agripa distingue «cuatro especies de furor de los dioses que proceden de cada divinidad: de las Musas, de Dionisio, de Apolo y de Venus».⁴³⁴ Al vincular el «furor» a las musas Agripa abre la posibilidad, que tanto fascinó a los surrealistas, de identificar la adivinación y el trance con la inspiración artística.⁴³⁵

Además, y coincidiendo con la crisis del grupo que había desatado el segundo manifiesto, a Breton le interesaba también la alquimia por lo que tanto su práctica como su transmisión tenían de hermética. Van Lennep nos recuerda que «la alquimia concebida como una ciencia de elite se organizó con vistas a que no fuera entendida por el profano, se construyó como una ciudadela de puertas exteriores infranqueables».⁴³⁶ A Breton le preocupaban el uso y difusión que se hacían de algunas prácticas surrealistas, vulgarizándolas, estetizándolas y alejándolas de sus objetivos, y es por ello que propone en el mismo manifiesto: «Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público *entre* [...] EXIJO

⁴³² Continúa Breton: «Y que se sepa bien que el surrealismo no consiste tan solo en una simple reagrupación de las palabras o en una caprichosa redistribución de las imágenes visuales, sino en la recreación de un estado que no tiene nada que envidiar al de la enajenación mental». André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Andrés Bosch para *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 223-224.

⁴³³ Cornelio Agripa, *Filosofía oculta*, Buenos Aires: Kier, 2005, pp. 96-97. «El furor es una iluminación del alma proveniente de los dioses o los demonios», escribe también Agripa, *op. cit.*, p. 367.

⁴³⁴ Agripa, *Filosofía oculta*, *op. cit.*, p. 136. Está claro que a Breton le había interesado mucho este texto de Agripa. En el manifiesto, continúa haciendo una reflexión sobre su esperanza de que haya más posibilidades de llegar a ese estado que «volver a comer corazones de topo». Esta extraña expresión es una respuesta al texto de Agripa: «Así se dice que el corazón de un topo, si se lo traga fresco y palpitante, hace adivinar y contribuye al logro de lo que se quiere hacer». También Breton menciona la posibilidad de beber aguas, aludiendo a las que, según Agripa, «si se las bebe no solo pueden cambiar el cuerpo sino también el espíritu». Cornelio Agripa, *Filosofía oculta*, Buenos Aires: Kier, 2005, pp. 368 y 14.

⁴³⁵ No solo Agripa, también Marsilio Ficino había identificado el «furor» con la iluminación y la inspiración artística. La temática del furor es claramente deudora de la teoría platónica que distingue entre dos clases de locura, la humana y la divina (Platón, *Fedro*, 244 y ss). Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona: Anthropos, 1993. Véase Rosa Rius Gatell, «De la melancolía y la inspiración», *Pasajes*, n.º 8, 1987, pp. 23-39.

⁴³⁶ J. Van Lennep, *Arte y alquimia*, *op. cit.*, p. 262.

LA OCULTACIÓN PROFUNDA Y VERDADERA DEL SURREALISMO».⁴³⁷ El surrealismo debe evitar convertirse en un estilo, en una moda, y, en palabras de Nadeau, si se ha de dedicar a la búsqueda de la piedra filosofal, «solo podrá abrirse a iniciados, a elegidos, designados por los astros para realizar ese trabajo secreto».⁴³⁸

Todavía podemos encontrar más aspectos por los que la alquimia despertó tantas curiosidades a los surrealistas. Las tradiciones herméticas y la magia tienen en la analogía una de sus bases de comprensión y funcionamiento: recordemos, por ejemplo, la teoría de las correspondencias de Swedenborg,⁴³⁹ por la que se interesaron entre otros Novalis, Fourier, Baudelaire, Blake... o las sentencias de la hermética «Tabla de Esmeralda», que condensa los saberes alquímicos y nos dice que «el todo está en el todo». La analogía también interesó mucho a Breton, que la consideró la piedra angular donde descansa su visión poética. Los surrealistas utilizaron la analogía como estrategia para la creación artística y poética, y asimismo para la invención de algunos de sus juegos. Muy claramente Breton estableció que:

Nunca había experimentado el placer intelectual, sino en el plano analógico... la única evidencia del mundo es la regida por la relación espontánea, extra-lúcida que en determinadas condiciones, se establece entre tal cosa y tal otra que el sentido común se abstendría de confrontar.⁴⁴⁰

En esta relación analógica podemos identificar otro de los motivos de interés de los surrealistas por la alquimia. Para el alquimista, el resultado de la Gran Obra se identifica con el *Rebis*, la transmutación final, la síntesis perfecta de los contrarios. Recordemos que en el primer manifiesto surrealista se proclama la creencia «en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *super-realidad*, si así puede decirse».⁴⁴¹ En el

⁴³⁷ André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Andrés Bosch para *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 226. Las mayúsculas son de Breton.

⁴³⁸ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, *op. cit.*, p. 174.

⁴³⁹ El científico y místico sueco Emmanuel Swedenborg (1688 - 1772) estableció su teoría en dierentes escritos entre los cuales figuran *Arcana Coelestia* (1749 - 1756) y *De Caelo et Ejus Mirabilibus et de inferno, ex Auditis et Visis* (1758). Según las revelaciones que declaraba haber recibido, Swedenborg define las correspondencias como las relaciones existentes entre dos niveles: el cuerpo físico y el espíritu, el mundo creado y el Dios creador, etc. Sus teorías beben de la filosofía neoplatónica, y de Plotino en particular.

⁴⁴⁰ André Breton, «Signo ascendente», en *La llave de los campos*, *op.cit.*, p. 125.

⁴⁴¹ André Breton, «Manifiesto del surrealismo», en la traducción de Tomás Segovia para *Antología*, *op. cit.*, p. 43.

segundo se propone que el objetivo de los surrealistas sea determinar el punto donde los opuestos dejan de serlo:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto.⁴⁴²

Otra analogía que fascinará a los surrealistas es la continuidad que establece la práctica alquímica entre operaciones materiales y espirituales. La alquimia es una investigación sobre la materia, la transformación y la creación. Lo interesante para muchos artistas es que los alquimistas parten de la materia, no solo de un pensamiento o elucubración mental. Los alquimistas quieren transformar la «materia prima» para conseguir transformaciones a otros niveles: de manera semejante los surrealistas querrán transformar el lenguaje, las palabras, las imágenes, con el objetivo de «dar un gran impulso al conocimiento y exaltar la vida».⁴⁴³

Además, la imaginería alquímica fue una rica fuente de inspiración para muchos escritores y pintores surrealistas (tal y como Breton había insinuado sobre los dibujos de Flamel), que la emplearán tanto en poemas como en pinturas. Sin embargo, es importante señalar que nunca utilizarán la simbología y el lenguaje alquímico con una finalidad puramente estética. La investigadora Urszula Szulakowska sugiere que la imaginería alquímica fue para estos artistas un espacio –como el de los sueños– en el que se podía expresar sin constreñimientos morales el deseo sexual inaceptado. Y recordemos que para los surrealistas el deseo sexual era también un poderoso instrumento capaz de acabar con el sistema político y social burgués: «Por un proceso de sublimación –dice Szulakowska– el discurso alquímico podía ser utilizado para otros

⁴⁴² André Breton, «Segundo manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 75-76. Un objetivo que podemos relacionar no solo con las intenciones de los alquimistas, sino también con la tradición cabalística y el Zohar o con la *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa.

⁴⁴³ André Breton, «Las palabras sin arrugas», *op. cit.*, p. 125. Así lo expresa Marc Eigeldinger: «L'acte poétique s'identifie avec une alchimie verbale en opérant un travail sur la substance des mots et du langage, pareil à celui que les alchimistes poursuivaient sur les substances minérales et métalliques», en «Poésie et langage alchimique chez André Breton», *op. cit.*, p. 23.

propósitos que los de expresar el deseo sexual. Estos propósitos incluían la liberación política y social». ⁴⁴⁴ Los alquimistas habían utilizado imágenes de la relación sexual como metáfora de los comportamientos de los metales en su transformación. Los surrealistas hicieron lo contrario: utilizaron los símbolos alquímicos como metáfora de la unión sexual. Para ellos fueron fuentes extraordinariamente sugerentes sobre este tema, entre otras, el *Rosarium Philosophorum*, un tratado alquímico del siglo XVI cuyas ilustraciones habían sido profusamente divulgadas en ediciones populares ⁴⁴⁵ y las ilustraciones para los tratados del místico luterano Jakob Böhme y para las *Bodas químicas de Christian Rosencreutz* de Johann Valentin Andreae. ⁴⁴⁶

De hecho, si en sus escritos Breton había identificado a algunas artistas con hechiceras, también comparó a algunos pintores con alquimistas o con símbolos alquímicos. En *El surrealismo y la pintura* Breton incluye muchas referencias herméticas: por ejemplo, compara a Man Ray y a Max Ernst con Ramon Llull, ⁴⁴⁷ a Ernst con Llull y además con Agripa ⁴⁴⁸ y reconoce en la pintura de Wolfgang Paalen «el pájaro maravilloso de cambiantes colores, que sobrevuela *Las bodas químicas* de Christian Rosencreutz y tiene el poder de devolver la vida». ⁴⁴⁹

La relación entre artistas y alquimistas es antigua. Serge Hutin nos recuerda que «los adeptos [a la alquimia] se atribuían voluntariamente el nombre de artistas, y esta coincidencia nominal no es en absoluto producto del azar». ⁴⁵⁰ Pintores amados y rescatados por el surrealismo (y reivindicados especialmente por Remedios Varo en las pocas entrevistas que le hicieron y se publicaron) estuvieron ligados a la alquimia: las pinturas de El Bosco están repletas de imaginaria hermética y alquímica y de Brueghel

⁴⁴⁴ Urszula Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, op. cit., p.7.

⁴⁴⁵ Las imágenes pueden consultarse en las completísimas páginas dedicadas a la alquimia en la red: http://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html y <http://www.levity.com/alchemy/rosarium.html> [consulta: 20/05/2012]

⁴⁴⁶ La obra más conocida del teólogo y místico alemán Johann Valentin Andreae (1586 - 1654) se encontraba en la biblioteca de Breton: *Les noces chymiques de Christian Rosencreutz*, París: Chacornac, 1928.

⁴⁴⁷ *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 32.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁴⁹ «... l'oiseau merveilleux, aux couleurs virantes, qui passe dans *Les Nocces chymiques* de Simon Rosenkreutz et a le pouvoir de rendre la vie», *ibid.*, p. 78.

⁴⁵⁰ Serge Hutin en su breve introducción a Jacques van Lennep, *Arte y alquimia*, op. cit., p. 10.

sabemos que fue un «adepto».⁴⁵¹ Pintores y grabadores del siglo XVI (Durero, Lucas Cranach, Urs Graf⁴⁵²) con sus escenas de simbolismo alquímico (y también de demonología), ejercieron gran influencia en la pintura de los surrealistas.⁴⁵³

En efecto, recogiendo las palabras de van Lennep, «el surrealismo, como la alquimia, sublimó los metales, operó mutaciones de reinos, habló el lenguaje de los elementos... Dalí, Ernst, Tanguy, Fini y Magritte se bañan en las mismas aguas que El Bosco y Bruegel».⁴⁵⁴ Aunque hasta la década de 1980 hubo pocas investigaciones sobre las relaciones entre surrealismo y alquimia que no estuviesen centradas en la obra de Breton, desde entonces cada vez más estudios se han dedicado a indagar esa relación en la obra de otros artistas, entre los cuales Max Ernst y Marcel Duchamp son quienes han recibido hasta ahora mayor atención.

El propio Max Ernst⁴⁵⁵ inició su autobiografía explicando que nació de un huevo que su madre depositó en el nido de un águila y que fue incubado durante siete años. En sus pinturas y escritos Ernst se identificó con un pájaro, *Loplop*, al que convirtió en su

⁴⁵¹ La bibliografía sobre estos artistas en relación a lecturas desde la alquimia es inmensa. Jacques van Lennep les dedica un capítulo específico a cada uno en su *Arte y alquimia, op. cit.* De este autor véase también «L'Art alchimique et le surréel» en E. J. Holmyard, *L'Alchimie*, París: Arthaud, 1979, pp. 295-306. Las pinturas de El Bosco se han relacionado también con lecturas milenaristas y adamitas.

⁴⁵² Sobre el interés de los surrealistas por el pintor renacentista Urs Graf, véase Pierre Courthion, «Le sadisme d'Urs Graf», texto acompañado de la reproducción de la pintura de Seligmann *Hommage a Urs Graf*, en *Minotaure*, n.º 6, invierno de 1935, pp. 35-37. Sobre Cranach, Maurice Raynal, «Réalité et mythologie des Cranach», *Minotaure*, n.º 9, octubre de 1936, pp. 11-19.

⁴⁵³ Esa presencia continuó fuertemente después de la guerra, como podemos ver en pinturas de Kurt Seligmann (*Sabbath Phantoms, Mythomania*, 1945), Victor Brauner (*Naissance de la matière*, 1940), Roberto Matta (*Science, consciente et patience du Vitreur*, 1944), Enrico Donati (*Tentation d'Icare*, 1944), Max Ernst (*La nature à l'aurore*, 1938), Wolfgang Paalen (*Le combat des princes saturniens*, 1939) o Jacques Hérold (*Le shamane*, 1957), entre muchas otras y además de las de Leonora Carrington y Remedios Varo.

⁴⁵⁴ Jacques van Lennep, *Arte y alquimia, op. cit.*, p. 261.

⁴⁵⁵ Sobre Ernst y la alquimia es fundamental el estudio de M.E. Warlick publicado en 2001, *Max Ernst and alchemy: A Magician in Search of Myth, op. cit.* De la misma autora, «An Itinerant Alchemist: Max Ernst in Europe and America» en Alexandra Lambert y Elmar Schenkel (eds.), *The Golden Egg: Alchemy in Art and Literature*, Glienicke / Berlín: Galda + Wilch, 2002, pp. 165-181. Véase también Elizabeth M. Legge, *Max Ernst: The Psychoanalytical Sources*, Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1989 y de la misma autora «Only Half Saying It: Max Ernst and Emblems», *Word & Image*, vol. 16, n.º 3, 2000, pp. 239-269; Werner Hofmann, «Max Ernst and Tradition» en *Max Ernst Inside the Sight*, Houston: Rice University, 1973, pp. 7-18; David Hopkins, «Hermethical and Philosophical Themes in Max Ernst's "Vox Angelica" and Related Works», *Burlington Magazine*, n.º 134, 1992, pp. 716-723; Charlotte Stokes, «Magus in New York: Max Ernst 1942», *Odyssey*, n.º 5, 1982, pp. 36-44. Pionero sobre este tema fue el artículo de Geoffrey Hinton «Max Ernst's "Les hommes n'en sauront rien"», *Burlington Magazine*, n.º 117, 1975, pp. 292-299.

alter ego, en su animal totémico.⁴⁵⁶ El huevo, el águila, el número siete y los pájaros son elementos que aparecen en la simbología alquímica con un intenso sentido hermético. Podemos identificar el conocimiento e interés de Ernst por las prácticas alquímicas en su definición, ya citada, del *collage*, «algo así como la alquimia de la imagen visual».⁴⁵⁷ Sus *collages* (por ejemplo *Une semaine de bonté*) han sugerido a Warlick una muy interesante lectura a partir del simbolismo alquímico.⁴⁵⁸ Otro tema muy presente en la obra de Ernst y que se relaciona directamente con la alquimia es el de la androginia, una iconografía que trabajaron muchos pintores surrealistas: Ernst, Magritte, Delvaux, Duchamp, Miró, Carrington, y también Varo... En su investigación, Warlick analiza la importancia de la figura del andrógino en la obra de Ernst, deteniéndose en sus series de collages y en pinturas con títulos tan sugerentes como *Les Hommes ne le sauront jamais* (1921), *La Couple* (1923) o la muy explícita *Paisaje de invierno: Carburación de la novia de hierro.vulcanizada con el propósito de producir el calentamiento de la cama necesario* (1921).⁴⁵⁹

Se ha publicado mucho sobre la relación entre Duchamp y su obra y la tradición hermética.⁴⁶⁰ Parece que el artista conocía los secretos de la Cábala fonética, la

⁴⁵⁶ Max Ernst reelaboró continuamente sus *Apuntes biográficos*, a los que subtituló *Urdimbre de verdades y urdimbre de mentiras*. La última versión, datada un año antes de su muerte, está traducida al castellano en el catálogo de la primera retrospectiva que se celebró de Ernst en el Estado español: *Max Ernst*, introducción de Werner Spies, Madrid: Fundación Juan March, 1986, s.p.

⁴⁵⁷ Max Ernst en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 30, *sub voce* «collage». La definición está recogida en Max Ernst, «Au-delà de la peinture», *op. cit.*, p. 253.

⁴⁵⁸ M.E. Warlick, «Max Ernst's Alchemical Novel "Une Semaine de Bonté"». *The Art Journal*, vol. 46, n.º 1, 1987, pp. 61-73, así como su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Maryland en 1984 y no publicada, *Max Ernst's Collage Novel, "Une Semaine de Bonté": Feuilleton Sources and Alchemical Interpretation*.

⁴⁵⁹ En otras ocasiones Ernst explicita esta relación entre androginia y alquimia en el propio título, como en *Les noces chimiques* (1948). Otras combina en su obra manifestaciones herméticas y primitivistas como en *La Belle jardinière* (1923), *La nature à l'aurore* (1936) y *Monument aux oiseaux* (1927). M.E. Warlick, *Max Ernst and alchemy: A Magician in Search of Myth*, *op. cit.*, pp. 48-60 y 136-183.

⁴⁶⁰ Arturo Schwarz y John Moffitt han escrito mucho sobre este tema, y sus contribuciones han levantado polémica entre otros estudiosos. Véase Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York: Delano Greenidge, 1997; del mismo autor «The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor Even», en Anne d'Hamoncourt y Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1973, pp. 81-98 y «Alchemy, Androgyny and Visual Artists», *Leonardo*, n.º 13, invierno de 1980, pp. 57-62. De John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde: the Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003, «Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-garde», en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, *op. cit.*, pp. 257-271 y «Cryptography and Alchemy in the Work of Duchamp and Arensberg», *Aries* vol. 1, n.º 1, 2001, pp. 38-61. Una muy interesante aproximación al tema es la de David Hopkins que pone en relación a ambos artistas en *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*. Oxford: Clarendon, 1998.

denominada «lengua de los pájaros»⁴⁶¹ y la alquimia. Los juegos de palabras que establece en algunos de sus títulos y la relación con su *alter ego* femenino, Rose Sélavy, han abonado los análisis de su obra en relación a la androginia alquímica. En algunos estudios se identifica la *Fountain* con el vaso alquímico en el que se purifican el Rey y la Reina, el sol y la luna, el azufre y el mercurio.⁴⁶² También *Le Grand Verre* y la duchampiana Gioconda con bigote han merecido lecturas en clave alquímica. Por ejemplo Maurizio Calvesi identifica esta transformación de la Gioconda con el azogue andrógino: «El bigote y la perilla (...) subrayan, con secreta argucia, la cualidad andrógina de Mona Lisa».⁴⁶³ Calvesi interpreta un sentido oculto en *L.H.O.O.Q.*, haciendo referencia al calor tenue, de fondo, necesario para la formación del culmen andrógino en el proceso alquímico: un fuego espiritual que no se ve a los ojos del común, símbolo del alma sostenida por un continuo interés pero no inflamada por efímeras pasiones, metáfora de la actitud del alquimista.

Roberto Matta es otro de los pintores cuya obra se ha relacionado con la alquimia.⁴⁶⁴ Las palabras de Breton en el primero de los textos que le dedica en *Le Surréalisme et la peinture* dejan bien clara esta filiación:

Matta es aquel que se lanzó al ágata –ya no designo con eso tal variedad mineral particular para englobar todas las piedras que esconden esa «agua exaltada», esa «alma del agua» que disuelve los elementos y «da el verdadero azufre o el verdadero fuego», según el testimonio de los ocultistas.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Arturo Schwarz, «Le langage des oiseaux» en *Mélysine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *op.cit.*, pp. 203-208.

⁴⁶² John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde: the Case of Marcel Duchamp*, *op. cit.*, pp. 248-252.

⁴⁶³ Maurizio Calvesi, «La tradizione esoterica in Duchamp e nel Surrealismo», en F. Menna y otros, *Studi sul Surrealismo*, Roma: Officina Edizioni, 1977, pp. 121-138. Del mismo autor *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma: Officina Edizioni 1975.

⁴⁶⁴ Sobre Matta, que compartió con Varo el interés por el místico Ouspensky y por el estudio de la cuarta dimensión espacial, volveré al hablar de «los grandes transparentes». Recordemos que Matta diseñó las cuatro cartas de tarot que acompañaron la edición de *Arcane 17* de Breton en Nueva York en 1945.

⁴⁶⁵ Para concretar esta cita, Breton añade en nota al pie un fragmento de la *Histoire de la magie* de Eliphas Lévi. Breton reunió para la nueva edición de 1965 de *Le Surréalisme et la peinture* dos textos sobre Matta, escritos en 1944 y 1947 respectivamente. De ambos hay traducción al castellano en André Breton, *Antología*, *op. cit.*, pp. 267-277. En el primero de los textos Breton llama la atención sobre la obra de Arshile Gorky por las mismas razones que sobre la de Matta.

Breton identifica al artista con un alquimista y finaliza el texto diciendo que Matta es aquel que «está sin duda en el mejor camino para alcanzar el secreto supremo: el gobierno del fuego».⁴⁶⁶ Además, en muchas pinturas de Matta hay referencias a procesos o laboratorios de alquimia, por ejemplo en *Locus solus*, de 1941 –inspirada en la obra de Raymond Rusell del mismo título– o en *Science, conscience et patience du vitreur*, 1944.

Por último me gustaría recoger el poema de un pintor con el que, como hemos visto, Varo mantuvo una fuerte amistad, Óscar Domínguez. Después de la guerra, Domínguez publicó el conjunto de poemas *Les deux qui se croisent*, que incluye un «mensaje alquímico» en forma de receta que tiene que dar como resultado la «verdadera pintura».⁴⁶⁷

Pon la bola obediente encima de la columna de favores, en el punto central del parque.

Cuando estén ahí todas las especies de mariposas saca tu espada y haz un gran círculo en el aire. Las partículas y las mariposas que caerán al suelo serán los elementos masculinos de la mezcla.

Haz caer despacio y gota a gota los colores fríos, después los colores cálidos, una hora después las curvas inventadas, la ternura, el odio y la esperanza.

Extiende encima de la matanza una gran manta de terciopelo negro.

Espera pacientemente, pensando en cosas bellas guarda con amor tu línea de horizonte, sobre todo no pierdas ni un momento la confianza en ti mismo.

Cuando las mariposas se marchen de nuevo y la bola de favores caiga de la columna, verás aparecer en el terciopelo la verdadera pintura que buscas.

Vemos que a muchos artistas surrealistas les interesó la relación, metafórica y material, entre los procesos pictóricos y los alquímicos.⁴⁶⁸ Entre las obras europeas de Varo no

⁴⁶⁶ André Breton, *Antología*, op. cit., p. 272.

⁴⁶⁷ Óscar Domínguez, *Les deux qui se croisent*, París: Éditions de la Revue Fontaine, 1947. Citado por Eduardo Westerthal, *Óscar Domínguez*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968, p. 16.

⁴⁶⁸ Sobre otros artistas surrealistas en relación a la alquimia, véase por ejemplo: Antonin Artaud, «El teatro alquímico», en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978, pp. 53-58; Jennifer V. Mundy, «Tanguy, Titles and Mediums», *Art History*, vol. 6, n.º 2, 1983, pp. 199-213 y Harriett Watts, «Arp, Kandinsky and the legacy of Jakob Böhme», en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, op. cit., pp. 239-255.

podemos encontrar referencias claras a esta relación. Sin embargo, una de las dos pinturas con las que se presentó al público mexicano –al participar en una exposición colectiva en la galería Diana en 1955– remite muy directamente al tema: representa a un andrógino alquimista que trabaja ensimismado en la elaboración de un líquido que va recogiendo en unas botellitas. ¿Será el *aqua vitae*, objetivo de las investigaciones alquímicas?⁴⁶⁹ La obra mexicana de Varo es rica en referencias y alusiones temáticas e iconográficas a la práctica alquímica. Para la artista, como para otros poetas y pintores surrealistas, este uso no se debió únicamente a una fascinación por el hermetismo de la disciplina o el simbolismo del tema. Como la protagonista de su pintura *La llamada* [Fig. 13], Varo no utilizó el mortero de la alquimia para, en sus palabras, «mezclar las sustancias y las tramas, sino para trascender a ella misma».⁴⁷⁰ Varo estableció con la alquimia, como forma particular de conocimiento, como «camino» de búsqueda de la «unidad interior» para «llegar a un nivel más alto espiritual»,⁴⁷¹ una relación analógica con otra práctica: la que desarrolló en su estudio, la pintura. Como la «alquimia del verbo» para algunos poetas surrealistas, la pintura fue para Varo un camino de conocimiento, transformación y creación.⁴⁷²

⁴⁶⁹ En la exposición de 1955 la pintura no se conoció como *El alquimista* [Fig.20], título con el que aparece en el *Catálogo razonado*, sino como *Laberinto mecánico*, tal y como la cita Margarita Nelken en la crítica a esta exposición: «La de seis pintoras», *Excelsior* (Sección B), 2 de agosto de 1955, p. 6. En la otra pintura, *Música de luz*, la relación no es tan directa, aunque la criatura que la protagoniza está empeñada en otro de los objetivos de alquimistas y magos: la creación de vida.

⁴⁷⁰ Palabras de Varo para la descripción de *La llamada* [Fig. 13]. En *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷¹ Palabras de Varo para la descripción de *Hallazgo* [Fig. 22]. «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁷² Me gustaría llamar la atención sobre la coincidencia (también cronológica) entre esta experiencia de Varo con la pintura y la que, como he citado, proponía Breton para la poesía que «se ve comprometida por los caminos de esa “revolución interior”, cuya perfecta realización podría muy bien confundirse con la de la Gran Obra, tal como la entienden los alquimistas». No fue hasta la década de los años cincuenta que ambos compartieron esa «confusión». Tal vez Varo, como Breton, veinte años antes «solo podría presentirlo». André Breton en la citada entrevista para *Combat* en mayo de 1950, en *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, p. 281.

PARTE-AGUAS. El viaje: a través de Francia, hacia México

Llegué a Marsella más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre, porque en ésta es donde empezaba lo peor. [...] Espero contaros algún día mis aventuras, que son truculentas y a veces muy cómicas.

De una carta de Remedios Varo.⁴⁷³

La temática del viaje será central en la pintura mexicana de Remedios Varo. El título que Kaplan dio a su monografía, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, hace referencia tanto a los viajes, viajeros y viajeras que Varo representa en muchas de sus obras, como a los propios viajes de la pintora de un país a otro. En los viajes pintados aparecen muchas figuras que viajan en solitario, como el *Vagabundo* [Fig. 21], y algunas que lo hacen reposadamente en pareja, como en *Roulotte* o *Emigrantes*. Los viajes son insólitos, y viajeros y viajeras se trasladan por tierra, mar y aire de muy diferentes maneras, pero nunca en medios de transportes habituales o convencionales. Por ejemplo, en *Internado ambulante* los personajes van metidos en cofres transportados por un extraño felino-vegetal con ruedas que es a su vez la extensión del traje del conductor. Otras veces se trasladan en extraños artilugios voladores como en *Creación del mundo* o *Determinismo*. Sobre el agua se mueven en extrañas barquitas, como el *Taxi acuático*, o en complejas arquitecturas flotantes, como las de *Trasmundo* o *Hallazgo* [Fig. 22]. Otras viajeras utilizan como medio de transporte inverosímiles prendas de vestir (*Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Fig. 23]). Los personajes de *Huida* han transformado sus propias ropas en velas que los impulsan, y el *Esquiador* se mueve sobre unos esquís que prolongan su vestido. Son muchísimas las ocasiones en que las viajeras se trasladan gracias a sus ropajes: en *Hacia la torre*, el manubrio de la bicicleta de la monja es parte de su hábito, y los de las bicicletas de las muchachas están formados por sus agujas de tejer. En *Tailleur pour dames*, uno de los modelos de vestido es, en palabras de la pintora, «para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer

⁴⁷³ Se trata de una de las escasísimas cartas personales de Remedios Varo que se conservan, dirigida a Narcisa Martín Retortillo y sus hermanas con fecha 5 de febrero de 1946. Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., p. 216.

de espaldas».⁴⁷⁴ En otras ocasiones, sin embargo, no son sus ropajes, sino los propios viajeros (o partes de sus cuerpos) los que se han transformado convirtiéndose en medios de locomoción. *Lady Godiva* es un retrato de la princesa legendaria que se pasea impertérrita y semidesnuda sobre sus propios cabellos. Otras figuras han metamorfoseado partes de sus cuerpos en estructuras inanimadas y mecánicas: en *Hacia Acuario*, la capa de la mujer se ha convertido en un protector asiento para su acompañante, mientras ella avanza con la mirada fija y una gran llave como bastón; en *Caminos tortuosos* las piernas de la viajera han sido sustituidas por una gran rueda,⁴⁷⁵ motivo iconográfico recurrente en la obra de Varo.⁴⁷⁶ Viajan también los y las protagonistas de *Catedral vegetal*, *Locomoción capilar*, *Homo Rodans*, *El trovador*, *Ascensión al monte análogo* [Fig. 24], *Nave astral*, *Astro errante*, *Monja en bicicleta*, *Camino árido*, *As del volante*, *Expedición del aqua áurea* y *Locomoción acuática*.

En estas pinturas se detienen los análisis sobre la obra de Varo. Ella decía, en palabras que recuerda Walter Gruen, que no tenía que tomarse la molestia de viajar, ya que sus viajes los hacía a través de la imaginación.⁴⁷⁷ Claro que había viajado bastante, pero sus viajes reales, en cambio, son menos conocidos. Sabemos que cuando era niña viajó a los lugares donde los trabajos del padre, ingeniero hidráulico, llevaron a la familia: de Inglés a Casablanca y a Tánger, y más tarde a instalarse en Madrid. Desde allí, viajaban a San Sebastián para pasar las vacaciones veraniegas con la familia materna de Varo. Después de que acabó sus estudios y se casó, Varo viajó a París y Barcelona, donde vivió unos años. Volvió a París y de ahí inició un viaje no planeado a Marsella, Casablanca y México, y unos años más tarde a Maracay (Venezuela). Todavía hizo un viaje más, breve, de regreso a la Europa de la que había partido. Conocemos esta información sobre todo gracias a la magnífica investigación de Janet A. Kaplan. Pero, desde entonces, ha habido pocas contribuciones que se detuviesen en investigar y

⁴⁷⁴ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 114. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 174. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁷⁵ Ya habíamos visto en el dibujo parisino *Comme en rêve* [Fig. 6] que el cuerpo de una mujer sin rostro se prolongaba en unas piernas–rueda: se trataba de un cuerpo inmovilizado y sin mirada.

⁴⁷⁶ La investigadora Magnolia Rivera, que ha trabajado sobre diferentes motivos iconográficos en las pinturas de Varo para relacionarlos con sentidos simbólicos, ha hecho un listado exhaustivo que refleja la importante presencia de las ruedas en las pinturas de Remedios: aparecen en más de la mitad de ellas. Magnolia Rivera, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 121-128.

⁴⁷⁷ Testimonio recogido por Peter Engel, «Remedios Varo: Science into Art», en *Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo*, Nueva York: New York Academy of Sciences, 1986, p. 2.

analizar con más detalles la biografía de Varo y las circunstancias en que vivió y desarrolló su obra.

En esta primera parte de mi estudio, en que describo los contextos (sobre todo París y México) donde Varo desarrolló y compartió sus intereses por lo mágico y lo oculto (ambos en relación con otros surrealistas), querría hacer un inciso para detenerme en el viaje que, a manera de parteaguas, la llevó del uno al otro. No solo en el transoceánico, sino el que inició antes, con el estallido de la II Guerra Mundial, cuando Varo, por miedo, decidió huir de París como antes lo había hecho de Barcelona. Creo que la descripción detallada de lo vivido durante esos meses (que he intentado reconstruir lo más exactamente posible combinando diferentes testimonios) nos aporta una información sobre las experiencias de la pintora que enriquece las interpretaciones de los «viajes inesperados» que representó en sus pinturas.

Casi cinco años después de su llegada a México, Varo escribió a unas amigas de adolescencia relatando su peripecia hasta llegar. A pesar de que la experiencia no fue en absoluto cómica, Varo cuenta con cierto humor que puso «pies en polvorosa»⁴⁷⁸ de Barcelona en 1937 por su «escasa afición, por no decir horror, a todo lo que sean disturbios y violencia». Narra su estancia durante tres meses en Canet-Plage, su regreso a París «en un vagón de esos para transportar caballos» y en un viaje de «seis días en compañía de otras 35 personas», su llegada siete meses después a Marsella «más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre, porque en ésta es donde empezaba lo peor». Refiere sus siete meses en Marsella «dando vueltas» hasta que consiguió embarcar hacia Orán, su travesía de Argelia y Marruecos para llegar a Casablanca y, finalmente, su embarque para un «viajecito» de «los de órdago» en «una bodega de un barco con otras cien persona y con unas temperaturas tropicales, sin contar con el mareo». Relata también las escalas en Bermudas, Santo Domingo y La Habana –ciudad en la que pudo descender y le pareció un lugar «suculento y paradisíaco»– hasta llegar, «en los huesos», al puerto de Veracruz a mediados de diciembre de 1941.

⁴⁷⁸

Todos los entrecomillados de este párrafo están tomados de la carta de Varo mencionada.

Desde luego las «aventuras» narradas por Varo relatan un viaje largo, difícil y angustioso, pero el tono humorístico de su carta –recordemos que escrita algunos años después– no deja traslucir de qué modo la pintora vivió esas dificultades. Del estado de fragilidad en que se debía hallar en esos momentos tenemos un testimonio, muy diferente al narrado por ella, en el texto autobiográfico de otro de los artistas con quienes compartió la estancia en Villa Crépuscule en Canet-Plage, el pintor estadounidense Henri Goetz,⁴⁷⁹ que relata su viaje desde París junto a su esposa, la holandesa Christine Boumeester, y Remedios Varo:

Finalmente partimos con Remedios, la mujer de Benjamin Péret. Sentada por encima de nosotros en el capó de nuestro viejo Trefle, la veo aún, envuelta en su abrigo blanco, ennegrecido con el humo liberado por los alemanes para camuflar su travesía del Sena. Sus párpados muy marcados, se mantenían blancos en un rostro ennegrecido, lo que le daba el aire de un espectro. La condujimos a Perpignan, para dejarla confiada al grupo surrealista en casa de Robert Rius.⁴⁸⁰

La diferencia entre la forma en que Varo describe este viaje (utiliza, además de los adjetivos señalados, «descacharrante» y «extraordinario») y como ella misma es descrita como viajera en la narración de Goetz me parece muy significativa. Es evidente que, en el momento de escribir la carta a sus amigas, la pintora no quería recordar el pavor que sintió en ese viaje y el estado de angustia y enajenación en que la sumieron los acontecimientos.

⁴⁷⁹ Henri Goetz (Nueva York, 1909 - Niza, 1979) y Christine Boumeester participaron en la resistencia francesa y en la revista surrealista *La Main à Plume*.

⁴⁸⁰ Se trata de un texto que hasta la fecha no había sido relacionado con la biografía de Varo: «[...] Finalement nous partîmes avec Rémédios, la femme de Benjamin Péret. Assise au-dessus de nous sur la capote de notre vieille Trèfle, je la vois encore, dans son manteau blanc, devenu tout noir avec la fumée relâchée par les Allemands pour camoufler leur traversée de la Seine; ses paupières très marquées étaient restées toutes blanches dans une figure noircie, ce qui lui donnait l'air d'un spectre. Nous la conduisîmes à Perpignan, pour la confier au groupe surréaliste chez Robert Rius [...]». Frédéric Nocera. *Henri Goetz. Catalogue raisonné. Peintures - Œuvres sur papier, tome I. 1930 – 1960*, [París]: Éditions Garnier Nocera, 2001. Fragmento tomado del texto autobiográfico de Goetz «Ma vie, mes amis», Castelnau-le-Lez: Climats, 2001. Publicado originalmente en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, París: Centre Georges Pompidou, 1982., p. 123. Se puede consultar en línea en www.henri-goetz.com [Consulta: 03/08/2012]. Como ya he dicho al presentar a Robert Rius, su domicilio en Perpignan sirvió de refugio a muchos surrealistas, de paso hacia la Villa Crépuscule en Canet-Plage.

Volviendo a la carta de Varo, me parece que en su relato es de destacar, además del tono, la ausencia de su compañero de viaje, el poeta Benjamin Péret, que era además, desde que se conocieron en Barcelona en 1936, su compañero sentimental.⁴⁸¹ A diferencia de la de Varo, la correspondencia de Péret ha sido, al menos en parte, publicada, y en sus cartas de esos años podemos encontrar fragmentos del relato de su viaje. Sabemos que durante los años de la guerra pasaron algunas temporadas separados, y aunque no es fácil establecer una cronología exacta, me gustaría ordenar los datos recopilados y algunas noticias en las cartas de Péret sobre esos años, ya que también nos dan pistas sobre Varo y sobre las circunstancias que compartieron, y nos permiten imaginar la dureza de la experiencia. Sabemos que en marzo del 1940 Péret se encontraba movilizado militarmente en Nantes, y en mayo fue encarcelado en Rennes, por sus actividades políticas, hasta el 22 de julio del mismo año.⁴⁸² Fue en esos meses cuando Varo huyó del París ocupado hacia Canet-Plage.⁴⁸³ Entre finales de julio y mediados de agosto regresó a París y, tras siete meses durísimos para la supervivencia en la ciudad,⁴⁸⁴ ella y Péret viajaron hacia Marsella.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ No podemos saber el motivo, aunque tal vez estuviese relacionado con que las destinatarias eran amigas de la familia y Varo no quería que su madre se enterase de ciertos datos. No conocemos cartas de Varo en esos primeros años del exilio.

⁴⁸² El propio Péret nos cuenta en un texto publicado años después en México: «Sin embargo, recuerdo: era en la cárcel de Rennes donde me habían hecho encerrar, en el mes de mayo de 1940, por haber cometido el crimen de estimar que semejante sociedad era mi enemiga, aun cuando no fuera sino por haberme obligado, a mí como a tantos otros, a defenderla por dos veces en mi vida mientras que yo no me encontraba nada de común con ella». De la cárcel salió «pagando un rescate de mil francos a los nazis». Benjamin Péret, «Los mitos», *El hijo pródigo*, n.º 14, mayo de 1944, p.113. En el mismo texto Péret recuerda un sueño con un hada que se convierte en Remedios Varo. En la correspondencia de Péret publicada en sus *Œuvres complètes* no aparecen cartas entre abril y noviembre de ese año, excepto dos cortas notas a Adolphe Acker al salir de la prisión.

⁴⁸³ Varo misma cuenta que salió «tres días antes de la llegada de los alemanes», que fue el 14 de junio de 1940. Carta a las hermanas Martín Retortillo, en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 216. De Péret sabemos que tuvo que quedarse en París al salir de la cárcel, ya que debía presentarse como reservista en la gendarmería. Certificado de presentación el 31 de julio de 1940, entre los papeles que se encuentran en el «Dossier biographique» de Péret en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de París.

⁴⁸⁴ Janet A. Kaplan relata que en algún momento del invierno de 1940 también Varo fue detenida y encarcelada, en base a un testimonio de su amiga Georgette (Geo) Dupin, en cuya casa se refugió. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸⁵ No tenemos idea de cómo hicieron este viaje. Rosemary Sullivan cita una carta de Péret a Kurt Seligman en Estados Unidos donde le cuenta que había conseguido pasar a la zona libre haciendo autostop por etapas, con la ayuda de algunos granjeros que lo llevaron oculto bajo la paja de sus carros tirados por caballos. Carta de Benjamin Péret a Kurt Seligmann, fechada el 1 de marzo de 1941, Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard. Citada por Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel. Cómo los intelectuales europeos escaparon del nazismo*, *op. cit.*, p. 347.

La miseria de los meses en París la describe Péret, ya desde Marsella, en una carta a su amigo el periodista y poeta trotskista estadounidense Sherry Mangan a finales de marzo de 1941:

Finalmente decidí venir a la zona libre para tratar de llegar a México. Realmente no había manera de seguir viviendo en París. Llegó a ser demasiado siniestro. Tuvimos un invierno horrible, casi nada para comer, ni carbón (50 kilos para todo el invierno) y un frío de -10 durante casi dos meses. Imposible decir ni hacer nada públicamente. Todo me decidió a irme en espera de que se dibuje una nueva situación.⁴⁸⁶

En Marsella la situación no era mejor. A la miseria económica se sumaba la angustia de los lentos y difíciles trámites para conseguir los papeles que les permitiesen salir de Francia. Sabemos que Péret no podía exiliarse en Estados Unidos (como lo hicieron otros intelectuales y artistas) por su pasado revolucionario. A Péret y Varo les fue imposible conseguir incluso la visa de tránsito por Estados Unidos,⁴⁸⁷ y los trámites se retrasaron muchísimo. Algunos años después, de regreso a París, Péret recordaba así Marsella: «Entonces era la ciudad más asfixiante que se pueda imaginar. Toda clase de policías hacían que reinase el terror, de tal manera que fui arrestado hasta tres veces en el mismo día», y continúa explicando que la vida allí era insostenible, donde solo podían comer los traficantes y los ricos.⁴⁸⁸ En otra carta a Mangan le contaba que se

⁴⁸⁶ «J'ai fini par me résoudre à revenir en zone libre pour essayer de gagner le Mexique. Il n'y a vraiment pas moyen de continuer à vivre à Paris. Cela devenait par trop sinistre. Nous avons passé un hiver horrible: à peu près rien à manger, pas de charbon (50 kgs pour tout l'hiver) et un froid de -10 pendant près de deux mois. Impossibilité de rien dire ou rien faire publiquement. Tour cela m'a décidé à chercher à partir en attendant que se dessine une situation nouvelle». Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 359. En la carta pide a Mangan que le consiga una invitación a dar conferencias en Nueva York y una exposición para Remedios, para facilitarles la obtención de una visa americana. Le pregunta también si ha conseguido vender los dos aguafuertes –supongo que de Varo– pues necesitan con urgencia el dinero.

⁴⁸⁷ «J'ai maintenant un visa mexicain et Remedios également, mais pour partir il nous faudrait un visa de transit des Etats-Unis. Je l'ai demandé à des amis de New York il y a près de 3 mois et ne n'ai rien reçu». Carta de Péret a Mangan fechada en Marsella en septiembre de 1941, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 359.

⁴⁸⁸ «C'était bien alors la ville la plus irrespirable qu'on pût imaginer. Toutes sortes de polices y faisaient régner la terreur, à telle enseigne que j'y ai été arrêté jusqu'à trois fois dans la même journée [...] la vie était si intolérable à Marseille où ne pouvaient manger que les trafiquants et les riches». «Les armes parlantes», entrevista de Gérard Legrand para el *Club d'essai de la Radio-Diffusion -Française*, emitido el 7 diciembre 1952. Publicado en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 243. También el escritor y político exiliado Victor Serge dejó su testimonio: «En nuestra corte de los milagros rondan la Seguridad Nacional, la policía de los pudientes, la GESTAPO, la Ovrá [mussoliniana], la policía falangista. Cada semana desaparecen gentes. También ronda el hambre [...] los que están acabados van al

había salvado «por un pelo» del campo de concentración.⁴⁸⁹ En otra a Breton, que había logrado partir hacia Nueva York, le explica que las condiciones en Marsella eran terribles, que habían ido a peor desde que Breton se fue, que tanto Remedios como él tenían todos los papeles, excepto la visa de tránsito para Estados Unidos, y da a Breton todos los datos de ambos solicitándole su ayuda. Le escribe que Remedios, con pasaporte español, podría obtener visa a Portugal y que contemplan también la posibilidad de escapar a Casablanca.⁴⁹⁰ Como vemos, la necesidad y dificultad para conseguir los papeles para salir de Francia constituía la principal preocupación de los refugiados y ocupaba angustiosamente su tiempo.⁴⁹¹ Aunque Varo habla en su carta de siete meses, según mis cálculos pasaron unos diez.

Para intentar imaginar el estado de Varo es necesario detenerse, aunque sea brevemente, en analizar cual era la situación en Francia y cual debía ser la suya. Remedios Varo era extranjera en un país cuyo gobierno había recibido a los republicanos españoles con reticencia y unos meses después había entrado en la II Guerra Mundial. Sabemos que Péret y Varo no estaban casados. Entonces, ¿cuál sería la situación migratoria de la pintora? En una carta escrita al inicio de la guerra, Péret solicitaba ayuda a Louis Scutenaire para salir hacia Bélgica. Le contaba que su compañera estaba en situación regular en Francia, con un permiso de estancia de tres años que expiraba «el próximo abril».⁴⁹² La carta es de agosto de 1939, lo que quiere decir que el permiso de Varo debió expirar en abril de 1940, cuando Péret ya estaba movilizado en Rennes. En mayo

café como si fuesen seres vivos», Victor Serge, *Memorias de un revolucionario*, edición y prólogo de Jean Rièrre, traducción de Tomás Segovia, Madrid: Veintisiete Letras, 2011, p. 438.

⁴⁸⁹ «Après des tas d'histoires impossibles à Marseille où j'ai frisé d'un poil le camp de concentration». Carta de Benjamin Péret a Sherry Mangan fechada en México el 11 de enero de 1942, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 360.

⁴⁹⁰ Carta de Péret desde Marsella fechada el 16 de septiembre de 1941 y dirigida a Breton en Nueva York. [...]». Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1349. La correspondencia entre Péret y Breton no ha sido publicada y no puede ser citada literalmente (excepto con un permiso especial) hasta 2017.

⁴⁹¹ Tenemos muchos testimonios de las vivencias respecto a la necesidad de huir, los papeles y la comida. Por citar algunos próximos a Varo, recojo el de Victor Brauner: «Ici, a Marseille, il y a toujours Péret, Hérold, Dominguez, Remedios. Tout le monde a dans la tête cette pensée délirante: partir le plus vite!». *Victor Brauner écrits et correspondances 1938-1948*, *op. cit.*, p. 277. También el de Victor Serge: «En estos momentos hay escasez de gasolina, vivimos con los abrigos puestos en habitaciones que a menudo están congeladas. Las pocas patatas que podemos conseguir se las reservamos a los niños. Hace meses que no probamos la mantequilla. Etcétera. (...) He visto mujeres apiñadas junto a las tiendas vacías en noches de nevada, y eso me trae recuerdos de otros lugares», Carta de Serge a los Macdonald en Nueva York, datada el 5 de enero de 1941 y citada en Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel. Cómo los intelectuales europeos escaparon del nazismo*, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁹² Carta de Péret a Louis Scutenaire de agosto de 1939, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 351.

fue encarcelado y en junio los nazis entraron en París. Parece impensable que, en tiempos tan difíciles, Varo consiguiera regularizar sus papeles y legalizar su estado.

En Francia, la situación para los refugiados políticos (tanto los españoles como los de diferentes países europeos que habían ido llegando desde 1933) había empeorado a partir de la caída, en abril de 1938, del gobierno del Frente Popular. El nuevo gobierno del radical Daladier endureció los controles en aras de la «seguridad nacional». Con el inicio de la guerra se empezaron a señalar a los «elementos peligrosos», los *indésirables* y a poner en marcha los campos de internamiento. En las ciudades se iniciaron las redadas: *gardes mobiles* con los fusiles cargados patrullaban calles y cafés deteniendo a todos los extranjeros sin papeles en regla.⁴⁹³ Con la invasión alemana a Francia, la situación se volvió terrible y mucha gente huyó de las ciudades ocupadas. El éxodo empezó a mediados de mayo y se calcula que entre seis y ocho millones de personas abandonaron sus casas y salieron a las carreteras que iban hacia el sur y el oeste, en una huida masiva y caótica. El 14 de junio de 1940 el ejército alemán llegó a París, y comenzó el éxodo de los parisinos.⁴⁹⁴ El 17 de junio el mariscal Pétain anunció por radio que el gobierno francés negociaría con el alemán el cese de las hostilidades. El armisticio se firmó el 22 de junio, y supuso una aceptación de las condiciones de los alemanes sin posibilidad de negociación. Después del armisticio, las fronteras francesas se cerraron. Todo aquel que quisiese salir de la zona ocupada, incluso si era de nacionalidad francesa, necesitaba ahora un salvoconducto expedido por el gobierno de Vichy. El 8 de julio se aprobó un decreto que prohibía viajar o cambiar de domicilio a los residentes extranjeros. En estas condiciones de control, sin documentación además de sin dinero, regresó Varo de Canet-Plage a París, y volvió a salir desde allí hacia Marsella.

La Marsella a la que llegaron Varo y Péret había recibido realmente una avalancha: ciento noventa mil refugiados que solicitaban un *permis de séjour* (de residencia temporal). Debían cambiar continuamente de domicilio o permanecer ilegalmente, ya que una ordenanza municipal prohibía que los refugiados pasaran más de cinco días en

⁴⁹³ Un documento estremecedor de esta situación son los dibujos de Bartolí, exiliado en París que más tarde lo haría a México y Estados Unidos. Véase *Josep Bartolí, un creador a l'exili*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 2002.

⁴⁹⁴ Irène Némirowsky nos ha legado una descripción magistral de esta situación de caos, terror y sinsentido en su novela *Suite française*.

un hotel. Para obtener el permiso de residencia temporal debían demostrar que tenían la intención de marcharse, que tenían una visa para otro país. Victor Serge, con quien Remedios y Péret coincidieron en Marsella y más tarde en México, recordaba así en sus memorias la angustia por conseguir la necesaria visa:

Nuestra existencia está suspendida de hilos tenues que pueden romperse de un momento a otro. [...] ¡Y las visas esperadas no llegan, no llegan! [...] Las visas han sido concedidas con cuentagotas [...] Las visas de casi todos los países de las Américas se vendían corrientemente a precios más o menos elevados, y los funcionarios de Vichy vendían las visas de salida. ¡Lindo comercio el de los cinturones salvavidas en un continente en naufragio!⁴⁹⁵

Podemos suponer entonces que Varo pasó alrededor de año y medio en una situación ilegal, en un país en guerra e invadido, viajando sin papeles, esquivando controles, pasando la frontera entre la zona ocupada y la «libre», intentando escapar de Francia y de un regreso forzado a España, y en una situación cada vez más difícil y desesperanzada. En septiembre de 1941, Péret y Varo eran prácticamente los últimos artistas esperando salir de Marsella, y es fácil imaginar que tuviesen la sensación de que, si no habían conseguido huir, ya no lo conseguirían.⁴⁹⁶

La historia de cómo Varo y Péret pudieron finalmente salir de Marsella hacia México es también difícil de aclarar. De nuevo carecemos de datos propios de Varo –excepto la carta a las amigas– así que seguiré analizando los de Péret en sus documentos y correspondencia, ya que hicieron el viaje juntos. Seguramente ambos estaban intentando todas las posibilidades simultáneamente, y por eso en las cartas de Péret a veces los datos parecen contradictorios. Por un lado tenemos las referencias a una posibilidad

⁴⁹⁵ Victor Serge, *Memorias de un revolucionario*, op. cit., pp. 440-441. Serge había nacido en 1890 en Bruselas en el seno de una familia de exiliados rusos. Participó en movimientos revolucionarios en Bruselas, Barcelona y París (donde pasó cinco años en prisión) antes de viajar a la Unión Soviética para tomar parte en la revolución bolchevique. En 1923 se incorporó a la oposición trotskista. En 1928 fue expulsado del Partido comunista y en 1933 encarcelado. Las numerosas protestas internacionales consiguieron que en 1936 fuese liberado y se exiliase en París. Con la II Guerra Mundial se exilió nuevamente, esta vez a México, donde murió en 1947.

⁴⁹⁶ Ya desde México, Péret le cuenta a Mangan, en la carta fechada el 11 de enero de 1942: «Enfin, au moment où je désespérais de sortir de cet enfer, j'ai réussi par surprise à obtenir mon passeport et j'ai profité du dernier bateau, le "Serpa Pinto", pour partir. La situation là-bas est devenu intolérable». En Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, op. cit., p. 361.

relacionada con la participación activa de Péret durante la revolución española. En una entrevista mantenida a su regreso a París, después del exilio mexicano, recuerda:

[...] tomé al vuelo la oportunidad que se me ofreció por mi participación en la Revolución española, de partir hacia México. Dejé Marsella en octubre de 1941 hacia Casablanca y embarqué un mes más tarde en el paquebote portugués «Serpa Pinto».⁴⁹⁷

Entre los papeles inéditos del «Dossier biographique» de Péret en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de París se encuentra un documento expedido por la «Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Francia». Se trata de la «Tarjeta de identidad y viaje para Inmigrantes Españoles» a nombre de Péret. La tarjeta está autorizada «en virtud del acuerdo Franco-Mexicano del 22 de agosto de 1940» y firmada en Vichy el 28 de mayo de 1941 por Francisco J. Aguilar, Ministro de México. Un sello lo califica como «asilado político». El espacio reservado a los familiares que le acompañan está en blanco, el nombre del vapor está escrito a mano: «Serpa Pinto», igual que su condición de «Excombatiente de las Brigadas Internacionales»⁴⁹⁸ Aparece tachada la «nacionalidad española» en una parte del sello y otra visa de salida posterior, con un sello de la prefectura de Bouches-du-Rhône y una autorización con fecha 18 de octubre de 1941.⁴⁹⁹

Por otro lado, tenemos mucha documentación que hace referencia a la ayuda que Péret y Varo recibieron del Emergency Rescue Committee, conocido también como Centre Américain de Secours, que, dirigido por Varian Fry, organizaba desde Marsella, con

⁴⁹⁷ «[...] je saisis au vol l'occasion que m'était offerte, à cause de ma participation à la Révolution espagnole, de partir au Mexique. Je quittai Marseille en octobre 41 pour Casablanca et j'embarquai un mois plus tard sur le paquebot portugais, "Serpa Pinto"». En la entrevista con Gérard Legrand «Les armes parlantes», *op. cit.*, p. 243.

⁴⁹⁸ Aunque por su filiación política, Péret no se había incorporado a las Brigadas Internacionales sino a las Milicias Populares.

⁴⁹⁹ En esta pequeña libreta aparecen varios sellos y datos más que dan cuenta de la complicación de los trámites. La tarjeta está identificada con el número 1076/ Ficha nº 3062. Está señalada como una «visa especial» a nombre de «Victor Benjamin Peret Rabreau» y firmada por el Cónsul General de México en Francia, Gilberto Bosques, el 11 de junio de 1941. Otro sello dice «La visa doit être utilisé dans un délai de trente jours» y señala también que el tránsito será por Marruecos. Por último, un sello de admisión «por haber cumplido los requisitos de la ley» de la Secretaría de Gobernación de Veracruz, México, con fecha 19 de diciembre de 1941.

dificultades de todo tipo, la huida de intelectuales, artistas y políticos que corrían peligro por la invasión nazi a Francia.⁵⁰⁰

Entre los refugiados en Marsella había muchos artistas surrealistas y de vanguardia, y muchos de ellos recibieron ayuda del Emergency Rescue Committee: estaban, entre otros, Óscar Domínguez, que había huido en condiciones dramáticas de la España franquista; Victor Brauer y Jacques Hérold, artistas rumanos y de origen judío; Marc Chagall y su esposa; Wifredo Lam y su novia, la alemana Helena Holzer, que había sido detenida e internada en el campo de concentración de Gurs, un campo para mujeres y niños en los Pirineos;⁵⁰¹ artistas de origen alemán, como Hans Bellmer y Max Ernst, que estuvieron prisioneros en el campo de Milles;⁵⁰² Consuelo de Saint-Exupéry; André Masson, que estuvo escondido con su mujer, judía, y sus hijos en una cabaña de caza, en la finca de la condesa en Montredon, a las afueras de Marsella (en su palacete, la condesa acogió a unos cuarenta refugiados, entre los que se encontraban Darius Milhaud, Pau Casals y Josephine Baker). También cerca de Marsella, en Martigues, Breton fue acogido, junto a Jacqueline Lamba y Aube, la hija de ambos, por Pierre Mabilille en una cabaña de pesca abandonada en la playa, antes de instalarse los tres en la sede del comité, Air-Bel, junto a Serge y su familia.⁵⁰³ Gracias a las gestiones del Emergency Rescue Committee, muchos de ellos pudieron abandonar la Francia ocupada.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Sobre la historia de Varian Fry y el Emergency Rescue Committee escribieron algunos de los protagonistas: Varian Fry, *Surrender on Demand*, Nueva York: Random House, 1945 y Mary Jayne Gold, *Crossroads Marseilles 1940*, Nueva York: Doubleday, 1980. Véase también Anna Seghers, *Transit Visa*, Londres: Eyre and Spottiswoode, 1945; Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel. Cómo los intelectuales europeos escaparon del nazismo*, op. cit. y Jean Michel Guiraud, *La vie intellectuelle et artistique à Marseille. À l'époque de Vichy et sous l'occupation 1940-1944*, Marsella: Jeanne Laffitte, 1998. Muchos artistas e intelectuales han dejado relatos sobre su estancia en Marsella (o su paso por Air-Bel) en sus escritos: Victor Serge, Simone Weil, Max Aub, Peggy Guggenheim...

⁵⁰¹ En el que fueron internadas muchas mujeres judías alemanas y de otros países europeos que habían huido del nazismo. En Gurs estuvo también la filósofa Hannah Arendt. Helena Holzer fue liberada a su suerte cuando, con el avance alemán, muchos campos de internamiento fueron abandonados por los guardias, y consiguió llegar a Marsella en autostop para reunirse con Lam en octubre de 1940. Véase Helena Benítez, *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939-1950*, Lausana: Acatos, 1999.

⁵⁰² Véase *Des peintres au camp des Milles, septembre 1939 – été 1941. Hans Bellmer, Max Ernst, Robert Liebknecht, Leo Marschütz, Ferdinand Springer, Wols*, Aix-en Provence: Actes Sud, 1997. Esta publicación acompañó una exposición en la Galerie d'Art Espace 13 en Aix-en Provence.

⁵⁰³ Así lo describía Victor Serge: «Contamos con tantos médicos, psicólogos, ingenieros, pedagogos, poetas, pintores, escritores, músicos, economistas, hombres políticos que podríamos insuflar un alma a un gran país. Hay en esta miseria tantas capacidades y talentos como había en París en los días de su grandeza, y no se ve más que a hombres acosados, infinitamente fatigados, con las fuerzas nerviosas agotadas». Victor Serge, *Memorias de un revolucionario*, op. cit., pp. 437-438.

⁵⁰⁴ El 29 de marzo de 1941 Lam y Helena salieron para la Martinica. En el mismo barco iban la familia Breton, Serge y su hijo Vlady, y el antropólogo Levi-Strauss. A principios de abril hicieron el

Sabemos que desde el Centre Américain de Secours los telegramas pidiendo ayuda económica para pagar los pasajes de Varo y Péret se hicieron más frecuentes pasado el verano de 1941, igual que los que Péret enviaba a Breton, en Estados Unidos,⁵⁰⁵ por el mismo motivo. Finalmente, el 15 de octubre llegó el telegrama con la esperada respuesta: «Mrs. Guggenheim quizá ayude a Péret. Él es muy surrealista. Stop».⁵⁰⁶ El 25 de octubre, Péret escribía a Breton desde Casablanca,⁵⁰⁷ donde él y Varo embarcaron en el «Serpa Pinto» para llegar, a mediados de diciembre, al puerto de Veracruz.⁵⁰⁸

Parece entonces que el humor y desenfado con que la pintora explicaba sus aventuras en la carta a sus amigas no tiene mucho que ver con la realidad. Las experiencias de la guerra y de la huida debieron ser durísimas para la artista, y seguramente estaba pensando en ellas cuando, ya en México, casi veinte años después, en una de las pocas entrevistas con la pintora que fueron publicadas, la periodista toma las siguientes palabras de boca de Varo:

Es en México donde me he sentido acogida y segura. Tanto así, que cuando salgo aunque sea a un lugar cercano, regreso lo más pronto posible a encerrarme en casa como si me persiguieran. No me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gusta repetir.⁵⁰⁹

mismo trayecto Masson y su esposa. Ernst cruzó la frontera española en tren en mayo, hacia Lisboa para embarcarse hacia Nueva York, en el mismo mes y trayecto que hicieron los Chagall. Lipchitz pudo salir también en mayo. En la primavera siguiente, en 1942, Arp salió hacia Suiza. Duchamp salió en mayo 1942 hacia Casablanca, y tuvo que esperar un año más para llegar a Nueva York. También en 1942 Jean Malaquais consiguió salir hacia Venezuela. Ni Bellmer, alemán, ni Brauner y Herold, judíos rumanos, consiguieron los papeles, y sobrevivieron ocultándose en zonas aisladas.

⁵⁰⁵ Con fecha 15 de septiembre, Péret reclama angustiado «nécessaire confirmation Guggenheim paierà nos passages urgent» y el 11 de octubre insiste: «Nécessite Urgente régler question passages sinon perdrons bateau». Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1350 y 1351.

⁵⁰⁶ Cable sin firmar en los Archivos del International Rescue Committee, State University of New York, Albany. Citado en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 82.

⁵⁰⁷ En una carta escrita desde México a Sherry Mangan, Péret le agradece el dinero enviado, que les permitió no tener que esperar el embarque en un campo de concentración. Carta fechada el 1 de noviembre de 1942, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, op. cit., p. 367.

⁵⁰⁸ De un viaje semejante, el que unos meses antes habían hecho la familia Breton, la familia Serge y Lévi-Strauss, nos ha dejado su relato este último al inicio de su libro *Tristes tropiques*. Paris: Librairie Plon, 1955. Hay edición en español: Claude Lévi Strauss, *Tristes trópicos*, introducción de Manuel Delgado Ruiz, Barcelona: Paidós, 2006.

⁵⁰⁹ Palabras de la pintora en entrevista para un periódico. La periodista firma solo con su nombre. Marie, «Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *Magazine de Novedades*, 13 de noviembre de 1960, pp. 10-11. Cuando Varo contestó esta entrevista, había hecho dos largos viajes más: a Venezuela a finales de 1947 y a Francia diez años más tarde. Antes de emprender este último debió estar preocupada

Podemos poner este sentimiento en relación con una obra que Varo pintó unos años después de su llegada a México (datada en 1947, es decir, un año después que la carta a sus amigas en España) y que remite a una experiencia de viaje muy diferente. Se trata de un *gouache* titulado *La torre* [Fig. 25] y dedicado a Gene Gerszo,⁵¹⁰ una de las nuevas amigas que hizo en México.⁵¹¹ En él Varo representa una enorme torre almenada y medio destruida que se yergue en medio de una superficie yerma y muy extensa, que podría ser el mar o tal vez un campo con algunas huellas de labranza. Dentro de la torre, que está inundada de agua, hay una pequeña barca con una rueda conectada a un molino de viento. Del molino sale una varilla larga y delgada, desde la que una pequeña figura de larga cabellera y capa ondeante otea el horizonte. La figura es frágil y está en un equilibrio inestable. De un lado de la torre descende una escalera que se convierte en un camino tortuoso por el que corre, alejándose, como asustada, una figura femenina de espesa melena y desnuda. Al otro lado de la torre hay otra carretera por la que circula un extraño vehículo de tres ruedas en el que se acerca a la torre una tercera figura, con las manos extendidas hacia delante y también en precario equilibrio. Kaplan destaca que en esta pintura Varo usó elementos característicos del repertorio surrealista: una escala dispar, una perspectiva distorsionada y una narrativa llena de presagios inquietantes. Considera que es la primera de sus pinturas en que hace una referencia narrativa a su biografía y que en ella aparecen elementos (como la torre, los extraños medios de locomoción o las frágiles figuras femeninas) que habían aparecido en sus obras parisinas y continuarán en sus obras de la siguiente década. Kaplan señala que la imagen de la mujer encerrada en una torre en ruinas, que otea el horizonte buscando una orilla que no se vislumbra, y cuyas únicas posibles formas de escape son caminos tortuosos o vehículos inauditos, puede leerse como una imagen de la reciente experiencia de la pintora como exiliada, de su viaje desde los edificios e ideales en ruinas de una Europa en guerra hacia una tierra distante en el horizonte y en el

por la posibilidad de revivir experiencias de miedo, y escribió a Péret con sus dudas. No conocemos la carta de Varo, pero sí la respuesta, más o menos tranquilizadora, de Péret: «Je reçois à l'instant ton mot qui m'apporte la bonne nouvelle de ton arrivée prochaine. Je pense que tu peux venir sans crainte car l'atmosphère internationale est à l'apaisement. Le seul danger sérieux qui subsiste provient de l'est européen [...] Mais je vois rien d'imminent de ce côté». Carta fechada el 5 de marzo de 1957, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 459.

⁵¹⁰ Rilla Gene Cady Gerszo, esposa del pintor Gunther Gerszo, con quien había llegado a México en 1941.

⁵¹¹ Aparece recogido (aunque no reproducido) en el *Catálogo razonado* con el número 81. Actualmente se desconoce su paradero. Janet A. Kaplan lo reprodujo en su libro *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 110.

conocimiento, de su aventura buscando febrilmente los documentos, el dinero y los medios de transporte que, por inverosímiles, inquietantes o inseguros que pareciesen, podían ofrecerle un medio para huir.⁵¹²

Hemos visto al inicio de este «parteaguas» que en muchos cuadros que Varo pintó en México el viaje fue el tema central. En varios de ellos las viajeras y viajeros pasan miedo y están huyendo de algo, y Janet A. Kaplan señala que la importancia que Varo concedió en sus pinturas a estas escenas y a los encuentros con personajes amenazadores pueden quizá interpretarse como una manera de «conjurar» sus terrores.⁵¹³ Pero, continúa Kaplan, fue desde la condición de exiliada que Varo «se embarcó en una peregrinación que llegó a interiorizarse, para buscar unas raíces más profundas y más estables».⁵¹⁴ Así parece representarse Varo en otras de sus obras, en las que las figuras protagonistas son viajeras que exploran, investigan y descubren, y que, por la repetición de los rasgos de sus rostros, podemos identificar con la propia artista.

En muchas tradiciones culturales, incluida la nuestra, la idea y la experiencia del viaje se relacionan con la imagen de una transformación: el viaje se convierte en la prueba iniciática —o la prueba asume forma de viaje—, como representación de la búsqueda que conduce desde la ignorancia hacia la iluminación. En uno de sus escritos, el que describe la pintura *Hallazgo* [Fig. 22], Remedios Varo nos dice que lo que esperaban hallar los viajeros «después de mucho ir y venir» es «esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo».⁵¹⁵ Son muchas las obras de Varo protagonizadas por héroes y heroínas que inician una odisea espiritual, un ejercicio de iniciación a la sabiduría que toma forma de viaje.⁵¹⁶ Sin embargo, el «viaje del conocimiento»,⁵¹⁷ para Varo, no

⁵¹² Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 111. Si la datación del *gouache* es correcta, sería una de las poquísimas obras que, según el *Catálogo razonado*, la artista realizó en 1946 y 1947. De acuerdo a esa datación, la pintura podría tener otras lecturas también en relación a la biografía de Varo. 1947 fue el año de la ruptura de su relación con Péret y del viaje a Venezuela con su nueva pareja, el piloto francés Jean Nicole.

⁵¹³ Tal vez también a manera de conjuro, Varo representó escenas, como en *Roulotte* o *Emigrantes*, en que los viajeros se trasladan con placidez y dedicados a tareas creativas en vehículos acogedores, iluminados con una luz cálida que los protege del oscuro misterio de los bosques y caminos.

⁵¹⁴ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 9.

⁵¹⁵ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», op. cit., p. 112. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., p. 168. No aparece reproducido en *L'Anglès de Remedios Varo*, op. cit.

⁵¹⁶ Rosa Rius Gatell, «Remedios Varo revisita el somni mític», *Jornada Internacional «Del mite als mites»*, edició a cura de Jordi Malé, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2007, p. 120.

adquirió esa forma. La «odisea» de Varo para llegar a México fue –hemos visto– una experiencia durísima, y seguramente transformadora, que la condujo a otro lugar, México. Desde allí, ya sin moverse, pudo desarrollar ese viaje del conocimiento que es, a la vez, el de las viajeras que pinta en su obra, y que para ella fue el de la pintura: «el viaje de la creación».⁵¹⁸

A ese «bosquecillo» al que se dirigían los viajeros en *Hallazgo* [Fig. 22] nos trasladaremos en la segunda parte de este estudio. Antes voy a detenerme en México, que es donde llevó a Varo el viaje que acabo de reconstruir. Me dedicaré en las siguientes páginas a describir este nuevo contexto y lo que pudo suponer para la artista en relación a su condición de exiliada y extranjera. Sobre todo me detendré en analizar cómo Varo cultivó, en este contexto mexicano tan diferente al parisino, los intereses por lo mágico y lo oculto que había trabajado en Francia en relación con las propuestas surrealistas. Haré especial hincapié en lo que supusieron dos de sus relaciones más importantes en México: las que mantuvo con su compañero el poeta Benjamin Péret y con la pintora Leonora Carrington.

⁵¹⁷ Utilizo el título del primer seminario internacional que celebró el centenario del nacimiento de la pintora, organizado por Rosa Rius Gatell y por mí en la Universitat de Barcelona los días 10 y 11 de noviembre de 2008: *Remedios Varo (1908-1963). Els viatges del coneixement i la creació*.

⁵¹⁸ Según Cirlot, «Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo, son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje». Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997, p. 463. Como veremos, el viaje del conocimiento y de la creación será, para Varo, el de la armonía.

II. MÉXICO. Magia y surrealismo en el exilio mexicano

1. «El país surrealista por excelencia»

México tiende a ser el país surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.

André Breton.⁵¹⁹

Para Remedios Varo y Benjamin Péret, «México» no era una palabra vacía, el nombre de un país cualquiera. Tres años antes de que ambos llegaran como exiliados, André Breton había visitado México; dos años antes que Breton lo había hecho Antonin Artaud y en la «mitología» surrealista se contaba la leyenda de que el Aduanero Rousseau había estado en México como músico del ejército napoleónico, tal y como recoge Guillaume Apollinaire en uno de sus poemas: «Te acuerdas, Rousseau, del paisaje azteca / De la selva en la que crecen el mango y la piña, / De los monos desparramando toda la sangre de las sandías / Y del rubio emperador fusilado allá».⁵²⁰

En efecto, México ejerció una fuerte fascinación entre los surrealistas, que lo identificaban con el país de la primera revolución social del siglo XX, el que había acogido a Trotsky en su exilio y estaba haciéndolo también con intelectuales y artistas republicanos españoles mientras España estaba en guerra.⁵²¹ Asimismo, les fascinaba la presencia de culturas indígenas y la pervivencia de rasgos del mundo precolombino. Además, México encarnaba para los surrealistas un lugar «mágico» en el sentido más ambiguo del término: un lugar donde lo insólito, lo diferente, lo imprevisto, lo misterioso y lo fantástico formaban parte de lo cotidiano. Ya en el mapa «El mundo en

⁵¹⁹ Rafael Heliodoro Valle, «Diálogo con André Breton», *Revista Universidad de México*, junio de 1938, pp. 5-8. Esta frase es la respuesta a la pregunta «¿Hay un México surrealista? Si usted cree que lo hay ¿en dónde lo ha encontrado?». Al ser preguntado sobre las aspiraciones a las que se refiere, Breton contesta: «La de acabar con la explotación del hombre por el hombre; así como es una de sus aspiraciones más humildes la de guardar para el más pequeño objeto usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano del hombre».

⁵²⁰ Guillaume Apollinaire, «Te acuerdas, Rousseau», en *Apollinaire, obra escogida*, Barcelona: Teorema, s/f., p. 416. Citado por Lourdes Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México D.F.; Aldus, 1996, p. 52. La posibilidad de la estancia de Rousseau en México queda descartada en el artículo de investigación que publicó una de las grandes amigas de Varo en México. Véase Eva Sulzer, «Did Henry Rousseau ever get to México?», *Dyn*, n.º 2, abril-mayo de 1942, pp. 26-30.

⁵²¹ Antes del exilio provocado por el final de la guerra, México había acogido ya a un grupo de intelectuales y escritores para que pudiesen seguir desarrollando su trabajo en la Casa de España (más tarde Colegio de México).

tiempos de los surrealistas», que reflejaba lo que cada lugar significaba para el surrealismo, México ocupaba un lugar importante, entre una Alaska desproporcionadamente grande y una Sudamérica demasiado pequeña.⁵²²

Antonin Artaud había abonado ese imaginario con los escritos sobre sus experiencias en México, donde vivió durante nueve meses en 1936. Artaud relata su fascinación por la pintura de María Izquierdo⁵²³ y sus experiencias rituales con el peyote en el «país de los tarahumaras». Antes de su viaje, Artaud ya había imaginado México, y el primer trabajo en el que concretó sus propuestas sobre el «Teatro de la Crueldad» se tituló *La Conquête du Mexique*. Artaud preparó, desde Francia, las conferencias que daría en México: *La culture toltèque*, *Une civilisation* y *Le Mexique et la civilisation*. En su versión de *El monje* de Lewis, Artaud incluyó una novela imaginaria, *Le secret des mayas*.⁵²⁴ Como podemos ver por los títulos de sus trabajos, a Artaud no le interesó tanto el aura revolucionaria de México como la pervivencia de las culturas indias. En una carta a su amigo Jean Paulhan, escribió:

Desde hace tiempo he oído hablar de un movimiento de fondo en México a favor de un regreso a la civilización anterior a Cortés. [...] Me equivoco mucho quizás, pero la civilización de antes de Cortés es de base metafísica,

⁵²² «Le monde au temps des surréalistes», *Variétés, Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, número especial dedicado a *Le surréalisme en 1929*, Bruselas, junio de 1929, pp. 26-27.

⁵²³ La pintura de María Izquierdo (1902 – 1955) fascinó a Artaud, quien escribió sobre ella: «Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana. [...] La pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante, de María Izquierdo, ha sido para mí una revelación». Antonin Artaud, «La pintura de María Izquierdo», en *México y Viaje al país de los tarahumaras*, prólogo de Luis Mario Schneider, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 202. Artaud publicó en México otro artículo sobre la pintora, titulado «México y el espíritu primitivo: María Izquierdo», *ibíd.*, pp. 206-213.

⁵²⁴ Sobre el viaje de Artaud a México y su preparación, véase el muy documentado capítulo «La cruz iluminada» que le dedica Luis Mario Schneider en su libro *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, México D.F.: Arte y Libros, 1978, pp. 37-106. Schneider comenta las conferencias que Artaud impartió en México, sus relaciones con pintores y escritores y su viaje a la sierra tarahumara. Véase también el capítulo «Leonora Carrington y Antonin Artaud dos chamanes surrealistas por los parajes de la magia mexicana» en el libro de Lourdes Andrade *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, *op. cit.*, pp. 107-118; y Olivier Pennot-Lacassagne, «Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 22-32. Por último, me gustaría destacar el emocionado texto que le dedica Luis Cardoza y Aragón, «Antonin Artaud», en *Antología*, México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 59-90. Sobre las estancias en México de Artaud, Breton y Péret, véase Fabienne Bradu, «Viaje al país de los surrealistas», en *Surrealismo. Vasos comunicantes*, *op. cit.*, pp. 255-279.

que se expresa en la religión y en los actos mediante una especie de totemismo activo.⁵²⁵

En relación a México, Artaud formuló un sentido espiritualista de la historia: no le interesaba la transformación social si solo implicaba un cambio material, si no conllevaba además una recuperación de fuentes culturales y espirituales. México, para los surrealistas, era un lugar de la «otredad», «exótico», mágico. Para Artaud fue además un lugar de «revelación mística». Artaud escribió sobre el rito iniciático con el cactus peyote: «tuve la impresión de despertar a algo con respecto a lo cual hasta entonces era yo un mal nacido y estaba mal orientado, y me sentí colmado por una luz que nunca había poseído». Y concluyó sobre esa experiencia: «pensé entonces, en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de mi existencia».⁵²⁶

Breton llegó a México en abril de 1938.⁵²⁷ En la entrevista que mantuvo con el periodista Rafael Heliodoro Valle, reflexionó sobre las «razones profundas» que le unían desde lejos a México, y destacaba «las lecturas de infancia que le prestan una reverberación única».⁵²⁸ Breton impartió varias conferencias, aunque no todas las

⁵²⁵ Antonin Artaud, «Carta a Jean Paulhan», 15 de agosto de 1935, en *Œuvres complètes*, tomo 8, París: Gallimard, 1971, p. 340. Existe versión en castellano en Antonin Artaud, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, op. cit., pp. 240-241. Artaud convierte su viaje en mesiánico: en la misma carta, recoge la opinión de Robert Ricard, que acaba de regresar de México de una estancia de investigación en la *École Française* de México: «[...] me dijo: “Esa gente no sabe en realidad lo que busca. Usted puede contribuir a corregir sus ideas”».

⁵²⁶ La mayoría de los escritos de Artaud en y sobre México fueron recopilados por Luis Cardoza y Aragón en Antonin Artaud, *México*, México D.F.: Imprenta Universitaria UNAM, 1962. Luis Mario Schneider la completó en Antonin Artaud, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, op. cit.

⁵²⁷ Sobre el viaje de Breton a México, véase el capítulo titulado «El rostro de la táctica» que le dedica Luis Mario Schneider en su libro *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, op. cit., pp. 107-166, y Emmanuel Rubio, «André Breton et Diego Rivera, ou le rêve d'une terre indigène», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 118-129. Sobre este viaje y la exposición surrealista en México en 1940, véase Daniel Garza Usabiaga, «André Breton, Surrealism and Mexico, 1938-1970: A Critical Review», *ARARA: Art and Architecture of the Americas*, n.º 10, 2011. (Se puede consultar en línea: <http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/araraissue10.html> [consulta: 12/04/2012]. Sobre las relaciones entre el surrealismo parisino y México, Philippe Ollé-Laprune, «México, Paris: El eje surrealista», en *Surrealismo. Vasos comunicantes*, op. cit., pp. 99-121.

⁵²⁸ Rafael Heliodoro Valle, «Diálogo con André Breton», op. cit. Muchos años después, Breton recordó su emoción cuando, desde el Ministerio francés de asuntos extranjeros, le confirmaron su viaje a México. En sus palabras: «se realizaba una de las grandes aspiraciones de mi vida. A pesar de que no me gustaba mucho viajar, Méjico –tal vez debido a recuerdos de la infancia– era, entre todos, el país que más me atraía. Y debo decir que no me decepcionó en absoluto...». André Breton, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p. 186. Este recuerdo forma parte de las entrevistas radiofónicas con el periodista André Parinaud en 1952. En el texto que escribió a su regreso del viaje idéntificó estas lecturas de infancia: «Llegué a México sumamente predispuesto. Tal vez por la huella imborrable que dejó en mi mente uno de los primeros libros que leí de niño y que Rimbaud menciona por haberlo conocido a esa misma edad: *Costal l'Indien*». André Breton, «Souvenir de Mexique», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de

previstas. Una de las razones fue la oposición que encontró en una parte de la intelectualidad mexicana: el Partido Comunista mexicano no veía, obviamente, con buenos ojos, el asilo que el gobierno de Lázaro Cárdenas había prestado a Leon Trotsky, y cualquier persona o institución que tuviera contacto con Trotsky era combatida con violencia y desprestigiada públicamente. En la política estalinista mexicana se repetían las tácticas que Breton ya conocía de París. La acogida a sus teorías poéticas y políticas fue mayoritariamente nefasta. Luis Mario Schneider lo resume así: «En general la crítica fue adversa y a veces hasta virulenta y comadrera».⁵²⁹ En México Breton se relacionó con pintores, fotógrafos y poetas (algunos que conoció en México, otros que ya había conocido en París): Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Luis Cardoza y Aragón, César Moro, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Rodolfo Usigli, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Lupe Marín...

Uno de los objetivos de Breton al viajar a México era conocer a Trotsky, buscar posibilidades de acción política tras su ruptura con el Partido Comunista Francés y con algunos de sus antiguos amigos surrealistas.⁵³⁰ La discusión sobre la función y el sentido de la creación artística había sido uno de los motivos (que no el único, ni mucho menos) de estas rupturas. Frente a la estrechez de la propuesta del partido, la defensa indiscutible del realismo socialista, Breton escribió en México, junto a Leon Trotsky, el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente»,⁵³¹ que por razones tácticas firmaron Breton y el pintor muralista Diego Rivera. Los nombres de los tres personajes

1939. *Costal l'Indien* es una novela folletinesca y de aventuras de Gustave Aimard, autor que escribió más de cuarenta novelas localizadas en México.

⁵²⁹ Luis Mario Schneider en su libro *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, *op. cit.*, p. 138. Schneider analiza cuidadosamente los comentarios y críticas a los actos y palabras de Breton en México. Señala que tuvo muchas reseñas en la prensa –y en muy variados tonos– la conferencia que acompañó el estreno de la película de Buñuel *Un perro andaluz* en el Palacio de Bellas Artes (junto a una selección de disparejos documentales que nos dan idea de la imagen que se quería asociar al surrealismo: un documental sobre la Exposición surrealista de París, otro sobre la expropiación del petróleo en México y un cortometraje de Charlot en las trincheras).

⁵³⁰ A su regreso, Breton habló sobre su encuentro con Trotsky, en el mitin de aniversario de la revolución de octubre organizado por el POI (Partido Obrero Internacionalista) en París el 11 de noviembre de 1938. El texto está publicado: André Breton, «Visita a Leon Trotsky», en *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 49-61. En el texto, Breton recuerda que el secretario general de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) mexicana había recibido una carta en la que se pedía que se saboteara «cualquier trabajo que [Breton] desempeñase en México. El firmante no era otro que Aragón».

⁵³¹ El texto fue recopilado en André Breton, *La clé des champs*. Véase la muy completa edición de José Gutiérrez para André Breton, Leon Trotsky y Diego Rivera, *Por un arte revolucionario e independiente*, Barcelona: El viejo topo, 1999. La edición recoge los escritos de los tres autores en relación al manifiesto, así como correspondencia entre ellos y anexos diversos, por ejemplo los recuerdos de Jacqueline Lamba –que acompañó a Breton en el viaje– del encuentro con Trotsky.

(los principales representantes de la oposición política a Stalin, del surrealismo y del muralismo mexicano, respectivamente) dieron al manifiesto un papel fundamental en los debates sobre la función del arte en aquellos años convulsos. El manifiesto supuso, para muchos artistas, una posible respuesta a la encrucijada en la que se encontraban aprisionados, entre los tópicos del arte puesto al servicio de la revolución, en el que ya no cabía ninguna innovación ni originalidad, y el del artista de vanguardia interesado en la investigación formal, con libertad para experimentar en el terreno plástico pero encerrado en su «torre de marfil».⁵³²

A su regreso, fascinado, Breton publicó en *Minotaure* «Souvenir de Mexique»⁵³³ y organizó la exposición *Mexique*. La muestra se celebró en marzo de 1939 en la galería Renou et Colle de París. Reunió objetos prehispánicos, retratos mexicanos de los siglos XVIII y XIX, arte y artesanía popular (retablos, calaveras de azúcar, altares de muertos, cerámica, juguetes), fotografías y 18 pinturas de Frida Kahlo, que viajó a París para esta exposición. En palabras de Salomon Grimberg, «la pintura de Frida habría bastado para llamar la atención, pero su persona fascinó al grupo, añadiendo aún más misterio a la idea de México».⁵³⁴ De su estancia en México Breton se trajo además la admiración por la tradición del humor mexicano, expresada en los juguetes fúnebres o los grabados de José Guadalupe Posada,⁵³⁵ que él relacionó con el «humor negro» surrealista.

Sabemos que Péret compartía la atracción de Breton por México, y que él y Varo habían intentado viajar a México en 1938 para reunirse con los Breton,⁵³⁶ tal y como le cuenta

⁵³² El manifiesto fue publicado rápidamente en inglés (en Estados Unidos en la *Partisan Review, a Quarterly of Literature and Marxism*, vol. IV, n.º 1, otoño de 1938; y en Inglaterra en el *London Bulletin*, n.º 6, octubre de 1938), así como en francés en forma de folleto: *Pour un art révolutionnaire indépendant*, París, 1938. Pocos años después será fundamental en esta discusión el libro de Péret *Le déshonneur des poètes*, que publicará desde México finalizada la guerra.

⁵³³ En el que curiosamente apenas menciona a Trotsky. André Breton, «Souvenir de Mexique», *op. cit.* El texto aparece a manera de separata, enmarcado por dos páginas de cobertura diseñadas por Diego Rivera, e incluye más de una docena de fotografías, la mayoría del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. Existe traducción al castellano en André Breton, *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 33-39.

⁵³⁴ Salomon Grimberg, «México reflejado en el espejo de André Breton», en el catálogo de la exposición comisariada por Martica Sawin y Josefina Alix: *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, MNCARS, 1999, p. 202. Sobre la pintora mexicana Breton había escrito en México el texto «Frida Kahlo», en el que decía que la obra de la artista mexicana «florecía con sus últimas telas en pleno surrealismo». Publicado por primera vez en la revista mexicana *El hijo pródigo*, n.º 38, mayo de 1946, p. 96. Está recopilado en André Breton, *Antología*, *op. cit.*, pp. 140-143. En este texto Breton habla también de la «personalidad feérica de Frida», *ibid.*, p. 142.

⁵³⁵ Al año siguiente de su viaje Breton publicó «Bois de Posada» en *Minotaure* n.º 10, 1937.

⁵³⁶ «... desde tiempo atrás, Péret hablaba de su deseo de visitar México. Le atrae el mundo indígena precortesiano, sus mitos, sus pirámides... La política exterior del general Cárdenas, la acogida a Trotsky y a los republicanos españoles, incrementan, a sus ojos, el atractivo del país». Lourdes Andrade,

Péret a René Magritte en la carta que le escribe en mayo de ese año, pidiéndole que haga averiguaciones sobre barcos de carga que viajen a México por un precio menor que el de un barco regular.⁵³⁷ La historiadora Fabianne Bradu elucubra sobre cuáles podían ser los intereses de Péret, destacando sobre todo que éste conocía la relación entre Breton y Trotsky en México y el proyecto de redactar el «Manifiesto por un arte independiente». A Péret le debía atraer mucho la posibilidad de participar en esta empresa y conocer a Trotsky: era el más politizado entre los surrealistas, había viajado a España para participar en la revolución como miembro del trotskista POI⁵³⁸ y, años antes, en Brasil, había traducido al portugués el texto de Trotsky *Literatura y revolución*.⁵³⁹ Parece que Breton le había propuesto este viaje, tal y como se desprende de una carta de respuesta de Péret fechada el 9 de junio de 1938 en París y enviada a Breton en México. Péret cuenta que necesitaba resolver muchas gestiones para su salida y obtener un pasaporte para Remedios, y que ninguna de las dos cosas ha sido posible.⁵⁴⁰ Seguramente también tenía que ver con ese deseo la situación que se empezaba a vivir en Europa: en una carta a su amigo César Moro –poeta y pintor surrealista peruano al que había conocido en París y que había llegado a México desde Lima poco antes que Breton– Péret le confía su inquietud acerca del estallido de una guerra mundial y el deseo de escapar de Europa.⁵⁴¹

«Benjamin Péret: la revolución y la palabra, la revolución de la palabra», en *Siete inmigrados del surrealismo*. México D.F.: Cenidiap/INBA, 2003, p.107.

⁵³⁷ Suponemos que Péret pensaba viajar con Varo, ya que pregunta a Magritte «s'ils peuvent prendre deux passagers pour Tampico ou La Vera-Cruz», Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 346.

⁵³⁸ «El escritor francés Benjamin Péret se incorpora a nuestras milicias», *POUM* n.º 2, Madrid. 28 de agosto de 1936. En Agustín Guillamón (dir.), *Documentación histórica del trotskismo español (1936 - 1948). De la guerra civil a la ruptura con la IV Internacional*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1996, p. 53.

⁵³⁹ Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, México D.F.: Aldus, 1998, pp. 3-4.

⁵⁴⁰ «Mi querido André: [...] Desde hace casi seis semanas estoy esperando los papeles que necesito para partir. Fraysse me había prometido arreglar las cosas en el *quai d'Orsay*, conseguir un pasaporte a Remedios y obtener después nuestras visas diplomáticas. El *quai d'Orsay* nos ha hecho dar vueltas de semana en semana para finalmente negar toda posibilidad alegando que yo deseo ir allá por razones políticas y que mi pasado en este terreno no les permite confiar en mí, etc. [...] Además han negado el pasaporte a Remedios y ahora me encuentro con el dinero del viaje asegurado y en la imposibilidad de partir [...]». Aunque, como he dicho, la correspondencia entre Péret y Breton no puede ser citada, hay traducción de esta carta en Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, *op. cit.*, p. 188, tomada a su vez de Claude Courtot, *Introduction a la lecture de Benjamin Péret*, París: Le Terrain Vague, 1965, p. 39. Los problemas con los papeles y el dinero se repetirán para Varo y Péret cuando quieran salir de Marsella tres años después (como hemos visto), y también para el regreso de Péret a Francia.

⁵⁴¹ «De nombreux signes me font croire que les principaux pays de l'Europe s'orientent vers la guerre et celle-ci peut éclater à la faveur du premier incident qui ne manquera pas de surgir [...] Quan à l'argent, je n'en ai naturellement pas. Si je n'avais, je serais déjà parti». Carta de Benjamin Péret a César Moro, 25 abril 1938, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 345-346.

Aunque Péret y Varo no consiguieron en esta ocasión viajar a México (no lo harán hasta tres años más tarde, huyendo de la guerra), una obra de Remedios Varo se adelantó a su llegada para participar en la Exposición Internacional del Surrealismo, que se celebró en Ciudad de México en enero de 1940.⁵⁴² Así anunciaba este evento uno de los organizadores, el poeta peruano César Moro, en el texto que escribió como prólogo para el catálogo:

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú.⁵⁴³

La exposición había sido organizada por él y por el pintor austriaco Wolfgang Paalen, ambos en México, con la colaboración de André Breton desde París. La «combustión del cielo» tuvo lugar el 17 de enero de 1940 a las 10 de la noche en la Galería de Arte de Inés Amor,⁵⁴⁴ y en palabras de Schneider «ningún acontecimiento pictórico anterior había producido una alquimia catalizadora tan prodigiosa en la capital metropolitana».⁵⁴⁵ La exposición fue, desde luego, polémica, así como la valoración de su alcance: para la historiadora Ida Rodríguez Prampolini, la combustión y la catalización se quedaron en «un cohete de feria que produjo una corta, pero visible iluminación en nuestro arte».⁵⁴⁶

⁵⁴² Véase Christine Frérot, «La théorie au pays des esprits. L'exposition internationale du surréalisme à México en 1940», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 140-152.

⁵⁴³ César Moro, prólogo para la «Exposición Internacional del Surrealismo». El texto tiene fecha de noviembre de 1939, y se puede consultar completo en *Amour à Moro: homenaje a César Moro*, edición de Carlos Estela y José Ignacio Padilla, Lima: Signo lotófago, 2003, pp. 185-186, y en línea en: <http://www.archivosurrealista.com.ar/Peru3.html> [consulta: 10/06/2013]. Sobre Moro véase Dawn Ades, «“We Who Have neither Church nor Country”: César Moro and Surrealism», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

⁵⁴⁴ Sobre la galería y la galerista, véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México D.F.: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

⁵⁴⁵ Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁴⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México D.F.: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 56. La historiadora señala que «los intelectuales informados vieron en este suceso un acontecimiento pasado de moda, extemporáneo, y el público lego, en realidad, no entendió de qué se trataba y olvidó pronto la exposición», *ibíd.*, p. 55. Volveré más adelante a este estudio, pionero y muy polémico, sobre el surrealismo en México. En relación a la exposición, y sobre todo a la selección de artistas mexicanos participantes, es interesante en su libro el capítulo titulado

La exposición trascendió en la prensa sobre todo como un acontecimiento social. A imitación de las anteriores exposiciones en Londres y París, también en esta se realizó una especie de *performance* cuyo anuncio había generado gran expectación, con la «aparición de la Gran Esfinge de la Noche» en la figura de Isabel Marín vestida con túnica blanca y grandes alas de mariposa.⁵⁴⁷ A la inauguración acudió el *tout Mexique*, el discurso estuvo a cargo del subsecretario de Hacienda y la mayoría de las noticias aparecieron en la sección de «Sociales» de los periódicos: se habla de las maravillosas joyas de las mujeres, «se reseñan los últimos acontecimientos ocurridos en el mundo elegante y se describen los licores y la cena con que Inés Amor agasajó a sus invitados, todos de rigurosa etiqueta».⁵⁴⁸ La avalancha de comentarios frívolos estuvo acompañada de otra de textos que mostraban su incompreensión sobre las obras expuestas, con bromas fáciles y comentarios jocosos. Hubo también análisis más serios –muy pocos– como los de Cardoza y Aragón o Ramón Gaya, que mayormente fueron adversos. Gaya reprochaba la falta de agresividad, violencia e iconoclastia en la muestra,⁵⁴⁹ Cardoza y Aragón la calificaba de una muestra de «surrealismo de receta», un camino de apariencia fácil y pueril que consideraba fatal para los jóvenes e influenciables artistas mexicanos.⁵⁵⁰ A posteriori, la mayoría de los análisis se han centrado en cuestionar las «categorías» en que se clasificó a los artistas y en elucubrar sobre las razones. En efecto, las obras «surrealistas» (y la adscripción de algunas también ha sido muy cuestionada) se dividían en dos secciones, la «internacional» (que agrupó a cuarenta artistas: Tanguy, Duchamp,⁵⁵¹ de Chirico, Ernst, Klee, Picasso, Dalí, Miró, Masson, Delvaux, Bellmer, Arp, Giacometti, Kandinsky, Magritte, Oppenheim,

«Breton en México. La exposición surrealista de 1940 y los artistas mexicanos participantes», *ibid.*, pp. 53-67.

⁵⁴⁷ Isabel Marín encarnaba un personaje representado en una pintura de Wolfgang Paalen, con quien se casó años más tarde. Además de la aparición de la Gran Esfinge se anunciaron también en el catálogo «Relojes videntes. Perfume de la 5ª Dimensión. Marcos Radioactivos. Invitaciones quemadas».

⁵⁴⁸ Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁴⁹ El pintor y poeta Ramón Gaya había llegado a México como exiliado unos meses antes, en el verano de 1939. Su comentario fue demoledor: «Todo se desarrolló en el más amable, cariñoso, bueno, burgués y normal de los ambientes [...] Ni siquiera estaba ese señor gordo y académico –académico, no como puede entenderse en Francia, sino como fatalmente ha de entenderse en España– [...] que sintiéndose como insultado arremete furioso contra el surrealismo. No, el surrealismo ha perdido ya sus indignados enemigos, no hiera a nadie, se convirtió en algo casi color de rosa, en algo chic, en algo de buen gusto. [...] El surrealismo ha muerto». Ramón Gaya, «Divagaciones en torno al Surrealismo», *Romance*, 15 de febrero de 1940, p. 7. Sobre la revista puede consultarse Teresa Ferrís Roure, *Romance. Una revista del exilio en México*, La Coruña: Edicions do Castro, 2003.

⁵⁵⁰ Luis Cardoza y Aragón en *El Nacional*, 27 de enero de 1940, p. 5. Citado en Christine Frérot, «La théorie au pays des esprits. L'exposition internationale du surréalisme à México en 1940», *op. cit.*, p. 150.

⁵⁵¹ Por razones que se desconocen, de Duchamp no se mostraron originales sino reproducciones.

Brauner, Remedios,⁵⁵² Francés, Onslow Ford, Seligmann y Matta, entre otros, pero también los mexicanos Manuel Álvarez Bravo, Diego Rivera y Frida Kahlo) y «pintores de México» (que reunió a ocho, entre los cuales el español exiliado Moreno Villa y el guatemalteco Carlos Mérida, además de los mexicanos Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Guillermo Meza, Guillermo Montenegro, Antonio Ruiz y Xavier Villaurrutia).⁵⁵³ La exposición reunió además una sección muestrario de experiencias plásticas surrealistas: *frottage*, decalcomanía, *fumage*, «cadáver exquisito», rayogramas, *encrages*⁵⁵⁴ y objetos surrealistas,⁵⁵⁵ y hubo también secciones dedicadas a las «máscaras de danzantes» y al «arte mexicano antiguo» (con piezas de la colección de Rivera), a los «dibujos de alienados» y una sección titulada «arte salvaje» que reunió máscaras y objetos totémicos de la colección de Wolfgang Paalen, así como fotografías de Eva Sulzer.

Entre tal heterogeneidad se exhibía, como he anunciado, una obra de Remedios Varo, un *gouache* datado de 1938 y presentado con el título *Recuerdo de la walkiria* [Fig. 5], aunque se conoció también con los de *Hiedra aprisionada* y *Hiedra salvaje*.⁵⁵⁶ En la pintura se representa un corsé abandonado en un paisaje circundado por una muralla semiderruida. La muralla parece estar hecha de nubes, y por una de sus ranuras gotea un líquido blancuzco. El corsé, rígido, en posición horizontal sobre el suelo, no está ceñido con un cordón sino con una rama que tiene algunas hojas en ambos extremos. Fuera de la muralla, a la derecha de la pintura, sobresalen (o se hunden) dos cabezas femeninas de las que solo vemos el cabello y las cejas. Una está de frente y la otra de perfil, y las cabelleras de ambas se extienden flotando sobre el agua. Janet A. Kaplan relaciona la

⁵⁵² Tal y como consta en el catálogo, sin apellido.

⁵⁵³ Son notables algunas ausencias, como la de María Izquierdo y la de Rufino Tamayo. Olivier Debroise comenta: «Con la única excepción de los cuadros de Lazo, fechadas en 1937, todas las obras parecen haber sido pintadas especialmente para figurar en la muestra; algunas se distinguen fácilmente en el conjunto de la producción de los pintores por esa voluntad de ser surrealistas a la fuerza». Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920 - 1940*, Barcelona: Océano, 1983, p. 186. Sobre esta misma voluntad surrealizante, me resisto a dejar de citar el comentario de Debroise sobre la participación de Rivera: «Los marcos de los óleos de Diego eran más surrealistas que sus cuadros: llevaban incrustados huesos “humanos”, guantes “estáticos”, un puñal manchado de sangre. Los títulos que los acompañaban eran eso sí, lo más surrealista de toda la muestra: uno se llamaba *Majandragoracnilectrosfera en sonrisa*, y era solo un retrato, y el otro, *Minervevegetanimortvida*». *Ibid.*, p. 185-186.

⁵⁵⁴ El *encrage* es una técnica automática con la que había experimentado Wolfgang Paalen en 1938. Consistía en derramar tinta de colores sobre un papel blanco y someterlo a rotaciones rápidas para esparcir el color. Paalen había expuesto algunos de estos trabajos en la galería Guggenheim Jeune en Londres en 1939 con el título *Encres automatiques*. La técnica daba como resultado estructuras de color similares a las formas zoomórficas de sus paisajes totémicos.

⁵⁵⁵ No hubo esculturas, y en la presentación del catálogo se señala su ausencia.

⁵⁵⁶ Esta pieza está recogida en el *Catálogo razonado* de la artista con el número 40.

pintura, por su título, con la historia de la valquiria Brunilda, de *El anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner, que fue castigada a permanecer durmiendo en la montaña rodeada de un muro de fuego que solamente un héroe podría atravesar. Según Kaplan, la valquiria de Varo habría abandonado el encierro dejando abandonado su corsé.⁵⁵⁷ En la pintura, la muralla de fuego se ha convertido en otra, coronada de hielo, y la cota de malla⁵⁵⁸ de la valquiria se ha transformado en una pieza de ropa interior femenina. La primera obra de Varo que llegó a México no anunciaba, desde luego, su obra mexicana posterior, y más bien podemos relacionarla con otras obras europeas ya mencionadas, tanto por el estilo como por la repetición de algunos de los elementos iconográficos que aparecen, por ejemplo, en *L'agent double* (donde una cabeza semihundida asoma, en este caso, por una ranura en el suelo) o *Le désir y L'attente* [Fig. 3] (por las chorreantes gotas de color blanco). Casi dos años después de la exhibición de *Recuerdo de la walkiria* [Fig. 5], Varo llegó a México acompañada de Péret.

2. Remedios Varo, exiliada en México

Llegué a Veracruz en los huesos y desde allí trepé a la ciudad de México, que está nada menos que a 2.400 metros de altura, y como se te ocurra andar deprisa se te sube el corazón a la garganta.

De una carta de Remedios Varo.⁵⁵⁹

Remedios Varo y Benjamin Péret desembarcaron en el mexicano puerto de Veracruz a mediados de diciembre de 1941. El documento del Servicio de Migración mexicano describe a Varo y la acepta como «asilada política por un año refrendable».⁵⁶⁰ También

⁵⁵⁷ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 59. Kaplan describe solamente una cabeza semihundida. De hecho, la reproducción de la pintura en su libro está en blanco y negro, es muy oscura, y no permite observarla bien. Otro comentario sobre esta obra es el de Luis-Martín Lozano, «Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo», op. cit., pp. 32-34. Lozano remite a la pintura de Yves Tanguy titulada *Genèse* (1926), y hace una lectura de la pieza en relación al sentimiento de subordinación de las mujeres en el grupo surrealista.

⁵⁵⁸ El nombre de Brunilda hace referencia a esa pieza defensiva del vestuario guerrero, habitualmente masculino, que en el cuadro se ha convertido en una pieza de ropa interior femenina –que en esos años ya pertenecía al pasado o, al menos, no a mujeres jóvenes como Varo– muy sexualizada y cargada de connotaciones fetichistas.

⁵⁵⁹ Carta a las hermanas Martín Retortillo, en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit., p. 217.

⁵⁶⁰ La cartilla de «Remedios Varo Uranga de Lizarraga» continúa diciendo «para que se dedique a actividades remuneradas o lucrativas fuera de las de cabarets, cantinas, restaurantes, etc. sin desplazar a ningún trabajador nacional». La cartilla, con el número 176175, la describe con una estatura de 1'56 metros, pelo y cejas castaños, nariz aguileña, ojos café, complexión regular, color blanco, estado civil

Péret entra «en calidad de inmigrante y carácter de asilado político».⁵⁶¹ Varo no fue la única artista que, en el marco de los exilios español y europeo provocados por el fascismo, llegó a México. Entre 1937 y 1942 muchos artistas españoles se exiliaron allí, entre ellos, además de Varo –y recordemos que Péret consiguió sus papeles por su participación en la guerra española– el pintor y arquitecto Aurelio Arteta, la pintora y dibujante Manuela Ballester y su hermano el escultor Tónico Ballester, el pintor José Bardasano, los dibujantes Josep Bartolí y Salvador Bartolozzi, el arquitecto Félix Candela, los pintores Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, Aureliano García Lesmes, Gabriel García Maroto, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Germán Horacio, la pareja formada por la fotógrafa Kati Horna y el escultor José Horna, y los pintores José Moreno Villa, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz y Arturo Souto.⁵⁶² Llegaron también entre los artistas algunos viejos amigos de Varo: Esteban Francés, compañero de aventuras en Barcelona y París, y Gerardo Lizarraga, que había estado prisionero en un campo de concentración francés y con quien Varo, de hecho, continuaba legalmente casada.

casada y ocupación dibujante. Varo aprovechó la necesidad de hacer nuevos papeles para quitarse cinco años, y como fecha de nacimiento aparece 1913 (tal y como constó en las investigaciones sobre la artista hasta la realizada por Janet A. Kaplan).

⁵⁶¹ El documento del Servicio de Migración mexicano de Péret se puede consultar en el *Dossier biographique* de Benjamin Péret, en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París. En ella se señala que su «pariente más cercano» es Wolfgang Paalen. En el mismo archivo se encuentra la «Libreta de identificación» expedida en 1943. En ella consta que tiene 43 años, que su ocupación es la de profesor de francés y que convive con Remedios Varo, de 34 años, con la que no tiene ningún parentesco.

⁵⁶² Sobre el exilio de los artistas en México véase Jaime Brihuega (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio. 1939 - 1960*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009; Alicia Alted y Manuel Llusia (coord.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, 2 vols., Madrid: UNED, 2003; Antolín Sánchez Cuervo, Vicente Navarro López, y Francisco Abad Nebot (coord.), *Las huellas del exilio: expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid: Editorial Tébar, 2008; Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coord.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, 2010. Ha escrito extensamente sobre el tema Miguel Cabañas Bravo. Véase, entre otros trabajos, «El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975», *Archivo Español de Arte*, n.º 284, 1998, pp. 361-374; «El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta», en *El franquismo. El régimen y la oposición, IV Jornadas de Castilla la Mancha sobre la investigación en archivos*, vol. I, Guadalajara: ANABAD, 2000, pp. 753-791; «El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México», en Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315; «El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México», en Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid: CSIC, 2003, pp. 645-673 y «Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 735, 2009, pp. 57-74. Véase también Lucía García de Carpi, «El exilio del surrealismo español» en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio, op. cit.*, pp. 317-328 y María José González Madrid, «Los artistas plásticos exiliados en México», *Taifa. Publicación trimestral de literatura*, n.º 4, otoño de 1997 (número monográfico dedicado a: *El exilio español en México (1939-1977)* y coordinado por Manuel Aznar Soler), pp. 159-171.

Todos estos artistas llegaron a México porque el gobierno de ese país, presidido por Lázaro Cárdenas, había apoyado al gobierno de la república durante la guerra y, al final de ésta, dio facilidades de todo tipo a los españoles que se exiliaron. Ya durante la guerra, el gobierno mexicano había sido el que con más fuerza se opuso en la Sociedad de Naciones al Pacto de No Intervención que suscribieron otros gobiernos llamados democráticos, y había apoyado a la República con ayuda militar. También durante la guerra acogió a un grupo de niños (que serían conocidos como «los niños de Morelia»)⁵⁶³ para que pudiesen crecer y educarse alejados del conflicto bélico. En julio de 1938 se creó en México la Casa de España, una institución que invitó a un grupo de destacados intelectuales españoles y les ofreció la posibilidad de que siguiesen desarrollando su trabajo conjuntamente con intelectuales mexicanos.⁵⁶⁴ Aunque México no fue el país que acogió a un mayor número de exiliados al final de la guerra, el exilio republicano en México ha sido profusamente estudiado por sus particularidades: por un lado, los gobiernos republicanos (el español, el catalán y el vasco) se exiliaron a México y fueron reconocidos por el gobierno mexicano hasta 1977. De otro lado, aunque a México llegaron también campesinos, comerciantes y obreros, el gobierno mexicano promovió la llegada de las élites intelectuales, profesionales y artísticas: médicos, abogados, escritores, catedráticos, filósofos, arquitectos, pintores y escultores...⁵⁶⁵ Dos instituciones republicanas españolas, el SERE y la JARE,⁵⁶⁶ trabajaron con el gobierno de Lázaro Cárdenas en la organización del exilio. El balance final de este esfuerzo fueron los 7.400 refugiados que llegaron a México en la primavera y verano de 1939, y

⁵⁶³ Se conoce con ese nombre al grupo de 465 niños y niñas, entre huérfanos de guerra e hijos de combatientes republicanos, que viajaron a México en el verano de 1937 con el objetivo de continuar allí su educación hasta que la guerra finalizase y pudiesen regresar a España. Por razones obvias, su historia fue compleja. Ha sido investigada por Dolores Pla Brugat, *Los niños de Morelia: un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985 y Emeterio Payá Valera: *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*, prólogo de Dolores Pla Brugat, México D.F.: Edamex, 1985.

⁵⁶⁴ Sobre la historia de la Casa de España en México, el actual y prestigioso Colegio de México, véase: Clara Eugenia Lida y José Antonio Matesanz, *La Casa de España en México: una hazaña cultural 1940 - 1962*, México D.F.: Colegio de México, 1990.

⁵⁶⁵ Sobre el exilio español en México la bibliografía es inmensa. Me gustaría destacar algunos estudios pioneros que continúan siendo fundamentales: la monumental obra en seis volúmenes dirigida por José Luis Abellán *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, 1976; *El exilio español en México*, México D.F.: Salvat / Fondo de Cultura Económica, 1982; Patricia W. Fagen, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975 y Ascensión H. De León Portilla, *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, México D.F.: UNAM, 1978.

⁵⁶⁶ Respectivamente «Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles», de filiación comunista y dirigida por Negrín, y «Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles», socialista, organizada por Indalecio Prieto.

el total de entre 21.000 y 25.000 –según diferentes estudios y cálculos– que continuaron llegando hasta 1948.

Remedios Varo y Benjamin Péret se instalaron, como la mayoría de los artistas, intelectuales y escritores, en la capital del país. Lo hicieron en una casa un poco vieja y destartada en el número 18 de la calle Gabino Barreda, en la popular colonia de San Rafael del centro de la ciudad. De nuevo no tenemos mucha información sobre cómo Remedios Varo vivió el conocimiento de una realidad tan diferente, en una situación emocional y materialmente difícil. Tenemos solo algún dato en la mencionada carta a sus amigas del colegio, en la que, tras la narración de las aventuras «truculentas y a veces muy cómicas», continua: «Aquí en México me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi vida y vivo bastante tranquila y confortablemente». Creo que en esta carta Varo debió maquillar un poco su situación económica real, que no fue realmente desahogada hasta que empezó a vender su obra una década después.⁵⁶⁷ Para esos primeros años en el país, todas las investigaciones destacan la penuria económica en que vivieron ella y Péret (como muchos otros exiliados), hasta que Péret regresó a Francia y Varo viajó a Venezuela.

Por quien tenemos mucha información de la situación en México y de Varo es, de nuevo, por Péret, que escribe mucho y continuamente a los amigos que quedaron en Francia y a los que se exiliaron en Nueva York. El tema central de sus cartas son sus dificultades para integrarse y sentirse bien en México. A diferencia de la carta de Varo a sus amigas, Péret sí que habla de la pintora y, en muchas ocasiones, habla en plural sobre los dos. En sus cartas reitera las quejas: por la altura que le afecta la salud, por la falta de trabajo y de dinero y, sobre todo –y aquí la queja es individual– por el aislamiento en que se siente.⁵⁶⁸

La altura de la ciudad y el ahogo que mencionaba Varo les debió de marcar en los primeros tiempos, ya que también está presente en las cartas de Péret. En una escrita a Kurt Seligman, le describe la situación de precariedad y cansancio. Llevan menos de

⁵⁶⁷ O tal vez un poco antes, cuando Varo empezó a trabajar desde Venezuela en diseños publicitarios para la empresa farmacéutica Bayer, en esos años nacionalizada por el gobierno de Cárdenas.

⁵⁶⁸ Sobre todo en comparación al grupo neoyorkino: «Ici je suis malheureusement à peu près aussi isolé que sur un îlot au centre de l'Atlantique. Il n'y a personne». Carta a Charles Duits, 1 de mayo de 1942. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 365.

tres meses en México y se queja, por un lado, de que todos los refugiados excepto los franceses tienen comités de ayuda que les permiten sostenerse durante esos difíciles primeros meses, y por otro de las dificultades para encontrar trabajo. La única alegría que cuenta en esta carta es la llegada de Renato Leduc y Leonora Carrington con novedades frescas desde Nueva York.⁵⁶⁹

Tal vez Péret hace referencia a los comités de ayuda porque apenas unos días antes de escribir su carta, le había sido concedida a Varo una ayuda económica por parte de la JARE, un subsidio destinado a todos los exiliados cuando llegaban de Francia.⁵⁷⁰ Contaron con esta ayuda (aunque no sabemos durante cuánto tiempo) y también con pequeños ingresos por varios trabajos: Varo realizó dioramas para la oficina británica de propaganda antifascista, junto a Francés y Lizarraga; además trabajó junto con Francés en los vestuarios que había diseñado Marc Chagall para el ballet *Aleko* de Leonide Massine, que se estrenó en México en septiembre,⁵⁷¹ y también pintó juguetes que hacía el escultor andaluz exiliado José Horna y decoró a mano muebles para la casa Clardecor.⁵⁷² Péret trabajó como profesor de francés en la Escuela de Pintura La

⁵⁶⁹ «Nous sommes très sommairement installés ici et malheureusement aussi bien l'un que l'autre nous supportons assez mal les 2.400 mètres d'altitude. Nous sommes l'un comme l'autre mortes de fatigue du matin au soir et nous avons des histoires cardiaques. Et du côté matériel cela va plus mal encore. Tous les réfugiés ont ici des comités de secours (Italiens, Espagnols, Allemands, Israélites) sauf les Français, que les soutiennent pendant les premiers mois, les plus difficiles. Je n'ai pas encore réussi, malgré des efforts persistants et acharnés, a gagner un centime, si bien que ne n'ai même pas pu régulariser ma situation auprès des autorités mexicaines [...] J'ai été très content de voir arriver Renato Leduc et Leonora Carrington qui ont apporté des nouvelles fraîches et vivantes de New York [...]». Carta de Péret a Kurt Seligman fechada el 25 de febrero de 1942. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 364.

⁵⁷⁰ Esta información, novedosa en la bibliografía sobre Varo, se encuentra en los archivos de la JARE. En el acta con número 181 y fecha 19 de febrero de 1942 consta, entre muchos otros, el siguiente acuerdo: «7. Conceder a doña Remedios Varó Uranga [*sic*] el subsidio establecido para los procedentes de Francia, liquidándosele individualmente con arreglo a la cuota mínima». Libro de actas de la JARE en el archivo de Carlos Esplá (administrador de esta institución). Se puede consultar en línea: http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/02472753102136274976613/libro3_4/Libro3_4.html?marca=Varo# [consulta: 12/04/2012].

⁵⁷¹ No se tienen datos sobre la colaboración de Varo y Francés, aunque seguramente fue en la realización de los vestuarios que habían sido diseñados por Marc Chagall y no iban a estar a tiempo para la fecha del estreno, el 8 de septiembre de 1942. Chagall se había trasladado a México con el Ballet Theatre de Nueva York para trabajar con Massine antes del estreno, y desde allí escribió unos días después a Matisse. «Aleko has had a great success here», sin mencionar ni a Francés ni a Varo. Carta de Chagall a Matisse, fechada el 17 de septiembre de 1942, desde el Hotel Montejo, México, en Benjamin Harshav, *Marc Chagall and his time. A Documentary Narrative*, Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 520. Chagall participó con una ilustración en la revista creada en México por Paalen, *Dyn*, n.º 3, 1942, p. 12. Se puede consultar el catálogo *Chagall: exile in America and the Aleko*, Aomori: Aomori Museum of Art, 2006.

⁵⁷² Todos los datos los aporta Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 97-100. El trabajo con las maquetas debió de ser importante: Péret se lo explica a Breton al menos en tres cartas, diciendo que subsisten gracias a él. De sí mismo explica que sigue sin

Esmeralda.⁵⁷³ Sabemos que contaron con alguna ayuda económica por parte de Peggy Guggenheim, aunque desconocemos el monto y si tuvo continuidad,⁵⁷⁴ y que, en general, su situación económica fue muy difícil. En una de las primeras cartas escritas por Péret desde México, en enero de 1942, a su ex-mujer y madre de su hijo en Brasil, Elsie Houston, le dice que por supuesto Remedios acepta sus ropas como regalo, ya que no tiene nada.⁵⁷⁵

Sin embargo, las penurias económicas no fueron lo peor para Péret. Le costó integrarse en México, más incluso por su propia resistencia y por su deseo de regresar a París que por las condiciones materiales. En febrero de 1946, dos días antes de la fecha en que Varo escribe a sus amigas que vive tranquila y confortablemente, Péret escribe a Marcel Jean, en París: «América será muy bonita pero ya estoy hartado de vivir a 2.400 metros de altura y me gustaría descender a un nivel que no exceda el de la Plaza Blanche»,⁵⁷⁶ haciendo alusión a la plaza en que se encontraba uno de los cafés donde se reunían los surrealistas. Péret nunca acabó de sentirse cómodo en México,⁵⁷⁷ y el deseo de regresar será un *leitmotiv* que se repetirá en toda su correspondencia escrita desde allí.⁵⁷⁸

medio de subsistencia y con la misma perspectiva. Carta de Péret a Breton, noviembre de 1942, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1364.

⁵⁷³ En la inscripción de Péret en el Registro Nacional de Extranjeros, con fecha 22 de octubre de 1942, ya consta como su ocupación Escuela de Pintura y Escultura.

⁵⁷⁴ Péret en sus cartas, se refería a Peggy Guggenheim como la «madre» o «madrecita» Guggenheim. Por ejemplo, en carta a Sherry Mangan fechada el 1 de noviembre de 1942, le pide si puede colocar alguno de los artículos que ha escrito, ya que «l'argent de la mère Guggenheim touche à sa fin et pour ce qui est de trouver une situation ici autant chercher un honnête homme à Vichy». Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁷⁵ «Remedios, bien sûre, accepte les gringues car elle n'a plus rien». Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 362. Las dificultades debían ser evidentes. Una amiga del círculo surrealista exiliado en México, Laurette Séjourné, escribe a Victor Brauner (escondido en Francia): «Péret vit très difficilement. Aucun travail et presque pas de possibilités. Très difficile de "se débrouiller!"». Carta fechada el 28 de marzo de 1942. *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948*, *op. cit.*, p. 254. Laurette Séjourné había estado también exiliada en Marsella, donde Brauner vivió un romance platónico con ella. De allí se exilió a México, y contrajo matrimonio con Victor Serge. Fue arqueóloga y etnóloga, trabajó para el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y se especializó en el estudio de la figura de Quetzalcóatl. Sus escritos han sido muy polémicos, ya que identificaba al rey y a su reino con una civilización preocupada por la superación espiritual y que avanzaba en esa vía.

⁵⁷⁶ Carta de Péret a Marcel Jean, México, 3 de febrero de 1946, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 372.

⁵⁷⁷ Y debía hacer patente su malestar: Leonora, que veía a Péret a diario desde su llegada, escribe a Breton que «Malgre j'aime beaucoup Péret il m'apporte malheur». [*sic*]. Carta de Carrington a Breton, datada en diciembre [¿1943?]. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 426. Se cita literalmente con la autorización escrita de Aube Breton-Elléouët.

⁵⁷⁸ «J'espère qu'un jour, une fois finie cette mauvaise plaisanterie, nous pourrions tous nous retrouver dans une ville habitable», le cuenta a Charles Duits en una carta del 1 de mayo de 1942. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 365. En carta a Robert Rius el 21 de diciembre de 1944: «Je voudrais bien rentrer mais c'est impossible, on ne peut rentrer que rappelé par le gouvernement français. N'y a-t-il personne que puisse obtenir cela pour moi à Paris?», *ibid.* p. 368. La petición de Péret no podía tener respuesta, ya que Rius había sido fusilado justo cinco meses antes, el 21 de julio, por

También en su carta Varo hace referencia a la posibilidad de volver, pero en diferentes términos: lo que ella desearía es volver a ver su madre.

... porque ahora ya estoy dándole vueltas en mi cabeza a la posibilidad de volver a Europa: si no estuviera ahí mi familia no me importaría quedarme aquí por algún tiempo todavía, pero el deseo de ver a mi madre me hace pensar en la vuelta: veremos si puedo volver este año, pero ¿de dónde saco yo unos miles de dólares? ¡Bueno, ya veremos!⁵⁷⁹

Me gustaría destacar que Varo habla de volver a Europa, y no a España. Creo que es significativo que escriba esta carta en 1946: se ha acabado la guerra y los exiliados europeos se están planteando el regreso a sus países. Para los exiliados españoles el final de la guerra debiera haber supuesto también un cambio que les permitiese regresar: el final del fascismo. Sin embargo, sus esperanzas se fueron diluyendo a medida que los países aliados reconocían al gobierno franquista. Varo no debía ver clara la posibilidad de regresar a Barcelona o Madrid, tal vez por eso habla, ambiguamente, de un regreso a Europa.⁵⁸⁰ Dos años antes de que escribiese esta carta, un dibujo de su amiga Leonora Carrington la representa regresando a Europa. En el dibujo aparecen retratados además la propia Carrington, su futuro marido Chiki Weisz,⁵⁸¹ Benjamin Péret y algunos de los

formar parte de la resistencia. La carta está publicada también en Michael Fauré, *Historie de Surréalisme sous l'occupation*, París: Éditions de La Table Ronde, 1982, pp. 427-428. En carta a Michael Leiris fechada el 25 de noviembre de 1945: «[...] je m'apprête à rentrer à Paris au printemps», *ibid.*, p. 371.

⁵⁷⁹ Carta de Varo a las hermanas Martín Retortillo, en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁸⁰ De hecho, once años después realizó ese viaje para encontrarse con su madre, pero viajó a Francia ya que no se atrevió o no quiso hacerlo a España. Le preocupaba poder tener problemas incluso en Francia, con el consulado español, y escribió a Péret con sus dudas. De nuevo solo tenemos constancia de la respuesta de Péret: «Si je comprends bien, tu voyages sous mon nom, Di cela est, dis-le moi afin que je retienne la chambre à ce nom. Pour le consulat espagnol, il me semble que tu peux dire que tu es arrivée en France en 1935, c'est-à-dire avant la révolution. Il me semble difficile qu'ils puissent vérifier». Carta de Péret a Remedios Varo, fechada el 5 de marzo de 1957. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 459-460.

⁵⁸¹ Emerico Weisz, conocido como Chiki Weisz (1911 – 2007) fue un fotógrafo húngaro judío. Se conocen pocos datos sobre él. Amigo de Robert Capa, escaparon juntos de Budapest a París. Anarquista, viajó a España cuando estalló la revolución y se incorporó al frente. En 1940 regresó a París y trabajó para la agencia Magnum que había fundado Capa, a pesar del distanciamiento que crecía entre Weisz y la fotógrafa húngara Kati Horna –que también se había incorporado en España a la militancia anarquista– por un lado y, por el otro, Capa y Gerda Taro, que estaban trabajando para la propaganda comunista. La familia de Weisz sufrió gravemente la barbarie nazi, y dos de sus hermanos fueron asesinados en un campo de exterminio. Weisz logró embarcar y exiliarse a México, donde llegó a finales de 1942. Sabemos que era amigo de Varo al menos desde los tiempos parisinos. Ella y Kati Horna le presentaron en 1944 a Leonora Carrington, quien se divorció de Leduc para casarse con él. Weisz nunca salió de México. Su historia se conoce un poco más a raíz de la investigación sobre la denominada «maleta mexicana», la maleta con negativos de Capa, Taro y David Seymour «Chim», que Weisz consiguió poner a salvo sacándola del estudio de Magnum, amenazado por los nazis. Véase *La maleta mexicana: las fotografías*

animales del grupo: el gato Piloncillo, el perro Pickwick y el loro don Mazcarino. Todos navegan en un extraño barco, muy alargado, que avanza gracias a una rueda, una vela, y las piernas de los propios viajeros que sobresalen bajo la barca.⁵⁸² Pero, menos Péret, todos se quedaron en México por el resto de sus vidas.

Querría señalar, volviendo a las cartas de Péret, que además de las dificultades, del aislamiento y del deseo de volver, Péret escribe mucho sobre la situación de los amigos –y de algunos no tan amigos– que viven en México o que pasan de viaje por el país, así como de las noticias que tiene de los que quedaron en Francia.⁵⁸³ En la voluminosa correspondencia que mantuvo a lo largo de los años mexicanos con Breton (primero en Nueva York y en París tras finalizar la guerra), Péret envía crónicas (casi siempre minuciosas) de lo que va sucediendo. Varo añade a las primeras cartas un muy breve saludo personal: «Amitiés» o «Bonjour de Remedios». En sus cartas a Breton, Péret muestra una tierna preocupación por el estado de su compañera. Pareciera que en el momento de escribir la carta a las amigas españolas, Varo se sentía bien en México: las cartas de Péret explican que no fue así desde el principio, aunque también que empezó a recuperarse gracias a su trabajo con la pintura. A finales de marzo de 1942 Péret escribe que Remedios sigue estando bastante deprimida por la vida en México,⁵⁸⁴ aunque a pesar de ello empieza a trabajar en unos dibujos (curiosamente, en las mismas fechas, Carrington escribe a Breton diciendo que Péret está muy deprimido y que Remedios intenta animarlo).⁵⁸⁵ Al mes siguiente Péret escribe que Remedios está mejor, y que la

redescubiertas de la Guerra Civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro, edición de Cynthia Young, Madrid / Nueva York: La Fábrica / Fundación Pablo Iglesias / International Center of Photography, 2011. También se puede consultar en línea el reportaje de Quino Petit, «La guerra escondida en la maleta», *El País semanal*, 26 de septiembre de 2010:

http://elpais.com/diario/2010/09/26/eps/1285482415_850215.html [consulta: 10/06/2013].

⁵⁸² Leonora Carrington, «Love letter», 6 de enero de 1944. Salomon Grimberg llama la atención sobre este dibujo (e incluye su reproducción) en «México reflejado en el espejo de André Breton», *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸³ La solidaridad entre los amigos surrealistas continuó tras la diáspora. Así como Breton se había preocupado en conseguir dinero para el viaje de Péret y Varo, Péret desde México le comunica a Breton que ha conseguido la posibilidad de una visa chilena para Brauner. Carta de Péret a Breton con fecha 6 de noviembre de 1942. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1365.

⁵⁸⁴ Cuenta también que a Leonora Carrington, recién llegada, le parece más satisfactoria la vida en México que en Nueva York.

⁵⁸⁵ Leonora Carrington no databa su correspondencia, sino que la iniciaba con la dirección desde donde escribía, así que a veces es difícil concretar la fecha. Sus cartas, a diferencia de las de Péret, transmiten entusiasmo, son divertidas y están llenas de chismes y referencias a la vida cotidiana. La carta a que me refiero está enviada en papel con membrete del Hotel Colonial de Veracruz. Seguramente es la primera que escribe a Breton y Jacqueline Lamba desde México, lleva matasellos de abril de 1942 y describe con alegría lo que descubre en su primer viaje por México: el mole que fabrican unas monjas y los bosques de bananos. Sobre Péret y Varo escribe, en su particular francés: «On a vu quelques fois a Péret, il me semble qu'il est tres deprimé, Remedios a essayer d'arranger quelque chose pour lui. J'aime

mejor señal es que ha vuelto a pintar; en carta de mayo pregunta a Breton si ha recibido los poemas-imágenes y los *gouaches* de Remedios, y en junio le cuenta que si Remedios continúa así podrá tal vez hacer una exposición en invierno: «On verra ça».⁵⁸⁶

En la carta de Varo llama la atención que la artista destaque, tras explicar sus «aventuras», la tranquilidad en la que vive:

Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme [...] con dos jardincitos, donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros-mosca; tengo muchas plantas y me dedico a cocinar por las mañanas...⁵⁸⁷

No parece que Varo esté experimentando la misma imperiosa necesidad que Péret (y que tantos otros exiliados) por el regreso. Podríamos pensar que, al igual que al hablar de su situación económica, está dando a sus amigas una imagen un tanto idílica de su estado. Pero lo cierto es que Varo insiste en esa experiencia de tranquilidad en las pocas entrevistas que le hicieron –por su timidez era reacia a ser entrevistada– tras el éxito de su obra: Hemos visto que en una contestó que era en México donde se había sentido «acogida y segura».⁵⁸⁸ Y dice en otra:

Después del éxodo de París en la 2ª guerra mundial, llegué a México buscando la paz que no había encontrado ni en España –la de la revolución– ni en Europa –la de la terrible contienda. Para mí era imposible pintar entre tanta inquietud. En este país encontré la tranquilidad que siempre había buscado.⁵⁸⁹

assez a Remedios» [*sic*]. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 421. Se cita literalmente con la autorización escrita de Aube Breton-Elléouët.

⁵⁸⁶ De varias cartas de Péret a Breton desde México, fechadas de marzo a julio de 1942. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1358, 1359, 1360, 1361 y 1362. Varo no expondrá hasta trece años más tarde, en 1955.

⁵⁸⁷ Carta de Varo a las hermanas Martín Retortillo, en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 218.

⁵⁸⁸ Palabras de la pintora en entrevista con Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁹ Luis Islas García, «En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», *Novedades*, 3 de abril de 1962. Por otro lado, parece que Varo no se acogió ni le interesó la posibilidad de nacionalizarse mexicana, como sí hicieron muchos exiliados. Gruen recuerda: «Ella nunca se nacionalizó mexicana, vivió como refugiada española republicana. Le daba pavor hacer trámites», José Luis Alcubilla, «El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen», *Uno más Uno, Sábado*, 8 de octubre de 1983, p.9.

No nos han llegado cartas o escritos de Varo que nos permitan elucubrar sobre su sentirse exiliada, sobre cómo vivió los sentimientos –a veces encontrados– de pérdida y nostalgia por lo que había tenido que abandonar y los provocados por la presencia de lo nuevo, lo distinto, sean estos de fascinación o de rechazo.⁵⁹⁰ La artista no debió ser ajena a estos conflictos de sentimientos, más aún cuando su pareja sentimental los vivía de manera tan diferente. Tampoco las pinturas de Varo parecen darnos pistas sobre este tema, ni ninguno de sus títulos hace referencia al exilio.⁵⁹¹ Sin embargo, me gustaría detenerme en una pintura de 1957, *Vagabundo* [Fig.21],⁵⁹² y el comentario que la artista escribió sobre ella. A pesar de que el título no remite al exilio sino a una forma de vida, creo que lo que Varo representa y describe aporta luz sobre como encaró su condición de exiliada.

El protagonista es un personaje masculino, y por el título podemos pensar que se traslada permanentemente de un lado a otro. Va cubierto con un gran sombrero y envuelto en una extraña capa, que combina la madera y la tela como materiales. De madera son algunas de las paredes interiores de la vestimenta así como la ventana que se abre al rostro del vagabundo (o que permite abrir la mirada del vagabundo al camino que transita). El vagabundo avanza decidido por un estrecho y sinuoso sendero a través de un bosque. Su complicado atavío incluye un sistema de ruedecillas, poleas y molinos de viento que le permiten trasladarse con completa autonomía. Aunque no viaja solo, sino con un gato, a diferencia de otros vagabundos que se acompañan con un perro. El gato, animal eminentemente casero, parece encontrarse a gusto en esta «casa rodante» que es el vestido del vagabundo, y descansa plácidamente a sus pies. La imagen de «casa» está reforzada por las pocas cosas que vemos en la capa entreabierta: de un lado una pequeña cazuela, una sartén y un tiesto con una rosa. Del otro, un anaquel con

⁵⁹⁰ No hay mucho escrito sobre Varo en relación al exilio. Andrea Luquín Calvo le dedica todo un capítulo de su libro bajo el título «El desgarró y sus habitantes»: «Mundo de caminantes, de desplazados, de perseguidos, de señalados, de ruedas, ropas, casas rodantes y sombrillas». Andrea Luquín Calvo, *Remedios Varo: El espacio y el exilio*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2009, pp. 279-280.

⁵⁹¹ Aunque sí hay uno, titulado *Emigrantes*. En él se representa un viaje que parece agradable y seguro, y que además es creativo: una mujer viaja en un carro conducido por un hombre y se dedica a tocar el piano tranquilamente.

⁵⁹² *Vagabundo* es una pintura al óleo que aparece en el *Catálogo razonado* de la artista con el número 190. Están recogidas otras dos obras en relación a esta pintura: *Vagabundo*, con el número 189 A (que es claramente un dibujo previo a lápiz) y *El vagabundo*, con el número 189, una pieza que combina el dibujo a lápiz para la figura y el *gouache* para el fondo, y que fue un regalo de la artista al músico y compositor Mario Stern.

libros y un retrato ovalado del rostro de una mujer.⁵⁹³ Parece que el vagabundo carga consigo, además de algunos enseres útiles, un bagaje intelectual y afectivo, y que su casa no es solamente refugio sino también hogar. Podríamos interpretar esta imagen como la de un personaje independiente, que no necesita de un lugar de arraigo ya que lleva consigo sus «riquezas», una imagen que tal vez Varo tenía o construyó de sí misma y de sus sentimientos respecto al desarraigo y la nostalgia. Sin embargo, la propia artista nos da otra lectura en el texto que escribió para acompañar la fotografía de la pintura:

Este cuadro es a mi juicio uno de los mejores que he pintado. 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 se levanta el bastón, se detiene: el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla 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 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 jardincito de una casa) y su gato; no es verdaderamente libre.⁵⁹⁴

Su traje se ha convertido en su casa, y, a la vez, su casa en el medio de transporte en el que viaja.⁵⁹⁵ El vagabundo, según Varo, no es libre, no se ha liberado de la añoranza, de la necesidad de cargar con sus recuerdos y sus deseos ni del miedo: necesita cerrar la puertecilla con llave. La nostalgia y el deseo de regresar acompañaron a muchos

⁵⁹³ En la versión de *El vagabundo* (Cat. 189) regalada a Mario Stern, el retrato de la dama ha sido sustituido por un violín. ¿Será la pintura un retrato del músico?

⁵⁹⁴ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., p. 115. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., p. 175. No está reproducido en *L'Anglès de Remedios Varo*, op. cit.

⁵⁹⁵ Judit Uzcátegui relaciona esta imagen con la idea de la «casa-concha», tal y como la formulara Gastón Bachelard en *Poética del espacio*. El vagabundo de Varo construye el mundo a su medida, como el caracol su concha, y al hacerlo formula una nueva realidad del ser y del habitar. En palabras de Uzcátegui: «esta doble naturaleza –humana y cosificada, fija y móvil– se resuelve en un nuevo valor: la noción de viaje. Podríamos hacer dos lecturas de esta idea de la casa-viaje. En la primera: la convivencia de los opuestos. La casa se formula como una paradoja del viaje o el viaje como una forma extensiva de la casa. Pero también, acercando la obra a la vida de la pintora –tal como lo ha propuesto Janet Kaplan– la casa-viaje podría entenderse como una “necesidad forzada”». Judit Uzcátegui Araujo, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*, Madrid: Eutelequia, 2011, pp. 76-77.

exiliados y exiliadas, aunque no siempre con el mismo peso. ¿Sentiría Varo la nostalgia y deseo como una atadura de la que quería liberarse? No sabemos mucho acerca estos sentimientos, que no aparecen, por ejemplo, en las escasas cartas que Varo dirigió a su familia y que han sido publicadas.⁵⁹⁶ Sin embargo Walter Gruen,⁵⁹⁷ sí los recordaba en una entrevista que le hicieron treinta años después de la muerte de la pintora. Gruen remitía al viaje que Varo había realizado a Francia y contaba que «el recuerdo más nítido es el de una Remedios Varo nostálgica por su tierra, a la que nunca volvió. En 1958, a la orilla de una playa en Hendaya, Francia, recogió un pedazo de madera y expresó: “Esto debe de venir de España”».⁵⁹⁸ Pero, durante el mismo viaje, Varo escribió a varios amigos expresando su desazón e incomprensión por el reencuentro con Europa, que vivió más bien como un decepcionante desencuentro. La experiencia de Varo, como la de tantos exiliados, fue la de que el imaginado regreso nunca es posible: ni el lugar del que tuvo que exiliarse ni ella misma permanecieron incólumes al tiempo transcurrido y a las transformaciones producidas por las condiciones que habían provocado el exilio.⁵⁹⁹ A su amiga Gilberte de Charantenay le escribe en una postal: «Tengo un poco de miedo. No se deberían volver a ver ni las gentes ni las cosas que hemos sublimado durante muchos años»,⁶⁰⁰ y en carta a Gruen escribe:

⁵⁹⁶ Que son cartas ya tardías, posteriores a 1956. Reproducidas en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, op. cit. y en *L'Anglès de Remedios Varo*, op. cit.

⁵⁹⁷ Walter Gruen (1914 – 2008), de origen austriaco, llegó a México en 1942 como exiliado, huyendo del nazismo. Aunque en Austria había empezado a estudiar medicina, en México trabajó como empleado en una tienda de neumáticos, la misma que más tarde convirtió en la tienda de música más importante de la Ciudad de México, la Sala Margolín. Él y Varo se conocían casi desde la llegada de ambos a México, pero no fue hasta una decena de años después (tras el regreso de Varo de Venezuela y la muerte de Clara, la esposa de Gruen) cuando iniciaron una relación amorosa que duró hasta la muerte de la pintora. Desde entonces, la labor de Gruen fue fundamental para el conocimiento, la difusión y la catalogación de la obra de Varo. Gruen hizo donación en el año 2000, junto a su última esposa, Alexandra Varsoviano, de la *Colección Isabel Gruen Varsoviano*. *In memoriam*, integrada por 39 obras de la pintora surrealista que se encuentran en el mexicano Museo de Arte Moderno.

⁵⁹⁸ Maru Ruíz, «Walter Gruen: “Remedios murió en mis brazos”», México, *Actual*, septiembre 1995, pp. 75-80.

⁵⁹⁹ De la preciosa colección *Palabras del exilio*, coordinada por Eugenia Meyer, que recoge los resultados de un proyecto de historia oral sobre el exilio español en México, el volumen 4 está dedicado a los testimonios de los que regresaron. María de la Soledad Alonso, Elena Aub y Marta Baranda, *Palabras del exilio. De los que volvieron*, México D.F.: SEP / INAH / Instituto Mora, 1988. También es un testimonio profundísimo de la tristeza del exilio y de la tristeza del regreso la película *En el balcón vacío*, rodada en 1962 por un grupo de exiliados sin la participación de profesionales. La película fue dirigida por Jomí García Ascot, y está basada en un relato autobiográfico de María Luisa Elío. Además de ellos dos, participó en el guion Emilio García Riera. Elío había formado parte del grupo Poesía en voz alta, junto a Carrington y Octavio Paz.

⁶⁰⁰ «J'ai vaguement peur, tout est si différent! On ne devrait pas revoir ni les gens ni les choses que nous avns sublímées pendant trop d'années», citado en Salomon Grimberg, «México reflejado en el espejo de André Breton», op. cit., p. 206.

Hoy hace ocho días que salí, ¡Dios mío! Qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida no solo material o sentimental sino también intelectual, está ahí en esa tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades.⁶⁰¹

El pintor y poeta Ramón Gaya insistía, en una conferencia dictada a su regreso del exilio en México e Italia, en que la experiencia del exilio siempre es personal: «El exilio en realidad no existe: existen los exiliados. No existe un exilio único, que tenga una forma de ser, sino los exiliados que son innumerables, que cada uno entiende y siente su exilio como único».⁶⁰² Me gustaría traer aquí, brevemente, las palabras de dos mujeres contemporáneas a Varo y que vivieron también un largo exilio: la filósofa María Zambrano⁶⁰³ y la pintora Maruja Mallo.⁶⁰⁴ Zambrano no recoge su experiencia del exilio como una vivencia de carencia, como un algo que resta, sino que la convierte en un «lugar» donde instalarse, desde donde continuar siendo. Escribe Zambrano: «El exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de mi patria desconocida, pero que una vez se conoce, es irrenunciable».⁶⁰⁵ Mallo destaca también un «más», un aporte en la vivencia del exilio: el que le supuso conocer la nueva y diferente realidad americana. Con su peculiar manera de expresarse Mallo escribe:

⁶⁰¹ Fragmento de carta de Remedios Varo a Walter Gruen, reproducido en Walter Gruen, «Remedios Varo. Nota biográfica», *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, p. 107.

⁶⁰² Ramón Gaya, conferencia dictada en la Universidad Autónoma de Madrid, 4 de marzo de 1989. Citado en María José González Madrid, «Los artistas plásticos exiliados en México», *op. cit.*, p. 159.

⁶⁰³ María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904 – Madrid, 1991). Vivió su exilio en París, Nueva York, La Habana, México, Puerto Rico, Roma, Ferney-Voltaire (Francia) y Ginebra. Regresó a Madrid en 1984. Escribió sobre el exilio en muchos de sus textos: «El exiliado», en *Los bienaventurados*, Madrid: Siruela, 1990, pp. 29-44 y «Amo mi exilio», en *Las palabras del regreso*, Salamanca: Amaru, 1995, pp. 65-67.

⁶⁰⁴ Maruja Mallo (Vivero, Lugo, 1902 – Madrid, 1995) coincidió con Varo en la Real Academia de San Fernando, aunque no sabemos si tuvieron relación. Se exilió a finales de 1936 a Buenos Aires. Vivió temporadas en Chile, viajó a la mítica Isla de Pascua, y regresó a Madrid en 1962. Sus descubrimientos americanos (le fascinaron el océano Pacífico y las máscaras indígenas) quedaron plasmados en sus pinturas, así como, ya en la década de 1970, su interés por los posibles habitantes de otros mundos. Sobre Mallo, véase especialmente Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: A. Machado Libros, 2000, p. 231, pp. 48-54; María Alejandra Zanetta, *La otra cara de la vanguardia. Estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, Lewinston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006; y Shirley Mangini, *Maruja Mallo y la vanguardia española*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona: Circe, 2012. Se le celebró una gran retrospectiva de la que se publicó catálogo: *Maruja Mallo*, Madrid / Vigo: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Fundación Caixa Galicia / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009.

⁶⁰⁵ María Zambrano, *Las palabras del regreso, op. cit.*, pp. 13-14.

Yo me siento más completa desde que he vivido en América. [...] En este inmenso continente que me brindaba [...] la alegría de vivir frente a la agonía del morir. Era la aurora que me revelaba nuevas visiones, sorpresas y conceptos: la clarificación que me empujaba como una cascada magna [...].⁶⁰⁶

Podemos relacionar estas reflexiones (sobre todo las de Zambrano) con las de Edward Said, que considera la condición de exiliado como un espacio de empoderamiento y no caracteriza el exilio como carencia, sino al contrario, como una situación que proporciona herramientas para comprender la propia condición y las causas que la han provocado. Según Said, la identidad marginal del exiliado otorga la posibilidad de una comprensión más amplia y profunda de la cultura, la identidad y la relación de pertenencia con los lugares, así como la capacidad de pensar «entre» las diferentes culturas, sin clasificar las diferencias como diferencias de valores. Aunque, señala Said, esas capacidades coexisten siempre con el dolor de la pérdida, con una tristeza que no puede ser ni evitada ni superada.⁶⁰⁷ Por su parte, Janet Wolff ha señalado que las condiciones del exilio para las mujeres (y para las artistas) son especialmente ambiguas o ambivalentes. Wolff cree que el desplazamiento puede ser sorprendentemente productivo, y que la marginalización que acompaña la migración genera nuevas percepciones del lugar (del abandonado y del nuevo) y de las relaciones entre ellos. Por otro lado, continúa Wolff, la misma dislocación facilita un proceso de transformación personal, de «re-escritura del yo» (desechando los hábitos de vida y las prácticas de una educación social restrictiva), y un descubrimiento de nuevas formas de expresión.⁶⁰⁸ Sabemos que el viaje a París ya había supuesto esa transformación para Varo, pero el viaje a México le permitió tomar distancia no solo de su educación familiar, sino también de lo conocido establecido en el grupo de los surrealistas.

⁶⁰⁶ Maruja Mallo citada en Juan Pérez de Ayala, «Vida vibrante», *Maruja Mallo. Naturalezas vivas, 1941 - 1944*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid / Vigo: Galería Guillermo de Osma / Fundación Caixa Galicia, 2002, p. 23.

⁶⁰⁷ Said ha escrito muchas obras sobre esta temática, desde su propia condición de exiliado. Véase especialmente *Cultura e imperialismo*, traducción de Nora Catelli, Barcelona: Anagrama, 1996 y *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona: Debate, 2005.

⁶⁰⁸ Janet Wolff, *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*, Cambridge: Polity Press, 1995, p. 7.

Leonora Carrington expresa con su humor peculiar, en boca de uno de los personajes de su novela *La corneta acústica*,⁶⁰⁹ una vivencia del exilio diferente a la de Zambrano y Mallo. Su *alter-ego* en la novela, Marian Leatherby, se queja de su destino, que no comprende:

Nunca he logrado entender este país, y estoy empezando a temer que jamás volveré al norte, que nunca me marcharé de aquí. [...] La gente considera que cincuenta años es mucho tiempo para visitar un país, porque eso representa más de media vida por lo general. Para mí, cincuenta años no suponen más que un trozo de tiempo atada a un lugar en el que no quiero estar en absoluto. Llevo cuarenta y cinco años intentando marcharme. No se por qué, nunca he podido: debe de haber alguna clase de ligazón que me retiene en este país. Alguna vez, mientras contemple feliz los renos, la nieve, los cerezos, los prados, o escuche el canto del zorzal, descubriré por qué he permanecido tanto tiempo aquí.⁶¹⁰

En el *Vagabundo* [Fig.21] de Varo, la imagen del viajero que carga sus recuerdos del hogar y del pasado como una necesidad y con añoranza podría ser una referencia a las condiciones del exilio, e incluso a los sentimientos de la pintora. Pero esa carga, ese bagaje (esencial e irrenunciable en palabras de Zambrano) no le impide al vagabundo seguir su viaje. Como a la propia Varo, a quien el exilio llevó, a pesar de la nostalgia, a encontrar «la tranquilidad que siempre había buscado» para poderse dedicar a otros viajes, experiencias de conocimiento y creación, que hizo a través de su pintura. En la misma entrevista en que Varo identificaba México como el lugar donde se había sentido acogida, decía también: «Soy más de México que de cualquier otra parte».⁶¹¹ «Más de México», sin expresar una pertenencia completa, y sin obviar que están las otras partes. Creo que podemos suponer que para Varo, con los años, los sentimientos de nostalgia,

⁶⁰⁹ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, Barcelona: Alba, 1995. Volveré un poco más adelante sobre esta novela, que relata en clave de ficción (y entre otras cosas) la relación entre Varo y Carrington.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 8. Carrington escribió la novela a mediados de la década de 1950, anticipando su larga estancia en México que, con algunos paréntesis, se prolongó hasta su muerte en 2012, es decir durante casi sesenta años.

⁶¹¹ Palabras de la pintora en entrevista con Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11.

pertenencia e identidad fueron cambiando, a medida que el exilio se le hizo «lugar» y que su nuevo lugar, México, se convertía en propio.⁶¹²

3. Surrealismo y surrealistas en México



Gunther Gerszo, *Los días de la calle Gabino Barreda*, 1944

México se convirtió durante y después de la II Guerra Mundial en uno de los centros –el otro fue Nueva York– en el que se estableció un importante núcleo de artistas surrealistas.⁶¹³ Los historiadores e historiadoras de arte que han investigado más profundamente este tema han coincidido en diferenciar dos grupos entre los surrealistas europeos exiliados en México: uno alrededor de Péret y Varo, y un segundo vinculado a Wolfgang Paalen y su revista *Dyn*. Destacan del primero de los grupos que, aunque no escribieron declaraciones públicas o manifiestos que los identificasen como tal,

⁶¹² En una entrevista periodística de 1983, Gruen recuerda: «En parte sí, la gran libertad de que gozaba la atrajo. Aquí le gustó la gente, el ambiente, los amigos (Péret por el contrario se fue frustrado); aquí encontró por primera vez la paz. Aquí ella se dio cuenta de que la gente humilde es buena y menos cruel que la de su misma condición en Europa. Eso laató». José Luis Alcubilla, «El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen», *op. cit.*, p. 9.

⁶¹³ La bibliografía sobre el surrealismo en México es muy abundante. En relación a los grupos de artistas europeos, véanse los siguientes artículos: Juan Manuel Bonet, «A modo de introducción»; Édouard Jaguer, «El surrealismo por encima del Viejo y del Nuevo Continente»; Jean Schuster, «La diáspora surrealista durante la Segunda Guerra Mundial»; Lourdes Andrade, «De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo» y José Pierre, «Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del Surrealismo». Todos ellos están publicados en el catálogo de la exposición *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*: Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989. Véase asimismo el capítulo que, con el título «The Mexican Connection» dedica a los surrealistas exiliados en México, Martica Sawin en su fundamental investigación *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass. / Londres: The MIT Press, 1995, pp. 250-287, así como el de Salomon Grimberg, «México reflejado en el espejo de André Breton», *op. cit.* Es muy interesante la monografía de Lourdes Andrade *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, *op. cit.* Recientemente se dedicó en México una exposición a la presencia del surrealismo en el país, y se publicó catálogo: *Surrealismo. Vasos comunicantes*, *op. cit.* Por último querría destacar algunos números de revistas dedicados monográficamente al tema como, entre otras, *México en el arte*, n.º 14, *Los surrealistas en México*, 1986; *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999 y dos números de *Artes de México*, el n.º 63, *México en el surrealismo: los visitantes fugaces* y 64, *México en el surrealismo: la transfusión creativa*, ambos publicados en el año 2003.

desarrollaron un fuerte interés por llevar a cabo actividades colectivas, juegos, reuniones y obras en colaboración.⁶¹⁴ La historiadora mexicana Lourdes Andrade⁶¹⁵ relata:

Se reunían casi a diario, jugaban juntos, se disfrazaban, y en ocasiones los juegos daban lugar a productos apreciables realizados en colaboración. (...) Se reunían en la calle de Gabino Barrera, en casa de los Péret, o bien en la casa de los Horna, donde Kati los retrata con motivo de la boda de Leonora con Emerico Weiss [*sic*], en 1946.⁶¹⁶

Estos artistas amigos que se reunían casi a diario formaban un grupo heterogéneo de afinidad con el surrealismo: algunos eran mexicanos pero la mayoría, como la propia Varo, eran europeos exiliados de diferentes países por su antifascismo. Además de las citadas fotografías de Kati Horna, tenemos un retrato del grupo en la pintura de otro de sus miembros, el pintor Gunther Gerszo.⁶¹⁷ La obra se titula *Los días de la calle Gabino Barrera*, y en ella algunos de los artistas aparecen en curiosa simbiosis con animales o cosas.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Lourdes Andrade, *Siete inmigrados del surrealismo*, *op. cit.*, p.15. Andrade recopila en este libro siete ensayos sobre los artistas Buñuel, Carrington, Moro, Paalen, Péret, Rahon y Varo.

⁶¹⁵ Lourdes Andrade (1952 – 2002) cultivó la amistad de los surrealistas tanto en México (con Leonora Carrington y Alice Rahon, así como con Octavio Paz) como en París (fue compañera sentimental de Jean Schuster, amigo y albacea testamentario de André Breton). Se convirtió en la mayor estudiosa del surrealismo en México, tema sobre el cual publicó varios libros y muchos artículos que son aportaciones novedosas e importantes. Escribió su tesis de licenciatura sobre Remedios Varo y la alquimia, y la de doctorado sobre Leonora Carrington y la brujería. Desgraciadamente su trabajo se vio interrumpido por su muerte prematura a causa de un accidente.

⁶¹⁶ Lourdes Andrade, «César Moro: la poesía entre el viejo y el nuevo mundos», en *Siete inmigrados del surrealismo*, *op. cit.*, p.60.

⁶¹⁷ Gunther Gerszo (México D.F., 1915 – 2000). De familia húngaro-alemana, pasó parte de su juventud en Europa. Regresó a México en 1931. Sobre la relación de su obra con el surrealismo véase *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerszo*, coordinado por Diana C. Du Pont; con textos de Luis-Martín Lozano, Cuauhtémoc Medina y Eduardo de la Vega Alfaro, Santa Bárbara: Santa Barbara Museum of Art, 2003 y Rita Eder, *Gunther Gerszo: El esplendor de la muralla*. México D.F.: Era, 1994.

⁶¹⁸ La pintura, de 1944, ha sido comentada y reproducida en muchos estudios sobre Varo. En ella podemos ver a Carrington, representada como un cuerpo femenino escindido (tal vez en referencia a su incursión reciente en la locura); a Péret, figura sin cuerpo sentada en una mesa, con la cabeza flotando entre las nubes; a Francés tocando la guitarra rodeado de mujeres desnudas; al autor, Gerszo, del que vemos solo su cabeza que sale de una caja y a Varo, en el centro, representada por una figura felinamente tumbada, con antifaz y envuelta en pesados ropajes por los que asoman varios gatos.

Formaban parte de este grupo, junto a Péret y Varo, la fotógrafa húngara Kati Horna⁶¹⁹ (que había participado en la revolución española colaborando en *Mujeres Libres* y otras revistas anarquistas), su compañero el escultor José Horna,⁶²⁰ la artista Leonora Carrington (con quien Varo desarrolló una relación creativa y amistosa que fue muy importante para ambas)⁶²¹ y el pintor y escenógrafo Gunther Gerszo,⁶²² además de Gerardo Lizarraga, y Esteban Francés. Los artistas de este grupo desarrollaron tanto relaciones de amistad como proyectos creativos comunes.⁶²³ Carrington y Varo escribieron (a veces a cuatro manos) obras de teatro y diseñaron su puesta en escena, José Horna realizó los títeres y muñecos para algunas de las representaciones. Además,

⁶¹⁹ Sobre el trabajo de Kati Horna (Budapest, 1912 – México D.F., 2000) hay bastante bibliografía. Acerca de sus fotografías en España véase *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española. (1937 - 1938)*, Salamanca: Ministerio de Cultura, 1992 y Concepción Bados Ciria, «La cámara de Kati Horna: Fotografías y textos de la Guerra Civil de España», *Letras peninsulares*, vol. 11, n.º 1, 1998, pp. 67- 77. Sobre su obra en México: Emma Cecilia García Krinsky (coord.) *Kati Horna, recuento de una obra*, México D.F.: Cenidiap/INBA, 1995 y Alicia Sánchez Mejorada, *El encanto de Kati Horna*, México D.F.: Cenidiap/INBA, 2005. Acerca de sus relaciones en el grupo exiliado: *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, curaduría de Karen Cordero, México D.F.: Museo Nacional de Arte, 2003. Para la relación con Remedios Varo, remito a mi artículo «Kati Horna y Remedios Varo. Dos representaciones plásticas del exilio», en *La Cultura del Exilio Republicano Español de 1939. Actas del Congreso Internacional «Sesenta años después»*, Madrid: UNED, 2003, pp. 81-93. La relación con Varo y Carrington ha sido analizada en el catálogo de la exposición *Surreal friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey/Burlington: Lund Humphries, 2010. Además su obra ha sido expuesta en numerosísimas colectivas de fotografía.

⁶²⁰ En cambio, la obra de José Horna (Jaén, 1909 – México D.F. 1963) apenas ha sido investigada ni expuesta. Se han reproducido algunas de sus piezas en, por ejemplo, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, *op.cit.*, pp. 178-179; Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, *op. cit.*, figuras 60-63; *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, *op. cit.*, pp. 26-27, 30-41 y 47 y *Surrealismo. Vasos comunicantes*, *op. cit.*, pp. 124-125 y 166-167.

⁶²¹ En esta relación me detendré más adelante. Leonora Carrington (1917 – 2011) llegó a México a principios de 1942 con el escritor mexicano Renato Leduc, con quien se había casado para poder escapar del control de su familia. Su historia es conocida: Carrington había conocido a Max Ernst en Londres en 1936, y se había ido con él a París a pesar de la oposición paterna. Allí participó en las actividades del grupo surrealista. Con el inicio de la guerra, Ernst (ciudadano alemán) fue detenido e ingresado en un campo de concentración, y Carrington sufrió una crisis nerviosa. Fue internada por su familia en un sanatorio mental de Santander en 1940. Después la llevaron a Lisboa para embarcarla hacia Sudáfrica, pero ella consiguió escapar y pidió asilo en la embajada mexicana, ya que conocía a Leduc de París. De esta experiencia escribió un estremecedor relato a su llegada a México, titulado *Memorias de abajo*, traducción de Fernando Torres Oliver, Madrid: Siruela, 1995. Sobre Leonora Carrington, véase Julia Salmerón: *Leonora Carrington*, Madrid: Ediciones del Orto, 2002; Susan L. Aberth, *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004 y el documental *Leonora Carrington, el juego surrealista*, dirigido por Javier Martín-Domínguez, Madrid: Time Zone, 2012. Véase también el número monográfico de la revista *Nierika* dedicado a ella, con ocasión de su fallecimiento, que se puede consultar en línea:

http://www.iberopublicaciones.com/arte/index.php?id_volumen=1 [consulta: 17/07/2013]

⁶²² Gunther Gerszo había conocido a Varo y Péret por medio del pintor Juan O’Gorman, uno de los pocos intelectuales mexicanos que se habían afiliado en 1938 a la FIARI (la Federación Internacional de Artistas Revolucionarios e Independientes, creada por Breton tras su encuentro con Trotsky). Gerszo buscaba a alguna persona que realizase maquetas de propaganda a favor de los aliados para la embajada británica: Varo, Francés y Lizarraga compartieron el encargo. Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México* *op.cit.*, p. 46.

⁶²³ Las relaciones amistosas y creativas de este grupo de exiliados merecen una investigación más exhaustiva. Es pionero y muy interesante al respecto el texto de Karen Cordero, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, en el catálogo de la exposición del mismo título, *op. cit.*, pp. 9-22.

José Horna construyó la preciosa cuna–barca para su hija Norah, que pintó Carrington, así como instrumentos musicales y juguetes que diseñaron y decoraron Varo y Carrington.⁶²⁴ Varo pintó también pequeños muebles para sus amigos y los hijos de sus amigos,⁶²⁵ escribió cuentos ilustrados para Norah Horna⁶²⁶ y realizó muchos trabajos artísticos y juegos surrealistas con Xavier Lizarraga (uno de los hijos de su primer marido en su matrimonio posterior). De Kati Horna se conservan muchas fotografías de los artistas de este grupo.

Todas estas actividades nos dan idea de las relaciones de cohesión que animaban al grupo, más allá de la adscripción a unos códigos estéticos determinados: no se trataba de un grupo artístico convencional, de unos artistas que trabajaban con los mismos presupuestos o con la intención de exponer juntos, sino de un grupo de artistas y amigos que utilizaban su creatividad para transformar la vida diaria.⁶²⁷ Las reuniones, los juegos surrealistas, los trabajos conjuntos y la presencia de unos en las obras de otros nos dan cuenta del «sentido de comunidad y convivencia cotidiana»⁶²⁸ que animaban sus relaciones y sus producciones. Según Martica Sawin, la figura central del grupo sería Remedios Varo, a la que describe como «intuitiva, espontánea, capaz de nutrir el espíritu del juego, a pesar de las duras condiciones, y de inspirar la creatividad de los demás».⁶²⁹

⁶²⁴ Un rompecabezas diseñado por José Horna y pintado por Remedios [Fig. 26] aparece reproducido en *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, op. cit., p. 35. Esta pieza no está recogida en el *Catálogo razonado* de la obra de la artista. Asimismo, en el catálogo de la primera exposición que se celebró tras la muerte de Varo, en el mexicano Palacio de Bellas Artes en agosto de 1964, aparecen listados con los números 45 y 46 (aunque no reproducidos) dos *gouaches* sobre papel (de 25 x 25 cm) con el título *Para un rompecabezas infantil* y datados en 1957. Véase *La obra de Remedios Varo*, presentación de Horacio Flores-Sánchez y textos de Raul Flores Guerrero y Carlos Pellicer, México D.F.: Museo Nacional de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. Según este catálogo, pertenecen a la «Col. Srita. Norah Horna». Estas dos obras tampoco aparecen en el *Catálogo razonado* de la artista.

⁶²⁵ Si Leonora Carrington pintó la cuna de la pequeña Norah, Remedios Varo lo hizo con su armario. Esta pieza aparece en el *Catálogo razonado* de la obra de la artista con el número 84.

⁶²⁶ Información que me proporcionó Norah Horna en conversación telefónica en México en diciembre de 2009.

⁶²⁷ Llama la atención la ausencia de Péret en las actividades colectivas descritas. Sawin también la destaca, al mencionar que, en las cartas de Péret a Breton, tan dedicadas a dar noticias de los amigos y ex-amigos surrealistas (y ex-surrealistas) en México, no hay referencias a estas prácticas artísticas creativas que daban sentido a la vida cotidiana en la vieja casa de Gabino Barreda. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, op. cit., p. 279.

⁶²⁸ En palabras de Karen Cordero, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, op. cit., p. 12.

⁶²⁹ «Remedios Varo, intuitive, spontaneous, able to nurture the spirit of play, despite the hard conditions, inspiring the creativity of others even though she had little time to create herself». Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, op. cit., p. 279

Todavía hay otro peculiar retrato de este grupo de amigos, realizado seguramente pocos años más tarde que la pintura de Gerszo. Se trata una obra teatral escrita a modo de «cadáver exquisito» por Varo y Carrington, en un tono realmente disparatado. Entre los personajes de esta obra, «hecha solamente para diversión de los actores», aparecen casi todos los miembros del grupo de amigos: Chiki Weisz en el papel de «La Reina Nesfatalina, Dama Blanca del Pico del Río Oripipi», José Horna como «Pelomiel, dulce paloma- pálida y bellísima hija de Nesfatalina», Jean Nicole⁶³⁰ como «Don Jon Von Aquilota, intrépido piloto del Estratosfero y altos aires», y las propias Varo como «Scatijeras: Hombre de ciencia attaché cultural del Corte de Nesfatalina» [sic] y Carrington como «Perrico Verde [sic] –convertido en Perico Verde en las partes escritas por Varo– alma de un difunto diplomático».⁶³¹ Como vemos, la creación artística, el juego y el divertimento y las realizaciones en común formaban parte de la vida del grupo.

Cuando Leonora llegó a México en 1942 junto a Renato Leduc ambos se hospedaron en la casa de Varo y Péret hasta que se trasladaron a una propia (que encontró Péret para ellos). En una entrevista realizada muchos años más tarde, en 1974, la artista recordaba así las reuniones del grupo:

En México empezaron a llegar algunos surrealistas y empezamos a encontrarnos. Las reuniones eran en casa de Benjamin Péret y de Remedios Varo, que vivían en la calle de Gabino Barreda. Dicha casa estaba llena de hoyos, donde vivían también innumerables ratas que eran devoradas por el enorme gato de Remedios, que se llamaba «Piloncillo». Ahí, entre chillidos de ratas y maullidos feroces, nos divertíamos.⁶³²

⁶³⁰ El piloto francés Jean Nicole llegó a la casa de Gabino Barreda como amigo de Antoine de Saint-Exupéry. Su mujer, Consuelo de Saint-Exupéry, había coincidido con Varo y Péret en Marsella y en Air-Bel. Nicole y Varo iniciaron una relación amorosa y a finales de 1947 viajaron juntos a Venezuela.

⁶³¹ Esta obra de teatro, que permaneció inédita durante muchos años, fue finalmente editada y publicada por Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, pp. 233-261 y 271-295.

⁶³² Entrevista a Leonora Carrington. Se trata de un recorte de periódico que se conserva en el archivo del CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) de México, en el que no consta el nombre de la publicación. También Gabriel Weisz, el hijo mayor de Carrington, recordaba –en un escrito a la memoria de Kati Horna– estas reuniones que tenían lugar siendo él un niño: «Vivíamos en una curiosa comunidad de refugiados, mis padres, mi hermano, Katy [sic], José y Norah [Horna]; no muy lejos de allí vivía Remedios, con una cantidad de gatos grises que se asentaban en todos lados como si se tratara de una imagen mil veces repetida. Muchas veces cenábamos todos juntos con unas personas muy interesantes y otras que no lo eran tanto. Escritores, poetas, pintoras y pintores, fotógrafos y gente de teatro, las ideas y las pasiones pintaban las frases que

El segundo grupo de artistas surrealistas en México estaba formado alrededor del pintor Wolfgang Paalen,⁶³³ llegado a México en 1939 y que, como hemos visto, había sido al año siguiente uno de los organizadores de la Exposición Internacional del Surrealismo junto a César Moro. Además de ambos, formaban el grupo la pintora francesa Alice Rahon,⁶³⁴ la fotógrafa y música suiza Eva Sulzer⁶³⁵ (que se convertirá más adelante en una de las grandes amigas de Varo), el pintor inglés Gordon Onslow Ford⁶³⁶ y su mujer la escritora Jacqueline Johnson, entre otros. Las actividades de este segundo grupo, también caracterizado por la amistad entre los artistas que lo formaban, se desarrollaron alrededor de dos núcleos: el viejo molino que la pareja Onslow Ford restauró y

salían de una boca a la otra. Eran momentos que ninguno de nosotros olvidaría. Cuando éramos niños, todo el mundo participaba en estas conversaciones, que viajaban del español al inglés y al francés, formando un vocabulario híbrido, una especie de esperanto familiar. El terreno de diversión estaba en la mesa, uno aprendía a pensar como parte de un gran juego. Y los libros nos acompañaban continuamente». Gabriel Weisz, «La casa de cristales verdes», *Milenio*, 12 de julio de 2003, p. 3.

⁶³³ Sobre Paalen en México, véase Leonor Morales, *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México*, México D.F., UNAM, 1984; Andreas Neurfert, «Wolfgang Paalen's Implicit Spaces», en el catálogo de la exposición *Wolfgang Paalen. Implicit Spaces*, San Francisco: Frey Norris Gallery, 2007 y Amy Winter, *Wolfgang Paalen: Artist and theorist of the Avant-Garde*, Westport.: Praeger, 2003. Véase también el catálogo *Wolfgang Paalen: Retrospectiva*, México D.F.: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994.

⁶³⁴ Alice Rahon (1904 - 1987) llegó a México en 1939 junto a Wolfgang Paalen y Eva Sulzer. Fue una de las artistas que participó junto a Varo en su primera colectiva mexicana, *Seis pintoras*, en la Galería Diana en 1955. No tenemos datos sobre la relación entre ambas pintoras. Su figura se está recuperando tanto en México como en Francia, como atestiguan el catálogo de la exposición *Alice Rahon, una surrealista en México (1939 - 1987)*, México D.F.: Museo de Arte Moderno, 2009, y el documental de Dominique y Julian Ferrandou, *Alice Rahon l'abeille noire*, Grenoble: Seven doc, 2012. En esta recuperación fue pionera la investigadora Lourdes Andrade, *Alice Rahon, magia de la mirada*, México D.F.: Círculo de Arte, 1998. Muchos textos sobre Rahon vinculan su obra con lo mágico y lo maravilloso, y destacan su interés por la alquimia y su simbología. Entre otros, véase Georgiana M.M. Colville, «Alice Rahon au pays des merveilles», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 174-184, y, Tere Arcq «Alice Rahon tras los indicios de lo maravilloso», en *Alice Rahon, una surrealista en México (1939 - 1987)*, *op. cit.*, pp. 26-49. La artista escribió en 1951: «como el chamán, la sibila y el adivino, el pintor debía hacerse humilde para poder participar en la manifestación de los espíritus y las formas», en Dominique y Julian Ferrandou, *Alice Rahon l'abeille noire*, *op. cit.*

⁶³⁵ La figura y la obra de Eva Sulzer (1902 - 1990) es aún bastante desconocida. Sabemos que había tenido una relación amorosa con Paalen y más tarde mantuvo una profunda amistad con él y su esposa Alice Rahon, convirtiéndose en la mecena de ambos. Viajaron los tres a la Columbia británica y a México, donde vivieron juntos durante varios años en un –en palabras de Martica Sawin– «curious ménage à trois». Sawin recoge que Eva fue descrita por los amigos y habituales de la casa como «silent, practical and homespun, with a passion for cats who swarmed all over the place. She was the *chauffeur*, housekeeper, and guardian angel». Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, *op. cit.*, pp. 251-252. Sus fotografías, mayormente de temas arqueológicos y antropológicos, fueron exhibidas en la Exposición Internacional del Surrealismo en México y publicadas en *Dyn*.

⁶³⁶ Onslow Ford (1912 - 2003) había formado parte del grupo surrealista en París, donde mantuvo una fuerte amistad con Roberto Matta y Esteban Francés. Aunque se exilió en Nueva York, enseguida se trasladó a México donde vivió entre 1941 y 1947. Su obra se estudia y se divulga a través de la Lucid Art Foundation en Inverness, California. Véase <http://www.onslowford.com/> y <http://www.lucidart.org/> [consulta: 25/06/2013]. Onslow Ford no se sumó al proyecto de Paalen desde el principio. En su correspondencia con Breton le reitera su fidelidad hasta marzo de 1943, fecha en que le escribe que ya no se considera surrealista.

convirtió en su casa en un pequeño pueblo indígena de Michoacán, Erongarícuaro, y la publicación de la revista que llevó por título *Dyn*.⁶³⁷

De la revista *Dyn* se publicaron seis números entre 1942 y 1944, uno de ellos doble. A pesar de que vio la luz en México, los textos estaban en inglés y en francés, y se distribuyó sobre todo en Estados Unidos y, a partir del tercer número, también en Londres, París y algunas ciudades latinoamericanas. El primer número de *Dyn* (apócope del griego *dynaton*, «lo posible») se abrió con el lema «Le possible n'a pas à être justifié par le connu». Seguía el artículo de Paalen titulado «Farewell to surrealism», que supuso la ruptura con el grupo bretoniano y convirtió a *Dyn* en un espacio de disidencia del surrealismo. Una de las diferencias fundamentales que establecieron desde *Dyn* fue el interés por la ciencia, y la defensa de la necesidad de reconciliarla y vincularla con la producción artística: en la revista se publicaron teorías muy elaboradas sobre física cuántica y nuevas concepciones del espacio.⁶³⁸ Otro propósito importante en *Dyn* fue conjugar los conocimientos sobre arqueología y antropología con el arte moderno. Muchos de los participantes compartieron fascinación por el pasado indígena americano, que fue una temática presente en todos los números de la revista.⁶³⁹ Además, el número doble 4-5 estuvo monográficamente dedicado al arte amerindio. Mientras que a los surrealistas les interesaba un acercamiento mítico y poético a las obras no occidentales, los artistas de *Dyn* querían aproximarse a través de la ciencia y la

⁶³⁷ Según Martica Sawin, «the story of two years and six numbers of *Dyn* is in capsule form the story of the decline of one art movement and the genesis of another», Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, op. cit., p. 275. Sobre la revista se realizó una exposición en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2012 y se publicó catálogo: Annette Leddy y Donna Conell, *Farewell to surrealism. The Dyn circle in México*, introducción de Dawn Ades, Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012. Se puede consultar un análisis de la publicación en Juan Pascual Gay y Philippe Rolland, «La revista *Dyn*. Sus principales contenidos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), vol. XXVI, n.º 84, pp. 53-92. *Dyn* ha sido reeditada: Christian Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's Dyn: The complete reprint*, Viena: Springer, 2000.

⁶³⁸ En el número 3 de la revista Paalen publicó el artículo «Art and science», que debió interesar a Varo. Paalen plantea que las nuevas investigaciones sobre física le proporcionan, más que las artísticas, un concepto potencial de la realidad opuesto a cualquier idea de determinismo. Paalen denomina a este pensamiento *dynaton* o «Filosofía de lo posible», y dice que excluye cualquier idea de misticismo o metafísica. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, op. cit., p. 266. Otra muestra de este interés es que en la encuesta sobre el materialismo dialéctico que, en la tradición surrealista, llevaron a cabo en *Dyn*, se interesaron por la respuesta de críticos de arte (como Schapiro y Greenberg), de filósofos y políticos (como Rusell o Macdonald) pero también de científicos como Albert Einstein.

⁶³⁹ Al respecto, véase el artículo de Daniel Garza Usabiaga, «Anthropology in the journals *Dyn* and *El hijo pródigo*. A comparative analysis of surrealist inspiration», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, op. cit., pp. 95-110. Garza destaca el interés en las teorías que Franz Boas había desarrollado en su libro *Primitive Art*, sobre las culturas nativas en Alaska y el noroeste de Canadá. A Paalen le interesó mucho el intento de establecer conexiones entre diferentes regiones culturales y evidenciar similitudes entre sus diferentes procesos culturales.

antropología. *Dyn* incluyó muchas colaboraciones de pintores, escritores y fotógrafos de vanguardia, así como de antropólogos, arqueólogos y científicos. Un listado de algunos de los colaboradores del último número de *Dyn* nos da idea de sus ambiciones y sus logros. Se trata de un número espléndido, con textos, pinturas, fotografías y dibujos de Paalen, Rahon, Sulzer, Roberto Matta, Carlos Merida, Henry Moore, Gordon Onslow Ford, William Hayter, Jean Hélion, William Baziotés, Xenia Cage, Alexander Calder, Robert Motherwell, Jeanne Reyna, César Moro, Anaïs Nin, Jacqueline Johnson, Gustav Regler,⁶⁴⁰ Manuel Álvarez Bravo, Jackson Pollock, Rosa Rolando, David Smith y Miguel Covarrubias, entre otros.⁶⁴¹ No es extraño que Dawn Ades califique la revista como una de las más ambiciosas intelectualmente y más arriesgadas en sus propuestas artísticas de entre las que se publicaron en América durante la guerra, junto a *VVV*⁶⁴² que, casi simultáneamente, publicaba Breton desde Nueva York.⁶⁴³

En muchas investigaciones se constata la falta de relaciones entre los dos grupos. De hecho, así lo parece evidenciar una consulta a la correspondencia de Péret en relación a este tema:⁶⁴⁴ Paalen estableció su ruptura con Breton en el texto que escribió para presentar *Dyn*, mientras que Péret era el más fiel colaborador bretoniano en México. Esa tirantez e incluso hostilidad la encontramos también en la impresión de una persona ajena a ambos grupos. En una carta que Laurette Séjourné escribió desde México a Victor Brauner le explica, entre otras cosas, que se ha encontrado y charlado con los

⁶⁴⁰ Gustav Regler estuvo exiliado en México entre 1940 y 1949.

⁶⁴¹ En números anteriores habían colaborado Henry Miller, Valentine Penrose, Alfonso Caso, Brassai y Marc Chagall (que se encontraba en México ultimando los preparativos para su *Aleko*).

⁶⁴² Breton, con Duchamp, Ernst y el escultor norteamericano David Hare publicaron entre 1942 y 1944 cuatro números de la revista *VVV*, uno de ellos doble. Las portadas fueron de Ernst, Duchamp y Matta. Sobre el título escribió Breton: «V como un voto por regresar a un mundo habitable y responsable, Victoria sobre las fuerzas de la regresión y la muerte que se habían desencadenado sobre la tierra, pero también V más allá de la primera Victoria... Victoria sobre todo lo que tiende a perpetuar la explotación del hombre por el hombre, y más allá de esa doble V, de esa doble Victoria, V otra vez contra todo lo que se opone a la emancipación de la mente». André Breton, *La llave de los campos*; *op. cit.*, pp. 85-86.

⁶⁴³ Dawn Ades, «*Dyn*. An introduction», en Annette Leddy y Donna Conell, *Farewell to surrealism. The *Dyn* circle in México*, *op. cit.*, p. 1. Ades señala que la razón es que supo articular los aspectos clave del drama cultural del exilio europeo en América.

⁶⁴⁴ «Je vois de temps en temps Alice, Paalen et Eva, assez rarement. Ils habitent si loin! en dehors de la ville et à Mexico les communications sont terribles», le cuenta vagamente Péret a Geo Dupin, y casi un año después «Je vois Alice et Paalen de temps en temps. Ils vivent très loin, hors de la ville, au milieu d'un très joli jardin». Cartas de Péret a Geo Dupin fechadas en diciembre de 1944 y septiembre de 1945, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 369-370. Geo (Georgette) Dupin era hermana de Alice Rahon y había participado en las actividades del grupo surrealista en París. Como ya he señalado, Kaplan recoge que Varo se refugió en su casa en París cuando Péret fue encarcelado o cuando ella misma salió de la cárcel. Visitó México en 1946 y allí se reencontró con Varo y Péret.

Paalen y Sulzer y que estos están sumamente atareados con la revista. Y añade Séjourné: «Péret los trata simple y categóricamente de “reaccionarios”». ⁶⁴⁵

Es cierto que Péret mantiene muy escasos contactos con el grupo de *Dyn*, ⁶⁴⁶ pero me gustaría matizar esta supuesta falta de relación entre ambos grupos, al menos en lo que respecta a Varo. Sabemos que ella trabajó para Paalen restaurando piezas arqueológicas (y que a pesar de que no le gustaban los actos sociales, asistió a alguna de las inauguraciones de sus exposiciones), ⁶⁴⁷ y que era una asidua visitante del molino de Erongarícuaro de los Onslow Ford (una fotografía poco conocida nos muestra a la pintora de visita, junto a los anfitriones y César Moro). ⁶⁴⁸ Sabemos también que mantuvo una amistad entrañable con Eva Sulzer, que aparece como personaje en varios escritos y relatos de sueños de Varo, ⁶⁴⁹ y con quien compartió, además del amor por los gatos, el aprendizaje de la doctrina de Gurdjieff. ⁶⁵⁰ Por último, también mantuvo una tierna amistad con Moro (igual que Leonora Carrington) y los tres planearon aventuras

⁶⁴⁵ «Ils travaillent tous les trois avec acharnement, jour et nuit, disent-ils, à la revue, on est un peu gêné de penser à quoi aboutissent tant d'efforts, un si grand déploiement d'énergie. Tu verras par toi-même, impossible d'en parler ici. Péret les traite simplement et catégoriquement de “réactionnaires”. (Ils se sont très mal conduits envers lui. Alors qu'il comptait beaucoup sur eux ils l'ont laissé tomber, ne sont même pas allés le chercher à la gare!). En tout cas ils sont agréables...». Carta de Laurette Séjourné a Victor Brauner fechada el 27 de abril de 1942. *Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948*, op. cit., p. 254.

⁶⁴⁶ Salvo tal vez con César Moro, que trabajaba como empleado de la Librería Quetzal en el pasaje Iturbide. La librería, sede de la editorial del mismo nombre dirigida por el exiliado catalán Bartomeu Costa-Amic, se convirtió en un centro de reunión de franceses y francófilos. Además Péret, Moro y Costa-Amic debían tener exaltadas conversaciones sobre política, ya que Costa-Amic, militante del POUM durante la revolución española, fue el artífice del asilo político de Trotsky en México. Quetzal se convirtió también en un local de difusión de las obras de Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Esteban Francés, Agustín Lazo y Remedios Varo, que dejaban allí sus dibujos a consignación. Véase el documentado artículo de Fabienne Bradu, «Bartomeu Costa-Amic», *Vuelta*, n.º 253, diciembre de 1997, pp. 40-41.

⁶⁴⁷ Así lo podemos ver en una fotografía en que aparecen Varo y Carrington junto a Chiki Weisz. Archivo de la Succession Wolfgang Paalen und Eva Sulzer, Berlín. Véase <http://www.andreasneufert.com/> Además Paalen protagoniza uno de los sueños de Remedios Varo, el «Sueño 5», en *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 124-125.

⁶⁴⁸ La fotografía forma parte del archivo de la Lucid Art Foundation, Iverness, California.

⁶⁴⁹ Como en el «Sueño 2», «Sueño 5» y «Sueño 6», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 121 y 124-126. En el «Proyecto para una obra teatral» uno de los personajes es «Leonora y Eva melangées», *ibid.*, p. 97. En la edición de Mendoza Bolio los sueños han recibido los títulos de «Lunes», «Los cuadros de Paalen» y «Paseíto por Londres». Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., p. 175.

⁶⁵⁰ En México Varo se interesó por las enseñanzas de George Ivanovich Gurdjieff (1872 - 1949), maestro místico que proponía una doctrina de perfeccionamiento y superación espiritual denominada el «Cuarto camino». La investigadora mexicana Tere Arcq ha trabajado extensamente sobre este interés: «En busca de lo milagroso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 19-87. Se trata de uno de los estudios señalados en la introducción como excepción a la ausencia de investigaciones sobre la obra de Varo y «lo mágico». Retomaré más adelante algunas ideas de Gurdjieff en relación a la obra de Varo.

creativas conjuntas.⁶⁵¹ Si revisamos los contenidos de *Dyn*, podemos suponer que a Varo le atrajeron los debates que se desarrollaban en la revista, ya que le interesaban tanto la ciencia como la antropología. En relación al vínculo de Varo con estos dos grupos de surrealistas exiliados, podríamos decir que estuvo en el centro de uno de ellos, pero que en absoluto fue lejana o contraria al otro. De hecho, las obras de los primeros años mexicanos de Varo que aparecen en su *Catálogo razonado* están dedicadas o fueron regaladas a amigos que formaban parte de los dos grupos: Onslow Ford, César Moro, Eva Sulzer, Gunther y Gene Gerszo, Esteban Francés, Edward James, Agustín Lazo,⁶⁵² Norah Horna, la familia Lizarraga y Leonora Carrington.

Hasta aquí la presentación de los grupos de artistas surrealistas en México. Me detendré ahora en describir algunos de los debates que su presencia y su obra generaron. En relación a la obra de Remedios Varo y a la presencia del surrealismo en México se han desarrollado dos debates, que cuestionan las posibles adscripciones de la pintura variana y discuten su calificación como «surrealista» o vinculada al «arte fantástico mexicano» (uno de los debates) y como «exiliada» o «mexicana» (el segundo de ellos). En realidad, como se puede intuir por las categorías a discusión, los dos están muy relacionados. Querría presentarlos, brevemente, y añadir algunas consideraciones.

Uno de los debates que la adscripción de la obra de Varo ha generado entre historiadores e historiadoras es su identificación con el surrealismo o con el denominado «arte fantástico mexicano». El origen de este debate se encuentra en las aseveraciones de la historiadora mexicana Ida Rodríguez Prampolini en su libro *El*

⁶⁵¹ Fernando Martín cita como fuente para esta información una «Noticia» aparecida en la revista peruana *Las moradas*, n.º 4, abril 1948, pp. 99-100. Fernando Martín Martín, «A una artista desconocida», en *Remedios Varo, op. cit.*, p. 22. En efecto, en la revista se anuncia «REMEDIOS VARO hizo sus estudios pictóricos en la Academia Real de San Fernando (Madrid). Participó en la primera exposición Internacional del Surrealismo (1935, París). Ha residido en México ocho años, y está ahora en Venezuela. Es autora, en colaboración con Leonora Carrington y César Moro, de una novela (inédita): “Costumbres tropicales”». Parece que la novela no pasó de ser un proyecto. En palabras de André Coyné, última pareja sentimental y albacea de César Moro: «Del cuento (o más bien del proyecto de novela) que Remedios Varo y César Moro proyectaron escribir juntos, tenía noticia por Moro (...); pero nada encontré entre los papeles de Moro cuyo conjunto heredé. El me habló, a principios de 1949, creo... Por lo visto, ambos habían empezado a escribir, pero no habían llevado muy lejos el proyecto. De todos modos, no hasta el fin ». Carta que me dirigió André Coyné, fechada en Montpellier, 23 de marzo de 1996. Véase María José González Madrid, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *op. cit.*, p. 155.

⁶⁵² Varo mantuvo una fuerte amistad con el pintor Agustín Lazo y con el poeta Xabier Villaurrutia, seguramente a través de Moro. Los tres estaban vinculados a la revista *El hijo pródigo*, en la que colaboró también Péret.

surrealismo y el arte fantástico de México.⁶⁵³ Este debate se prolongará años más tarde entre «lo surrealista» y «lo real maravilloso americano» definido por Alejo Carpentier. La misma Prampolini identificó ambos debates cuando, muchos años después, contestó en una entrevista: «Yo no había leído el libro de Carpentier en esa época, entonces le puse fantástico [...] si no, le hubiera puesto realismo mágico, que es lo que quise decir».⁶⁵⁴ Se trata de un largo, farragoso y complejo debate del que solo voy a intentar esbozar las posturas encontradas.⁶⁵⁵

Según Prampolini, «los surrealistas quisieron convertirse en los brujos, los encantadores y los magos del siglo XX», pero inutilizaron «la varita mágica»⁶⁵⁶ al convertir sus propuestas en una teoría, incluso en una metodología. Prampolini afirma que en las obras surrealistas lo racional anula el subconsciente y la fantasía, ya que los artistas «organizan conscientemente la trama de sus obras, aunque la búsqueda por comunicar lo irracional siga vigente».⁶⁵⁷ En cambio, los artistas mexicanos interesados por lo irracional o lo fantástico –Prampolini pone como ejemplos, entre otros, a Julio Ruelas, al grabador José Guadalupe Posada, a Roberto Montenegro, a Antonio Ruíz– viven sumidos en «la realidad de un país ilógico por experiencia», cuya historia, cultura y «ser» está marcado por «la excentricidad [y] la falta de coherencia lógica»;⁶⁵⁸ experimentan, como una «tendencia innata»,⁶⁵⁹ un «proceso natural de identificación con el objeto mágico»⁶⁶⁰ y su vida está teñida por un «sentido del milagro» que les lleva

⁶⁵³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, op. cit.

⁶⁵⁴ Entrevista de Eva Cortés i Giner a Ida Rodríguez Prampolini en Eva Cortés i Giner, *Remedios Varo i Uranga. L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Tarragona: Arola Editors / Publicacions URV, 2013. p. 176.

⁶⁵⁵ Sobre este debate, y en relación a la obra de Varo, ha investigado Inés Ferrero-Cádenas en su tesis doctoral *Gendering the marvellous: Strategies of response in Remedios Varo, Elena Garro and Carmen Boullosa*, The University of Edinburgh, 2007. Se puede consultar en línea:

<http://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/3196> [consulta: 23/04/2011]. La primera parte de su tesis presenta y discute los conceptos de «lo maravilloso surrealista» y «lo real maravilloso americano». En los capítulos siguientes analiza, desde una perspectiva de género, las obras de Varo, Garro y Boullosa, planteando que hay en las tres una estrategia común de respuesta caracterizada por un diálogo entre los dos conceptos. *Ibid.*, p. 2.

⁶⁵⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, op. cit., p. 41. La autora recupera sus argumentos en «El surrealismo y la fantasía mexicana», en *Los surrealistas en México*, México D.F.: Museo Nacional de Arte, 1986, pp. 17-21.

⁶⁵⁷ Ida Rodríguez, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, op. cit., p. 93.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁶⁰ «El proceso natural de identificación con el objeto mágico en la cultura europea era imposible. En cambio, los mexicanos, por el contrario, estamos inmersos en esa relación y, muchas veces, tenemos hasta que luchar conscientemente para no actuar con el sentido mágico que prevalece en nuestra cultura y que hace tan difícil nuestra cabal integración a la civilización racional, mecanizada, científica que es la vigente en nuestro siglo XX». *Ibid.*, p. 95.

a una actitud vital de «optimismo y fe primarios».⁶⁶¹ Por todo ello, para Prampolini es inadecuado y falso adjetivar como surrealista la obra de estos artistas mexicanos, y propone la calificación de «arte fantástico».⁶⁶² La propuesta es problemática (por recurrir a un primitivismo y exotismo innatos y esencialistas) pero es también, evidente y significativamente, una respuesta de rechazo a la imposición de la categoría de «surrealista» –francesa y por tanto europea– para la obra de muchos artistas mexicanos desde la Exposición internacional de 1940, e incluso de surrealista *avant la lettre* para obras y artistas de siglos anteriores y para artesanías y obras prehispánicas.⁶⁶³ Teniendo en cuenta el momento en que escribe Prampolini, podemos alinear su discurso sobre «lo fantástico» con otro más amplio y vinculado al *boom* de la literatura hispanoamericana, que ha sustentado la idea de una «identidad» americana» proclive a lo «real maravilloso americano»⁶⁶⁴ y al «realismo mágico».⁶⁶⁵

Tal vez la argumentación de Prampolini hubiera pasado más desapercibida si no fuera por las encendidas respuestas que provocó. El escritor francés José Pierre, vinculado al grupo surrealista, introdujo la refutación a Prampolini al señalar –utilizando su expresión– «el largo e infortunado destino de la idea surrealista en México», en un texto que prologó uno de los libros de Lourdes Andrade sobre el surrealismo en ese país, titulado *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el*

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁶² En cambio, según Prampolini, «es difícil encontrar entre el grupo de pintores afiliados al surrealismo un artista que encaje tan perfectamente dentro de la trayectoria que siguió el programa de Breton como Remedios Varo», *ibid.*, p. 75.

⁶⁶³ Es conocido que, años atrás, la pintora Frida Kahlo había reaccionado violentamente a la utilización del término «surrealista» para calificar su obra.

⁶⁶⁴ Carpentier hizo una crítica devastadora de «lo maravilloso surrealista», que no dudó de calificar de «artimaña» contraponiéndolo a «lo real maravilloso americano» que se vivía cotidianamente en América Latina. Carpentier desarrolló sus postulados en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* en 1949. Más tarde amplió este ensayo con el título «De lo real maravilloso americano» (publicado en la recopilación *Tientos y diferencias*, México D.F., UNAM, 1964). Partiendo de sus presupuestos, Gonzalo Celorio trabajó sobre lo maravilloso en la obra de Remedios Varo en su tesis de licenciatura *Remedios Varo y Remedios la bella: un ejemplo indiscreto de arte comparado*, en que relaciona la obra de Varo con el personaje de Gabriel García Márquez (UNAM, 1974, tesina no publicada). Celorio retoma esta comparación en *El surrealismo y lo real maravilloso americano* (México D.F.: SepSetentas, 1976, p. 28). Sobre este tema véase Anke Birkenmaier, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.

⁶⁶⁵ Concepto que fue inicialmente usado por el crítico de arte alemán Franz Roh (vinculado a las propuestas de la *Neue Sachlichkeit* y difundido tempranamente en español: *Realismo mágico*, Madrid: Revista de Occidente, 1925). Desde 1947 diversos escritores latinoamericanos (entre otros el venezolano Arturo Uslar Pietri, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias) lo han utilizado para definir una realidad y una forma de expresarla en relación a lo «propio» americano.

surrealismo.⁶⁶⁶ En este libro, Andrade resume el debate tomando claramente partido por las propuestas surrealistas. En su texto desgaja la «historia de amores y desamores, de encuentros y desencuentros entre México y el surrealismo».⁶⁶⁷ Su intención, tal y como ella misma explicita, es «echar luz sobre ciertos puntos un tanto turbios» en relación a la bibliografía existente, «parte de la cual parece poco perceptiva y otra parte, mal intencionada y tergiversada por posturas estéticas y políticas dudosas».⁶⁶⁸ Esas posturas las concreta Andrade en el estalinismo y el nacionalismo mexicano, «recalcitrante» y de un «chauvinismo exacerbado».⁶⁶⁹ Andrade responde a los intentos de calificar como «fantástico mexicano» o «real maravilloso americano» lo que ella considera surrealista, en textos de Alejo Carpentier, Ida Rodríguez Prampolini y Luis Cardoza y Aragón.

Andrade critica la postura chauvinista de Carpentier al identificar la imaginación, la magia cotidiana, lo real maravilloso como patrimonio americano, sin dejar lugar a otras manifestaciones de lo maravilloso y su interpretación por parte de artistas no latinoamericanos, como los y las surrealistas.⁶⁷⁰ Andrade sugiere que en este enfrentamiento quedan rescoldos de otro anterior, el que mantuvo Breton con Desnos en 1930, y en el que Carpentier tomó partido por Desnos al firmar el panfleto *Un cadáver*, siendo merecedor de la colérica respuesta de Breton en el *Segundo Manifiesto del surrealismo*.⁶⁷¹ El libro de Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, le parece a Andrade un texto «infinitamente más turbio», en el que la historiadora intenta «demostrar la superioridad de lo que ella llama “la pintura de la fantasía mexicana” sobre la producción plástica del surrealismo».⁶⁷² Andrade cuestiona la consideración por parte de Prampolini del programa surrealista como rígido y vinculado al «clasicismo razonador» francés, rebate su confusión entre automatismo y azar y, sobre todo, discute el análisis de Prampolini sobre la relación entre surrealismo y política. Andrade considera que el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente» estaba dirigido

⁶⁶⁶ José Pierre, «Sobre otra conquista de México», prólogo a Lourdes Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, op. cit., p. 11. El título de Andrade está basado en el de un poema de Octavio Paz.

⁶⁶⁷ Lourdes Andrade, «A modo de introducción: los puntos sobre las íes», en *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, op. cit., p. 17.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷¹ André Breton, «Segundo Manifiesto del Surrealismo», en la traducción de Andrés Bosch para *Manifiestos de Surrealismo*, op. cit., pp. 211-214.

⁶⁷² Lourdes Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, op. cit., p. 31.

claramente contra la pintura del realismo socialista pero, obviamente, resultaba opuesto también a los dictados de la «escuela mexicana».⁶⁷³ Por último, Andrade explica la oposición de Cardoza y Aragón al surrealismo en relación a su adscripción política al estalinismo, y no a los límites de las definiciones sobre «lo maravilloso», ni surrealista ni americano.⁶⁷⁴

El segundo de los debates se produce cuando, desde diferentes propuestas de construcción de la «historia del arte mexicano», se intenta integrar la obra de Varo y darle un lugar en esa historia. Tal vez a causa de las mencionadas estrechas relaciones que cultivaron entre sí los surrealistas en el exilio, y de las escasas que mantuvieron con artistas mexicanos y con las propuestas artísticas que triunfaban en México, se discutió la «clasificación» de la obra de Varo como «arte mexicano» o como «arte exiliado».⁶⁷⁵ Más allá de la complejidad y de la pertinencia de estas categorías y sus fronteras –que no voy a discutir aquí– me gustaría señalar que, aun teniendo en cuenta que el reconocimiento a su obra fue mucho más temprano en las historias del arte y museos mexicanos que en los españoles o catalanes, la obra de Varo –como la de la mayoría de exiliados españoles y europeos– no se integró con facilidad en las narrativas más

⁶⁷³ Este debate irá reapareciendo y repitiéndose en otros textos sobre la obra de Varo, como en Lourdes Andrade, «De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo», y José Pierre, «Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del Surrealismo», ambos en el catálogo *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 101-109 y 110-117, así como en los textos de Prampolini sobre el surrealismo en México.

⁶⁷⁴ Cardoza, crítico guatemalteco instalado en México desde principios de la década de 1930 como exiliado político, gozaba de gran reconocimiento en el país. Había compartido las ideas de Breton y Trotsky (por ejemplo, en su libro *La nube y el reloj*, 1940, que le valió la hostilidad de algunos muralistas). Tuvo un rompimiento muy violento con Breton y el surrealismo con motivo de la exposición surrealista en México. Las causas coinciden con las que habían llevado a Breton a romper con Éluard y Aragón (y viceversa). Cardoza admiraba a Breton, pero se puso del lado de Aragón y Éluard, acusando a Breton de reaccionario. Para Andrade, estas consideraciones forman parte del conflicto personal de Cardoza en su relación con el estalinismo. Me parece interesante señalar que, muchos años después, en 1982, Cardoza y Aragón expresó su admiración y cariño por la figura de Breton, pero lo acusó de reaccionario por su interés por el ocultismo, vinculándolo a su alejamiento del PCF: «el movimiento universal del socialismo ascendente, acorralaba a los surrealistas. Unos se inclinaron hacia las ciencias ocultas y otras frivolidades». En Luis Cardoza y Aragón, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, México D.F.: UNAM, 1982, p. 57.

⁶⁷⁵ De todas maneras, hay que señalar que Varo tampoco mantuvo relaciones con los círculos del exilio republicano español en México. Como sucedía en relación a los muralistas, existían demasiadas diferencias tanto en las inquietudes artísticas como en las políticas con muchos de los artistas y escritores exiliados. Además, la clara adscripción política de Péret hacía imposibles –e indeseables– algunas relaciones. Por ejemplo, Péret había publicado en el primer número de la revista *Clé*, en París, en enero de 1939, una opinión sobre la aparición del libro *Espionnage en Espagne*, de Max Rieger, con prefacio de José Bergamín. Péret fue muy crítico, comparando la actividad estalinista de Bergamín con la de los inquisidores. Es obvio que Péret y Bergamín no podían compartir ningún espacio en México. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, op. cit., pp. 44-45.

difundidas de la historia del arte en México.⁶⁷⁶ Raquel Tibol, en su *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea* dedica monografías a los más importantes artistas mexicanos. Incluye a Varo en un párrafo en el que cita «a muchos artistas nacidos y formados en el extranjero, pero que han arraigado definitivamente en México».⁶⁷⁷ El tono y vocabulario del comentario que Tibol hace sobre estos y estas artistas da cuenta de lo potente (y larga) que fue la hegemonía del muralismo y del nacionalismo artístico, teniendo en cuenta que el libro se publicó en 1964. Dice Tibol de estos artistas

que aportan a la pintura mexicana algunas apreciables inquietudes, que hubieran repercutido más intensa y apropiadamente si no se hubiera pretendido, con bastante maledicencia, servirse de ellas para invalidar el vigor de la corriente objetivista, solidaria con el pueblo, cuya ascensión revolucionaria comparte, observa y reproduce.⁶⁷⁸

El mencionado escritor y crítico Luis Cardoza y Aragón divide su libro *Pintura contemporánea de México* en cuatro capítulos: dos titulados «Pintura en México 1» y «Pintura en México 2» y dos más «Escuela Mexicana» y «Muralismo» (es decir, estableciendo una tajante separación entre la pintura considerada como «mexicana» y el resto). Entre los pintores no mexicanos, dedica unas páginas conjuntas a «Leonora Carrington / Remedios Varo».⁶⁷⁹ También Justino Fernández, unos años antes, en su canónica y monumental *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, había introducido

⁶⁷⁶ Actualmente la situación ha cambiado de forma radical en lo que respecta a la pintura de Varo, gracias en gran parte a los esfuerzos de Walter Gruen. Alrededor de una treintena de sus obras forman parte de la exposición permanente del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México (como donación de Walter y Alexandra Gruen), y su visita se ha convertido en popular tanto para mexicanos como para turistas extranjeros. La publicación del *Catálogo razonado* y del precioso libro *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo* –este último para celebrar el centenario del nacimiento de la artista– han contribuido en gran manera a la difusión de su obra. Remedios Varo se ha convertido en una pintora reconocida, popular y considerada mexicana en su país de adopción.

⁶⁷⁷ Tibol lista a Vlady, Waldemar Sjölander, Gene Byron, Gunther Gerszo, Leonora Carrington, Monferrer, Remedios Varo, Ceferino Palencia, Alice Rahon, Arturo Souto, Bartolí, Germán Horacio, Valetta Swann, Vicente Rojo, Elvira Gascón, Arnold Belkin, Roberto Balbuena, Antonio Peláez, Enrique Climent, Giménez Botey y Patric. Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México D.F.: Hermes, 1964, p. 182.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁷⁹ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México D.F.: Era, 1974. Dice sobre ambas: «Remedios Varo y Leonora Carrington son dueñas de concepciones muy diversas en el (indelimitable) terreno del surrealismo» (aunque a continuación, como veremos en seguida, las acerca). Y sobre Varo: «la estimo ilustradora. Aun en los mejores cuadros es inminente la aparición de Blancanieves». Cardoza y Aragón dedica también unas páginas a «Wolfgang Paalen / Alice Rahon», en las que minimiza el impacto de la obra de ambos sobre los pintores mexicanos.

una nota sobre los artistas españoles exiliados considerándolos como un capítulo aparte.⁶⁸⁰

La temprana resistencia a reconocer la obra de Varo –y la de los demás surrealistas y exiliados en general– como producción artística mexicana, está evidentemente relacionada con el hecho de que estos artistas trabajaron en un ámbito ajeno a los círculos «oficiales» y a espaldas de la denominada Escuela Mexicana de Pintura.⁶⁸¹ Para los artistas surrealistas no hubo muchas posibilidades de integrarse en el ambiente artístico mexicano durante la primera década de su estancia en México.⁶⁸² Como recuerda García de Carpi, «este desencuentro entre los surrealistas y los medios artísticos locales se debía al predominio absoluto del muralismo»⁶⁸³ y, en relación con ello, añade Sawin, a la ausencia en el país de estructuras de difusión (y comercialización) de propuestas artísticas diferentes.⁶⁸⁴ En efecto, a principios de la década de 1940, la corriente artística más importante en el país seguía siendo el muralismo, que se había empezado a desarrollar en 1921 cuando Vasconcelos llamó a los artistas a colaborar en la construcción de un discurso visual para el México post-revolucionario.⁶⁸⁵ El muralismo, que fue apoyado por los sucesivos gobiernos, estaba

⁶⁸⁰ Fernández no menciona a Varo, ya que su libro se publicó tres años antes de que la artista se diese a conocer en México. De todas formas Fernández dedica a los artistas exiliados solo una página de las más de 350 que suman los dos volúmenes, bajo el título «Pintores españoles», a pesar de que anuncia: «que no a todos haya sido posible una amplia comprensión de nuestra vida y hayan expresado más bien la suya y su drama, no es razón para que no se les considere artistas de casa». Tampoco menciona a ninguno de los surrealistas exiliados europeos excepto, curiosamente, a Alice Rahon y Leonora Carrington a las que encabeza en la introducción al capítulo «Las pintoras», antes de pasar a escribir sobre las mexicanas María Izquierdo, Frida Kahlo y Olga Costa. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo II, *El arte del siglo XX*, México D.F.: UNAM, 1952.

⁶⁸¹ Lourdes Andrade, *Siete inmigrados del surrealismo*, *op. cit.*, p.15.

⁶⁸² Durante la década de los cuarenta, el muralismo continuó su apogeo. A partir de 1952 el movimiento denominado «Ruptura» cuestionó su hegemonía y abrió el reconocimiento a prácticas vinculadas a la abstracción o al surrealismo. Véase *Ruptura, 1952 – 1965*, México D.F.: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, 1988. Además, durante los primeros años, y hasta que el gobierno franquista empezó a ser reconocido por los organismos internacionales, los refugiados creyeron que el retorno no tardaría, y que su estancia en México sería temporal.

⁶⁸³ Lucía García de Carpi, «El exilio del surrealismo español», *op. cit.*, p. 325. No todos los exiliados tuvieron la misma distancia con el muralismo. El caso más conocido es el de la participación de algunos exiliados (Josep Renau y Manolita Ballester) en el equipo de trabajo de Siqueiros para el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas en 1939. Obviamente se trataba de artistas vinculados al PCE y por tanto estalinistas, como el propio Siqueiros.

⁶⁸⁴ Con la excepción de la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁸⁵ La bibliografía sobre el muralismo es inconmensurable y muchas veces hagiográfica. Un análisis completo y acertado de las implicaciones históricas, políticas y sociales del movimiento muralista se puede consultar en Leonard Folgarait, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920 - 1940: art of the new order*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Una presentación del complejo panorama artístico mexicano y de las prácticas que convivían con el muralismo, en Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920 – 1940*, *op. cit.*

profundamente vinculado a la idea –y necesidad oficial– de construir un imaginario revolucionario y nacionalista sobre el «nuevo México» surgido de la revolución: grandes murales que ilustraban los supuestos cambios –y los reales– en la educación o la reforma agraria decoraron los muros de los edificios oficiales. Es evidente que para Varo, como para todo el círculo surrealista, la propuesta muralista no coincidía ni con sus intereses plásticos⁶⁸⁶ ni con su concepción del arte y su función, además de que revivía la vieja polémica en que muchos habían participado antes del exilio entre el arte de tema social y la libertad creativa del artista.⁶⁸⁷ Esta polémica estaba relacionada con las simpatías políticas de los muralistas. El caso de Kahlo y Rivera es particular en relación al grupo de exiliados, ya que parecería fácil que se hubiese establecido una relación amistosa con ellos, dadas las relaciones que ambos habían mantenido previamente con Breton. Sin embargo, hemos de recordar que Rivera había roto con Trotsky en 1939, y también Frida se había enemistado con él, lo que hacía muy poco probable esa relación. Una anécdota muy conocida sobre Diego Rivera nos da la medida de las tensiones que se crearon entre Péret y el antiguo amigo de Breton. La historia sucedió la tarde del sábado 19 de junio de 1943, en la inauguración de las pinturas murales de los alumnos de Frida, los «Fridos», en la pulquería «La Rosita», en la esquina de Aguayo y Londres en el barrio de Coyoacán, y la narra el artista mexicano Héctor Xavier:

Lo mejor de la tarde fue cuando le dije a Diego: «Maestro, el profesor francés que se encuentra allá, quiere bailar un zapateado con usted». Diego, ágil y vivo con el cuerpo en movimiento y oscilando, se acercó al tipo y le dijo fríamente: «Bailemos». Le contestó: «No, no bailo. No sé cómo bailar un zapateado». Acababa de llegar de Europa. Lo más extraño en la actitud de

⁶⁸⁶ En 1958 Varo recibió el encargo de pintar un mural para el Pabellón de Canceriología de un centro médico. Se conserva un *gouache* preparatorio, con el número 214 en el *Catálogo razonado* y titulado *Creación del mundo* o *Microcosmos*, así como la fotografía enviada a su familia con el comentario de que fue un trabajo que no quiso realizar. «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 116-117. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 178. En *L'Anglès de Remedios Varo, op. cit.* p. 105, el texto está asociado a otra pintura, de temática y título similares y realizada un año más tarde, *Microcosmos* o *Determinismo* (número 235 en el *Catálogo razonado*). Por el formato de la reproducción, parece que este último es el que corresponde al escrito, aunque el texto se puede referir a cualquiera de los dos.

⁶⁸⁷ Además de que el muralismo, con su exaltación nacionalista, no podía interesar a unos artistas absolutamente distanciados de esa idea. De hecho, el manifiesto que unos años antes habían redactado Breton y Trotsky en México, recogía dos valores: la libertad del artista y el antinacionalismo. Véase Esther Acevedo (ed.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920 - 1950)*, México D.F.: Conaculta/CURARE, 2002, pp. 251-272.

Diego, como gran artista, era el jugueteo y la amenaza. Cuando el hombre se negó, Diego sacó la pistola y dijo: «Te lo enseñaré», y el maestro de francés ejecutó un zapateado con Diego.⁶⁸⁸

El maestro, francés y de francés, era Benjamin Péret. Aunque Fabienne Bradu nos advierte sobre la veracidad de la anécdota y la imparcialidad de su relator, lo cierto es que Péret y Rivera debieron sentir una fuerte y mutua antipatía.⁶⁸⁹ En cuanto a la relación con Kahlo, Kaplan recoge que Péret, Francés y Carrington⁶⁹⁰ fueron los primeros artistas del grupo de exiliados en visitar el estudio de Kahlo a principios de los cuarenta.⁶⁹¹ No sabemos si esto es cierto, pero esta visita no parece que condujese a ninguna relación cordial, ni amistosa ni creativa. Péret, respecto a Kahlo, tenía las mismas antipatías políticas que respecto a Rivera, y seguramente la manera de ser de Varo, introvertida y tímida con los desconocidos, no encajaba con la exuberancia de Kahlo. Sobre la relación de Péret y Varo con Rivera y Kahlo tenemos un testimonio creíble y cercano en la segunda carta que Péret escribió a Breton desde México: le cuenta, además de referir las actividades de Onslow Ford, Francés y Paalen, que ha visto a Rivera y Frida, y que piensa intentar volver a verlos ya que el primer encuentro le ha decepcionado y le «ha dejado, como a Remedios, una sensación angustiosa de desconcierto» ya que ha encontrado a Rivera «lejano» y «delirante».⁶⁹²

4. «Lo mexicano» en la obra de Varo

Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una forma particular de sentir.
Remedios Varo⁶⁹³

⁶⁸⁸ Hayden Herrera, *Una biografía de Frida Kahlo*, México D.F.: Diana, 1984, p. 282. Rauda Jamis recoge la misma anécdota en *Frida Kahlo*, Barcelona: Circe, 1988, p. 299.

⁶⁸⁹ Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹⁰ Sabemos que Carrington esperaba conocer a Frida. En la ya citada primera carta que escribe a Breton y Lamba desde México, describe su reencuentro con el círculo surrealista: Remedios, Péret y Francés. Le cuenta también «Je ne connais pas encore Frida». Carta manuscrita de Leonora Carrington desde Veracruz, fechada 3 de marzo. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 421. La cita se transcribe con la autorización escrita de Aube Breton-Elléouët.

⁶⁹¹ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 87. Kaplan recoge el dato de la biografía de Hayden Herrera, *Una biografía de Frida Kahlo*, *op. cit.*

⁶⁹² Carta de Péret a Breton, 12 de enero de 1942, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton BRT.C 1355.

⁶⁹³ «Una entrevista inédita», *op. cit.*, p. 67. Recordemos que se trata de unos apuntes de puño y letra de Varo que parecen el esbozo preparatorio para una entrevista. Castells recoge una nota de Gruen sobre el texto: «Apuntes con puño y letra de Remedios de una entrevista (ignoro con quien)». Creo que

En un ambiente de nacionalismo exacerbado, a Varo se le ha reprochado en ocasiones su poca «mexicanidad», la poca incidencia –o más bien la falta de «presencia»– que tuvo el país de acogida en su trabajo. Para recordar esta polémica basta confrontar dos comentarios: Ida Rodríguez Prampolini se pregunta asombrada (y responde a su propia pregunta):

¿Cómo es posible que una realidad enormemente poderosa y estrujante como la mexicana, no haya podido tocar una sola cuerda sensible del alma de esta artista? (...) Pero no es que solo México le fuera ajeno, los otros países en que pasó su vida tampoco la tocaron; Remedios fue una exiliada dentro de sí misma.⁶⁹⁴

De nuevo José Pierre da a Prampolini una respuesta directa, algo enfadada e irónica:

¡Me parece estar soñando! Si Remedios Varo se refugió en México fue porque huía de su país, Cataluña, caída en manos de Franco, y un poco más tarde de Francia, caída en manos de los nazis. (...) ¡Pero es cierto que en la obra de Remedios, en vano buscaríamos tanto una vista del puerto de Barcelona con la estatua de Cristobal Colón como una imagen del Sacré-Coeur de Montmatre o una perspectiva del Popocatépetl o incluso del Paricutín!⁶⁹⁵

En realidad, gran parte de esta polémica se sustenta sobre la supuesta ausencia de temas o elementos mexicanos en la obra de Varo.⁶⁹⁶ En efecto, en su pintura no podemos

podríamos pensar que tal entrevista no fue real, sino que los apuntes son una estrategia de la pintora para reflexionar y concretar sus respuestas a posibles entrevistas, seguramente después de su éxito de crítica y dada su timidez.

⁶⁹⁴ Ida Rodríguez Prampolini, «El surrealismo y la fantasía mexicana», en *Los surrealistas en México*, México D.F.: Museo Nacional de Arte, 1986, pp. 20-21.

⁶⁹⁵ José Pierre, «Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del Surrealismo», *op. cit.*, p. 114.

⁶⁹⁶ Presencia que, aunque en pequeños motivos, sí suele reconocerse en la de Carrington. Por ejemplo, Elena Poniatowska comenta sobre la artista inglesa: «Incluyó, a diferencia de Remedios Varo, elementos mexicanos en su pintura, los caballitos de petate, los molcajetes, los metates, escribió obras que tienen que ver con México, como el cuento del arzobispo de Canterbury que se lo comen en mole verde, ella sí metió mucho a México en su obra». En Jorge Eduardo Gómez, «Leonora Carrington: una “alquimista” que enamoró a México con su arte» CNN México, 30 de mayo de 2011. Se puede consultar en línea: <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2011/05/30/leonora-carrington-una-alquimista-que-enamoro-a-mexico-con-su-arte> [consulta: 10/01/2013]. También Susan L. Aberth destaca la presencia

encontrar los motivos costumbristas que fueron tan caros a muchos muralistas (y a sus clientes estadounidenses): ni mujeres de coloridas ropas cargadas de flores, ni niños con juguetes tradicionales, ni escenas costumbristas o indigenistas. Esa poderosa imaginaria visual –que sí atrajo a otros artistas exiliados– no tiene lugar en la obra de Varo. Considerando que México era «el país surrealista por excelencia» y que ocupaba un lugar especial en el imaginario surrealista, esta ausencia ha llamado la atención de investigadores e investigadoras.⁶⁹⁷

Es curioso que en el texto de José Pierre se haga referencia a los volcanes como un elemento «típico» para referirse a México porque, aunque Pierre señale que es inútil buscar una perspectiva del Popocatepétl o del Parícutín en la obra de Varo, lo cierto es que aparecen. Pero lo hacen absolutamente disimulados y transformados. La representación de los majestuosos volcanes que presiden el paisaje que se ve desde la Ciudad de México se había convertido en el arte moderno mexicano –valgan como ejemplos las obras de José M^a Velasco o Gerardo Murillo (Dr. Atl) –en un símbolo de «lo nacional». Sin embargo, en la pintura de Varo titulada *Revelación* o *El relojero*⁶⁹⁸ el volcán se ha hecho diminuto, se ha objetualizado y se encuentra encerrado en un utensilio que, seguramente, es menos habitual en México que lo que lo fue para Varo en su infancia: un brasero en el cual arde, en lugar de la brasa de la chimenea, un humeante volcán. Lourdes Andrade ha llamado la atención sobre la presencia de este motivo,⁶⁹⁹ señalando que, aunque en *Revelación* el volcán se halla en un contexto totalmente ajeno al mexicano, no es ese el caso de su presencia en algunos escritos de la artista. En *De Homo Rodans*, por ejemplo, Varo menciona la desastrosa erupción de un volcán en el

de elementos mexicanos en la obra de Carrington: Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, op. cit., p. 122. Sobre esta temática es muy interesante el artículo de Olga Ries, «El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano», *Revista Izquierdas*, n.º 8, 2010. Ries identifica e interpreta muchos motivos mexicanos en la obra de Carrington, poniéndolos en relación con la cultura popular, pero también con las cosmogonías maya y azteca; en cambio, solo recupera un par de ejemplos en la obra de Varo.

⁶⁹⁷ En palabras de Olga Ries, «una situación que parece tan curiosa como incomprensible». Olga Ries, «El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano», op. cit., p. 2.

⁶⁹⁸ *Revelación* o *El relojero*, que se exhibió en la primera exposición individual de Varo en México en 1956, figura en el *Catálogo razonado* con el número 118. Se conocen al menos seis esbozos preparatorios de esta pintura, pero en ninguno de ellos aparece el brasero con el volcán.

⁶⁹⁹ Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», en *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, op. cit., p. 81. Este texto fue publicado también en el catálogo *Remedios Varo. Arte y literatura*, Teruel: Museo de Teruel, 1991. Sobre el interés que los volcanes despertaron en los surrealistas (recordemos que *El amor loco* de Breton se acoge a la sombra del Teide) véase Susanne Klengel, «El vulcanismo entre Viejo y Nuevo Mundo», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 88-94 y Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, op. cit., pp. 286-287.

Pedregal, al sur de la Ciudad de México,⁷⁰⁰ y también en la carta que escribe a un tal señor Gardner –y que analizaré en profundidad más adelante– le cuenta que en el patio de la casa de un amigo, en México, se elevó un montículo del que comenzó a salir calor, humo y lava: «No hay duda posible –concluye Varo– se trata de un pequeño volcán». Varo transforma la potencia mítica y telúrica del volcán en otro artefacto doméstico: si antes había sido un brasero, ahora nos cuenta que el volcán es fantástico para asar brochetas y *kebabs*.⁷⁰¹ Seguramente a la artista le impresionó la silueta de los volcanes Popocatephtl e Iztacihuatl sobre la Ciudad de México, pero más aún la noticia e imágenes –y muchos exiliados han dejado constancia de este asombro– del nacimiento de un nuevo volcán, el Paricutín, el 20 de febrero de 1943, al poco tiempo de su llegada. De hecho, los testimonios sobre el origen del Paricutín coinciden con la descripción de la carta de Varo, ya que explican que la tierra se empezó a elevar en forma de montículo que fue creciendo, a la vez que se agrietaba y despedía humo, calor y lava.⁷⁰²

De hecho, este acontecimiento entró a formar parte de la mitología del surrealismo en México. Martica Sawin enumera cómo la imaginería volcánica «hizo erupción» en la pintura y la poesía. Péret inició su poema *Air Mexicain* con imágenes que se refieren a una explosión volcánica, identificada con la revolución mexicana.⁷⁰³ Alice Rahon escribió sobre el «Ixtaccihuatl, llamado por los dioses la mujer dormida», en el primer

⁷⁰⁰ Se debe referir al volcán Xitle, que hizo erupción en el s. III a.C. en la sierra del Ajusco. En el sur de la actual ciudad de México (el Pedregal de San Ángel, la Ciudad Universitaria, los alrededores de las ruinas de la pirámide de Cuicuilco) se pueden observar aún los restos de lava y tierra volcánica. Parece que Varo tenía cierta erudición sobre los volcanes, la cito: «Desde la erupción del Moolookao en el África central hasta nuestros días, ¡cuántas ruinas y desastres!: Pompeya, Herculano, Parfís, Moscolawia, Bois, Colombes, El Pedregal, etcétera, etcétera». Remedios Varo (con el pseudónimo de Hälikcio von Fuhrängschmidt), *De Homo Rodans*, edición facsímil del manuscrito por Jan Somolinos, México D.F.: Calli-Nova, 1965. Recopilado en *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 89-96. La cita es de la página 93. Se halla incluido también en la edición de Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., pp. 193-198.

⁷⁰¹ Remedios Varo, «Al señor Gardner», en *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 83.

⁷⁰² De todas maneras, ya había representaciones de volcanes en obras europeas de Varo, como en *Le désir*, la pintura-objeto con que Varo participó en la exposición surrealista parisina de 1937, y que fue reproducida en *Minotaure*. La obra aparece en el *Catálogo razonado* con el número 16. Se trata de la representación de unos montículos muy puntiagudos de los que asciende una materia blancuzca que parece más un líquido lechoso que humo. Sobre cada punta descansa un recipiente, una especie de bañera con agua o hielo, en la que crecen plantas y llamas de fuego. Algunos picos están unidos entre sí por una escalera. Kaplan llama la atención sobre la relación de esta obra de Varo con *La escalera del deseo*, de Wolfgang Paalen, que aparece reproducida en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*. Kaplan no fecha la obra de Varo, y se pregunta, a partir de la coincidencia en la iconografía y el título, quién influyó a quién. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 58.

⁷⁰³ El poema empieza así: «Le feu vêtu de deuil jaillit par tous ses pores / La poussière de sperme et de sang voile sa face tatouée de lave / Son cri retentit dans la nuit comme l'annonce de la fin des temps». Benjamin Péret, *Air mexicain*, ilustrado por Rufino Tamayo, París: José Corti, 1952. Hay edición en castellano: *Aire mexicano*, traducción de José de la Colina, México D.F.: Aldus, 1996.

número de la revista *Dyn*.⁷⁰⁴ Paalen, Onslow Ford y Esteban Francés quedaron profundamente impresionados por el nacimiento del Parícutín, y esa impresión se plasmó en sus lienzos, así como en los de Matta, que durante su estancia en México pintó una serie de obras con la temática de la tierra que explota. Seguramente todos ellos conocieron el Parícutín en erupción: el poblado de Erongarícuaro, donde vivían los Onslow Ford, a la orilla del lago de Patzcuaro, está a un centenar de kilómetros de donde nació el volcán, y fue un lugar que visitaron y donde se hospedaron todos los amigos surrealistas que vivieron o pasaron por México. En palabras de Sawin: «la erupción violenta de la tierra en llamas era el perfecto ejemplo de la máxima de Breton sobre la belleza convulsiva».⁷⁰⁵ Los caseros volcanes de Varo establecen un contrapunto a la imagen de potencia y explosiva violencia con que los representaron otros artistas surrealistas.

Además de la presencia de estos volcanes, hay algunas excepciones, aunque muy pocas, a la indicada ausencia de iconografía mexicana en la obra de Varo. En los trabajos publicitarios que le encargaron para la Casa Bayer y que realizó desde Venezuela, tuvo en cuenta algunos de los elementos que le pedían sus clientes para las ilustraciones de un calendario:⁷⁰⁶

Para el invierno un paisaje a base de cristalizaciones y bloques de hielo transparentes en cuyo interior pueden verse aprisionados diversos objetos, vegetales, un pájaro, etc., etc., cuidando que se de preferencia a cosas típicas de México (flor de nochebuena, algún cactus, etc.). Tal vez habría manera de incluir en la composición nuestros volcanes cubiertos de nieve eterna en segundo término del dibujo. Para el otoño [...] probablemente se podrían incluir [...] los ídolos que usted empleó en el boceto...⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ Alice Rahon, «A l'Ixtaccihuatl», *Dyn*, n.º 1, 1942, p. 45.

⁷⁰⁵ «The violent eruption of the earth into flame was the perfect exemplification of Breton's dictum on convulsive beauty», Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 287.

⁷⁰⁶ Entre las peticiones vuelven a aparecer los volcanes, aunque en esta ocasión —o al menos en las obras que conocemos— Varo no los representó.

⁷⁰⁷ Carta de pedido de Abastecedora de Impresos, S.A, fechada en México a 2 de julio de 1948. Está reproducida en Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, *op. cit.*, pp. 222-223. Sobre los trabajos comerciales de Varo para la Bayer, véase Tere Arcq, «Remedios Varo y la Casa Bayer», *op. cit.*, pp. 6-11. Hasta la fecha se han registrado una treintena de trabajos, *gouaches*, la mayoría de los cuales se conocen gracias a los impresos publicitarios ya que los originales han desaparecido. Para distinguir este trabajo del trabajo creativo, Varo los firmaba con su segundo apellido, «Uranga».

Efectivamente Varo introdujo bastantes cactus de tétrico aspecto en su *Alegoría del invierno* [Fig. 27]. También en otro de sus trabajos comerciales, *El hombre de la guadaña*,⁷⁰⁸ reprodujo un rincón de un típico tianguis o mercadillo mexicano, con su exuberancia de verduras y vajillas de alfarería tradicional. Respecto a la referencia a los ídolos, hay cuatro *gouaches* sobre papel que parecen responder a la petición de la publicidad para un calendario, y que representan las cuatro estaciones.⁷⁰⁹ Son las obras donde los motivos mexicanos aparecen con mayor presencia: en *Primavera*, un gran ídolo prehispánico en primer plano y una pirámide al fondo,⁷¹⁰ en *Verano*, la imagen de una hermosa mujer de negra cabellera descansando lánguidamente en una hamaca, en un contexto de lujuriosa vegetación tropical.⁷¹¹ *Otoño* es la única de las piezas en que no hay referencias específicamente mexicanas, sino que Varo utiliza un motivo que retomará en trabajos posteriores, la semidestruida torre de un castillo, ubicada en un paisaje desolado de ramas muertas. En *Invierno* se representan dos ídolos prehispánicos en un fondo brumoso sobrevolado por mosquitos gigantescos. Otra referencia a iconografía prehispánica, sobre la que ha llamado la atención Isabel Castells, aparece en un dibujo que acompaña la obra teatral que escribió junto a Carrington, y que se parece a las figuras que ilustraban los códices aztecas, vestidas con pieles de animales que se confundían con la propia figura en una extraña simbiosis.⁷¹²

Hecho este recuento, vemos que, efectivamente, la presencia de elementos iconográficos que hacen una referencia particular a México es prácticamente nula. Habríamos de sumar aún un dibujo, sobre el que no existe ningún comentario crítico, que lleva el título de una mexicanísima danza tradicional, *Danza de los Venados*, y que podría ser una muestra de que a Varo le interesaron estas prácticas folklóricas, o al menos de que la ejecución de ésta en particular le impactó. La «danza del venado» es un baile tradicional de los indios mayos y yaquis, en los estados de Sinaloa y Sonora, al

⁷⁰⁸ Reproducido en el *Catálogo razonado* con el número 71, se le han adjudicado también los títulos *Muerte en el mercado* y *Tifoidea*.

⁷⁰⁹ Todos son de la misma medida y aparecen el *Catálogo razonado* como 57 A, 57 B, 57 C y 57 D. En el catálogo están datadas en 1943-44. Es posible que esta datación sea errónea y los *gouaches* se correspondan con la petición de Abastecedora de Impresos S.A. para el calendario, es decir, estén realizados en Venezuela en 1948.

⁷¹⁰ En muchos trabajos de Varo aparecen referencias a arquitecturas occidentales y a estatuas clásicas pero también a arquitecturas de otros lugares, orientales o imaginadas. Sin embargo, la presencia de pirámides o ídolos prehispánicos no se repite fuera de estas obras (seguramente) comerciales.

⁷¹¹ En una imagen que recuerda muy directamente a otra de la película de Eisenstein *¡Que viva México!*, en que la inocencia del «buen salvaje» indígena se representa a través de una mujer semidesnuda tumbada indolentemente en una hamaca.

⁷¹² Isabel Castells, «Introducción», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 21.

norte de México. Es una danza colorida (en los vestidos de los danzantes y los instrumentos utilizados) y muy antigua, que tiene seguramente su origen en una práctica mágica vinculada a la caza del venado. Los danzantes son los cazadores (los *pascolas*) y los coyotes, pero el protagonista es el venado. Lo que la danza escenifica no es el valor o la inteligencia de los cazadores, sino la agonía del venado, su lucha contra la muerte, en una hermosísima y trágica sucesión de movimientos (el impacto de la herida mortal, los temblores y espasmos, las caídas e incorporaciones de sus últimos momentos de vida) que debieron afectar a Varo, no tanto por su vistosidad –creo– como por su profundo dramatismo. Sin embargo, nos habremos de quedar con la curiosidad –al menos por ahora– de saber de que modo Varo representó esta danza, ya que de la obra, que está en una colección privada, no existe ninguna reproducción.⁷¹³

Lourdes Andrade dedica una gran parte de su texto «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron»⁷¹⁴ a desentrañar la presencia de México en la obra variana, y ya he mencionado sus observaciones sobre los volcanes. Andrade destaca otras relaciones, que no son ya estrictamente iconográficas: la presencia de lo mágico y lo mítico en la pintura de Varo. Volveré enseguida sobre ambos aspectos, vinculándolos a las relaciones de nuestra pintora con Leonora Carrington y con Benjamin Péret. Pero me gustaría referirme ahora directamente a la conclusión a la que llega Andrade: «La apropiación de la realidad autóctona de México por parte de una pintora adscrita al surrealismo, no podía ser tan obvia como aquella llevada a cabo por pintores tales como los muralistas».⁷¹⁵

He encabezado este capítulo con una frase de Varo en que establece que su pintura no tiene relación con el lugar donde la realiza. La aseveración forma parte de unos apuntes que la artista preparó para una posible entrevista, y ella redactó tanto las preguntas como las respuestas. Así, escribía:

– ¿Hay algo en el ambiente mexicano que tiende a estimular esta forma particular de arte?

⁷¹³ Se trata de un dibujo a lápiz y sanguina datado en 1950. Se expuso en la muestra que se organizó tras la muerte de la artista, en 1964. Aparece listado en el catálogo de esa exposición con el número 128, pero no reproducido. Sus medidas son de 47 x 37 cm y perteneció a Gerardo Lizarraga. No aparece en el *Catálogo razonado*.

⁷¹⁴ Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», *op. cit.*, pp. 71-84.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

– Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una forma particular de sentir.⁷¹⁶

Tampoco sabemos cuándo escribió Varo este «simulacro», aunque podemos suponerle como fecha temprana 1955, es decir, cuando la artista logró su primer éxito mexicano y llevaba ya más de doce años en el país. Lo que nos indican la pregunta y la respuesta es que Varo suponía que esta era una pregunta que le podían hacer –y que tal vez le preocupaba que le hicieran– en una entrevista real, o tal vez que era una cuestión que quería dejar clara.

¿Qué entendería Varo, al formular esta pregunta, por el «ambiente mexicano»? Cuando Breton, muchos años antes, había escrito sobre la pintura de Frida Kahlo, se había hecho una pregunta semejante. Su artículo sobre Kahlo empieza con una majestuosa descripción de la fuerza y el impacto de la naturaleza y de la revolución social mexicana. Y continúa planteando que él tenía la impaciencia de ir a México para «*experimentar* la concepción [...] del arte tal y como debe ser en nuestra época: sacrificando deliberadamente el modelo exterior al modelo interior». Y a continuación se pregunta Breton: «¿Era esta concepción tan fuerte como para resistir el clima mental de México?»⁷¹⁷

Podemos suponer que a lo que se refiere Breton al hablar del «clima mental de México» es a lo mismo que le había hecho considerarlo como «el país surrealista por excelencia». En otras palabras, sería lo que sugiere Prampolini cuando habla de una realidad mexicana «enormemente poderosa y estrujante». ¿Podía la pintura surrealista «resistir» la tentación de la «particular» realidad mexicana? Esa misma pregunta parece ser la que preocupa a Varo y sobre la que tiene muy clara la respuesta, y a la vez está relacionada

⁷¹⁶ Este escrito está recogido en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 67. Walter Gruen parece no estar de acuerdo con ella. Si bien sus palabras se refieren más a la experiencia vital de Varo que a su pintura, sus conclusiones las dirige directamente a su obra: «Muchas veces se suscita el problema sobre la ausencia aparente de la influencia de México, país que ella amaba profundamente y en el que había vivido tanto tiempo. Remedios estaba impresionada por todo lo que ofrecía México: su arte precolonial [...], los colores de sus montañas, la pureza del aire y el brillo eneguedor del sol, las supersticiones de sus habitantes y su sabiduría, la vida cotidiana, etc. Pero, como en su cuadro *El vagabundo* [sic], ella llevaba su bagaje espiritual consigo. [...]. La influencia determinante de México es la siguiente: una libertad ilimitada de hacer lo que a uno se le antojaba, incluso el morir de hambre, una cierta reminiscencia de España y de Francia, la fuerza indómita de la tierra mexicana, un pequeño círculo de amigos. Estoy convencido que en ninguna otra parte del mundo, Remedios hubiera podido crear esta magnífica obra». Walter Gruen, «Remedios Varo, en busca de la armonía», en *Remedios Varo. Arte y literatura*, op. cit., p. 54.

⁷¹⁷ «Frida Kahlo», en André Breton, *Antología, 1913-1966*, op. cit., p. 140. La cursiva es de Breton.

con los debates que he ido exponiendo sobre la adscripción de su obra. Isabel Castells plantea que se deben añadir al debate las consideraciones sobre dos premisas fundamentales de la actividad surrealista: la utilización del modelo interior frente al exterior y la búsqueda del «contenido latente» frente al «contenido manifiesto».⁷¹⁸ Sobre la primera, Breton defiende la necesidad de tomar modelos que no pertenezcan a la realidad fenomenológica y objetiva, ya que, para los artistas, sería «hacer un triste uso del poder mágico de figuración [...] el ponerlo al servicio de la conservación y el refuerzo de lo que ya existiría sin ellos».⁷¹⁹ Sobre la segunda, Breton plantea que lo que se propone el surrealismo es expresar el contenido latente de una época como «el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos».⁷²⁰

Creo que se podría considerar que a Varo le interesaron estas premisas surrealistas, que son fundamentales en su pintura, así como también le interesaron las nuevas y diferentes realidades, cosmogonías y prácticas culturales que conoció en México. Es, entre otras razones, por este doble interés, que en sus obras no «representó» de una manera obvia fragmentos de esa realidad, sino que los utilizó, como sus otros conocimientos e inquietudes, para expresar su «forma particular de sentir».⁷²¹ Y de la misma manera que respecto a México, dejó también establecida, en esos primeros años de reconocimiento de su obra en México, su relación con el surrealismo. En el mismo esbozo de entrevista citado –lo vimos ya al describir el contexto europeo– Varo había afirmado rotundamente su identificación con las propuestas surrealistas en sus años parisinos, y había escrito: «-¿Era usted surrealista antes de llegar a México? -Sí».⁷²² Sin embargo, en la entrevista que en 1957 mantiene con la crítica Raquel Tibol, tras recordar sus relaciones con el grupo surrealista parisino, en las que identifica su posición con «la tímida y humilde del oyente», continúa, como si tuviese necesidad de desvincular su obra mexicana de la propuesta surrealista: «Estuve junto a ellos porque

⁷¹⁸ Isabel Castells en su introducción a Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 15-22.

⁷¹⁹ André Breton, «El surrealismo y la pintura», en *Antología, 1913-1966*, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁷²⁰ André Breton, «Límites= no fronteras del surrealismo», en *La llave de los campos*, *op. cit.*, p. 21.

⁷²¹ Remedios Varo, «Una entrevista inédita», *op. cit.*, p. 67.

⁷²² *Ibid.*, p. 67.

sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó». ⁷²³

5. Prácticas mágicas en México: Remedios Varo y Leonora Carrington

Como usted ya sabe, en este país existe una gran actividad en el terreno de la brujería.
Remedios Varo, «Carta 7. Al señor Gardner». ⁷²⁴

Janet A. Kaplan consideró, en su monografía sobre Varo, que su obra «absorbió muy poco de la cultura mexicana». Aunque destacó el interés de Varo por la escultura prehispánica, sus conclusiones fueron tajantes:

«[...] la obra de Varo permanece extrañamente incólume, a pesar de la poderosa presencia del arte indígena que la rodeaba en México, y es muy poco del variado arte precolombino, de la rica tradición de la imaginaria popular, o del movimiento muralista del siglo XX, lo que incluyó en su temática, en su estilo o en su técnica. Su obra más tardía, aunque realizada en México, es fundamentalmente una respuesta a las modas pictóricas extraídas de fuentes europeas». ⁷²⁵

⁷²³ Raquel Tíbol, «Artes plásticas. Primera investigación de Remedios Varo», *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 28 junio 1957, p. 6. Al año siguiente, en otra entrevista que le hicieron en México, tal vez con más seguridad ya que acababa de ganar el primer premio en el Salón de Plástica Femenina, se expresó así en relación al surrealismo: «-El primer cuadro que pinté fue a los once años, y siempre lo hice en forma imaginativa, pintaba lo que me llamaba la atención, pero nunca era naturalismo, me aburría, no es una casualidad que haya yo ingresado en el grupo surrealista en 1939, si desde niña me incliné por pintar aquello que surgía de un impulso interior.-¿Qué opina del surrealismo? [le preguntan a la artista]-Creo que es un estado que siempre hubo en el hombre, latente, aunque se le haya llamado con distintos nombres». Palabras de Remedios Varo recogidas en «Diez pintoras opinan sobre su oficio», *Diorama de la cultura*. Este artículo se encuentra archivado en el fondo documental sobre Varo en el Cenidiap mexicano, y consta datado en octubre o noviembre de 1958. Seguramente se trata de un artículo que acompañó la inauguración del Salón de Plástica Femenina, el día 30 de octubre de 1958 en la galería Excelsior, y en el que Varo obtuvo el primer premio. Me parece interesante -ya que guarda en cierto modo relación con el asunto del que estamos tratando- señalar que el entrevistador o entrevistadora pregunta acto seguido a Varo su opinión sobre la abstracción. La pintora contesta: «Cuestión espinosa. El abstraccionismo muchas veces no lo comprendo y otras lo admiro como una capacidad de síntesis que yo no poseo, al menos en el terreno plástico». Y concluye «En realidad no tome usted demasiado en serio lo que digo, yo pinto pero no sé nada de pintura, bueno..., lo que sucede es que soy muy tímida».

⁷²⁴ Remedios Varo, «Carta 7. Al señor Gardner», en *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 81.

⁷²⁵ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 220. Kaplan coincide, como hemos visto, con Prampolini y Pierre. De hecho fue una consideración muy extendida en las primeras investigaciones sobre la artista, que más tarde se ha ido revisando. Otro ejemplo sería el del texto de Fernando Martín Martín para el catálogo para la primera exposición antológica de Varo en Madrid en 1989. El autor se pregunta: «¿cuáles fueron las relaciones de la artista con el país donde habitó a lo largo de 22 años?, o dicho de otra forma, ¿en qué medida determinó su estancia en México su pintura? La respuesta es sencilla: no influyó para nada». Fernando Martín Martín, «A una artista

Sin embargo, en ese mismo libro, Kaplan había escrito que «México ejerció una apasionante influencia sobre Varo», ya que «allí había encontrado un ambiente muy propicio» donde «la magia formaba parte de la realidad cotidiana».⁷²⁶ Unos años después, para el *Catálogo razonado*, Kaplan escribe otro texto titulado «Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina», en el que reconsidera algunas de sus conclusiones anteriores, entre otras la relación entre la obra variana y la cultura mexicana. Kaplan sigue teniendo en cuenta que Varo recurre en su obra a muchos modelos europeos –vuelve a citar a Goya, El Bosco, El Greco– como fuentes de su imaginería, pero destaca que «también se nutrió profundamente de la energía mística y el espíritu de lo fantástico que están hondamente acendrados en la cultura indígena de México».⁷²⁷ Casi contrariando la opinión de Varo sobre si el ambiente mexicano estimula su forma de pintar, Kaplan defiende en este texto que «múltiples fuerzas convergen para hacer de México el lugar en que la obra de Varo, única en el léxico surrealista, podía surgir».⁷²⁸

Muchas investigadoras han indagado sobre la presencia de México en la pintura de Varo, matizando, como Kaplan, la supuesta ausencia en la que habían coincidido Prampolini y Pierre. Y todas ellas han coincidido en concretar esa presencia en la experiencia de «lo mágico» en México. Lourdes Andrade lo destaca como una temática fundamental (y no solo para la pintura de Varo):

Un tema que me parece ser otro punto central en las relaciones de México con el surrealismo: la MAGIA. La magia oscila entre el universo pictórico de la Varo y la realidad mexicana, no solo como irrupción de «lo maravilloso» en la vida cotidiana, tan común en la pintura de Remedios

desconocida», en *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 18-19. A pesar de no estar de acuerdo con esta aseveración, querría expresar mi reconocimiento a Martín Martín por su capacidad de presentar de una manera completa y subyugante la obra de Varo, en un texto que fue el primero –junto a la traducción del libro de Kaplan– en llegar al público español. Personalmente conservo el recuerdo de lo importante que me fue su lectura.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷²⁷ Janet A. Kaplan, «Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina», *op. cit.*, p. 36. Otra de las conclusiones que cuestiona Kaplan son las razones de la adhesión de la obra de Varo a un estilo ilustrativo y narrativo.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 36. Entre esas múltiples fuerzas, además de las particularidades de la cultura mexicana en relación a lo mágico y lo fantástico, Kaplan destaca también la seguridad que México dio a Varo así como la libertad que, como exiliada, le permitía vivir fuera de toda expectativa, sin estar sujeta (ni como mujer ni como artista) ni a las reglas europeas y surrealistas ni a las mexicanas.

como en la vida diaria del «país surrealista por excelencia», sino también como práctica.⁷²⁹

Y a continuación Andrade concreta sus conclusiones: «Es claro que el entorno enrarecido del México oculto tuvo un impacto en la sensibilidad y en la producción de la artista catalana».⁷³⁰

Estrella de Diego también analiza esta relación en su monografía sobre la artista. Considera que «el rastreo de los elementos mexicanos [...] no parece en absoluto relevante o, al menos no parece imprescindible para corroborar la enorme importancia de esa influencia en su producción»,⁷³¹ y concreta definiendo –y coincidiendo con Andrade– que lo que se hace patente en la obra de Varo es la «esencia de México con lo que tiene de híbrido y de mezcla, de cierto panteísmo y esa magia que inunda toda la producción de la artista».⁷³² De Diego matiza que no es que la artista aprenda en México la pasión por las ciencias ocultas, «sino que ama México porque reconoce allí esa pasión»:

[...] la artista, desde siempre aficionada a la magia, las ciencias ocultas y los remedios mágicos, encuentra en la cultura mexicana, igual que lo hiciera en el surrealismo parisino, el lugar cómodo, una especie de casa de las afinidades donde sentirse a gusto, más allá de las fantasías que despiertan las civilizaciones extinguidas y lo telúrico o los talismanes y las fórmulas curativas.⁷³³

También Lois Parkinson Zamora retoma esta cuestión y parece responder a Varo, al plantear que es imposible valorar la presencia de la cultura mexicana en su obra, ya que

⁷²⁹ Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», *op. cit.*, p. 82. (Las mayúsculas son de Andrade.) La investigadora destaca la teoría de las correspondencias, que rige tanto la práctica de la hechicería como la pintura de Varo. Más adelante me detendré en las prácticas mágicas basadas en esta teoría descritas en los escritos de Varo, así como en otras que ejerció junto a Carrington.

⁷³⁰ Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», *op. cit.*, p. 83. Y a continuación insiste: «la imaginación de Remedios ha sido hendida por la magia ancestral que se filtra por las ranuras de la vida diaria del México contemporáneo», *ibid.*, p. 84.

⁷³¹ Estrella de Diego, *Remedios Varo*, Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 70. La autora destaca también que este rastreo ha sido «piedra de toque» para hablar de la influencia del país en la pintora y que «ha hecho correr ríos de tinta en contra y a favor». *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*, p. 74.

⁷³³ *Ibid.*

no podemos saber qué y cómo habría podido pintar en otro lugar.⁷³⁴ En su investigación «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo» se propone el «asunto complejo» de situar la obra de Varo respecto al surrealismo y al contexto mexicano. Parkinson coincide en señalar la evidencia de que la obra de Varo no incorpora de manera explícita elementos, colores ni motivos distintivos de la iconografía mexicana. Sin embargo, destaca que «es imposible no percibir la enorme diferencia entre la obra que realizó antes de su llegada a México y sus creaciones posteriores».⁷³⁵ Además, Parkinson se sitúa como historiadora, señalando que da por sentado que el arte nunca es indiferente a las circunstancias culturales en que se produce, y que, por lo tanto, su pretensión no se quiere limitar a la investigación iconográfica de relacionar imágenes particulares con orígenes o significados específicos, sino descubrir y señalar «aspectos de la cultura mexicana que pudieron facilitar e inspirar la visión mística de Varo».⁷³⁶ Sin embargo, Parkinson no se refiere, como había hecho Kaplan, a las prácticas culturales indígenas, sino a algunas de origen europeo. Destaca el «apogeo de actividad esotérica» que tuvo lugar en el México de la posguerra, mencionando el espiritismo, la teosofía de Blavatsky y el «cuarto camino» de Gurdjieff, cuya presencia fue importante a pesar de que se hayan ignorado casi totalmente –y por varias razones– en los estudios sobre la producción cultural mexicana.⁷³⁷ Según la investigadora, «los artistas e intelectuales que encontraron refugio en México se contaban entre los practicantes más entusiastas» de estas actividades.⁷³⁸ A partir de estas consideraciones, Parkinson analiza algunas pinturas de Varo evitando reducirlas a «“ilustraciones” de nociones esotéricas» sino, al contrario, intentando enriquecer su lectura al situar como «telón de fondo» de las pinturas algunas ideas espiritistas, teosóficas y gurdjieffianas: entre estas ideas destaca «la relación mutua de los órdenes humano y universal; los proyectos compartidos de la ciencia y el espíritu y la transformación de la conciencia por medio de

⁷³⁴ Lois Parkinson Zamora, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 22, 2002, p. 59. Número dedicado a «El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)», coordinado por Kristine Vanden Berghe y Maarten van Delden, en línea: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00005> [consulta: 29/04/2012].

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷³⁷ Entre las razones de este «olvido», Parkinson cita la conflictiva relación de estas prácticas con las del catolicismo, tan arraigado en México; su antipositivismo y antirracionalismo y la independencia ideológica de sus practicantes. Parkinson cita a Octavio Paz, quien ya había destacado la relevancia de esta presencia: «la influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses». Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 135.

⁷³⁸ Lois Parkinson Zamora, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 76.

las energías cósmicas y humanas». ⁷³⁹ También Masako Nonaka destaca la importancia de esta tradición ocultista de origen europeo en México, así como el papel que tuvieron los exiliados en su difusión, y apunta:

Aunque México tiene su propia tradición de magia y brujería, los intelectuales europeos exiliados pudieron haber contribuido a hacer de este país una rama de las redes mundiales de investigación mística, especialmente después de que Pierre Mabilie visitara México y se quedara con Varo y Péret en 1943. ⁷⁴⁰

Tere Arcq que retoma las investigaciones de Andrade y Parkinson para señalar que las circunstancias culturales mexicanas en las que Varo desarrolló su obra están marcadas por una mezcla de algunas tradiciones indígenas y de otras de origen europeo (espiritualistas, ocultistas y herméticas) que se introdujeron en México en el siglo XIX. En palabras de Arcq:

En territorio mexicano, los rituales chamánicos, las fiestas prehispánicas y las procesiones religiosas convergieron con las prácticas de los espiritistas, rosacruces, masones y seguidores de Gurdjieff y del Cuarto Camino de Ouspensky. Es en estas fuentes donde debemos buscar el sello que México dejó en la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington. ⁷⁴¹

Arcq vincula, en relación a estas fuentes, las pinturas de Carrington y de Varo. De hecho, la obra de ambas ha sido comparada en numerosísimas ocasiones, a partir las

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 79. Parkinson identifica en su artículo dos aspectos de la cultura mexicana. El primero es el mencionado florecimiento de los movimientos ocultistas en México. El segundo, el predominio de la pintura narrativa en México, en contraste con el auge de tendencias abstractas en la Europa de la década de 1950. En relación a este segundo, Parkinson entra en el debate sobre la adscripción de la obra de Varo, ya que defiende que el contenido «fantástico» de sus pinturas no emana de la arbitrariedad de las imágenes (siguiendo la premisa surrealista) sino de su «contenido *narrativo*». *Ibid.*, pp. 70-75. La cursiva es de Parkinson.

⁷⁴⁰ Masayo Nonaka, *Remedios Varo: los años en México*, México D.F. / Barcelona: R.M. / R.M Verlag, 2012, p. 15. También Martica Sawin señala una hipótesis semejante. Tere Arcq ha trabajado sobre la difusión de las doctrinas gurdjieffianas en el contexto mexicano, véase «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, pp. 33-39. Mabilie visitó México en octubre de 1943 y en diciembre de 1944, y también lo hizo el artista Kurt Seligmann, muy versado en estudios de magia y ocultismo. Volveré a estos visitantes al referirme a lo maravilloso y a la brujería, temas sobre los que escribieron.

⁷⁴¹ «On Mexican soil, shamanic rituals, pre-Hispanic festival and religious processions converged with the practices of spiritualists, Rosacruceans, Masons and followers of Gurdjieff's and Ouspensky's Fourth Way. It is in these sources where we must seek the stamp that Mexico left on the work of Remedios Varo and Leonora Carrington». Teresa Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», *op. cit.*, p. 112.

críticas sobre la primera exposición colectiva en la que participó Varo en México, en el verano de 1955, en la «simpática y reducida galería de arte que lleva por nombre Diana».⁷⁴² La Diana era una galería pequeña que habían inaugurado unos meses antes los músicos exiliados Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot,⁷⁴³ y que funcionaba también como lugar de venta de material para arte y discos y libros selectos. La colectiva se tituló *Seis pintoras*, y junto a Remedios Varo participaron Leonora Carrington y Alice Rahon, Cordelia Urueta, Elvira Gascón (pintora soriana que se había exiliado también en México) y Solange de Forge. De la obra de las seis pintoras, en muchas críticas se destacaron vínculos entre la de Varo y de Carrington, deteniéndose en buscar relaciones y analogías en las pinturas de ambas, pero entreteniéndose también en desglosar el carácter y los matices que las diferencian. Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Jorge Juan Crespo de la Serna, Rafael Anzures... todos se interesaron en compararlas.⁷⁴⁴ Nelken escribió sobre la pintura de Varo: «Su mundo es, en cierto modo, el mismo que el de Leonora Carrington».⁷⁴⁵ El mismo, pero solo en cierto modo. Al año siguiente, Rafael Anzures, en una crítica de la primera exposición individual de Varo en la misma galería, se refiere también en sus comentarios a la obra de Carrington:

La obra de estas pintoras tiene ciertas afinidades, pero al mismo tiempo contiene profundas diferencias. Que distinguen a la una de la otra, enalteciendo por consiguiente a ambas. Este curioso hecho de parecerse al mismo tiempo que diferenciarse [...] ⁷⁴⁶

⁷⁴² Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo». *Novedades, México en la cultura*, 14 de agosto de 1955, p. 4.

⁷⁴³ Sobre Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, véase *Jesús Bal y Gay, tientos e silencios, 1905-1993*, Madrid / Santiago de Compostela: Residencia de Estudiantes / Universidad de Santiago de Compostela, 2005. En este catálogo se reproduce un *gouache* para la publicidad de la galería atribuido a Remedios Varo, que no aparece en el *Catálogo razonado*.

⁷⁴⁴ No me detendré aquí en analizar estas críticas, ya que lo hice en mi artículo «“Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, México D.F., n.º 1, junio de 2012, pp. 26-41. En línea:

http://www.iberopublicaciones.com/arte/sumario.php?id_volumen=1 [consulta: 24/05/2013].

⁷⁴⁵ Margarita Nelken, «Seis pintoras en la Galería Diana», *Hoy*, 20 de agosto de 1955, p. 39.

⁷⁴⁶ Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *Cuadernos Médicos*, diciembre de 1956, p. 29. Añado aquí algunos comentarios no recogidos en el artículo citado sobre la relación entre la pintura de ambas. Es por ese mismo «curioso hecho» al que se refiere Anzures que Cardoza y Aragón había dedicado un capítulo conjunto a las dos pintoras en su *Pintura contemporánea de México*, en el que escribe: «Varo y Carrington. ¿por qué reunir las en mi crónica si son tan diferentes sus talentos y virtudes. Cierta clima las acerca y las distingue a fondo», *op. cit.*, p. 114. En cambio, Prampolini las había distinguido tajantemente: «Es bastante común considerar en México a Leonora Carrington y a Remedios Varo como pintoras emparentadas por el mismo mundo [...] Nada más falso, a mi juicio. Leonora Carrington y Remedios Varo pertenecen a mundos diametralmente opuestos». Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, *op. cit.*, p. 73. En lo

Sobre este «parecerse» y «diferenciarse» han investigado las historiadoras de arte feministas que, desde la década de 1970, han trabajado sobre la obra y las figuras de Varo y Carrington, poniendo en el centro de sus análisis la importancia e intensidad de su relación amistosa y creativa, y destacando que lo que compartían era, sobre todo, su curiosidad y fascinación por diferentes disciplinas y creencias vinculadas a «lo mágico». Janet Kaplan, por ejemplo, dedicó muchas páginas a esta amistad e intereses compartidos en su monografía sobre Varo:

Basada en los extraños poderes de inspiración que una y otra sentían con tanta fuerza, en la creencia de ambas en lo sobrenatural y en los poderes de la magia, desarrollaron una profunda relación, ya que encontraban que podían comunicarse en una forma que sustentaba sus respectivas vidas y trabajo. (...) crearon entre sí una unión espiritual y emocional fundada en un profundo sentido de confianza mutua, un sentido por el cual el dolor y la desesperación que ambas habían experimentado podían ser comprendidos por la otra.⁷⁴⁷

Kaplan destaca que su sentimiento de unión viene dado por unas creencias comunes, «una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas»⁷⁴⁸ y por la experiencia de comprensión que sentían entre ellas, a partir de vivencias compartidas, de situaciones y sentimientos comunes en su pasado. Según Kaplan, las dos se consideraban mujeres especiales, singulares, se sentían diferentes a otras personas, y encontraban cada una en la otra una confidente y una cómplice. Kaplan nos dice que Remedios tenía la impresión de que «compartían una sensibilidad única»,⁷⁴⁹ algo que las hacía semejantes entre ellas y diferentes a los demás:

Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían entender y veía en Carrington un alma gemela que no necesitaría explicaciones, una aliada que no trataría de explicar sus angustias con una lógica fácil o socavar sus visiones a base de sentido común. Carrington compartía esa sensación de

que las hace coincidir Prampolini es, de nuevo, en su indiferencia hacia México: «las dos pintoras han pasado por México sin ser tocadas por el mundo tan característico y *sui generis* del país», *ibid.*, p. 74

⁷⁴⁷ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 93.

haber finalmente encontrado una confidente en un mundo, que, por otra parte, era hostil [...].⁷⁵⁰

Varo y Carrington emprendieron, en relación, un proceso compartido de auto-descubrimiento y creación, en una estrategia de empoderamiento que años más tarde, en el marco de la revolución feminista de la década de 1970, siguieron muchas artistas. Adrienne Rich expresaría la necesidad de encontrar los espacios de coincidencia entre la energía de la creatividad y la de las relaciones,⁷⁵¹ y fue en esa intersección que Carrington y Varo compartieron su proceso. Muchas historiadoras han identificado este proceso con un viaje de conocimiento: Chadwick escribe que, para ellas, «el camino de la evolución espiritual era de las mujeres»,⁷⁵² y Kaplan que, compartiendo ambas la sensación de que «estaban especialmente inspiradas por extrañas fuerzas internas [...] habían sido elegidas para un viaje psíquico especial [...] a lo que la poetisa Adrienne Rich ha llamado “la noche abismal de la memoria femenina”». ⁷⁵³ Para Linda Nochlin la relación entre Varo y Carrington es un claro ejemplo de que las condiciones del exilio permitieron a algunas artistas trabajar en una relación creativa que no hubiese sido posible en París (en el contexto del grupo surrealista), y permitió a cada una «encontrarse a sí misma» pero hacerlo «juntas». ⁷⁵⁴

Esta insistencia en relacionarlas levantó, tras la muerte de Varo y el éxito de su obra, algunas reticencias por parte de Carrington, que sintió la necesidad, en diferentes entrevistas que le hicieron, de reafirmar su relación amistosa pero distinguir su obra creativa.⁷⁵⁵ Masayo Nonaka recoge esta distinción, que Carrington hace de manera muy

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁵¹ Adrienne Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: horas y HORAS, 2011, p. 61.

⁷⁵² Whitney Chadwick, *Women Artist and the surrealist movement*, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁵³ Adrienne Rich, *Reforming the Crystal en Poems: Selected and New, 1950-1974*. Nueva York: Norton, 1975, pág 228, Citada en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁵⁴ En palabras de Nochlin, «Finding oneself together». Linda Nochlin, «Art and the conditions of exile: Men / Women, Emigration / Expatriation», en Susan Rubin Suleiman (ed.), *Exile and Creativity. Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham / Londres: Duke University Press, 1998, p. 38.

⁷⁵⁵ O incluso a afirmar que Varo se había inspirado en su obra. Así lo recoge, por ejemplo, Paul de Angelis, «Leonora Carrington», traducción de María Corniero, *El Paseante*, n.º 17, 1990, pp. 16-17. (Hay una versión algo reducida de la entrevista en inglés: «Interview with Leonora Carrington», en *Leonora Carrington: The Mexican Years. 1943-1985*, San Francisco: The Mexican Museum / University of New Mexico Press, 1991, pp. 32-42). También Victoria Combalá, *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona: Destino, 2006, p. 187. Julia Salmerón ha trabajado en una muy interesante interpretación de este conflicto en su artículo «Remedios y Leonora. El legado literario de una amistad», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell, (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, *op. cit.*, pp. 121-138.

tajante. En palabras de la pintora: «Estábamos experimentando con otra realidad, una realidad hermética, y compartíamos muchas cosas, excepto la pintura».⁷⁵⁶ En la entrevista que mantuvo con Diego Sileo, Carrington se detuvo, más que en ninguna otra, en describir a Varo y la relación entre la obra de ambas:

Remedios era una persona magnética, querida por todos, hombres y mujeres. Una artista extraordinaria, una gran dibujante capaz de crear universos imaginarios más allá de las expectativas humanas. La pintura de Remedios era y es muy diferente de la mía, aunque no sepa decirle en qué cosas nos diferenciábamos, no soy una crítica de arte... ¿tal vez podría decírmelo usted? No trabajábamos nunca juntas, yo no veía nunca sus obras y ella no veía las mías, excepto en las exposiciones. Éramos amigas, no colaboradoras, estábamos seguras la una de la otra, que es para mí el verdadero valor de la amistad. Remedios nunca estaba contenta de su trabajo, era una persona exageradamente modesta y muy exigente, y se sorprendía siempre cuando los coleccionistas compraban sus obras.⁷⁵⁷

No conocemos la correspondencia que mantuvieron entre ellas,⁷⁵⁸ y apenas tenemos información de Varo sobre su relación con Carrington.⁷⁵⁹ En cambio, Carrington fue tajante en expresar lo que Varo supuso para ella: «La presencia de Remedios en México

⁷⁵⁶ Masayo Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, op. cit., p. 11. De una entrevista de Nonaka a Leonora Carrington, s/f.

⁷⁵⁷ Diego Sileo, «Entrevista a Leonora Carrington», en *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, op. cit., pp. 224-225.

⁷⁵⁸ La correspondencia –recordemos que se escribían notitas casi a diario, pero también debieron escribirse cartas mientras Varo estuvo en Venezuela– no ha sido publicada y es prácticamente desconocida. Julia Salmerón publicó una «Carte inédita a Remedios Varo», en *Leonora Carrington*, op. cit., pp. 71-73. Se trata de una carta disparatada, datada en 1958, dirigida a una cebrá y en la que Carrington explica su «origen puramente científico» y desea feliz año 1958, ya que ha decidido repetir y no cambiar de año. Sin embargo, una carta exactamente con el mismo texto fue dirigida a Benjamin Péret, con lo que hemos de pensar que no se trató de una carta personal sino de un escrito literario y una felicitación de año nuevo. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms. 34.644. Varo había pedido a algunos de sus amigos que, a su muerte, quemaran las cartas que tenían de ella. Esta información me la proporcionó André Coiné, que así hizo con las cartas de la pintora a César Moro.

⁷⁵⁹ En ninguna de las pocas entrevistas que realizaron a Varo hubo preguntas ni opiniones sobre Carrington, así que solo nos han llegado las pocas frases sobre ella que Varo recogió en sus sueños o sus cartas ficticias. Nos han llegado también las palabras de Gruen sobre Varo y esta relación: «Tenía un carácter especialísimo. Sentía que la gente –incluyéndome– la consideraba excéntrica. Con quien tenía plena identificación era con Leonora. Carrington. Se reunía mucho con ella y hablaban de filosofía, de asuntos amorosos, de sus problemas personales, dándose opiniones. Y se divertían diciendo cosas disparatadas, así pasaban el tiempo. Pero Remedios tenía una angustia que no sé de dónde venía o a qué se debía. Me platicaba de sus sueños terribles, pero no me los contaba; lo que sí hacía con Leonora». Y concluye Gruen refiriéndose a un tema ya mencionado: «Ahora, ellas no hablaban de pintura, esto debido a que en Leonora había celos por el trabajo de Remedios». José Luis Alcubilla, «El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen», op. cit.

cambió mi vida». ⁷⁶⁰ Además, en la novela carringtoniana *La corneta acústica* tenemos un precioso documento de esta relación y una celebración de la profunda amistad que las unió. La novela es, por otra parte, un divertidísimo testimonio de los conocimientos y prácticas mágicas que ambas compartieron en México. No sabemos exactamente cuando la escribió Carrington, aunque en una entrevista explicó: «La escribí en los años cincuenta, cuando tenía unos cuarenta años». ⁷⁶¹ *La corneta acústica* es la narración de una aventura, protagonizada por mujeres, para transformar el mundo. Las mujeres son dos amigas, Marian Leatherby y Carmella Velásques (un trasunto de Carrington y Varo), que viven estrambóticas situaciones y viajes inesperados. Marian es una feminista inglesa de 92 años, sorda, desdentada y con barba, a quien su familia quiere ingresar en una residencia para ancianas. Su amiga, la pelirroja española Carmella, tiene como principal ocupación escribir cartas a personas que no conoce –que era una de las actividades preferidas de Varo– y ayudará a su amiga en ese difícil trance, viviendo juntas momentos disparatados. Como Marian está sorda, «y para remediar esta carencia, [...] Carmella le regala una trompeta acústica, que es un cuerno mágico» ⁷⁶² que le permitirá enfrentar todos los imprevistos que se le echan encima.

En *La corneta acústica* podemos encontrar muchos asuntos que nos hablan de las complicidades entre las artistas y de sus intereses compartidos, muchos vinculados a conocimientos mágicos y alquímicos, y que podemos relacionar asimismo con sus pinturas. ⁷⁶³ La novela narra las experiencias de Marian en un asilo de ancianas que es a la vez una comunidad esotérica, llamada la «Morada Luminosa» y dirigida por un severo maestro (referencia a sus experiencias con los grupos de Gurdjieff). ⁷⁶⁴ Narra también la peculiar relación entre la comunidad y el retrato de una antigua abadesa, de

⁷⁶⁰ Palabras de Leonora Carrington recogidas por Whitney Chadwick, *Women Artist and the surrealist movement*, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁶¹ Paul de Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶² Rita Alazraki, *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto de deseo a sujeto deseante*. Tesis de maestría (inédita), Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 44.

⁷⁶³ Carrington había escrito ya antes otra novela, *La Puerta de Piedra*, que es (también) la narración de una aventura llena de simbolismo y hermetismo y una celebración de su reencuentro con Remedios y su encuentro con Chiki Weisz, quien será su marido y padre de sus hijos. Leonora Carrington, *La puerta de piedra*. Caracas: Monte Ávila, 1985. Julia Samerón hace una lectura muy sugerente de esta novela en relación al conflicto que supuso para las artistas la continua equiparación y comparación de sus obras. Véase Julia Salmerón, «Remedios y Leonora. El legado literario de una amistad», *op. cit.*, pp. 129-135.

⁷⁶⁴ Una referencia burlona a la figura de Gurdjieff la podemos encontrar también en el cuento de Varo (del que solo se conoce un fragmento) titulado «Proyecto para una obra teatral» o «Lady Milagra», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 97-100.

expresión aventurera y mirada maliciosa, Doña Rosalinda Álvarez de la Cueva.⁷⁶⁵ Parte de las aventuras que corren Marian, Carmella y las demás ancianas están en relación con temas que aparecen en las pinturas de Varo, como la búsqueda del Santo Grial (en *Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Fig. 23]), o el fenómeno de traslación que ha sufrido el eje terrestre y que provoca una nueva era de glaciación (que recuerda mucho a *Fenómeno de ingravidez* [Fig. 28]). En *La corneta acústica* todo es humor y disparate, aunque el asunto sea de absoluta trascendencia: Marian (Leonora) inicia desde el asilo una excéntrica aventura para «encontrar la copa mágica escondida en algún lugar del bosque»⁷⁶⁶. De su empresa, de la que no habría podido salir airosa sin la ayuda de Carmella (Varo), depende la salvación del mundo.⁷⁶⁷

Hemos visto que Carrington tenía, en palabras de su personaje Marian, una relación particular con México, un lugar del que llevaba cuarenta y cinco años intentando marcharse. Lo cierto es que los sentimientos de la artista hacia el país en el que vivió la mayor parte de su vida fueron, en palabras de Julia Salmerón, «como poco, paradójicos». Salmerón recoge que desde su llegada al país, en los comentarios de Carrington sobre México había «una mezcla de fascinación y enfado, entusiasmo y asco».⁷⁶⁸

Me detendré ahora en algunas palabras de Carrington sobre su percepción de la magia en México. Igual que para reconstruir los meses de huida a través de Francia recurrí a las palabras de Péret, ya que no nos han llegado las de Varo, en este caso, y por el mismo motivo, recuperaré las de Carrington, esperando que nos darán indicaciones o ideas sobre la relación de Varo con «lo mágico» en su nuevo país de acogida. Carrington no llegó a México directamente desde Europa, sino que lo hizo por tierra, en un largo viaje desde Nueva York, donde se había instalado previamente junto a Renato Leduc. En varias entrevistas recordó su impresión a la llegada: «Una vez que cruzas la

⁷⁶⁵ Recordemos que figuras de monjas protagonizan pinturas tanto de Varo como de Carrington.

⁷⁶⁶ Leonora. Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p.67.

⁷⁶⁷ Retomaré esta historia al hablar de la relación de Varo y Carrington con la brujería gardneriana. La he desarrollado en «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”. Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *op. cit.* En todas las biografías sobre Varo se recoge que trabajó junto a Carrington en la escenografía y vestuarios del montaje teatral de la obra *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux. Análizo la inspiración de este texto para *La corneta acústica* en «“Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”»: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», *op. cit.*

⁷⁶⁸ Salmerón entrevistó a Carrington varias veces a lo largo del año 2008, tres años antes de la muerte de la artista. Véase Julia Salmerón, «Remedios y Leonora. El legado literario de una amistad», *op. cit.*, p. 122.

frontera y llegas a México sientes que has llegado a un lugar encantado». ⁷⁶⁹ En otra entrevista recordó: «Me parecía un país sumamente exótico. Todo era nuevo: desde el espíritu de la gente o la variedad de comidas, plantas y animales, hasta el paisaje y el contacto con los muertos». ⁷⁷⁰

Esta experiencia de novedad va aparejada con una de otredad: lo nuevo es siempre algo diferente, distinto, algo que no conocemos. Con respecto a los temas relacionados con la magia y la brujería, que le interesaban sobremanera y que en México tienen un peso específico y una fuerte presencia, Carrington expresó:

Las tradiciones mexicanas de magia y brujería son fascinantes, pero no son iguales que las mías, ¿entiende?... Creo que cada país tiene una tradición mágica, pero nuestra actitud ante lo desconocido es propia de nuestra ascendencia. Es algo que tiene que ver con el nacimiento, la sangre, la carne y los huesos de cada uno. ⁷⁷¹

Tanto en el caso de Carrington como en el de Varo, su ascendencia era europea y tenía que ver con diferentes tradiciones del viejo continente. ¿Cuales fueron esas tradiciones mágicas propias? En relación a Carrington, la propia artista –y todos los estudiosos y estudiosas de su obra– han destacado la presencia de leyendas y mitos irlandeses, transmitidos por su madre y por su niñera, así como la educación católica familiar, que de hecho sería una experiencia compartida por Varo y Carrington. Sobre su infancia, Carrington recuerda que tuvo muchas «experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana», y baraja la idea de que esas experiencias hubiesen sido provocadas tanto por su contacto con la mitología celta y las historias de fantasmas y de duendes como por su educación

⁷⁶⁹ Leonora Carrington citada en Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.*, p. 62. Unos años más tarde, Carrington lo expresa con parecidas palabras en el documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, dirigido por Dominique y Julien Ferrandou, Grenoble: SevenDoc, 2011: «Cuando se cruza la frontera y se llega a México, es un lugar encantado en el que moran espíritus de todos los dioses».

⁷⁷⁰ Leonora Carrington citada en Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 72.

⁷⁷¹ Leonora Carrington citada en Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.*, p. 122. Aberth toma la cita de Marie-Pierre Colle, *Artistas latinoamericanos en su estudio*, México D.F.: INBA / Noriega, 1994.

católica.⁷⁷² Recuerda Carrington en la misma entrevista que, de niña, «había decidido que tenía vocación de santa» y que lo que más le llamaba la atención «era la idea de poder levitar».⁷⁷³ Susan L. Aberth señala que, del catolicismo de su infancia, Carrington recordaba su «lado mágico», y también la hibridación, la mezcla de lo cristiano y lo celta, de las historias de milagros con las de apariciones y vuelos mágicos.⁷⁷⁴ Aberth sugiere que México proporcionaría a Carrington una oportunidad de reconciliarse con el catolicismo de su educación, no en el sentido de «convertirse», sino de poder incorporarlo de una manera diferente. México es un país profundamente católico, pero en el que la religión impuesta por los conquistadores españoles se combinó con prácticas, creencias y rituales indígenas muy diversos, creando una manifestación sincrética e híbrida. Se podría decir que el catolicismo mexicano es «exótico» para los europeos, y que la relación con las prácticas católicas en México se parece a la del descubrimiento de las prácticas religiosas de otras culturas, por sus diferencias. Como Leonora ya tenía, desde su infancia, esa capacidad de combinar referentes culturales, le entusiasmó la posibilidad de subvertir el catolicismo ortodoxo y de incorporar en su pintura «ciertas correspondencias iconográficas y conceptuales con la misa católica, especialmente con la Sagrada Comunión y la noción de transubstanciación»,⁷⁷⁵ aunque situándolas en espacios domésticos y poniéndolas en manos de figuras femeninas.

De Varo sabemos menos, aunque podemos pensar que tal vez el catolicismo de su madre y de su abuela le dejasen alguna impronta. Andrade sugiere que, si bien transformadas, «las enraizadas creencias de la madre, católica ferviente [...] darán un toque místico a su obra en años posteriores».⁷⁷⁶ Tenemos algunos testimonios sobre la relación de Varo con el catolicismo, que nos han llegado a través de las palabras de Walter Gruen. Según Gruen, Varo se educó en una casa muy católica, y rechazó el catolicismo ya que decía que «con lo que te educas te lo dan dogmáticamente, lo que encuentras lo conquistas tú misma»,⁷⁷⁷ y que «el cristianismo se le había echado encima

⁷⁷² Paul de Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 17. Así, remitiendo a su infancia, contesta Carrington una pregunta sobre su relación con los «aspectos excéntricos del surrealismo, con lo esotérico y lo oculto».

⁷⁷³ Paul de Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 12. «Probablemente exageré la nota...», añade la artista.

⁷⁷⁴ Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷⁶ Lourdes Andrade, *Remedios Varo, las metamorfosis*, México D.F.: Círculo de Arte, 1997, p. 10.

⁷⁷⁷ Gruen citado en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 164.

desde niña, teniéndolo que tragar sin más». ⁷⁷⁸ Debió ser una relación compleja, ya que también nos ha llegado el testimonio –en la memoria de Carrington– de que Varo deseaba, para el momento de su muerte, la asistencia de un sacerdote católico. ⁷⁷⁹ Además, parece que Varo fantaseaba con la idea de retirarse, cuando envejeciese, a un convento de monjas carmelitas de Aguilar de la Frontera, que había sido fundado por un antepasado suyo. ⁷⁸⁰

Seguramente fue por la necesidad que tenían tanto Varo como Carrington por conquistar algunas certezas espirituales, así como por la heterodoxa relación que mantenían con el catolicismo, que ambas buscaron en muchas otras tradiciones y caminos de conocimiento, y compartieron esa búsqueda. Tal vez por eso, y también como muestra de la amistad que las unía, en *La corneta acústica* Carrington sitúa las aventuras en un espacio teñido tanto de referencias al mundo mítico celta como al medioevo castellano.

Pero, a pesar de las palabras de Carrington sobre que las tradiciones mexicanas de magia y brujería no eran las suyas, lo cierto es que la cultura sincrética de México y las prácticas de magia populares la fascinaron. Hemos visto que Varo pintó una escena de mercado mexicano en uno de sus trabajos publicitarios, y Carrington recordaba que siempre le fascinaron los mercados, pero sobre todo los mexicanos. De hecho, un documental realizado pocos años antes de su muerte recoge su visita a un chamán en el tradicional mercado de brujería de la capital mexicana, el Mercado de Sonora. ⁷⁸¹ El mercado de Sonora –que existe todavía– estaba y está especializado en materiales para magia, brujería y hechicería. Se pueden adquirir objetos para prácticas mágicas de diferentes tradiciones culturales, como pócimas, hierbas, imágenes de Buda, polvos y jabones, cadáveres de ciertos animales, herraduras, imágenes de la Santa Muerte y de la Virgen de Guadalupe, etc., etc., etc. A Remedios y Leonora les gustaba visitar este mercado.

⁷⁷⁸ José Luis Alcubilla, «El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen», *op. cit.*, p. 11.

⁷⁷⁹ Diego Sileo, «Entrevista a Leonora Carrington», en *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁸⁰ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 223-224.

⁷⁸¹ *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, *op. cit.*

En el documental, Carrington identifica el mercado con «una puerta hacia otros mundos»,⁷⁸² un lugar de «lo cotidiano» que abre las puertas a «lo maravilloso». A Varo y a Carrington les fascinaban las piedras y los talismanes, las plantas mágicas, los ungüentos de extrañas y maravillosas propiedades. Seguramente en este mercado compraban también algunos de los ingredientes que utilizaron para sus recetas y experimentos culinarios, vinculados a prácticas mágicas. Varo escribió recetas «para provocar sueños eróticos»⁷⁸³ o para ser el rey de Inglaterra,⁷⁸⁴ pero sabemos que las recetas culinarias o cosméticas no fueron solamente una práctica literaria, y que Varo y Carrington se reunían para cocinar extraños platillos de colores –o sabores– inesperados. Compartieron estos juegos, algunas veces, con otros amigos del grupo,⁷⁸⁵ pero fueron Varo y Carrington quienes los convirtieron en un lenguaje personal y a la vez compartido, secreto pero incorporado a su obra artística. Podemos intentar imaginar la atmósfera que se creaba entre ellas cuando se reunían en el estudio de Carrington si retomamos las palabras con que lo definió el amigo de ambas y viejo revolucionario Victor Serge: «una habitacioncita pequeña en el corazón del viejo México, el lugar más saturado de sueños que conozco aquí».⁷⁸⁶

6. Mitos indígenas y creación de mitos: Remedios Varo y Benjamin Péret

Desde entonces, existe una gran confusión, pues algunos informes verbales sobre la significación de *Mito* se han ido transmitiendo, pero sin aclarar bien su limitado y particular uso entre las nodrizas de Babilonia.

Remedios Varo, «*De Homo Rodans*»⁷⁸⁷

⁷⁸² Palabras de la artista en el documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, *op. cit.* En el mismo documental se recoge el recuerdo de Anthony Penrose cuando visita a Carrington en México en 1974. Penrose explica la reacción de Leonora cuando le muestra el talismán que ha comprado en el mercado como regalo para su padre, y el conjuro que Leonora le obliga a hacer para despojar al talismán del peligro latente que contiene.

⁷⁸³ Recogido en *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁷⁸⁴ En Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 212-215. Este texto no aparece recogido en la edición de Castells.

⁷⁸⁵ La poeta costarricense Ninfa Santos (1916 –1990) recuerda una divertida anécdota en casa de César Moro, cuando después de una comida con Eva Sulzer y Remedios Varo, Moro les aplicó a las tres una mascarilla de belleza hecha con una pasta de hierbas y lodo y las hizo permanecer quietas durante más de media hora, mientras él se echaba la siesta. En Rafael Vargas, «Remedios Varo, su tiempo y el nuestro», *Proceso*, n.º 1677, 21 de diciembre de 2008.

⁷⁸⁶ Victor Serge, «Letter from Mexico», *Horizon*, Londres, 15 de enero de 1947, p. 69. Citado por Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁸⁷ Remedios Varo, «*De Homo Rodans*», *op. cit.*, p. 92.

A pesar de que no fuese su tradición, y como por tantas otras de diferentes lugares, Remedios Varo se interesó por la cultura popular mexicana y el sincretismo de sus prácticas mágicas. Le atraían asimismo las variadas artesanías indígenas y mestizas: los tejidos y bordados, las figurillas, los juguetes... Juliana González recuerda su gusto por las artes populares y que «sus vasos, su vajilla», se surtían de estos productos, que a veces adquiría en el mercado y otras en la tienda de artesanía selecta que tenían sus amigos Jean Nicole y Francine.⁷⁸⁸

A Varo le fascinó el arte precolombino.⁷⁸⁹ Sabemos que trabajó restaurando esculturas prehispánicas junto a Paalen, y que las coleccionaba. Gruen lo recuerda, y remarca que su interés no venía dado solo por la belleza formal de estas piezas:

Le gustaba muchísimo el arte mexicano, el arte precortesiano. Fue de las primeras en descubrir –por ejemplo– el valor artístico del arte de Tlatilco. Con el dinero que ganaba, un día se fue allá para tratar de comprar algunas piezas. Encontró un chupamirto de jade que quiso adquirir, pero ya Diego Rivera lo había apartado. Aun así, consiguió algunas figurillas y era hábil en restaurarlas. Por lo demás, tengo una figura olmeca que mucho le gustaba, ella la restauró captando toda la trascendencia de este arte...⁷⁹⁰

No solamente Varo y Rivera coleccionaban piezas prehispánicas, sino que lo hacían muchos intelectuales y artistas, tanto mexicanos como europeos exiliados, entre ellos Miguel Covarrubias y Wolfgang Paalen –ambos vinculados a *Dyn*– o el muralista Jean Charlot. El arte prehispánico, que había fascinado a Breton en su viaje a México, fascinó igualmente a los surrealistas exiliados.⁷⁹¹ Recordemos que la revista *Dyn* dedicó

⁷⁸⁸ Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, México D.F., 4 de diciembre de 2009. Con Jean Nicole, como con sus anteriores parejas sentimentales, Varo mantuvo una profunda amistad.

⁷⁸⁹ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁹⁰ José Luis Alcubilla, «El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen», *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹¹ Las relaciones entre primitivismo, surrealismo y antropología han sido objeto de numerosísimos estudios, y yo no me voy a detener en ellas. En París, el interés por «lo mágico» estuvo vinculado a la fascinación por las culturas «exóticas» y por ciertas formas de la cultura popular, tanto para el grupo surrealista como para el de Bataille, Leiris y Caillois. La fascinación estética e intelectual se acompañó de una radical crítica anticolonial. En los exilios mexicano y estadounidense, los surrealistas se interesaron por las producciones artísticas y artesanales indígenas. Sobre estos temas se puede consultar: William Rubin (ed.), *«Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984; Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Londres / Nueva York: Routledge, 2003 y James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la*

un número doble especial al arte amerindio, y Martica Sawin anota que Paalen debía disfrutar de la confrontación, en su sala de estar, de una marmórea figura cicládica femenina y una pétrea diosa azteca del maíz.⁷⁹²

También Benjamin Péret coleccionaba figurillas precolombinas, y en ciertos momentos incluso vendió algunas de ellas para paliar su falta de ingresos. Tenemos constancia de que se dedicó –seguramente de forma esporádica– al comercio de piezas arqueológicas con galerías parisinas⁷⁹³ y neoyorkinas.⁷⁹⁴ Leonora Carrington recuerda que «había un mito muy complejo sobre Quetzacóatl. Péret estaba muy metido en ese tema. Creo que negoció para adquirir muchas piezas precolombinas que, en aquellos días, eran bastante fáciles de conseguir. A mí ni siquiera me gustaba la idea de tener esas cosas en mi casa, me parecía que no eran benevolentes».⁷⁹⁵ Carrington fue, por tanto, una excepción a esta atracción generalizada, tal como continúa relatando la pintora: «La cultura mexicana me causó una impresión totalmente inesperada, aterradora [...] Siempre me asustó un poco todo aquello [...] Había una avidez de sangre, algo pesado y amenazador. Siempre sentí que de algún modo me oprimía».⁷⁹⁶

Seguramente Carrington se refiere, cuando habla de cultura mexicana, a los mitos y la escultura azteca. Sabemos, en cambio, que le fascinó la cosmología maya, que estudió para realizar –en 1963, el año de la muerte de Varo– un mural encargado por el Museo Nacional de Antropología: *El mundo mágico de los mayas*. Podríamos decir que se trata de la obra más «mexicana» de Carrington, tanto por la temática como por el formato.⁷⁹⁷ Para realizar el mural, viajó a Chiapas en varias ocasiones, acompañando a la antropóloga suiza Gertrude Blom, y pudo participar en los rituales de los chamanes y

perspectiva posmoderna, Barcelona: Gedisa, 1995. Véase también Lluís Calvo y Dolors Marín (eds.), *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*, Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2000.

⁷⁹² Además del enorme pene de ballena que colgaba del techo. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, *op. cit.*, pp. 252-253. Sobre los intereses antropológicos de Paalen, véase Andreas Neufert, «Wolfgang Paalen: The Totem as Sphinx», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, *op. cit.*, pp. 111-129.

⁷⁹³ Carta de Benjamin Péret al galerista Edouard Loeb, 3 de febrero de 1946, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁹⁴ Carta de Benjamin Péret a Shachtman, 9 de julio de 1947, en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 5, Paris: Associations des amis de Benjamin Péret / Librairie José Corti, 1989, p. 179.

⁷⁹⁵ Paul de Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 16.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁹⁷ No opina lo mismo Ida Rodríguez Prampolini: «Leonora Carrington [...] no logró en absoluto penetrar ni recibir nada de las formas exteriores de ese mundo, sino que siguió aferrada a su imaginación. El pretexto y el tema del cuadro está violado por la poderosa psique de esta artista atrapada dentro de sí misma», en *El surrealismo y el arte fantástico de México*, *op. cit.*, p. 74.

curanderos locales, algo que no es fácil conseguir. Realizó muchos esbozos, ya que no podía tomar fotografías.⁷⁹⁸ No utilizó para su mural el modelo «triumfante» que Rivera había explotado en los suyos sobre el mundo prehispánico, idealizado y celebratorio, sino que hizo una interpretación personal de sus experiencias de conocimiento de esta cultura y de la lectura del *Popol Vuh*. Lo que le interesó fue representar el sincretismo, la presencia conjunta de elementos mayas y cristianos. Según el antropólogo Andrés Medina, Carrington presenta en su mural la cosmovisión de una cultura para la cual lo real y lo mágico son de igual importancia en su vida cotidiana: una cosmovisión, por tanto, no muy lejana a la de la propia Carrington.⁷⁹⁹ El sincretismo y la fusión son tan fuertes que Edward James, amigo y mecenas de la pintora, sentenció que *El mundo mágico de los mayas* es «mucho más irlandés que mexicano, mucho más celta que amerindio».⁸⁰⁰

He mencionado ya que en la obra de Carrington los elementos «mexicanos» están más presentes que en la de Varo. Olga Ries destaca algunos ejemplos de esta presencia, que destacaré a continuación por su estrecha relación con la temática que nos ocupa sobre lo mágico y lo prehispánico. En *Cuento mexicano*, escrito en la década de 1970 y ambientado en el lugar sagrado de Teotihuacan, Carrington añade, a las majestuosas pirámides del sol y de la luna, una que no existe: la pirámide de Venus. La trama del cuento está marcada por rituales y arquetipos de mitos prehispánicos, que protagonizan Juan y María, «la nieta pequeña de la Gran Diosa Madre», con su correspondiente descenso al inframundo donde se encuentra con la diosa, y un final en que ambos se unen, por sacrificio de fuego, en un ser único y mítico: la serpiente emplumada Quetzalcóatl, que es a la vez masculina y femenina.⁸⁰¹ La resolución alquímica del conflicto femenino-masculino en la figura del andrógino adopta aquí una variante mexicana. También en el cuento *La invención del mole*, en el que Carrington combina la

⁷⁹⁸ Los dibujos preparatorios para el mural están publicados en Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas*, textos de Andrés Medina y Laurette Sejourne, México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

⁷⁹⁹ Andrés Medina en Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas*, op. cit., p. 29. Carrington utilizó la simbología que había aprendido en la realización del mural en obras posteriores (como la división tripartita del mundo en *Took My Way Down, Like a Messenger, to the Deep (Emprendí mi viaje hacia abajo, como un mensajero, hacia el abismo, 1977)*).

⁸⁰⁰ Edward James citado en Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres: Thames & Hudson, 1997, p. 106. Leonora Carrington pintó otros murales para el surrealista edificio que James construyó en Las Pozas, Xilitla. Véase Margaret Hooks, *Edward James y Las Pozas: Un sueño surrealista en la selva mexicana*, México D.F.: Turner, 2007.

⁸⁰¹ Sobre el mito de Quetzalcóatl y la androginia ha escrito la historiadora Mercedes de la Garza. De la Garza fue amiga de Varo y ha investigado también sobre el mundo de los mayas.

leyenda virreinal de la invención del mole por parte de unas monjas en Puebla con ocasión de la visita de su arzobispo, por un lado, con la visita de un arzobispo al rey azteca Montezuma quien, a su vez, inventa esa mexicanísima salsa para mejorar el sabor de la carne del obispo.⁸⁰²

Leonora relata⁸⁰³ que fue Benjamin Péret quien le descubrió el *Popol Vuh*,⁸⁰⁴ el libro del consejo del pueblo maya de los *k'iche'* que interesó también a Varo. Péret, en México, no solamente coleccionó –como Varo– piezas con connotaciones mágicas, talismanes y exvotos, sino que se dedicó, además, a recoger y estudiar las diferentes mitologías indias, tanto precolombinas como contemporáneas.

Ya había introducido brevemente la figura de Benjamin Péret en relación a la llegada de Varo a París, y anunciado que volvería a la relación entre la obra de ambos al describir el contexto mexicano. La relación entre el poeta y la pintora, así como entre la obra creativa de ambos, ha sido escasamente estudiada,⁸⁰⁵ a pesar de que compartieron más de diez años de su vida: los años intensos de la revolución y la guerra en España, cuando se conocieron; los de la relación con el surrealismo cuando Varo llegó a París y los durísimos de la ocupación, la huida y el exilio. Sin embargo –como hemos visto también– Varo ni mencionaba a Péret en la carta que escribió a sus amigas de Madrid.⁸⁰⁶ Parece que ambos fueron muy celosos tanto de su intimidad como de su libertad: se casaron civilmente solo antes de separarse, en mayo de 1956 –seguramente para algún trámite relacionado con el pasaporte que Varo necesitaba para viajar a Venezuela– y, según recuerda Gruen que le contó la pintora, quemaron seguidamente el

⁸⁰² Aunque hay que destacar que estos dos cuentos, como el mural, son posteriores a la muerte de Varo. Véase Olga Ries, «El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano», *op. cit.*

⁸⁰³ Palabras de la artista recogidas en una entrevista en el documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, *op. cit.*

⁸⁰⁴ *El libro del consejo (Popol Vuh)*, traducción y notas de Georges Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias, prólogo de Francisco Monterde, introducción de Maricela Ayala Falcón, México: UNAM, 1993.

⁸⁰⁵ Las excepciones serían, además del libro de Janet A. Kaplan, el magnífico estudio de Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México op.cit.*; el capítulo «Subversion & Creativity: Remedios Varo & Benjamin Péret» que Renée Riese Hubert les dedica en *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994, p. 255-275; y el artículo de Victoria Combalía, «Remedios Varo et Benjamin Péret», en *Benjamin Péret et les Amériques*, Lyon: Association des amis de Benjamin Péret, 2010, pp. 43-51.

⁸⁰⁶ Como «el gran ausente en este texto» lo califican Edith Mendoza Bolio y Judith Farré Vidal, «Pies en polvorosa. Travesía hacia México de Remedios Varo», en Ignacio Arellano, Judith Farré y Edith Mendoza: *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo de Calderón: Los diseños de Remedios Varo*, Pamplona: GRISO / Universidad de Navarra, 2009.

acta de matrimonio.⁸⁰⁷ Hemos visto también que realizaron algunas obras juntos –como *Regards perdus* [Fig. 2]- y que Varo estaba presente, en la figura de un hada, en un texto que Péret escribió y publicó en México recordando su estancia en la cárcel al inicio de la guerra, y con el título y sobre el tema que ahora nos ocupa: «Los mitos».⁸⁰⁸

Benjamin Péret estaba interesado en los mitos indígenas desde antes de su llegada a México. Su primer libro de poemas se tituló *Le Passager du transatlantique* (1921), y como si este título hubiese sido premonitorio, Péret fue pasajero hacia América en varias ocasiones. Antes de llegar a México –donde permaneció entre 1941 y 1948– había pasado ya tres años en Brasil⁸⁰⁹ –desde 1929 hasta 1931– con la intención de dirigir un film etnográfico y escribir un libro sobre leyendas y costumbres autóctonas. Allí se interesó por los ritos y ceremonias del *candomblé* y la *macumba*,⁸¹⁰ y estableció relaciones con poetas y artistas del movimiento antropofágico. Además, entró en relación con el movimiento trotskista brasileño y formó parte de la Liga comunista. Por sus actividades políticas fue arrestado, encarcelado y expulsado de Brasil.⁸¹¹

Hemos leído ya sobre su llegada a México, justamente a través de su correspondencia. A Péret le costó mucho más que a Varo sentirse bien en México, y estuvo –desde que acabó la guerra– intentando regresar a París. En su voluminosa correspondencia con Breton se interesa mucho por sus proyectos, primero en Nueva York y después en París, pero en sus cartas dedica poco espacio a la vida cotidiana y poco reconocimiento a las actividades y juegos del grupo mexicano retratado por Gerszo. Kati Horna recuerda que «Péret era tan intelectual, tan distraído que, aunque era un hombre amable y generoso,

⁸⁰⁷ Según recoge Tere Arcq en entrevista con Gruen, «Remedios Varo y la Casa Bayer», *op. cit.*, p. 11, nota 4.

⁸⁰⁸ Benjamin Péret, «Los mitos», *op. cit.*, p.114. El texto fue traducido por César Moro quien, a su regreso al Perú, lo publicó en la revista *Las moradas*, n.º 3, diciembre 1947-enero 1948.

⁸⁰⁹ Breton llegó con la cantante brasileña Elsie Houston. Se habían casado en París y en Brasil nació el hijo de ambos, Geysler.

⁸¹⁰ Estas religiones sincréticas africanas habían sido prohibidas en el nuevo orden brasileño establecido por la «revolución de los treinta», ya que no se correspondían con la deseada imagen de modernidad. Péret publicó trece artículos sobre ellas en el *Diário da Noite* entre el 25 de noviembre de 1930 y el 30 de enero de 1931. Además, Péret es uno de los primeros autores en escribir sobre una ceremonia de contra-brujería, de magia blanca, la *umbanda*, que parte de la *macumba* e integra elementos africanos, indígenas y católicos con el espiritismo blanco de Allan Kardec, reelaborándolas en una nueva síntesis. Sobre este tema véase Leonor L. de Abreu, «Quand le poète rejoint l'ethnologue: les religions africains du Brésil», en *Benjamin Péret et les Amériques*, *op. cit.*, pp. 21-33.

⁸¹¹ Sobre Péret en Brasil véase también Claude Courtot, «Le passager du transatlantique. Benjamin Péret et l'Amérique», en *Benjamin Péret et les Amériques*, *op. cit.*, pp. 11-18.

no participaba activamente en las cosas de la vida. Estaba siempre perdido en sus pensamientos, con la cabeza en las nubes, pensando en cosas importantes».⁸¹²

Tal vez una de esas cosas importantes para Péret en México fue la continuación de su proyecto de recopilación de mitos indígenas, su *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, que no sería publicada hasta después de su muerte.⁸¹³ Otras serían su actividad política y la poesía. Péret trabajó como maestro de francés en la escuela de artes plásticas La Esmeralda,⁸¹⁴ así como de bibliotecario del IFAL y de editor de la *Revue de l'IFAL*, pero parece que ninguno de los dos cargos le reportaba excesivo trabajo y apenas un magro sueldo. Así que se dedicó a las «cosas importantes» que le interesaban. Escribió algunos conjuntos de poemas: *Dernier malheur dernière chance*,⁸¹⁵ *Un point c'est tout*⁸¹⁶ —que se trata del texto más «autobiográfico» de Péret y podría hacer referencia al fin de su relación con Varo— y *A tâtons*.⁸¹⁷ También escribió cuentos, como *Le dégel*, publicado en el primer número de *VVV*, en junio 1942.

En cuanto a sus actividades políticas, estuvo muy vinculado a otros exiliados trotskistas. Octavio Paz lo recuerda así:

⁸¹² Kati Horna, citada en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 111. De hecho, así fue como lo retrató Gerszo en *Los días de la calle Gabino Barreda*. Gerszo hizo también un retrato de Péret que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de México. El pintor lo describió así: «Arriba hay un desnudo y abajo una locomotora; el desnudo es Benjamin y la locomotora es Péret». Me parece que hay cierta reconversión en el comentario de Kati Horna sobre «las cosas de la vida», como la subsistencia, de la que parece que se tenía que encargar Varo.

⁸¹³ Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, París: Albin Michel, 1960.

⁸¹⁴ La escuela se inauguró en 1942, y al año siguiente entre la nómina de profesores encontramos a Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Francisco Zúñiga, María Izquierdo, Diego Rivera y Frida Kahlo, entre otros. Además, Benjamin Péret, profesor de francés. Véase Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, op. cit., p. 42. En el «Dossier biographique» de Péret en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de París consta que en 1942 ya trabajaba en la Escuela.

⁸¹⁵ *Dernier malheur dernière chance* es un poema en cuatro partes, fechado «26 octubre - 6 noviembre 1942». La tercera parte vio la luz en *VVV* n.º II-III, en marzo de 1943, y fue publicado completo en París en 1946 por las Éditions Fontaine. Según Bradu, algunas imágenes sugerirían que el poema fue concebido durante la travesía a México, y constituye una recapitulación sobre los horrores de la guerra y la negrura de los tiempos. Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, op. cit., p. 19.

⁸¹⁶ Se trata de un libro de once poemas que, según Bradu, «podría leerse como un eco a *Je sublime*, en el que el desencanto habría sustituido a la exaltación». Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, op. cit., p. 64. Se publicó en la revista *Les quatre vents*, n.º 4, en febrero de 1946 y al año siguiente fue reunido con otros poemas en *Feu central*, con ilustraciones de Tanguy.

⁸¹⁷ Que fue integrado también en la edición de *Feu central*. Dos de los diez poemas de *A tâtons* fueron traducidos por Moro para *Las Moradas*, n.º 3, diciembre de 1947. Uno de ellos, *Virgule*, se lo habían regalado Péret y Varo a Moro: sobre un tarjetón, Péret escribió el poema y Varo realizó un dibujo.

Al comenzar el año de 1942 conocí a un grupo de intelectuales que ejercieron una influencia benéfica en la evolución de mis ideas políticas: Victor Serge, Benjamin Péret, el escritor Jean Malaquais, Julian Gorkín, dirigente del P.O.U.M., y otros. Se unía a ese grupo, a veces, el poeta peruano César Moro. Nos reuníamos en ocasiones en el apartamento de Paul Rivet, el antropólogo, que fue después director del Museo del Hombre de París.⁸¹⁸

Además, Péret mantuvo una relación muy estrecha con los trotskistas españoles exiliados⁸¹⁹ y reunidos en torno a la figura de Natalia Sedova Trotsky. Desde 1942, al poco tiempo de su llegada, Péret colaboraba con dos revistas trotskistas, *19 de julio* y *Contra la Corriente*, firmando con el pseudónimo «B. Peralta». Nunca escribía sobre política mexicana, ya que a los extranjeros no les estaba permitido expresar públicamente sus opiniones sobre política nacional. También a finales de 1942, escribió el prólogo para el libro *La verdad contemporánea*, de los militantes trotskistas Juan Brea y Mary Low.⁸²⁰ Hasta su ruptura con la IV Internacional, en 1948, escribió muchos textos críticos con las posturas de acercamiento a la política de la Unión Soviética,⁸²¹ algunos de ellos firmados junto a la viuda de Trotsky.⁸²² Se conserva una

⁸¹⁸ Octavio Paz, *Itinerario*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 74-75. Apenas dos años antes, Paz había sido crítico y contrario a la Exposición surrealista. Gunther Gerszo recuerda a Péret sentado en un rincón de la casa de Gabino Barrera como «uno de los cinco trotskistas de México celebrando una reunión». Entrevista de Fabienne Bradu a Gerszo, ciudad de México, 11 de noviembre de 1996. Citado en Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, *op. cit.*, p. 26. También Péret, en una carta a Georges Henein, surrealista y trotskista, hace un recuento de quienes podrían ser esos cinco: «En México, donde estoy desde el principio del año, me he encontrado con (Victor) Serge, (Marceau) Pivert, (Julián) Gorkín y (Manuel) Munis, que ya están aquí desde algún tiempo. No estoy muy de acuerdo con los tres primeros, que a mi juicio se pierden en discusiones excesivamente bizantinas, que los conducen a conclusiones bastante confusas». Carta de Benjamin Péret a Georges Henein, México, 18 de abril de 1942, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 5, *op. cit.*, p. 58.

⁸¹⁹ Algunas hojas volantes aparecieron firmadas por el Grupo Español en México de la IV Internacional, del que seguramente Péret formó parte. Véase por ejemplo «¡La Tercera Internacional ha muerto: Viva la Cuarta Internacional!», datada en México D.F. el 23 de mayo de 1943. Reproducida en Agustín Guillamón (dir.), *Documentación histórica del trosquismo español (1936-1948)*, *op. cit.*, pp. 299-300.

⁸²⁰ Juan Brea (1908 - 1941) poeta surrealista cubano, militante trotskista y excombatiente del POUM. en España. Es posible que su amistad se remontara a los años 30 en París. Su compañera, Mary Low, estuvo también en la revolución española y escribió *Red Spanish notebook*. En su libro recuerda cuando encontró a Péret en Barcelona: «La noche que llegamos había un famoso poeta francés haciendo guardia junto a los demás. Era la última persona que hubiera esperado encontrar». Citado de la traducción al castellano: *Cuaderno rojo de Barcelona, agosto – diciembre 1936*, Barcelona: Alikornio, 2001, p. 51.

⁸²¹ El más conocido entre ellos es el firmado como Peralta, *Le Manifeste des exegetes*, México: Editorial Revolución, 1946, en que Péret refuta un manifiesto de la IV Internacional que apoya a la Unión Soviética. Recogido en Agustín Guillamón (dir.), *Documentación histórica del trosquismo español (1936-1948)*, *op. cit.*, pp. 371-376. Al año siguiente escribe «Alternative», sobre la revolución socialista. Recogido en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 167-168.

fotografía de Remedios Varo junto a Natalia Sedova y Péret en el popular balneario de Las Estacas,⁸²³ lo que nos permite suponer que compartían también, además de la militancia, amistad y ratos de divertimento.⁸²⁴

Para Péret, el deseo de una transformación social radical no estaba separado de las otras «cosas importantes» que le interesaban. Como recuerda Pierre Mabilie, en un texto escrito en 1945 en torno al grupo de surrealistas exiliados:

En México, Benjamin Péret no ha muerto, como dijeron los rumores; vive modestamente, escribió un largo poema que se publicará pronto y una interesante antología de leyendas indias. Para él, la transformación social es más que nunca inseparable del esfuerzo poético y sobre este punto su posición no ha cambiado.⁸²⁵

Mabilie cita la antología de leyendas indias americanas que está recopilando Péret, entre las que incluye las del Popol Vuh que también interesaron a Carrington y a Varo. De hecho, aunque su antología tardaría aun quince años en ser finalizada, Péret escribió en México varios textos más sobre las culturas prehispánicas, mientras trabajaba en su investigación.⁸²⁶ Muy interesante es el primero de los que publicó, la introducción al libro *Los tesoros del Museo Nacional de México: La escultura azteca*, con veinte fotografías de Manuel Álvarez Bravo.⁸²⁷ Péret no pretendió escribir un texto erudito,

⁸²² Véase Natalia Sedova Trotsky, Benjamin Péret y Grandizio Munis, «Carta abierta al Partido Comunista Internacionalista», México, junio 1947 y «La IV Internationale en danger», México D.F., 27 de junio de 1947. Agustín Guillamón (dir.), *Documentación histórica del trotskismo español (1936-1948)*, op. cit., pp. 382-394.

⁸²³ Está publicada en Masayo Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, op. cit., pp. 16-17.

⁸²⁴ Sin embargo, no he encontrado ninguna referencia a la militancia trotskista de Varo, aunque se cita en algunas investigaciones.

⁸²⁵ «À México –Benjamin Péret n'est pas mort comme le bruit en a couru; il vit modestement, a écrit un long poème qui doit être publié bientôt et a composé une intéressante anthologie des légendes indiennes. Pour lui, la transformation sociale est plu que jamais indissociable de l'effort poétique et sur ce point sa position ne s'est pas modifié. Remedios doit aux difficultés matérielles d'avoir relativement peu peint (...) Leonora Carrington peint et écrit, un long texte est paru dans VVV: elle y retrace l'expérience que fut pour elle son séjour dans une maison de santé en Espagne (...)». Como leemos, Mabilie continúa relatando las dificultades materiales de Varo para pintar, y que Carrington ha escrito el relato de su estancia en un manicomio español. Pierre Mabilie, *Messages de l'étranger*, París: Plasma, 1981, p. 230. Citado en Victoria Combalía, «Remedios Varo et Benjamin Péret», op. cit., pp. 45-46.

⁸²⁶ Sobre la relación de Péret con la antropología y la arqueología mexicana, véase Rita Eder, «Benjamin Péret and Paul Westheim. Surrealism and other genealogies in the land of the aztecs», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, op. cit., pp. 77-94.

⁸²⁷ *Los tesoros del Museo Nacional de México: La escultura azteca*, introducción de Benjamin Péret, fotografías de Manuel Álvarez Bravo, México D.F.: Ediciones Iberoamericanas, 1943. Es interesante destacar que este encargo lo recibe por un vínculo político: es un encargo del editor Costa-

sino ofrecer una visión personal de la civilización azteca, que amplió en otros textos posteriores. Escribió además varios artículos que publicó en revistas europeas y estadounidenses,⁸²⁸ y tradujo al francés el texto sagrado maya *Libro del Chilam Balam de Chumayel*,⁸²⁹ que se publicó en París cuando Péret ya había regresado. También desde París publicó su poema *Air mexicain*, acompañado de cuatro litografías a color de Rufino Tamayo,⁸³⁰ claramente inspirado en relatos mitológicos y en el de la conquista. El poema incluye una introducción sobre la naturaleza mítica de México y una narración histórica en tono épico. Péret mantuvo siempre una relación especial con México y poco antes de su muerte tradujo el poema de Octavio Paz *Piedra del sol*.⁸³¹

A Péret, como a muchos y muchas artistas surrealistas, lo que le interesaba en relación al arte prehispánico (como al arte arcaico y primitivo en general), era su dimensión mítica y sagrada, más que su originalidad formal. El arte primitivo e indígena proveía a los surrealistas de un punto de partida ideal por su contenido mítico, que reforzaba su rechazo a la religión, la cultura y los valores de la sociedad occidental. El arte indígena les ofrecía un nuevo vocabulario visual que hablaba de la dimensión poética y mítica de la vida.⁸³²

Volvamos entonces al tema de los mitos y al texto del mismo título que Péret publicó en México en 1944. Se trata de un texto muy importante, pues acompañará, con el título *La parole est à Péret*, la polémica publicación de *Le déshonneur des poètes*, que Péret escribió al año siguiente y en el que criticaba con fuerza el uso que algunos poetas

Amic, que en sus editoriales Quetzal y Ediciones Iberoamericanas, publicaba obras en francés, libros de compañeros del POUM. y la colección de *Clásicos Catalanes*.

⁸²⁸ «Descubrimiento de Chichén Itzá» se publicó en *Les Nouvelles Littéraires*, n.º 1444, 5 de mayo de 1955, como un adelanto de la presentación de su traducción del *Libro del Chilam Balam de Chumayel*. Un fragmento de lo que más tarde sería su introducción a la *Anthologie* apareció publicado en *View*, n.º 2, junio 1943. También aparecieron unas notas sobre el arte precolombino en la londinense *Horizon*, n.º 89, junio de 1947.

⁸²⁹ Se trató de la primera traducción francesa, que Péret finalizó a su regreso a París: *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, París: Denoël [1955]. De hecho siguió publicando, ya de regreso, muchos textos sobre México y sobre su arte, aunque en mi investigación solo citaré algunos de ellos.

⁸³⁰ Benjamin Péret, *Air mexicain*, París: Librairie Arcanes, 1952. Existe edición bilingüe con traducción al castellano: *Air Mexicain / Aire Mexicano* prefacio de Jean-Louis Bedouin, traducción del poema por José de la Colina, traducción del prefacio por Glenn Gallardo, México D. F.: Aldus, 1997.

⁸³¹ Aunque no aparecerá publicado hasta unos años después: Octavio Paz, *Pierre du soleil*, traducción de Benjamin Péret, París: Gallimard, 1962.

⁸³² Sobre este tema son muy interesantes las reflexiones de Celia Rabinovich, *Surrealism and the sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, *op. cit.*, pp. 106-107. Rabinovich insiste en los diferentes intereses de los cubistas y los surrealistas. Mientras que para a primeros las formas visuales del arte arcaico o «primitivo» les ofrecían una aproximación radical hacia la abstracción, para los surrealistas el arte arcaico ofrecía un vocabulario mítico y esotérico desvinculado de la cualidad literaria del simbolismo. *Ibid.*, pp. 106-107.

habían hecho de la poesía realista en aras de su utilidad política, durante la ocupación.⁸³³ En «Los mitos» (o, ya que es el mismo texto, en *La parole est à Péret*), Péret intenta definir el parentesco profundo entre la creación poética y el pensamiento mítico, y la relación de ambos con la transformación de la vida personal y social. Poesía, mito y revolución son inseparables, o, incluso, son lo mismo. La magia –a la que han renunciado la ciencia y la religión– es la esencia de la poesía. El mito y la magia son potencias emancipatorias y liberadoras, por contrarias al racionalismo que ha llevado al sinsentido de la guerra.⁸³⁴ Además, para Péret, los mitos permiten recuperar y mostrar «los primeros pasos del hombre en el camino del conocimiento».⁸³⁵

El tema de los caminos del conocimiento interesaba también mucho a Varo, y podemos suponer que entre ella y Péret se desarrollaron muchas conversaciones, a lo largo de los años intensos que compartieron, de descubrimientos sobre libros sagrados, mitos y leyendas, igual que recordaba haberlo hecho Carrington. Además, en «Los mitos» podemos encontrar otros temas que interesarían a Varo. Uno de ellos es la idea de que la búsqueda espiritual no está desvinculada de la naturaleza. En el mundo mítico, dice Péret, el espíritu de los hombres está vinculado al cosmos: «El sol, la luna, las estrellas, el trueno, la lluvia y la naturaleza entera son su semejanza y si, de materia a materia, su poder es débil, está compensado, de espíritu a espíritu, por un poder que supone

⁸³³ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, precedido de *La parole est à Péret*, introducción de Jean Schuster, Utrecht: Association des Amis de Benjamin Péret / Le Terrain Vague, 1965. La primera edición es de 1945. Aunque desborda el tema de esta investigación, me gustaría retomar la historia de su publicación en las palabras del editor Alain Gheerbrant en sus memorias, ya que dan medida de lo que supuso este texto. Recuerda como, por medio de Breton, entró en contacto con Péret pues conoce su fidelidad al trotskismo: «Al amparo de Aragon, del Comité Nacional de Escritores y de *Lettres Françaises*, el obediente Partido comunista francés se había propuesto someter a los artistas al servicio de la causa, es decir, de Stalin y su aparato. Ya se perfilaba, con gran torpeza, la moral del “compromiso”. El poeta debía volverse agente de publicidad. Aragon [...] daba el ejemplo. Estos poetas-patriotas hablaban del “honor de los poetas”. Era preciso contestarles. El autor de *Mort aux vaches et au camps d'honneur* me parecía el más indicado. Le pedí que interviniera. En unos días redactó una bomba que tituló *Le déshonneur des poètes*. Por mi parte, tenía que lanzarla en caliente. Corrí con el impresor y el manuscrito de *Le déshonneur des poètes* fue impreso y distribuido a una velocidad récord, con el nombre de su autor y un colofón que rezaba “Poesía y revolución”, una editorial imaginaria que no podía sino ubicarse en México». Alain Gheerbrant, *La transversale*, Arles: Actes Sud, 1995, pp. 187-188. *Le déshonneur des poètes* fue un texto muy mal recibido en Francia, donde se vivía con euforia la idea de la poesía militante y resistente, y se consideró un ultraje cometido por alguien que había estado fuera durante parte de la guerra. Aunque en su texto Péret critica toda la poesía de circunstancias, se tendió a presentar como un texto contra la poesía de la Resistencia.

⁸³⁴ La publicación de este texto acompañando *Le déshonneur des poètes* viene justificada por la importancia de su propuesta, según señala una nota firmada por veinticuatro artistas surrealistas de diez diferentes países, que la refrendan. Es curioso que, desde México, aparecen los nombres de Leonora Carrington y de Esteban Francés, pero no el de Varo.

⁸³⁵ Benjamin Péret, «Los mitos», *op. cit.*, p. 110.

ilimitado». ⁸³⁶ Además, Péret defiende en su texto un origen común de la ciencia y de la poesía, y la necesidad de una conciliación entre ambas: «Las generaciones futuras tendrán que encontrar la síntesis de la razón y la poesía: no se puede continuar oponiendo la una a la otra, arrojando deliberadamente un púdico velo sobre su común origen». ⁸³⁷ Por último, le importa evidenciar un denominador común entre el mago y el poeta, y considera la magia como «la carne y la sangre de la poesía». ⁸³⁸

En «Los mitos», Péret expresa una preocupación sobre la que estaba escribiendo, contemporáneamente, André Breton: la necesidad de construir un nuevo mito moderno, un mito que ya no sea el del progreso y la razón. Para ambos, la creación de un mito nuevo es equivalente a proyectar la imagen de una nueva sociedad. ⁸³⁹ La tarea inicial consiste en desprenderse de los mitos antiguos, mezclados con la religión. En «Los mitos», Péret hace una vigorosa crítica tanto a los mitos religiosos como a los mitos ateos contemporáneos, oponiéndoles los mitos primitivos y los nuevos mitos modernos que aún están por crear. También Breton, en su conferencia en 1942 a los estudiantes de Yale, había establecido como objetivo fundamental la «preparación de orden práctico para “una intervención en la vida mítica”». ⁸⁴⁰ En ese mismo año, Breton publicó en Nueva York sus «Prolegómenos a un tercer Manifiesto surrealista o no», ⁸⁴¹ en el que identificaba la posibilidad del nuevo mito surrealista con la figura de los «grandes transparentes».

Tal vez Remedios Varo estaba también preocupada por este asunto, y en relación a su posible respuesta a la llamada bretoniana de visibilizar los «grandes transparentes» me detendré al analizar sus primeras obras mexicanas. Ahora voy a hacerlo, brevemente, en la presencia de los mitos y lo mítico en sus pinturas. Según Lourdes Andrade, los relatos incluidos en la antología de Péret muestran «diversas y reveladoras coincidencias con el

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁸³⁹ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas, op. cit.*, pp. 150-151.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁸⁴¹ André Breton, «Prolegómenos a un tercer Manifiesto surrealista o no», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, pp. 309-326. Aunque desde mucho antes hubo interés por el mito vinculado a su capacidad revolucionaria, como nos recuerda el propio Breton en su «Prefacio a la posición política del surrealismo en 1935»: «la preocupación que desde hace diez años es la mía de conciliar el surrealismo como “modo de creación de un mito colectivo” con el movimiento mucho más general de liberación del hombre...». Citado en Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas, op. cit.*, p. 152.

universo pictórico de Remedios». ⁸⁴² Aunque por otro lado –señala Andrade– si bien «sus imágenes hacen alusión, a veces de manera explícita, al arsenal mítico tan apreciado por los surrealistas», y aunque su atracción por el mito la vincule al mundo indígena americano, «las referencias *directas* a este no se encuentran en su pintura». ⁸⁴³ Se trata de una invitación, muy sugerente, a intentar encontrar en la obra variana esas referencias, que merecería una nueva investigación y una aproximación mucho más profunda que la que puedo realizar aquí, así que ahora solo voy a recoger algunos de los aspectos que señala Andrade, para vincularlos a las hipótesis de otras investigadoras y dejar esbozada y abierta una posibilidad para esta nueva investigación. ⁸⁴⁴

En primer lugar, Andrade señala uno de los temas que aparecen frecuentemente en la pintura de Varo y que podemos relacionar con los mitos de la América indígena, aunque de hecho lo podríamos vincular a todas las tradiciones míticas: la figura del héroe, que corre aventuras dramáticas o cómicas para conseguir objetivos más o menos trascendentales. En relación a la imagen del héroe, me gustaría recuperar dos propuestas. La primera es la de Dina Comisarenco, que relaciona los héroes y heroínas de las pinturas varianas con el clásico estudio de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*. ⁸⁴⁵ Comisarenco ha investigado sobre las relaciones entre la estructura del viaje del héroe planteada por Joseph Campbell y las representaciones, en las pinturas de Varo, de héroes y heroínas que viajan. ⁸⁴⁶ Parte de la premisa de que, en las obras de Varo, se representan las diferentes etapas de los procesos de evolución espiritual a través de la constante búsqueda del autoconocimiento y del conocimiento del mundo,

⁸⁴² Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», *op. cit.*, p. 75.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ Y querría dejar abierta otra, que también me parece muy sugerente: la de los vínculos que pudieron establecer Péret y Varo, en sus respectivas obras creativas, en relación a la alquimia. En su *Antología del humor negro*, Breton presentó a Péret con las siguientes palabras: «Solo él ha realizado plenamente sobre el verbo la operación correspondiente a la “sublimación alquímica que consiste en provocar “la ascensión de lo sutil” mediante su “separación de lo espeso”», en André Breton, *Antología del humor negro*, *op. cit.*, p. 345. Péret publicó en París, en 1958, *Histoire naturelle*. En este texto, Péret inventa una historia mítica y alquímica de la creación del mundo. Se trata de una historia surrealista, divertida y terrible, en la que no hay un demiurgo, sino que son los propios elementos los que se van creando entre ellos, a partir de sus luchas y combinaciones. La primera parte del texto, titulada «Los cuatro elementos», está datada en México en 1945. Es decir, que Péret empieza *Historia natural* mientras desarrolla sus investigaciones para la *Antología*. Como si quisiera imitar el impulso fundador de los mitos, Péret inventa un origen de los cuatro elementos, paródico e imaginativo. Se convierte en creador de mundo, como el alquimista, como el poeta, como la pintora. Benjamin Péret, *Historia natural*, ilustraciones de Magali Lara, traducción de Lourdes Andrade, México D.F.: Artes de México, 2000.

⁸⁴⁵ Joseph Campbell, *El Héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, traducción de Luisa Josefina Hernández, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

⁸⁴⁶ Dina Comisarenco Mirkin, «Remedios Varo, the Artist of Thousand Faces», *Aurora, The Journal of History of Art*, vol. 10, 2009, pp. 77-114.

así como de la profunda unidad entre ambos, es decir –en palabras de Varo– del «hilo invisible que une todas las cosas».⁸⁴⁷ Comisarenco analiza las etapas (y sub-etapas) del viaje tal como las describe Campbell, relacionándolas con diferentes pinturas y subrayando lo revelador de las coincidencias. Así, se detiene en encontrar, en diferentes pinturas, vínculos para la partida (la llamada de la aventura, la resistencia a la llamada, la ayuda sobrenatural, el traspaso del primer umbral); para la iniciación (el camino de las pruebas, el encuentro con la diosa, la apoteosis, la gracia última), y para el regreso (la negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso, la posesión de los dos mundos y la conquista de la libertad para vivir). Ya en la simple enumeración de estos temas podemos intuir algunos de los vínculos que establece Comisarenco.

La segunda propuesta que querría señalar en relación a la figura del héroe en las pinturas varianas es que, como veremos, en muchas ocasiones se trata de una heroína. Incluso en relación a los héroes mitológicos, Janet A. Kaplan ha señalado que «en muchas pinturas, Varo adoptó como estrategia la trasposición de héroes míticos masculinos a formas femeninas»: cita una Minotauro mujer, un Pan femenino, e incluso «un Ulises femenino que se embarca en su abrigo para explorar aguas desconocidas».⁸⁴⁸ Rosa Rius se ha detenido en la descripción de una de estas heroínas:

Una refulgente Minotaura, digna hija de Parsífae («la que brilla para todos», un epíteto de la diosa de la luna). El personaje sostiene una llave que ha de abrir la cerradura que flota al fondo del cuadro. Tiene cuerpo de mujer y cabeza de animal, pero no es monstruosa como Asterión, sino que, al contrario, sus cuernos recuerdan la media luna de Artemisa-Diana, y no está encerrada para siempre, sino que está a punto de salir del laberinto porque tiene la llave.

Rius destaca que, aunque Varo pintó muchas figuras asexuadas o andróginas, en otras – como en esta– resaltó la anatomía femenina para convertirla en heroína.⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ En su descripción de *Armonia*. «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 114

⁸⁴⁸ Janet A. Kaplan, «Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina», *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴⁹ Rosa Rius Gatell, «Remedios Varo revisita el somni mític», *op. cit.*, pp. 119-120.

Volviendo al texto de Andrade, la autora destaca otros posibles vínculos entre la obra de Varo y las mitologías indígenas americanas. Andrade señala que muchos personajes varianos tienen una naturaleza mágica que les ayuda a conseguir sus objetivos. Por ejemplo, tienen la capacidad de transformarse, una capacidad que los pone en íntimo contacto con lo animal, lo vegetal y lo mineral, y que los sitúa, según Andrade, en la órbita de «las serpientes emplumadas, las “mariposas de obsidiana” y otras eminentes alimañas del mundo mítico pre-colombino».⁸⁵⁰ Incluso el *Homo rodans*, al que Varo dio forma con huesos de pollo, pavo y pescado, puede recordar las figuras populares de las «calaveritas». También destaca algunas arquitecturas míticas, que se pueden vincular a ciertas ciudades prehispánicas, construidas sobre el agua, en forma de espiral, y que se constituyen como el lugar de encuentro con la divinidad, el del lugar final de la búsqueda. Por último, señala la presencia, en algunas pinturas de Varo, de un tiempo mítico, recurrente, cíclico, circular: los días del pasado que aparecen en el presente, los tiempos simultáneos de *El relojero*, el tejido del espacio y del tiempo...

Según Andrade, Varo crea en su pintura, partiendo de una iconografía personal, una nueva mitología. En relación a esta idea me parece imprescindible recuperar –para finalizar con este esbozo de investigación– la propuesta de Estella Lauter, en su texto sobre las artistas como «hacedoras de mitos».⁸⁵¹ Según Lauter, el trabajo de las artistas es necesario tanto para la revisión y cuestionamiento de los estereotipos patriarcales en los mitos tradicionales como para la construcción de un nuevo imaginario y un sistema simbólico que no identifique a las mujeres con «lo otro», sino que elabore nuevos y diferentes arquetipos en los que las mujeres se identifiquen y reconozcan. Muchas pinturas de Varo responden a esa necesidad.⁸⁵²

⁸⁵⁰ Lourdes Andrade, «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», *op. cit.*, p. 77.

⁸⁵¹ Lauter, Estella, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.

⁸⁵² De hecho, Lauter dedica un capítulo a la obra de Varo como «hacedora de mitos»: «Remedios Varo: the creative woman and the female quest», *ibid.*, pp. 79-97.

B. SABERES MÁGICOS EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO

I. PALABRAS PARA «LO MÁGICO»

En la introducción a esta tesis he partido de un artículo de Rafael Anzures en el que el crítico establecía una definición para «lo mágico» en la pintura de Varo. Concretaba su definición buscando la genealogía del interés de la pintora por las prácticas y los saberes mágicos. Para esta genealogía, Anzures señalaba dos fuentes: el surrealismo y la corriente del «magicismo universal». Sin embargo, no siempre los críticos y críticas han sido tan cuidadosos en deslindar las definiciones de lo mágico de sus acepciones más generales o ambiguas. En ocasiones, cuando lo han hecho, lo han referido a cuestiones diferentes y le han dado sentidos distintos. Por ejemplo, Janet A. Kaplan se refiere a la magia, en la introducción a su monografía sobre la artista, de una manera mucho más amplia:

Remedios Varo creía en la magia. Profundamente supersticiosa,⁸⁵³ y muy en armonía con la naturaleza, profesaba una creencia mística en las fuerzas que están más allá de nosotros y que influyen en los acontecimientos y los dirigen.⁸⁵⁴

Kaplan vincula la magia a la idea de armonía con la naturaleza –y en ese sentido, aunque de forma vaga, con las doctrinas neoplatónicas mencionadas por Anzures– pero, además, la pone en relación con palabras de significados tan diferentes como «superstición» y «mística». La propia artista, al hablar de sus intereses, utiliza conceptos que remiten a cualidades ambiguamente atribuidas a su obra: «En pintura me interesa lo místico, lo misterioso».⁸⁵⁵

⁸⁵³ La propia artista se definió así: «y yo soy supersticiosa sin remedio...» en la entrevista realizada por Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵⁴ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 7. A lo largo de su investigación Kaplan irá concretando el sentido de «lo mágico».

⁸⁵⁵ Luis Islas García, «Remedios Varo. En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», entrevista a la pintora publicada en el diario mexicano *Novedades* el 3 de abril de 1962, s.p. Creo que hay que tener en cuenta que no se trata de un escrito de Varo, y que tal vez los términos no coincidan exactamente con los que ella utilizó en la entrevista.

Hemos visto que hay decenas de artículos y textos que utilizan palabras como «magia» o «hechicería» para hablar de la pintora y de su obra. ¿A qué se refieren las investigadoras y críticas, los teóricos, los escritores surrealistas y la propia artista cuando utilizan estos términos? ¿Los vinculan a las mismas prácticas? ¿Los emplean como equivalentes?

Si buscamos una definición general para la palabra magia, veremos que el término acepta muchas y variadas. El antropólogo Manuel Delgado advierte de su «valor polisémico poco menos que inagotable», ya que, en el lenguaje corriente, el adjetivo «mágico» se utiliza para calificar objetos, situaciones, representaciones y ambientes a los que se atribuye «una cierta inefable calidad de maravillosos, fascinantes, especiales...».⁸⁵⁶ Aunque, concreta Delgado, la magia es, sobre todo:

algo extraordinario que se hace, que se practica, y en ese sentido el mago puede ser tanto el ilusionista del *show-bussines*, como el hacedor de lluvia zuñí o también una manera de nombrar la actuación del antiguo druida céltico o de un sacerdote del vudú haitiano.⁸⁵⁷

En una primera aproximación a las pinturas mexicanas de Varo, ya advertimos que podemos encontrar en su obra referencias a estas diferentes acepciones. Empezaré por la primera: la palabra magia o sus derivadas son utilizadas en muchas ocasiones –en relación a la obra de la artista y sobre todo en ciertas críticas periodísticas o en contextos de divulgación– de manera superficial, identificando lo mágico con lo fantástico, maravilloso o fascinante. Coloquialmente, consideramos lo mágico como un marco en el que las cosas, las acciones y los procesos abandonan su sentido habitual y adquieren otra significación, un marco en el que la percepción registra los resultados como «maravillosos». Y realmente muchas pinturas de Remedios Varo operan en este sentido de lo mágico, más allá y diferente de lo fascinante: representan –construyen– un escenario en que las coordenadas del espacio o del tiempo, o ambas a la vez, aparecen alteradas con respecto a las de la realidad ordinaria, donde las leyes que rigen los

⁸⁵⁶ Manuel Delgado, *La magia. La realidad encantada*, Barcelona: Montesinos, 1992, p. 11. Tomo esta definición de un libro de divulgación para introducir las acepciones más generales y usuales del término. A continuación ampliaré con definiciones especializadas producidas desde diferentes disciplinas.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

procesos no se corresponden a «la lógica corriente»,⁸⁵⁸ donde las causas y los efectos guardan extraña relación, donde las normas de funcionamiento habituales han sido subvertidas o disueltas. Ejemplos de estos escenarios serían, entre muchas otras, las pinturas *Tejido espacio-tiempo*, *Fenómeno de ingravidez* [Fig. 28], *Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Fig. 23], *Revelación* o *El relojero*, *Presencia inquietante* [Fig. 34], *Simpatía* o *Trasmundo*. En ocasiones los «responsables» de las situaciones representadas son los mismos protagonistas de las pinturas: *El flautista* [Fig. 29] levanta una torre gracias al mágico sonido de su instrumento, la mujer que toca la zanfonía consigue un *Vuelo mágico* [Fig. 30], las muchachas encerradas en la torre crean *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31], la protagonista de *Mimetismo* [Fig. 18] adquiere las características del sillón en el que reposa gracias a su pasividad, el personaje de *Armonía* [Fig. 15] conjura, mediante una fórmula, la aparición del azar, el de *Música solar* [Fig. 32] vuelve a la vida una naturaleza adormecida: la vegetación reverdece y los pájaros se liberan de las crisálidas que los aprisionaban... Son todos ellos personajes que se dedican a diferentes actividades rituales y prácticas mágicas para los que poseen determinados saberes y capacidades, y a los que podemos denominar «magos» y «magas». En otras pinturas encontramos representada la figura de alguien que practica la magia como ilusionismo y *show-bussines*: la más evidente, ya que recoge esta identificación en su título, es la de *El prestidigitador* (conocida asimismo como *El malabarista* o *El Juglar* [Fig. 33]). Por último, también en algunas pinturas de Varo aparecen representaciones de «brujas» en el sentido más clásico del término: *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14] o *La Sorceresse* [Fig. 43]. La brujería, como una práctica de la magia, atrajo la curiosidad de Remedios Varo, y en sus escritos nos ha dejado constancia de este interés, compartido especialmente con Leonora Carrington, por «el verdadero ejercicio de la brujería».⁸⁵⁹

En este capítulo reflexionaré sobre las diferentes acepciones de la magia –las palabras que utilizamos para referirnos a lo mágico– vinculándolo a sus posibles representaciones en la obra de Varo. Me serviré de las aportaciones de la teoría y la crítica, la antropología y la historia, aunque no con el objetivo de delimitar el concepto, ni mucho menos de determinar un significado concreto para identificarlo con la obra de

⁸⁵⁸ «...fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente» es, como hemos visto en la introducción, una expresión utilizada por Remedios Varo en su carta «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, pp. 81-82. Volveré más adelante sobre ella.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

Varo, sino, más bien, con el de señalar las huellas de sus muchos sentidos en la obra variana, y matizarlos en relación a los intereses de la pintora.

1. Lo mágico, lo fantástico, lo maravilloso

Los calificativos, mágico, fantástico y maravilloso –y otros como místico y misterioso–, se han utilizado a menudo, como hemos visto, para describir o adjetivar la obra de Varo.⁸⁶⁰ En muchas ocasiones indistintamente, haciendo referencia a esos escenarios, personajes o procesos representados en sus pinturas que quedan fuera de «la lógica corriente». Me parece interesante detenerme en estos términos y su uso, e insisto en que no es con la intención de concretar y limitar cómo y en relación a qué podemos utilizar cada uno, ni tampoco para establecer una clasificación para la obra de Varo. Si escribo «concretar» o «limitar» es porque, como hemos visto en la descripción del contexto mexicano, algunos estudiosos y estudiosas han mantenido a lo largo de los años una –en ocasiones agria– polémica sobre cómo «clasificarla», que concernía a estos términos.⁸⁶¹ Ahora no volveré a esa polémica (sobre las categorías de lo «real maravilloso», el «realismo fantástico» o lo «fantástico mexicano» –aunque me parece interesante recordar los términos–) sino que recuperaré brevemente las ideas surrealistas sobre lo maravilloso y lo fantástico, para pasar a continuación a las reflexiones de algunos teóricos y lingüistas sobre los límites y diferencias entre ambos términos, y relacionarlas con la obra de Varo.

Hemos visto ya que Breton y otros surrealistas (Brauner, Ernst...) establecían una identificación entre el mago y el poeta (o el artista) y consideraban la poesía y la pintura como magia transformadora. Para los surrealistas, «lo maravilloso» era uno de los ejes de su poética y de los objetivos de su búsqueda, asociado a sus capacidades de revulsión y transformación. Los escritores y artistas surrealistas utilizaron este término de manera

⁸⁶⁰ Lo hemos visto en los títulos recogidos en la introducción. Añado un ejemplo de cómo estos términos se utilizan como equivalentes: «La pintura de Remedios Varo tiene una cualidad mágica, misteriosa. Sus lienzos nos revelan mundos maravillosos... ». Así inicia Tere Arcq su ensayo «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶¹ Recordemos que se centraba en discernir si la obra de Varo se adscribía a «lo fantástico mexicano», a lo «real maravilloso americano» o a «lo surrealista», poniéndolos en contraposición. El debate era complejo ya que, en gran parte de la discusión, lo fantástico y lo real maravilloso americano se identificaban, a grandes rasgos, con «lo mexicano», algo más espontáneo, menos elaborado, incluso más «primitivo» o «natural»; mientras «lo surrealista» lo hacía con un indefinido universal pero claramente originado en el grupo de Breton, y muy teorizado conceptualmente.

variada e imprecisa, partiendo de su acepción general,⁸⁶² para destacar imágenes, escritos, objetos y productos artísticos que les causaban admiración. No es posible detenerse ahora en todas las relaciones que establecieron con el término ni en las cualidades que le atribuyeron,⁸⁶³ así que solo lo voy a hacer en algunas de ellas.

Ya en el primer manifiesto Breton había destacado la imprecisión que acompañaba este término, a la vez que concretaba algunas de sus cualidades y lo refería a algunos ejemplos:

Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; participa oscuramente de una especie de revelación general de que solo nos llega algún detalle: las *ruinas* románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre durante cierto tiempo.⁸⁶⁴

Lo maravilloso es revelación y conmoción. Es asimismo puerta de acceso a otra de las grandes aspiraciones surrealistas: la libertad. «La libertad comienza donde nace lo maravilloso», escribe Aragon en 1924.⁸⁶⁵ Y, además, «lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello».⁸⁶⁶ La belleza surrealista conmueve, es sacudida y convulsión.

⁸⁶² «De manera muy general el término designa entonces todo el campo de los fenómenos que suscitan asombro, admiración y cierta forma de arrebato», en Étienne Souriau (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 1998, p. 761, *sub voce* «Maravilloso».

⁸⁶³ Puede consultarse el número monográfico de la revista *Mélu sine* dedicado al tema: *Mélu sine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XX, *Merveilleux et surréalisme*, Lausana: L'Age d'Homme, 2000.

⁸⁶⁴ «Primer manifiesto del surrealismo», en la traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p.31. En el mismo texto Breton asocia también lo maravilloso a la imagen de un castillo, a *El Monje* de Matthew Lewis y a las obras de autores románticos como Achim von Arnim y Gérard de Nerval. *El Monje* formaba parte de la biblioteca de Varo en México, así como *Isabelle d'Egipte* de Arnim y *Aurélia ou le rêve et la vie* de Nerval. Por último, en relación a esta definición, señalar que la obra parisina de Varo *Recuerdo de la walkiria* [Fig. 5] combina precisamente los dos motivos citados por Breton.

⁸⁶⁵ «La liberté commence où naît le merveilleux»; Louis Aragon en *Une vague de rêves*, citado en Paul Aron y Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, París: Presses Universitaires de France, 2010, p. 72.

⁸⁶⁶ André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 62, *sub voce* «Maravilloso».

En su texto «Lo maravilloso contra el misterio»,⁸⁶⁷ Breton lo define oponiendo ambos términos. Hablando de la poesía simbolista, cuestiona «el misterio buscado por sí mismo, introducido voluntariamente –a todo trance– en el arte como en la vida».⁸⁶⁸ Para él, ese misterio forzado es artificial y carece de valor. Para que la poesía simbolista tenga fuerza y sentido debe identificarse con «el abandono puro y simple a *lo maravilloso* [...] por residir en este abandono la única fuerza de comunicación eterna entre los hombres».⁸⁶⁹ Las palabras de Anna Balakian interpretan así las de Breton:

Antes [...] los poetas buscaban lo misterioso por amor a lo oscuro y lo desconocido, mientras que lo maravilloso a lo que aspira el Merlín surrealista está en el dominio de la revelación y el conocimiento. «Misterio», lo que se esconde, «Maravilloso», lo que se revela, lo desconocido que surge de lo conocido.⁸⁷⁰

Lo maravilloso se vincula, entonces, además de a la capacidad de conmover y a la belleza, al conocimiento y la revelación. Así, la obra mexicana de Varo, por incluir estas capacidades y cualidades, ha podido ser calificada de maravillosa, también en el sentido surrealista. El conflicto entre lo maravilloso surrealista y la obra variana aparece cuando tomamos en consideración, además de los mundos y situaciones que aparecen representados en los cuadros de Varo, la manera de pintarlos. Para los surrealistas, lo que se revela, lo maravilloso, necesita del abandono y la falta de control. El automatismo, el azar, la locura, el sueño, son las llaves de acceso: «La lucidez es la gran enemiga de la revelación».⁸⁷¹ La pintura de Varo, en claro contraste con la premisa bretoniana, no busca la liberación del subconsciente a través de la falta de control en la ejecución. Bien al contrario, es gracias al control rigurosísimo de la materia y de la técnica que –en palabras de Juliana González– «el arte de Remedios Varo se proyecta

⁸⁶⁷ «Le merveilleux contre le mystère» fue publicado originalmente en *Minotaure* n.º 9, octubre de 1936.

⁸⁶⁸ André Breton, «Lo maravilloso contra el misterio», en *La llave de los campos*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷⁰ Anna Balakian, «André Breton et l'hermétisme. Des “Champs magnétiques” a “La Clé des champs”», *op. cit.*, p. 127.

⁸⁷¹ André Breton, «Lo maravilloso contra el misterio», *op. cit.*, p. 12.

hacia el extremo opuesto: hacia la captación supraconsciente de una realidad superior». ⁸⁷²

En el pensamiento bretoniano lo maravilloso está, asimismo, íntimamente relacionado con lo fantástico: «Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control, tiene todas las probabilidades de traducirse la emoción más profunda del ser». ⁸⁷³ Breton empleó también la idea de lo fantástico para rebatir las críticas que se hicieron al surrealismo –en el contexto de las discusiones con autores que se habían adscrito al PCF– por no dedicarse a expresar el «contenido manifiesto» de su época. «Lo que el surrealismo se propone es la expresión de su *contenido latente*», contesta Breton, y continúa en relación a lo fantástico:

Lo fantástico, excluido del modo más radical por la aplicación de una consigna como la del realismo socialista, y al que el surrealismo no deja de apelar, constituye a nuestros ojos la clave por excelencia que permite explorar ese contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos». ⁸⁷⁴

La aportación surrealista más sistemática sobre el concepto de lo maravilloso se la debemos a Pierre Mabilille, ⁸⁷⁵ quien publicó en 1940 *Le Miroir du merveilleux*. ⁸⁷⁶ Mabilille combinó en su libro una recopilación de textos sobre el tema (clásicos, herméticos, populares, literarios) con sus propias reflexiones, en un trabajo relacionado con la mitología comparada y que incluye elementos y motivos esotéricos. En la larga introducción a esta recopilación, Mabilille introdujo los dos términos del título de su ensayo, «espejo» y «maravilloso», y las relaciones entre ambos, tomando como punto

⁸⁷² Juliana González, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», en *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 89. Una primera versión de este texto se encuentra, con el título «Trasmundo de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 165-167. Todavía hay otra versión anterior a la del *Catálogo razonado*, ya con el mismo título, en *Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 33-38.

⁸⁷³ André Breton, «Limites = no fronteras del surrealismo», en *La llave de los campos*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 21. Las cursivas son de Breton. Este mismo argumento, la defensa de la expresión del contenido latente frente al contenido manifiesto, lo utilizan, recordemos, autoras como Isabel Castells o Lourdes Andrade en sus aportaciones a la polémica sobre la ausencia de representaciones de la realidad mexicana en la obra de Varo.

⁸⁷⁵ He introducido la figura de Mabilille en relación a su escrito sobre el ojo enucleado de Brauner, en la descripción del contexto de relaciones entre ocultismo y surrealismo.

⁸⁷⁶ Pierre Mabilille, *Le Miroir du Merveilleux*, prefacio de André Breton, dibujos de André Masson, París: Les Éditions du Minuit, 1962. (La primera edición es de 1940, en Éditions Le Saggitaire).

de partida los cuentos de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.⁸⁷⁷ Mabilille creía que el adjetivo «maravilloso» había perdido su significación al ser confundido y equiparado a algunos superlativos, pero que, sin embargo, el sustantivo mantenía toda su potencia.⁸⁷⁸ Mabilille lo refirió al «conjunto de fenómenos extraordinarios e increíbles que constituyen los resortes fundamentales de las narraciones fantásticas».⁸⁷⁹ Planteó que le interesaba diferenciar entre lo realmente maravilloso y lo fantástico, lo extraño, los reflejos ilusorios.⁸⁸⁰ Para explicarse los orígenes de la confusión entre los términos recurrió a la ayuda de la etimología:

Le dictionnaire enseigne que “merveilles” dérive de “mirabilia” qui lui-même dérive de “miror”. “Choses susceptibles ou dignes d’être regardées”. [...] Quoi qu’il en soit, autour de la racine “miror” a prospéré une bien étrange famille: “mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille et ses dérivés miracle, mirage, en fin miroir”».⁸⁸¹

Mabilille concluyó con la observación de que la búsqueda de la definición de lo maravilloso nos ha conducido hasta la magia, a través del más banal y a la vez extraordinario de sus instrumentos: el espejo.⁸⁸²

¿De qué trata *Le Miroir du merveilleux*? El libro está organizado en los siguientes temas: *La creación*, *La destrucción del mundo*, *A través de los elementos*, *A través de la muerte*, *El viaje maravilloso*, *La predestinación* y *La conquista del Grial*. Bajo cada uno de estos epígrafes se reúnen varias historias. Por ejemplo, como ilustración y punto de partida para desarrollar sus ideas sobre la creación, Mabilille recoge la de la

⁸⁷⁷ Lewis Carroll, pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832 - 1898), publicó en 1865 *Alice's Adventures in Wonderland*, con ilustraciones de John Tenniel. El cuento tuvo mucho éxito y seis años después Carroll publicó *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Recordemos que la figura de Alicia había sido elegida para representar la Sirena del Sueño en el tarot surrealista de Marsella.

⁸⁷⁸ Pierre Mabilille, *Le Miroir du Merveilleux*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁷⁹ «Il évoque l'ensemble des phénomènes extraordinaires et incroyables qui constituent les ressorts essentiels des récits fantastiques», *ibid.*, p. 20.

⁸⁸⁰ «Il voudrait distinguer avec certitude le merveilleux véritable du fantastique, de l'étrange, des illusoires miroitements», *ibid.*, p. 21.

⁸⁸¹ Mantengo excepcionalmente en el texto la cita original en francés, ya que con la traducción se pierde la coincidencia en la raíz de algunas de las palabras (como en espejismo y espejo), *ibid.*, p. 22.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 22.

fabricación de la piedra por Basile Valentin,⁸⁸³ la del origen de los hombres en las *Metamorfosis* de Ovidio, un fragmento de las *Bodas químicas de Christian Rosencreutz*, otro del libro de Manu,⁸⁸⁴ historias de autómatas, de zombis («los muertos esclavos de Haití»), y cuentos australianos, finlandeses y africanos. Para «el viaje maravilloso» agrupa historias que relatan las dudas de los héroes antes de emprender el viaje, los encantamientos que han de superar, la búsqueda del libro que los ha de guiar y de los objetos mágicos que los acompañarán. Las historias son las del *Fausto* de Goethe (su inseguridad antes de emprender el viaje del conocimiento de la «magia negra»), la de la aparición de la *Gradiva* de Jensen, un cuento hindú y uno egipcio, una visión de William Blake y una historia de Gustav Meyrink. Y así, Mabilie va recopilando textos de tradiciones, sagas mitológicas y contextos culturales muy variados: relatos de las mitologías celta, asiria y babilónica, islandesa, persa, mongola, china, árabe, egipcia, nórdica y germánica, quiché, hindú; narraciones de África, de Oceanía, españolas, haitianas, sicilianas, etc.; los relatos del viaje de Gilgamesh, las pruebas de Sigfrido, el descenso de Ishtar a los infiernos, la leyenda de Osiris, la búsqueda del Grial... También fragmentos de autores clásicos (Platón, Ovidio, Apuleyo), bíblicos (Salomón), de otros escritores (además de los ya citados) como Achim d'Arnim, Kafka, Poe, Mathurin, Isidore Ducasse, Rimbaud, Shakespeare...y de autores surrealistas como Breton, Eluard, René Char, Jarry y Péret.

El prefacio para la reedición, en 1962, de *Le Miroir du merveilleux* lo escribió Breton, a quien, como a otros surrealistas, le había interesado mucho el libro de Mabilie. Ambos escritores habían compartido la aventura surrealista de *Minotaure*, además de una fuerte amistad.⁸⁸⁵ Breton destacó en el prefacio que Mabilie era médico y tenía, por tanto, formación científica –como él mismo– y, a la vez, había abrazado «concepciones esotéricas» porque estaba «ávido de verdad».⁸⁸⁶ En el prefacio (y a pesar de que en textos anteriores –cómo hemos visto– Breton había «confundido» lo fantástico con lo

⁸⁸³ Mabilie utiliza la traducción francesa del nombre de Basilius Valentinus, que fue supuestamente un alquimista alsaciano del siglo XV. No se conocen datos ciertos sobre su vida. Se le atribuyen varios tratados alquímicos escritos en latín y en alemán, entre ellos *Duodecim Claves philosophicæ* y *Azoth* (que se tituló en su primera edición francesa *Azoth ou le moyen de faire l'or caché des philosophes*). En ambos, Valentinus explica el proceso para obtener la piedra filosofal.

⁸⁸⁴ Así denomina Mabilie a las *Leyes de Manú*, un tratado escrito en sánscrito (se supone que alrededor del siglo III a J.C.) que recoge una revelación de Brahma sobre las instituciones civiles y religiosas en la India. Inicia con un relato sobre la creación de los hombres.

⁸⁸⁵ Recordemos que, durante la ocupación, Breton y su familia se habían refugiado con Mabilie antes de llegar a Marsella.

⁸⁸⁶ André Breton en el prefacio a Pierre Mabilie, *Le Miroir du Merveilleux*, *op. cit.*, p. 7.

maravilloso), apoyó las diferencias que había establecido Mabille entre ambos conceptos:

Nadie ha conseguido definir mejor lo maravilloso como opuesto a lo fantástico, que tiende, cada vez más, y es una lástima, a suplantarle ante nuestros coetáneos. Y es que lo fantástico pertenece casi siempre al campo de la ficción, mientras lo maravilloso [...] compromete toda la afectividad.⁸⁸⁷

¿Conocería Varo este libro de Mabille? De hecho, en cada uno de los enunciados sobre los que trata *Le Miroir du merveilleux* se podría añadir, a los grandes relatos recopilados, una pintura de Varo. A la artista, «ávida de verdad» como Mabille, le interesaban todos los temas en que éste organizó su libro –y que podemos rastrear en sus pinturas– y, las conociese o no previamente, le deberían interesar también las narraciones recogidas. Aunque no sabemos si el libro formaba parte de la biblioteca de Varo, creo que se puede asegurar que la artista conocía este repertorio de lo maravilloso, y tal vez, incluso, que lo había comentado o discutido con el propio autor. Recordemos que Mabille y su mujer Jeanne Megnen visitaron México durante dos temporadas, en 1943 y 1944. No tenemos muchos datos sobre este viaje, pero sabemos que se hospedaron, al menos a su llegada, en casa de Péret y Varo. Leonora Carrington recuerda que fue allí donde conoció a Mabille, y también que entonces leyó *Le Miroir de merveilleux*. Fue Mabille quien la animó a escribir sobre su experiencia en el manicomio de Santander, y Leonora lo hizo ayudada por Megnen.⁸⁸⁸ Su relato fue publicado por primera vez en 1944, traducido al inglés, en la revista neoyorkina *VVV*.⁸⁸⁹ En el contexto del grupo de amigos surrealistas recién llegados a México, que

⁸⁸⁷ «Le merveilleux, nul n'est mieux parvenu à le définir par opposition au "fantastique" qui tend, hélas, de plus en plus, à le supplanter apures de nos contemporains. C'est que le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fictions sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement, vital et engage l'affectivité tout entière», *ibíd.*, p. 16.

⁸⁸⁸ Datos recogidos en la cronología que acompaña al documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, *op. cit.*, s.p.

⁸⁸⁹ Leonora Carrington, «Down Below», *VVV*, n.º 4, febrero de 1944. Al año siguiente fue publicado en Francia: *En bas*, precedido de una carta a Henri Parisot, relato recogido por Jeanne Megnen, París: Fontaine, 1945. El texto fue traducido y publicado en español por César Moro en la revista peruana *Las moradas*, con una introducción escrita por él mismo: «Abajo», *Las moradas*, n.º 5 y n.º 6, Lima, abril 1948, pp. 175-186 y 278-291 respectivamente. Existe una edición facsimilar de la revista: *Las moradas*, Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2002. (Esta traducción está recogida en la recopilación de textos surrealistas elaborada por César Moro, *Versiones del surrealismo*, Barcelona: Tusquets, 1974). Existe una edición posterior de otra traducción en español, más accesible: *Memorias de abajo*, *op. cit.*

compartían afinidades, lecturas y juegos, y en el de la complicidad que se acrecentaba entre Varo y Carrington, me parece muy probable que Varo, si no había leído ya el libro cuando se editó en Francia, lo hiciese a partir de la estancia de Mabille en México. Asimismo, sabemos que durante su segunda estancia en ese país, en 1944, Mabille impartió, en francés, una conferencia en un domicilio particular. El texto de la conferencia fue publicado al año siguiente por el editor Costa-Amic. La conferencia llevó el título de «Lo maravilloso»,⁸⁹⁰ y uno de los temas en que se detuvo fue el del viaje iniciático. En palabras de Mabille, «la mayoría de las leyendas que han traspasado los siglos y nos han llegado de las regiones y edades más alejadas, nos hablan de este viaje del iniciado; todas se hallan cargadas de lo maravilloso».⁸⁹¹ La conferencia incluyó la lectura, por parte de su esposa, de varios poemas y escritos, probablemente una selección de algunos de los recopilados en el libro. Podemos pensar que entre los y las asistentes estuvieron muchos de los artistas y escritores surrealistas (o vinculados al surrealismo) exiliados en México, y muy seguramente Varo, Péret y Carrington.

Todavía hay un dato más sobre la relación entre Varo y Mabille, y el conocimiento, por parte de la pintora, de sus teorías. Dos años antes de la publicación del libro, en París, en 1938, Mabille había publicado un artículo sobre el mismo tema en *Minotaure*, con el título «Miroirs». *Minotaure* era en esos momentos la revista palestra para la producción surrealista, y la misma Varo había visto su obra *Le désir* reproducida en el número anterior. Mabille concluía su texto con las siguientes palabras, que debieron fascinar a nuestra pintora:

«En efecto, el país de lo maravilloso se halla siempre situado al otro lado del espejo, relegado a un espacio virtual. Afirmo que ya es tiempo de acabar con la intolerable explotación que se ha hecho de los fenómenos de la reflexión óptica. Urge proclamar que el Misterio y lo Maravilloso no están fuera sino

⁸⁹⁰ Pierre Mabille, *Le Merveilleux*, México D.F.: Ediciones Quetzal, 1945. El libro recoge la conferencia pronunciada en los salones de la Sra. Sofía Labástida el día 3 de agosto de 1944. Se puede consultar en línea la traducción al español de Juan Carlos Otaño en:

<http://www.archivosurrealista.com.ar/Paris35b.html> [consulta: 10/02/2011]. Recordemos que la Librería Quetzal, propiedad del exiliado catalán Costa-Amic y en la que trabajaba César Moro, era un espacio de difusión del surrealismo y del trotskismo en la ciudad de México.

⁸⁹¹ Pierre Mabille, *Le Merveilleux*, *op. cit.*

dentro de las cosas y de los seres, transformándose a cada instante unos y otros unidos como están por continuos vínculos».⁸⁹²

Hasta aquí la introducción a los contenidos que los surrealistas dieron a los términos «misterio», «fantástico» y «lo maravilloso». A continuación revisaré como algunos teóricos han analizado «lo fantástico» y «lo maravilloso» en relación a «lo mágico». Esta revisión es pertinente, además, porque uno de los autores de la primera monografía dedicada a Remedios Varo, publicada en México a los tres años de su muerte⁸⁹³ es, a su vez, uno de los teóricos más considerados en el análisis de lo fantástico. Roger Caillois, que había estado vinculado al grupo surrealista,⁸⁹⁴ inicia su escrito sobre Remedios Varo justamente haciendo referencia a su *Anthologie du fantastique*,⁸⁹⁵ y considerando la obra de Varo en confrontación a sus premisas en este ensayo.

En *Anthologie du fantastique*, Caillois hace una selección de sesenta relatos, introducidos por un prefacio en el que plantea su definición de lo fantástico, que opone a las categorías vecinas de lo feérico y lo maravilloso.⁸⁹⁶ Para Caillois, lo fantástico siempre incluye un elemento incongruente que se introduce en nuestro mundo, y que causa sorpresa o terror. Lo maravilloso, en cambio, establece desde el inicio un mundo

⁸⁹² Pierre Mabilie, «Miroirs», *Minotaure*, n.º 11, primavera de 1938, pp. 14-18 y 66. Hay traducción al español: «Espejos», *Etcétera*, n.º 52, noviembre de 2006. Se puede consultar en línea: <http://www.sindominio.net/etcetera/PUBLICACIONES/minimas/52Espejos.pdf> [consulta: 20/02/2012]. Curiosamente, y apoyando la idea de que los términos de los que estamos hablando no son utilizados con rigor metodológico, en este texto Mabilie «confunde» el Misterio y lo Maravilloso, que tan cuidadosamente había querido distinguir Breton en su texto «Lo maravilloso contra el misterio».

⁸⁹³ Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*, *op. cit.*

⁸⁹⁴ Roger Caillois (Reims, 1913 - Le Kremlin-Bicêtre, 1978) fue escritor y crítico literario. En 1927 trabó amistad con los componentes del grupo literario *Le Grand Jeu* (entre otros René Daumal) y en 1932, ingresó en el grupo surrealista. Estudió sociología de la religión con Marcel Mauss y mitología comparada con Georges Dumézil en la *École pratique des hautes études*. A finales de 1934 abandonó el grupo surrealista, desencantado por la naturaleza, que consideraba meramente literaria, de sus experimentos. Conoció a Gaston Bachelard y a Georges Bataille, y junto a este último y Michel Leiris fundó en 1937 el *Collège de Sociologie*, para intentar llevar las preocupaciones surrealistas a un nivel científico. Ese mismo año, finalizó su tesis doctoral, dedicada a «los demonios del mediodía». Durante la II Guerra Mundial se exilió en Buenos Aires, invitado por Victoria Ocampo. A su regreso a Francia dirigió para Gallimard la colección *La Croix del Sud*, especializada en literatura latinoamericana, para la que tradujo grandes autores. En 1971 ingresó en la Academia Francesa. Entre sus obras más difundidas: *L'Homme et le Sacré* (1939), *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige* (1958) y *Anthologie du fantastique* (1958).

⁸⁹⁵ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, 2 vols., París: Gallimard, 1966. La primera edición es de 1958, en Club Français du Livre. Existe edición en español: *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967. Citaré, por disponibilidad, de la edición de Gallimard.

⁸⁹⁶ Como hemos visto también en los surrealistas, el término fantástico se utiliza de manera muy amplia, confundiéndolo con otras categorías que se le asemejan: lo misterioso, lo maravilloso, lo mítico lo feérico, lo mágico, lo onírico... Los autores que citaré van a utilizar algunas de ellas para ayudarse a definir, por oposición, lo fantástico.

diferente al nuestro, con sus propias reglas, que el espectador o lector acepta como tal, y en el que, por tanto, ya no cabe la sorpresa.⁸⁹⁷ Lo maravilloso no destruye la coherencia del mundo real: la magia es la regla, la norma, y forma parte del orden de las cosas. Por el contrario, lo fantástico manifiesta «un escándalo, una rasgadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real».⁸⁹⁸ Para Caillois, «lo fantástico es una ruptura en el orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles, de lo imposible, en la inalterable legalidad cotidiana».⁸⁹⁹ Lo fantástico es una amenaza, ya que rompe la estabilidad de un mundo en el que las leyes que lo rigen, hasta esa irrupción, eran tenidas por conocidas y controladas. Lo fantástico incluye un misterio, mientras que lo feérico o lo maravilloso lo han excluido. Lo fantástico es inconcebible en un mundo maravilloso: «en un mundo de milagros, lo extraordinario pierde su potencia».⁹⁰⁰ Lo fantástico necesita del mundo real, «supone la solidez del mundo real, para poder destrozarla mejor».⁹⁰¹

Otros teóricos, como Louis Vax y Tzvetan Todorov, coinciden con Caillois. Vax, en su *Arte y literatura fantásticas* efectúa esta distinción: argumenta que «la narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real».⁹⁰² Según él, existen dominios vecinos al de lo fantástico, por ejemplo el de lo feérico. La diferencia es que lo feérico (es decir, lo relativo a las hadas) acontece en un mundo situado fuera de la realidad, un mundo en el que se preestablece que todo es posible, y entonces «lo

⁸⁹⁷ Ya no cabe la convulsión que debía provocar lo maravilloso surrealista. La palabra maravilloso tiene también, en el lenguaje corriente, un empleo vago y generalizado. Lo maravilloso está aureolado de cierto esplendor, de un halo favorable: no existe lo maravilloso oscuro. Para que lo maravilloso acontezca se ha de dar una continuidad o indistinción entre lo natural y lo sobrenatural. Maravilloso se utiliza también como sinónimo de sobrenatural, de algo que no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza, que sobrepasa lo que está permitido por la naturaleza. Estas acepciones en Étienne Souriau (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., pp. 761-763, sub voce «Maravilloso».

⁸⁹⁸ «Un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel», Roger Caillois, prefacio a *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 8.

⁸⁹⁹ «Tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne». Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, París: Gallimard, 1965, p. 161. Una explicación que muestra bastantes coincidencias con la que Louis Aragon había dado para lo maravilloso: «[Si] la realidad es la aparente ausencia de contradicción», si es un constructo que suprime el conflicto, entonces «lo maravilloso es la irrupción de contradicciones en lo real», y es una evidencia que revela el constructo. Louis Aragon, *La Révolution surréaliste*, n.º 3, 15 de abril de 1925, p. 30. Citado en Paul Aron y Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, op. cit., p. 72.

⁹⁰⁰ «Dans un monde de miracles, l'extraordinaire perd sa puissance», Roger Caillois, prefacio a *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 9.

⁹⁰¹ «Suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager», *ibid.*, p. 10.

⁹⁰² Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: EUDEBA, 1965, p. 6.

imposible, y por lo tanto, el escándalo, no existen».⁹⁰³ Tzvetan Todorov añade algo más. En su *Introducción a la literatura fantástica* concreta que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más leyes que las naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural».⁹⁰⁴ Es decir, para el lector o espectador, además de la sorpresa, la extrañeza o incluso el terror, lo que prima ante la necesidad de explicarse un evento inverosímil y frente a la incapacidad de poder hacerlo bajo las normas de la razón de su universo, es la «vacilación», la imposibilidad de decidir:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico es el tiempo de esta incertidumbre.⁹⁰⁵

También Todorov señala la ambigüedad del género, comparte la idea de que lo fantástico puede confundirse con otros, y se ocupa de establecer los límites con dos vecinos: lo maravilloso (que define como lo sobrenatural aceptado, algo que aunque no nos podemos explicar aceptamos como tal) y lo extraño (lo sobrenatural explicado, aquel acontecimiento no natural pero que logra ser completamente explicado). Como vemos, aunque las fronteras no siempre sean las mismas, los tres autores coinciden en resaltar que para la manifestación de lo fantástico es necesario el contexto real y cotidiano.⁹⁰⁶

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁰⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972, p. 34.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁰⁶ Muchos autores han insistido en esta necesidad del marco de lo cotidiano. Walter Benjamin lo había señalado para «lo enigmático»: «Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solo en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta eso cotidiano en su condición de impenetrable, presentando a la vez lo impenetrable en su condición de cotidiano», Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *op. cit.*, pp. 313-314.

Volvamos ahora al texto de Roger Caillois en la monografía sobre Remedios Varo. Como decía, Caillois inicia el escrito refiriéndose a su *Anthologie du fantastique*, y explicando que, justamente por la manera en que define lo fantástico, prescindió en esta antología de las obras que manifiestan «un elemento maravilloso resuelto», las que representan «un mundo definido de antemano como sobrenatural, milagroso o simplemente insólito, o lo que es más, expresamente imaginado para contradecir las leyes de la verosimilitud, la lógica o la experiencia».⁹⁰⁷ Con este criterio justifica Caillois la eliminación de las obras en que el elemento fantástico era deliberado, y la exclusión, por ejemplo, de la obra de El Bosco, así como la de los surrealistas.⁹⁰⁸

Pero frente a la obra de Remedios Varo, y a pesar de que inicia su reflexión partiendo de identificar la pintura de Varo como surrealista, Caillois decide replantearse sus consideraciones:

Había advertido que, en el seno de lo fantástico latente o bloqueado, la imagen extrae una eficacia amenazante e inédita del presentimiento de un orden, de otro orden, que sin embargo es solo discreta ruptura con el orden visible. Me pareció oportuno intentar la contraprueba y verificar si –en el corazón de lo mágico arbitrario, que persigue obcecadamente el escándalo y la sorpresa– los valores no obedecerían a una legislación inversa, a algún código de sobrepuja en lo absurdo y en lo inaceptable o si, por lo contrario, ahí como en otras partes, la ausencia de normas tomada por norma no engendraba la confusa aparición de un nuevo sistema de referencias.⁹⁰⁹

Caillois toma el universo de Remedios Varo como un ejemplo de mundo desconcertante y va analizando los diferentes elementos que lo componen, elaborando una especie de «catálogo»: destaca que en ese mundo las sustancias se comportan de manera extraña, «toda solidez se vuelve permeable, desmenuzable» y «lo sólido se licua, lo líquido se evapora y ausenta»,⁹¹⁰ se fija también en la arquitectura, que aparece en constante

⁹⁰⁷ Roger Caillois, «Inventario de un mundo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁰⁸ A pesar de que, como hemos visto, Breton había defendido la utilización de lo fantástico para las prácticas surrealistas en oposición a las premisas del realismo socialista.

⁹⁰⁹ Roger Caillois, «Inventario de un mundo», *op. cit.*, p. 16.

⁹¹⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

simbiosis con la naturaleza, y otras veces injertada en vehículos; le asombran los habitantes, cuyos «cuerpos son peligrosamente accesibles y permeables»,⁹¹¹ que no respetan los límites entre las especies y reinos, que son híbridos entre animales, vegetales, minerales; y qué decir de las extrañas máquinas y sus curiosos funcionamientos... Pero tres características matizarán este desconcierto: la primera es que aunque «este mundo es enteramente insólito, de todo punto incompatible con el mundo familiar; sin embargo toma del mundo real los diversos elementos que lo componen».⁹¹² Claro que han sufrido, al entrar en el nuevo universo, una transformación, de materia, de dimensiones, de propiedades, de lógicas... ya no son del todo lo mismo: «Este universo, en una palabra, es a un tiempo imposible e identificable [...] Aquí todo es terrestre y conocido, pero responde a otra economía y está dotado de otras propiedades».⁹¹³ La segunda característica que destaca Caillois es la continuidad que se da, en la obra de Remedios Varo, entre su mundo y el nuestro: hay un común amplio, reconocible, que nos permite identificar lo que tiene de regular y trivial y lo que tiene de inconcebible o milagroso. Aunque en «semejante mundo no hay nada que no sea prodigio»⁹¹⁴ [...] se encuentra demasiado próximo del mundo real para que los acontecimientos que ocurren en el primero no sean percibidos parcialmente de acuerdo con las normas del segundo».⁹¹⁵ Por último, como tercera característica, Caillois indica que todas las extrañezas que ha señalado en su catálogo se repiten y se articulan mutuamente, de manera que cada pintura no es una acumulación de extravagancias arbitrarias. El mundo de Varo no es un mundo desordenado, confuso, caótico. Al contrario, la frecuencia de repetición de los motivos (aunada al rigor del dibujo, agrega Caillois) dan, al desconcertante mundo de Varo una «coherencia indiscutible»⁹¹⁶ al conseguir, «en el seno de lo insólito, la impresión de lo acostumbrado».⁹¹⁷

Tras este recorrido por el mundo pintado de Remedios Varo, Caillois reconsidera la relación entre éste y su propia definición de lo fantástico. Si bien en su antología había decidido excluir la pintura surrealista por considerar que manifiesta «un elemento

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹² *Ibid.*, p. 16.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 16.

⁹¹⁴ «El mundo es un prodigio perpetuo», dice Édouard Jaguer refiriéndose al de Varo, en *Remedios Varo, op. cit.*, p. 48.

⁹¹⁵ Roger Caillois, «Inventario de un mundo», *Remedios Varo, op. cit.*, p. 24.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

maravilloso resuelto», concluye adscribiendo la de Varo, ya que las escenas que la artista representa:

[...] dan la impresión de lo fantástico en el sentido más estricto de la palabra, aquel que la opone a lo mágico.⁹¹⁸ Tales escenas no son las más fecundas en maravillas e imposibilidades escandalosas: son, al contrario, aquellas en que la extrañeza se encuentra lo bastante próxima del mundo cotidiano para ser sentida como familiar y fraternal, hasta en la inquietud que ellas suscita.⁹¹⁹

Caillois podría habernos dado aún más razones para considerar fantástica la pintura de Remedios Varo. Aunque no lo recupera en su texto sobre la pintora, en la *Anthologie du fantastique* se había detenido en enumerar temas adscritos a lo fantástico, y de algunos de ellos podemos encontrar correspondencias muy directas en las obras de la pintora. Por ejemplo, los fantasmas y aparecidos (en *Energía cósmica*, *Presencia inquietante* [Fig. 34], *Encuentro*, *La calle de las presencias ocultas*); los objetos inanimados que cobran vida (en *Mimetismo* [Fig. 18]) y los juegos con el tiempo y con espacio (en *Tejido espacio-tiempo*, *Revelación o El relojero* o *Fenómeno de ingravidez* [Fig. 28]). Louis Vax amplía este repertorio⁹²⁰ y menciona también como temas de lo fantástico los seres sobrenaturales y los que se pueden transformar en animales (*Gato-hombre* [Fig. 35], *Personaje felino*, *Personaje pájaro*, *La mujer libélula*, *Dama felina*, *Personaje libélula*, *La abeja adolorida (Autorretrato)* y *Mujer lechuza volando*, por destacar algunas entre tantos dibujos y pinturas de Varo que recogen estos procesos de transformación); los juegos entre lo visible y lo invisible (*Armonía* [Fig. 15]); y la capacidad de algunos seres de manifestarse y desaparecer, de atravesar paredes (*Les*

⁹¹⁸ Como en lo fantástico, en lo mágico hay un contraste con lo real y cotidiano. En ambos se hace posible la realización de lo imposible. Lo mágico se mueve en dos planos, lo natural y lo sobrenatural, que están relacionados entre sí, hay paso entre ambos mundo. Pero se diferencia de lo fantástico en que lo mágico repudia el terror y la angustia, y en que en lo mágico, lo extraordinario es aceptado como algo normal, no ocasiona sorpresa. En Étienne Souriau (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., p. 755, sub voce «Magia».

⁹¹⁹ Roger Caillois, «Inventario de un mundo», *Remedios Varo*, op. cit., p. 25. Esta idea sobre lo fantástico de Caillois coincide con la reflexión que sobre lo real maravilloso americano hacía Gonzalo Celorio. No evito la tentación de citarlo literalmente, ya que utiliza, como ejemplo, la pintura de Varo: «Cuando atravesamos la capa nebulosa que circunda los ambientes de la pintura de Remedios y que podría impedirnos contacto frontal con el prodigio, nos topamos con la realidad de los personajes, los animales, los muebles, los objetos todos, que se perfilan con vigor, y entonces el prodigio adquiere verosimilitud, objetividad, coherencia, en forma tal que nos vemos precisados a aceptarlo como normal y cotidiano». Gonzalo Celorio, *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*, México D.F.; Sepsetentas, n.º 302, 1976.

⁹²⁰ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, op. cit., pp. 29-30.

murées, Nacer de nuevo [Fig. 45], *Luz emergente*). Vax incluye, entre las alteraciones del espacio o del tiempo, los viajes a otras épocas (*Viaje al pasado, Los ancestros*) o simplemente viajar a otro lugar sin explicación alguna (*Trasmundo*). Por último, las alteraciones en las causas lógicas de las cosas o en las leyes naturales serían consideradas manifestaciones de lo fantástico (*Simpatía, Fenómeno, La despedida*).

Podemos decir que muchas obras de Remedios Varo responden a esta definición de lo fantástico. Me gustaría ahora detenerme en algunas para concretar y matizar qué es lo que hay en ellas de «mundo real» y de «irrupción insólita». «Entremos pues en el dominio encantado de Remedios...»⁹²¹

Tal vez una de las pinturas que responde más directamente a este sentido de «irrupción» sea la titulada *Presencia inquietante* [Fig. 34]. Una mujer está sentada en una silla, frente a una pequeña mesa, y concentrada en alguna tarea. La mujer tiene una frondosa cabellera rubia peinada con raya en medio que enmarca su cara, y va vestida con una especie de bata o abrigo que la cubre hasta los pies. Está en una habitación totalmente vacía, de paredes ligeramente azuladas, sin adornos... El suelo es de mosaico en forma de damero, aunque, si nos fijamos bien, sigue una geometría imposible para unas piezas cerámicas, ya que el dibujo del damero incluye diferentes puntos de fuga, y por tanto cada una de las piezas tiene forma diferente. A la izquierda de la mujer, una estrecha puerta nos deja ver apenas el inicio de una escalera que asciende. A su derecha, otra puerta también estrecha se abre a una especie de pasillo limitado por paredes y puertas que remiten a un laberinto por su incongruente perspectiva. La mujer se dedica a una extraña tarea: ha «abierto» con sus dos manos la madera de la mesa en forma de un pliegue del que surgen unas ramitas muy finas y endebles. Una se yergue frente a la mujer, mientras las otras se derraman hacia el suelo y se pierden en las dos puertas. En efecto, todo es prodigio, todo es insólito, pero, como nos dice Caillois, está formado por elementos del mundo real y le es extrañamente cercano. Excepto una cosa, una «ruptura»: a espaldas de la mujer el sillón se ha abierto, parece que violentamente, ya que las flores de lis del tapizado han salido disparadas en todas direcciones. Por la obertura asoma una cabeza masculina que saca la lengua como si quisiera lamer el cuello de la mujer. ¿Será ésta la presencia inquietante? ¿O lo serán las ramitas que

⁹²¹ En expresión de Édouard Jaguer, *Remedios Varo, op. cit.*, p. 16.

brotan, vivas, de la madera muerta de la mesa? Sin embargo, la mujer no parece inquieta: su expresión es de impasibilidad y solo su mirada, de reojo, se dirige a la aparición. Casi como si no la sorprendiese, como si la estuviese esperando, a pesar de que otro título para la pintura fue *Presencia inesperada*.

Como para la mayoría de sus obras, Varo realizó al menos un dibujo preparatorio previo, a lápiz sobre papel mantequilla,⁹²² de las mismas dimensiones que la tela posterior. En él aparecen con exactitud casi todos los elementos que después estarán en la pintura, trabajados con mucho detalle y precisión. Excepto uno: en el dibujo, las manos de la mujer reposan sobre la mesa pero no la están «abriendo» ni surgen de ella las ramitas que se desparraman por el suelo. Esa «presencia» falta en el dibujo preparatorio, aunque no podemos saber si fue el único que realizó la pintora.⁹²³ Pero hay otra diferencia, otra «aparición» en el dibujo: una forma extraña, inidentificable (¿podría ser el puño de una manga y el espacio en blanco para dibujar una mano?) frente a la mujer, «tocando» el lugar de su corazón.

A veces, Remedios Varo escribía sus sueños cuando se despertaba angustiada por ellos. En uno de los que han sido publicados se recoge una narración que recuerda el tema de la pintura. De hecho, Walter Gruen anotó en la hoja en que está escrito el sueño: «Me parece tener algo que ver con el cuadro *Presencia inquietante*»⁹²⁴ La idea de «ilustrar» un sueño pondría en relación esta pintura tanto con las prácticas surrealistas como con la categoría de lo onírico. Sin embargo, creo que pintura y sueño no tienen tanto que ver. En el sueño, la autora narra que un ruido en la casa la despierta. Decide hablar con su gato para que el intruso escuche su voz y se vaya:

[...] y en ese momento sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien *salía de mí misma* y, simultáneamente, comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo *querido* oír esa amenaza fuera y arriba, pero que en realidad estaba siempre

⁹²² La artista utilizaba este tipo de papel para sus dibujos preparatorios. Se trata de un papel vegetal muy fino y translúcido. Se usa mucho para dibujo técnico y, como es impermeable a aceites y grasas, también en la cocina y para empaquetar alimentos.

⁹²³ En otras ocasiones, Varo realizó dibujos preparatorios de detalles de la pintura. Pero en este caso, en el *Catálogo razonado* solo aparece el dibujo general identificado con el número 258.

⁹²⁴ Dato recogido por Isabel Castells en su edición de Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 131.

junto a mí o en *mí*. Esa «cosa» detrás de mí me produjo un terror enorme y una sensación de sueño pesadísimo y angustioso del que me esforzaba en despertar totalmente para defenderme, pero la criatura misteriosa me agarró fuertemente de la nuca, metiendo los dedos como intentando juntar estos dos músculos largos y estrechos que hay detrás en el cuello [...] No me hacía daño, ni sentía dolor, pero sentía un terror mucho peor que todo y no quería dormirme. «Él» me dio un último apretón más fuerte y, al sentir que caía en un sueño profundo, me desperté realmente, angustiadísima y bañada en sudor.⁹²⁵

Si bien es verdad que existe la coincidencia de la criatura misteriosa que aparece detrás de la autora, no me parece que la pintura recoja la brutal sensación de angustia que se describe en este sueño. De hecho, en los estudios sobre Remedios Varo encontramos aproximaciones muy diversas a esta pintura. Janet A. Kaplan la relaciona con la violencia masculina contra las mujeres, en este caso una violencia cargada de erotismo:

[...] la extraña aparición de un hombre que irrumpe de la tapicería del respaldo de la butaca para chupar con lascivia el cuello de la dama. [...] Ruptura, penetración, crecimiento sinuoso –todas estas alusiones sexuales son una insinuación de la vida potencial que hay en los materiales inertes y de los sentimientos latentes que surgen inesperadamente.⁹²⁶

Olga Harmony identifica la figura masculina con la del hermano pequeño de Remedios, muerto en la guerra civil española como soldado en el ejército franquista.⁹²⁷ Por su

⁹²⁵ «Sueño 9», *op. cit.*, p. 131. Titulado «No quiero que despiertes», el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 209.

⁹²⁶ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, pp. 158-159. Hay un recuerdo de la adolescencia de Remedios Varo, contado por Walter Gruen, que podríamos relacionar con la presencia inesperada, el erotismo y la vida latente en los muebles. Además, la historia nos indica qué tipo de cosas podía creer Varo y cómo la impresionaban. Recordaba Gruen: «Ahora, aparte de sus miedos, también tenía sus esperanzas, su vida oculta, la vida oculta tras las puertas y ventanas. Por ejemplo, un día me contó de cómo en España tuvo un sueño de pubertad: Una noche, un extraño ser entró por la ventana y se le echó encima; era como el diablo, ella se defendía, pero el calor era inmenso. Al día siguiente y sin ella comentar nada, en la mesa, su abuela le dijo: Remedios ¿qué te hiciste, tienes el pelo quemado?». José Luis Alcubilla, «Entrevista con Walter Gruen. El surrealismo ha existido, existe y existirá», *op. cit.*, p. 11.

⁹²⁷ Sin justificarla de ninguna manera. En Olga Harmony, *Ires y venires del teatro en México*, México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 349.

parte, Carmen V. Vidaurre Arenas⁹²⁸ relaciona directamente esta pintura con un relato de Alfonso Reyes, *Floreal*. Se trata de un cuento breve, narrado en tercera persona por un personaje masculino. Este narrador recibe cartas de una recién casada, en las que le habla de crepúsculos de colores insospechados y del rápido envejecimiento de sus muebles, y le manda fotografías del lugar donde vive con su marido, una ciudad del norte. La narración de Reyes incluye varias elipsis que le dan a la historia una ambigüedad peculiar, e incluye una anécdota particular: el marido hizo una mesa rústica para colocarla en la cocina. Esa mesa, tiempo después, floreció prodigiosamente. En efecto, Varo podría haber pensado en esta historia,⁹²⁹ aunque en ella en ningún momento se menciona la presencia de la figura masculina que surge intempestivamente acompañando el también intempestivo crecimiento de la vegetación. Recogeré por último la lectura de Lois Parkinson Zamora, que describe a la mujer como

[...] quizá una médium, [que] se sienta ante una mesa que se abre para que ella vea más allá de las apariencias reales, mientras a sus espaldas, una presencia saca la lengua mofándose de sus esfuerzos. La médium no se da cuenta de la energía que genera esta presencia detrás de ella; la atención que ella pone en su mesa impide que reconozca la fuerza que hace que las flores de lis se desprendan del tapiz.⁹³⁰

Según Parkinson, en este cuadro la pintora parodia, con irónica simpatía, el material espiritista, incluyendo la noción desarrollada por Gurdjieff del descubrimiento personal. En su análisis, como hemos visto, Parkinson se aproxima a la obra variana teniendo muy en cuenta el contexto de los movimientos y prácticas ocultistas en el México posterior a la II Guerra Mundial, y especialmente la creación de grupos de seguidores del místico ruso, así como la relación de Varo con esos grupos.⁹³¹ De hecho, Parkinson insinúa que la pintura podría estar inspirada en el relato de una sesión espiritista que un participante, amigo de la pintora, le explicó.

⁹²⁸ Carmen V. Vidaurre Arenas, «Exploración de las fuentes de la luz», *Clio*, 20, 2001. Publicación electrónica, se puede consultar en: <http://clio.rediris.es/numero020.htm> [consulta: 29/04/2012].

⁹²⁹ Aunque no sabemos si la conocía.

⁹³⁰ Lois Parkinson Zamora, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 82.

⁹³¹ Recuerdo que la relación de Remedios Varo con la doctrina y los grupos gurdjieffianos en México la ha estudiado Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op.cit.*, pp. 19-87. Véase también Sue Taylor, «Into the Mystic», *Art in América*, n.º 89, abril de 2001, pp. 126-129.

Hay un cuadro de Leonora Carrington, realizado en 1955, con el que la obra de Varo presenta curiosas semejanzas. La pintura se titula *La silla. Daghdha Tuatha dé Danaan*, nombre que hace referencia a los dioses de la primitiva religión druídica irlandesa que tanto interesaba a Leonora. Los Tuatha dé Danaan son la gente de Dana, la madre universal y madre de todos los dioses.⁹³² Daghdha es, en la mitología irlandesa, el buen y gran dios. Fue un destacado guerrero y uno de los jefes de los Tuatha dé Danaan. En la pintura vemos una gran silla, como un trono, dispuesta en una habitación que se asemeja a la de la pintura de Varo por la perspectiva y el mosaico del suelo, aunque ésta no tiene puertas. La silla está vacía, decorada con signos mágicos y con una gran máscara en la parte superior del respaldo. En la parte inferior izquierda del respaldo, el nombre de Daghdha nos indica que es su trono. Frente a él, una mesa redonda con una sola pata central. Sobre la mesa, un gran huevo que se abre como un jarrón y del que surge una flor blanca y flamígera, seguramente una rosa, que parece despedir llamas y a la vez está envuelta en una materia brumosa y blanca que se extiende hacia la silla y el suelo. En el suelo, a los pies de la silla, hay un pequeño huevo brillante y dos guantes negros.

Las pinturas de Varo y de Carrington son casi idénticas en la composición (la esquina, la silla) y coinciden en la extraña presencia de la vegetación, en el segundo caso una flor, que crece misteriosamente como una «presencia inquietante». Son muy diferentes ya que en la de Varo aparecen al menos dos personajes «humanos» y en la de Carrington el trono de un dios. Y se adscriben a dos géneros distintos. La pintura de esta última describe un mundo que no es el nuestro, nada de lo que aparece en ella pertenece al mundo real, todo lo que «acontece» se corresponde con lo maravilloso, con el mundo feérico irlandés de los cuentos que durante su infancia le contaba su niñera. En la pintura de Varo, en cambio, en un mundo que es el nuestro, se producen acontecimientos imposibles de explicar, materializados casi literalmente en las

⁹³² Los Tuatha dé Danaan introdujeron el culto druida en Irlanda y, según la leyenda, llevaron cuatro tesoros mágicos: la caldera de Dagda, la lanza de Lugh, la piedra de Fal y la espada de Nuada. Cuando llegaron los gaélicos, tuvieron que refugiarse en los Sidhe, los montículos sobre los que se asientan los monumentos megalíticos. De los Sidhe se deriva el nombre de las hadas en Irlanda, que son las protagonistas de otra pintura de Leonora que acompaña a la que nos ocupa: *Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan* (1954), en la que unos seres blancos y espectrales, las hadas, comen granadas y beben una sopa o ponche sentadas alrededor de una mesa. Robert Graves recoge la historia en *La Diosa Blanca*, traducción de Luis Echávarri, Madrid: Alianza, 1983. Sobre esta pintura de Carrington, véase Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte, op. cit.*, pp. 79 y 82.

situaciones –«una rasgadura, una irrupción insólita»– que proponía Caillois para describir lo fantástico.

Querría detenerme a continuación en la pintura *Mimetismo* [Fig. 18], que ilustra directamente otro de los temas enumerados por Caillois para definir el ámbito de lo fantástico: los objetos inanimados que cobran vida. Esta pintura va acompañada por un comentario de la artista, que describe así lo que está sucediendo:

Éste es un inquietante caso de mimetismo; esta señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación.⁹³³

Los objetos inanimados adquieren vida a la vez que la mujer parece perderla, cosificándose y simbiotizándose con el sillón en el que está sentada: su piel ha adquirido el mismo estampado *fleur de lis* que el tapizado, y sus extremidades se han convertido en volutas que reiteran las de las extremidades del sillón. Algunas críticas de arte (como Whitney Chadwick y Janet A. Kaplan) han apuntado que *Mimetismo* se podría considerar una parodia del autorretrato de Leonora Carrington *Self-portrait (Inn of the dawn horse)*. Carrington, alrededor de 1938, se había retratado sentada en un sillón que toma, justo al contrario que en la versión de Varo, sus atributos humanos: las patas llevan zapatos de tacón como los de la pintora y los brazos acaban en manos de dedos alargados.⁹³⁴ Así considerado, el título del cuadro de Varo resulta ambiguo. Ciertamente representa una mujer mimetizándose con una silla. Julia Salmerón Cabañas sostiene la hipótesis de que otros parecidos, «como son el reflejo especular de la modelo y su *alter ego* (la hiena o el gato), o la ventana-espejo-armario que muestra el paisaje

⁹³³ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, pp. 118-119. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 186. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 107.

⁹³⁴ Janet A. Kaplan *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 218.

del fondo, demuestran que lo que *Mimetismo* realmente está imitando es la obra de Carrington». ⁹³⁵

Sobre este cuadro, Walter Gruen recuerda que Varo lo pintó para expresar su sentimiento de aislamiento del mundo. ⁹³⁶ La interpretación de *Mimetismo* [Fig. 18] que ha tenido mayor fortuna crítica, la relaciona con la pasividad de las mujeres dedicadas a las labores domésticas. Así, Janet A. Kaplan describe a la protagonista como «una mujer cuya vitalidad ha sido socavada por el aislamiento doméstico» ⁹³⁷ y Natalie Angier interpreta que ha sido «tan miserablemente domesticada que sus manos y pies se han convertido en los brazos y las patas de una silla». ⁹³⁸ Ambas consideran de manera negativa la conversión de la mujer en mueble, como una imagen de las mujeres confinadas a las tareas del hogar: parece que la mujer estaba cosiendo, o al menos a su lado hay una cesta para las labores de costura.

Pero podemos hacer una lectura diferente, teniendo en cuenta el análisis de Lois Parkinson Zamora, ⁹³⁹ si ponemos en relación esta pintura con el interés de Varo por las transformaciones de la materia y con sus vivencias, textos y experimentos sobre la vida potencial que puede haber en los materiales inertes y en los objetos cotidianos. Si partimos de esta consideración, habríamos de destacar que ha sido el hecho de que la mujer se haya quedado «extasiada» en la silla lo que ha permitido que los muebles tomen vida, se diviertan, jueguen y tengan curiosidades «humanas»; su «ensimismamiento» ha provocado que el armario se abra para dejar entrar a las nubes en la habitación, que la silla extienda una de sus patas para abrir un cajón y revolver lo que

⁹³⁵ Julia Salmerón Cabañas, «Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad», *op. cit.*, p. 137.

⁹³⁶ En palabras de Gruen: «A veces [Varo] pensaba que no tenía suficiente relación con el mundo exterior y es entonces cuando pinta *Mimetismo*, donde una señora ha estado tanto tiempo pensativa e inmóvil que se está transformando en un sillón». En una entrevista de Noemí Atamoros a Walter Gruen, *Excelsior*, 9 de noviembre de 1971.

⁹³⁷ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 159-160. Aunque Kaplan, en otros textos sobre la artista, ha identificado (y así lo han hecho también otras historiadoras feministas como Whitney Chadwick o Gloria Feman Orenstein) las labores domésticas tradicionalmente vinculadas a las mujeres, como la cocina o la costura con un original espacio creativo. Véase su texto «Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, *op. cit.*, pp. 33-42 y sus comentarios sobre la costura en *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 215.

⁹³⁸ Natalie Angier, «Scientific Epiphanies Celebrated on Canvas», *The New York Times*, 11 de abril de 2000, sección Ciencia, p. 3.

⁹³⁹ Lois Parkinson Zamora, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 57-87.

hay en él, que el sillón y el taburete de la costura se entrelacen en un extraño abrazo y que la tela de la costura se haya «animado» y se eleve por encima de la costurera. Es decir, ha sido la simbiosis, la «confusión» que se ha establecido entre la mujer y los «objetos inanimados» de la pintura lo que les ha permitido a estos transmutar tanto su presencia física como sus capacidades de acción.⁹⁴⁰ Parecería dedicada especialmente a esta pintura la frase, ya citada en la introducción, con la que el crítico Ceferino Palencia celebraba la primera exposición de Remedios Varo cinco años atrás: «un mundo en el que todos los enseres que rodean al sujeto humano tienen tanta alma como el ser viviente y el ser viviente tanta perennidad como las cosas que le circundan».⁹⁴¹ Antes relacioné esta sentencia con las doctrinas neoplatónicas sobre el alma del mundo y la idea de «simpatía», pero se puede hacer también con la doctrina de Gurdjieff sobre el cuerpo, muy importante por el énfasis que hace en el movimiento y la danza. Gurdjieff replantea las nociones comúnmente aceptadas acerca de la separación entre la mente y el cuerpo y propone un análisis diferente de la relación entre el cuerpo y el mundo. En *Mimetismo*, Varo presenta a una mujer que es consciente del potencial transformador de su cuerpo y de lo entrelazados que están los mundos de los que su cuerpo forma parte.⁹⁴²

Asimismo, podemos considerar que en *Mimetismo* [Fig. 18] Remedios Varo voltea la tradición de «cosificación» de los cuerpos femeninos presente en la obra de muchos surrealistas varones –y que trabajaron también algunas mujeres, Remedios incluida– que los habían representado mezclándolos con muebles o sus partes. No es el lugar para detenerme en el análisis de estas obras, pero querría citar como ejemplo *Ultra-Furniture* de Kurt Seligmann, un taburete de tres patas en forma de piernas de mujer que se exhibió en la exposición surrealista en París en 1938. Se trata de una obra que Varo conoció con toda seguridad, ya que en ese momento vivía allí y también tomó parte en

⁹⁴⁰ María José González Madrid, «Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 113-114.

⁹⁴¹ Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo», op. cit., p. 4. El pintor, historiador y crítico de arte Ceferino Palencia (Madrid, 1882 - México, 1962), que había sido secretario del Museo de Arte Moderno de Madrid, se exilió a México en 1939 por sus ideas republicanas. Ejerció la crítica en diferentes medios y fue profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Como veremos, entre los críticos que escribieron sobre la obra de Varo se encontraban varios exiliados y exiliadas. Véase mi entrada sobre este autor en el *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores del exilio republicano de 1939*, elaborado por el grupo de investigación GEXEL y publicado en línea:

http://recursostic.educacion.es/lenguas/escritoresexilio39/autor_00.php [consulta: 22/07/2013]

⁹⁴² Lois Parkinson Zamora, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», op. cit., p. 82.

la exhibición. La *Exposition Internationale du Surréalisme* se celebró en la *Galerie Beaux-Arts* en los meses de enero y febrero. Participaron un total de sesenta artistas de catorce países y se expusieron 229 piezas,⁹⁴³ entre ellas, los famosos maniqués que varios artistas surrealistas varones (y también una mujer, Sonia Mossé)⁹⁴⁴ manipularon y transformaron para convertirlos en imágenes desmembradas, lisiadas o enjauladas del cuerpo femenino.⁹⁴⁵

Entre los sesenta artistas participantes, había diez mujeres (además de Sonia Mossé, que no figura en el catálogo): Eileen Agar, Leonora Carrington, Ann Clarck, Rita Kernn-Larsen, Nina Negri, Meret Oppenheim, Remedios, Sophie Tauber-Arp, Elsa Thoresen, y Toyen. Remedios (que, recordemos, firmaba y constaba en las exposiciones y publicaciones surrealistas solo con su nombre de pila) participó con la obra titulada *Il était tard*.⁹⁴⁶ Se trata de una obra pintada en 1936 que había presentado también en mayo de ese mismo año en la exposición Logicofobista organizada por ADLAN en Barcelona, solo que en esa ocasión llevaba el título de *La cama alliberadora de les amibes gegants* [Fig. 3].⁹⁴⁷ Me parece interesante recordar aquí los títulos de las otras dos obras con las que Varo participó en la exposición Logicofobista: *Accidentalitat de la dona-violència* y *Lliçons de costura*, ya que podemos poner éste último en relación con la pintura de la etapa mexicana de la que venía hablando, *Mimetismo* [Fig. 18]. Pero lo curioso es que también *Il était tard* guarda una relación con *Mimetismo*: estas dos pinturas, a pesar de sus diferencias, se parecen porque en ambas se representa a una mujer sentada en una silla y un armario abierto por el que asoman nubes y otros elementos cósmicos.

⁹⁴³ Como hemos visto, la exposición estuvo organizada por André Breton y Paul Éluard, supervisada por Marcel Duchamp, con sugerencias técnicas de Salvador Dalí y Max Ernst, iluminación de Man Ray y colaboraciones de Georges Hugnet y Wolfgang Paalen. Todos los datos están recogidos del folleto de presentación que se editó con motivo de la exposición. Debido a su éxito se prolongó durante el mes de junio, en una versión reducida por Georges Hugnet, en la galería Robert de Ámsterdam.

⁹⁴⁴ De hecho es la única obra que se conoce de Sonia Mossé. Actriz, cantante, modelo y artista, fue detenida en 1943 por su condición de judía y deportada. Se supone que murió gaseada en el campo de exterminio de Sobibor.

⁹⁴⁵ Se presentaron maniqués transformados por Yves Tanguy, André Masson, Kurt Seligmann, Sonia Mossé, Hans Arp, Óscar Domínguez, Léo Malet, Max Ernst, Marcel Duchamp, Joan Miró, Marcel Jean, Man Ray, Espinoza, Matta Echaurren, Maurice Henry y Salvador Dalí.

⁹⁴⁶ Esta obra aparece con el número 191 en el folleto de la exposición.

⁹⁴⁷ Como ya he mencionado al hablar de la exposición Logicofobista, se trata de una obra desaparecida, de la que solo se conserva la reproducción en blanco y negro de no muy buena calidad, pero que podemos identificar ya que aparece en una de las fotografías de la exposición. Figura con el número 35 en el *Catálogo razonado*, donde se recogen, además de los títulos citados, *L'attente*, *Anticipation* y *La espera*.

En *Il était tard* o *L'attente* [Fig. 3] vemos un cuerpo femenino (así lo podemos identificar por los muslos) sentado, sin cabeza y, por tanto, sin ojos, pero que sostiene en sus manos alzadas unos prismáticos como si quisiera sustituir los ojos ausentes. Una de sus piernas se ha transformado en una prótesis en forma de llave. Con ella la figura abre un armario – de resonancias magrittianas– en el que hay un cuerpo celeste y una nube que derrama gotas a manera de lluvia. Estas gotas se acumulan como un charco en el armario y se derraman hacia el suelo, con un aspecto lechoso. La escena está situada delante de un muro que se está derrumbando, por el borde superior del cual asoman dos manos que gotean también algún líquido, y por detrás asciende un astro con cola, como un cometa, acompañado de otros pequeños cuerpos celestes, que parecen chispas o salpicaduras.⁹⁴⁸ Janet A. Kaplan ha destacado la influencia de las exploraciones que Remedios Varo había estado realizando en los «cadáveres exquisitos», y señalado otra coincidencia que va más allá de la iconografía: en *L'attente* [Fig. 3], la «colisión entre lo terrestre y lo celeste, entre muebles y paisaje, entre lo natural y lo artificial [...] anticipa los rasgos característicos de su obra posterior, como por ejemplo *Mimetismo*» [Fig. 18].⁹⁴⁹

Los tres títulos de las obras presentadas por Varo en la exposición *Logicofobista* hacen referencia explícita a una iconografía muy reiterada en la pintura surrealista: la representación del cuerpo femenino. En *L'attente*, la imagen de la mujer sin cabeza y con partes de su cuerpo objetualizadas responde a un imaginario surrealista sobre las mujeres que podemos relacionar con muchas obras de otros artistas del grupo, en que aparecen cuerpos femeninos deformados o que son objeto de violencia, con caras sin expresión que remiten a maniquís.⁹⁵⁰ Podemos decir que la artista, en esos años, está trabajando con una iconografía claramente surrealista y un simbolismo erótico masculinizado. ¿Tal vez lo consideró necesario para ser aceptada en los círculos surrealistas?⁹⁵¹

⁹⁴⁸ Hay otras interpretaciones. M^a Juncal Caballero efectúa una muy diferente lectura de esta obra, vinculándola a la violencia de la guerra civil: «Llueve sobre la tierra como metáfora del llanto de un país. En el cuerpo cercenado, en ese miembro inexistente de la mujer, leemos la división de un país mutilado por la guerra». En su tesis doctoral, no publicada, *Mujeres y surrealismo: Remedios Varo y Leonora Carrington*, *op. cit.*, p. 243.

⁹⁴⁹ Janet A. Kaplan, «Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada», *op. cit.*, pp.29-30.

⁹⁵⁰ He hablado ya de la otra obra de Varo que apareció en publicaciones surrealistas, *Comme en rêve* [Fig. 6], que responde al mismo modelo de cuerpo femenino con prótesis artificiales.

⁹⁵¹ María José González Madrid, «Las artistas y las vanguardias. Políticas, imaginarios, conflictos y producción artística en el estado español», en Xavier Araquistain y Lourdes Méndez (eds.), *Producción*

Creo que esta temprana obra de Remedios Varo no hubiese podido recibir las consideraciones que Roger Caillois hizo para su obra posterior en relación a lo fantástico. Al contrario: seguramente pertenece al tipo de obras por las que Caillois excluyó la pintura surrealista de la condición de fantástica, aquellas que representan, en sus palabras ya citadas, un mundo «expresamente imaginado para contradecir las leyes de la verosimilitud, la lógica o la experiencia».⁹⁵² André Breton había declarado en su primer *Manifiesto* surrealista que la imagen más poderosa es la más arbitraria,⁹⁵³ y Louis Aragon había insistido en el necesario desorden de la imagen surrealista vinculada al automatismo.⁹⁵⁴ En *L'attente* [Fig. 3], Remedios Varo trabajó con estas premisas. En cambio, el mundo que representa en *Mimetismo* [Fig. 18] es el cotidiano y domestico, aunque a la vez sea permeable y transparente. Su contenido fantástico no emana de la arbitrariedad de sus imágenes, sino por el contrario, de su coherencia rota por un algo inexplicable.

Querría, para terminar con estas elucubraciones sobre la calificación de fantástica para la obra de Remedios Varo, detenerme en una última obra. Se trata de una aguada titulada *Gato-hombre* [Fig. 35], que hace referencia a otro de los temas que Caillois identificaba con la construcción de lo fantástico: los seres que se pueden transformar en animales.⁹⁵⁵ *Gato-hombre* es un pequeño dibujo sobre papel, realizado con la técnica de la aguada. Sabemos que Varo trabajó en bastantes de sus obras sobre personajes en los que se mezclan rasgos humanos y animales: *Gato-hombre* es la primera, realizada en 1943, al poco tiempo de llegar a México. Es cierto que en algunos de los «cadáveres exquisitos» que había realizado anteriormente en Barcelona, París y Marsella, aparecen seres con partes humanas y partes animales, pero en estos casos se trata del resultado de un juego colectivo de azar. En *Gato-hombre* [Fig. 35] Varo se servirá todavía del azar según las premisas surrealistas: apenas unos años después lo seguirá

artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates III, Vitoria-Gastéiz: Centro Cultural Montehermoso, 2011, pp. 226-228.

⁹⁵² Roger Caillois, «Inventario de un mundo», *op.cit.*, p. 15.

⁹⁵³ André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*, en la traducción de Pellegrini para *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁵⁴ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París: Gallimard, 2010, pp. 231-233. Cito de la edición francesa por disponibilidad. Hay edición en español: *El campesino de París*, traducción de Noëlle Boer y M^a Victoria Cirlot, Barcelona: Bruguera, 1979.

⁹⁵⁵ Recordemos que esa es también una propiedad de las brujas, como veremos más adelante y en relación al personaje Felina Caprino-Mandrágora en un texto de Remedios.

convocando, en las pinturas por las que fue reconocida, aunque con muy diferentes intenciones.

En *Gato-hombre* la extraña figura se crea a partir del uso de la técnica de dejar caer pintura en un papel doblado y después desdoblarlo y volverlo a doblar al revés, de forma que el resultado sea una mancha simétrica. A partir de esa mancha azarosa se sugieren las «formas» que va a tomar la pintura. El material y la textura del papel provocan formas muy evocadoras, contagiadas de referencias orgánicas o minerales. Es una técnica que Remedios Varo utilizó en algunas de las obras de sus primeros años mexicanos, como *Cara con cabellera de liquen*, una aguada de 1947, o *Mujer o El espíritu de la noche*, de 1952 (que lleva también por título *Mancha interpretada*). En todas ellas, el proceso de metamorfosis que sufren los personajes (entre gato y hombre o entre cabellera y liquen) parecen estar vinculados a (o incluso determinados por) la propia mutación de la materia plástica.

Sin embargo, ya en *Mujer sedente (Mancha interpretada)* de 1950, la artista empezó a trabajar con las técnicas surrealistas con la intención de darles otro sentido y finalidad. El inicio es el mismo, una mancha simétrica producida a partir de la técnica del papel doblado, de la cual va a surgir la imagen de una mujer sentada. La mujer está rodeada de una materia nebulosa o galáctica que parece prolongarse desde sus cabellos. Las formas y las texturas de esta materia están conseguidas también a partir de una técnica surrealista de provocación del azar, la decalcomanía, que, como hemos visto, Remedios Varo había conocido de su inventor Óscar Domínguez. Pero, en esta obra, la utilización del procedimiento azaroso de la decalcomanía ya no es (como lo había sido la mancha en el papel doblado) el inicio del proceso pictórico, sino una técnica que la pintora utiliza para crear texturas de una magnífica riqueza y superficies muy detalladas. En toda su obra realizada en México, la artista utilizó la decalcomanía, el *fumage* o el *frottage*, pero ahora ya no para provocar el «automatismo psíquico puro» surrealista, no para facilitar la eclosión azarosa de un tema, una figura o una composición, sino al contrario, para dar una imagen más «precisa» a sus ideas preconcebidas sobre la pintura. El cielo en *El alquimista* [Fig.20], la montaña en *El flautista* [Fig. 29], el tapiz vegetal del suelo de *Música solar* [Fig. 32], o la superficie por la que navegan los amantes en *La Huida*, son algunos ejemplos de esas texturas, resultado de trabajar con un control riguroso unas técnicas que los surrealistas habían usado, por el contrario, con la

pretensión de esquivar la intervención consciente del artista. Remedios Varo las utilizaba en zonas específicas y predeterminadas del lienzo para conseguir la suntuosa profusión de detalles y exquisita riqueza en las texturas con que conforma la calidad fantástica de las escenas que representa.

Sobre la utilización de la decalcomanía y otras técnicas de automatismo en la obra mexicana de Varo me volveré a detener al hablar sobre *Música solar* [Fig. 32] y *El flautista* [Fig. 29]. Vamos a abandonar ahora el terreno de lo fantástico para adentrarnos en otro de los ámbitos vinculados a la magia: el de la prestidigitación.

2. Magia e ilusionismo: *El prestidigitador*

Hay una pintura de Remedios Varo que responde casi literalmente a la segunda de las acepciones de la definición de la magia que hemos citado: «algo extraordinario que se hace, que se practica, y en ese sentido el mago puede ser [...] el ilusionista del *show-bussines*». ⁹⁵⁶

Se trata de un cuadro exhibido en la primera exposición individual de la artista en México, en la Galería Diana, en 1956. ⁹⁵⁷ Aunque en el *Catálogo razonado* lleva los títulos de *El malabarista* o *El juglar* [Fig. 33], en la tarjeta de invitación a la exposición aparecía como *El prestidigitador*. Este es uno de los títulos, entre las obras de la artista, en que la referencia a la práctica de la magia es más directa. En el lenguaje cotidiano, común, lo que hace un prestidigitador es conocido como «magia». La prestidigitación es una rama del ilusionismo que basa sus efectos en la habilidad de las manos. Todas las variantes del ilusionismo son un espectáculo que consiste en producir efectos en apariencia maravillosos e inexplicables, ya que al espectador se le ocultan las causas o procesos que los producen. Todos estos efectos (desapariciones, transformaciones, uniones, etc.), que fingidamente hacen parecer realidad lo imposible, se conocen como trucos de magia o ilusiones. Es decir, en realidad el ilusionismo y la prestidigitación se vinculan a las artes escénicas, y no a las prácticas mágicas. ⁹⁵⁸ Los títulos posteriores de

⁹⁵⁶ Manuel Delgado, *La magia. La realidad encantada, op. cit.*, p. 11.

⁹⁵⁷ La exposición se celebró entre el 25 de abril y el 15 de mayo.

⁹⁵⁸ Podríamos destacar que el único rasgo que comparten unos y otros «magos» es la importancia que le dan a mantener el secreto de sus prácticas.

la pintura, *El malabarista* y *El juglar* [Fig. 33], coinciden en resaltar esa cualidad de espectáculo.

En el texto que la artista escribe sobre esta pintura a su hermano Rodrigo define al personaje protagonista con el mismo término. Lo transcribo completo:

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.⁹⁵⁹

En esta breve descripción las palabras «truco» y «cosas milagrosas» construyen una imagen del personaje como alguien que deslumbra al público gracias a su habilidad para aparentar ciertos procesos o resultados que no son lo que parecen, como si nos estuviere «engañando» con «juegos de manos». El público es definido por la pintora como «la masa», para resaltar su poca capacidad crítica o de discernimiento ante lo que le está presentando el prestidigitador.

El prestidigitador es una pintura de dimensiones mayores que las que suele utilizar la artista.⁹⁶⁰ Como la inmensa mayoría de sus obras mexicanas, está realizada de una manera muy preciosista, trabajada con un minucioso refinamiento y perfeccionamiento técnico, y de una forma muy diferente a las obras que había realizado hasta entonces en Barcelona y París. Pintada al óleo sobre un tipo de conglomerado denominado *masonite*,⁹⁶¹ la obra incluye una incrustación de nácar o madreperla que forma la cara del personaje protagonista.⁹⁶²

⁹⁵⁹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 113. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 172. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 93

⁹⁶⁰ *El prestidigitador* consta, en el *Catálogo razonado*, con el número 154. Mide 91 x 122 cm.

⁹⁶¹ Masonite (cuyo nombre se ha popularizado a partir de una marca registrada) es un conglomerado sintético muy duro hecho de partículas de madera. Se utiliza como base o soporte para pintar al óleo. Es barato, duro y rígido.

⁹⁶² La artista utilizó el recurso de incrustar finas láminas de nácar o madreperla en algunas de sus pinturas: el rostro de *El flautista* [Fig. 29], *Carta de tarot*, *Vuelo mágico* [Fig. 30].

La pintora preparó cuidadosamente este cuadro, y se conservan al menos cuatro dibujos previos. En este caso no son, como hemos visto en *Presencia inquietante* [Fig. 34], de la totalidad de la pintura, sino de las diferentes escenas que la componen: uno de la masa de espectadores, otro del carronato... Sabemos que esta era una práctica habitual de Remedios Varo: pensar y preparar cuidadosamente la composición de sus pinturas antes de iniciarlas, y tener definidos todos –o casi todos– los detalles. «Es ordenada para su obra. Traza y perfecciona numerosos apuntes hasta depurar el proyecto definitivo», se recoge en una de las pocas entrevistas realizadas a la artista en su estudio.⁹⁶³ Sin embargo, generalmente estos dibujos no son esbozos para determinar el tema o la composición del cuadro. Cuando se ponía a dibujar, Varo tenía ya la imagen definida de lo que quería representar. En la entrevista de cuya preparación se conserva el escrito de la pintora, respondía así a una pregunta sobre este tema:

- ¿Cuándo empieza un cuadro, ya ha decidido usted que forma va a tomar o es un proceso espontáneo en el que el tema se desarrolla automáticamente?
- Sí, lo visualizo antes de empezar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado.⁹⁶⁴

Es evidente que con el uso de los términos «espontáneo» y «automáticamente» se quería aludir a algunos procedimientos surrealistas. Sin embargo, las obras de Varo no tienen casi nada de automatismo, sino que más bien son totalmente académicas en su técnica. Cuando la artista acababa los dibujos que consideraba necesarios, los trasladaba meticulosamente a la tela. Empezaba entonces a pintar con una técnica muy cuidadosa y compleja: aplicaba, sucesivamente, varias capas muy finas de óleo y de barniz, para dar a sus pinturas una calidad espesa y llena de matices.⁹⁶⁵ En la pintura reproducía

⁹⁶³ Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*

⁹⁶⁴ Remedios Varo, «Una entrevista inédita», *op. cit.*, p. 67.

⁹⁶⁵ Tenemos un testimonio precioso de su forma de trabajo en el recuerdo de Walter Gruen, que transcribo: «Cuando gestaba los cuadros era muy difícil hablar con ella, pero cuando se sentaba a pintar ya sabía todo lo que tenía que hacer. No había nada automático. Al automatismo no le negaba sus virtudes para sacar a relucir el subconsciente, pero no era esa su manera de pintar. Si hay algo en su pintura que fuera improvisado, esto era solo una parte de su oficio; por ejemplo las nubes, las plumas o la vegetación las hacía muy fácil, muy rápidamente. Y trabajaba mucho, de la mañana a la noche [...] Trabajaba siempre, parecía intuir que su tiempo estaba medido. [...] Desde luego tardaba mucho con cada uno de ellos, primero hacía un dibujo minucioso que calcaba sobre el lienzo. Y era perfeccionista. Sobre la tela usaba un polvo de yeso con cola que mezclaba con agua. Yo se lo preparaba, pero después ella volvía a tratarlo pues con él lograba ciertas texturas, ramas de árbol, por ejemplo. Pintaba en varias capas, no usaba blanco porque éste mataba los colores. Buscaba así las veladuras, las transparencias». José Luis Alcubilla, «Entrevista con Walter Gruen. El surrealismo ha existido, existe y existirá», *op. cit.*

amorosamente los detalles más mínimos, utilizando pinceles muy finos: se cuenta que utilizaba un pincel de un solo pelo para los cabellos de sus personajes.⁹⁶⁶

Aunque la técnica utilizada sea el óleo, en esta pintura, como en muchas otras, destaca y queda patente el trabajo de un dibujo minucioso. El dominio del dibujo (tanto del natural como de la perspectiva) era uno de los fuertes de la pintora, que había aprendido ya desde niña bajo la enseñanza de su padre, ingeniero que le transmitió el amor por la pulcritud y el rigor en el trabajo.⁹⁶⁷ Más adelante, la joven artista tuvo ocasión de practicarlo en sus estudios realizados primero en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁹⁶⁸ y, entre 1924 y 1930, en la tradicional Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la Academia, como sabemos, no había lugar para la innovación sino que, más bien al contrario, era un espacio donde se impartían y consolidaban las enseñanzas más convencionales sobre la práctica artística: dibujo de ropajes, de estatuas y del natural, anatomía, perspectiva y teoría del color, entre otras.⁹⁶⁹ Varo tomó además una asignatura opcional de dibujo científico. Lo que se potenciaba en la escuela era el control y dominio riguroso de la técnica, por encima del desarrollo de estilos personales o prácticas experimentales. Sin embargo, en su obra mexicana, Remedios Varo convirtió lo aprendido en la Academia (la perspectiva arquitectónica, la utilización de veladuras y transparencias, el uso de ciertos materiales...) en una de las bases de su estilo personal. Pero lo que me interesaba destacar aquí, sobre todo, es que fue con el control absoluto de la utilización de estos recursos (y para la representación de unos personajes y situaciones determinados) que pudo conseguir lo que muchos críticos vieron de «mágico» en sus obras: la extrema «realidad» de sus visiones «irreales»: El crítico Islas García lo expresó así: «Hay dos términos, bastante opuestos, que forman la

⁹⁶⁶ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁶⁸ La propia Remedios lo recuerda así: «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...», en Luis Islas García, «Remedios Varo. En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», *op. cit.*

⁹⁶⁹ Me parece curioso señalar que Remedios Varo obtuvo la calificación de aprobado en todas las asignaturas excepto en tres, en las que obtuvo Diploma de Mérito: en «Perspectiva» (materia en la que se volvió a matricular, con permiso paterno, una vez finalizada su carrera), en «Dibujo de ropajes, de estatua y del natural» y en «Pintura decorativa». Su expediente académico está reproducido en la tesina de Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, *op. cit.*

clave de sus éxitos: sus cuadros son una acertada combinación de imaginación y de técnica, síntesis que es muy difícil de alcanzar».⁹⁷⁰

En efecto, su técnica pictórica rigurosa y su dominio del dibujo fueron muy destacados por la crítica desde que la artista presentó su obra en México. En relación a las obras de su primera exposición individual, entre las que, recordemos, se encuentra *El prestidigitador* [Fig. 33], la crítica Margarita Nelken⁹⁷¹ destaca también el uso del dibujo como herramienta fundamental que la artista utiliza para superar la representación de «la realidad inmediata»:

Disponía, para trampolín de su vuelo lírico, de herramientas que les faltan a la inmensa mayoría de los pintores de hoy: un dibujo ante el cual no hay forma, humana o no, ni perspectiva, ni relación de tono a tono ni matiz o gradación de claroscuro, que tengan secreto: con lo cual para ella, esa meta de superar la realidad inmediata, utilizándola como medio de exaltar o definir la «realidad segunda» de la vida interior, había de ser objetivo alcanzado sin necesidad de efugios de evasión de dificultades.⁹⁷²

También en la primera de las críticas en que aparecen menciones concretas sobre la pintura *El prestidigitador* [Fig. 33], escrita por Raúl Flores Guerrero, se hace referencia

⁹⁷⁰ Luis Islas García, «Remedios Varo, la imaginación y la técnica», *Novedades*, 3 de abril de 1957. El contraste de esta combinación se repite en muchas –también en las más recientes– aproximaciones a la obra de Remedios: «No se puede ser indiferente a su pintura rigurosa ni a la incesante imaginación que despliegan sus cuadros ante nuestro asombro», en el prólogo de Alberto Ruy Sánchez «Cinco pájaros salen del hielo», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, op. cit.*, p. 14.

⁹⁷¹ Margarita Nelken (Madrid, 1894 - México D.F., 1958). Novelista, crítica de arte, traductora y única mujer diputada en las tres legislaturas de la II República. Fue directora del Museo de Arte Moderno durante la II República. Primero socialista, se afilió a finales de 1936 al PCE. Durante la guerra publicó en *Mundo Obrero*, *Ahora* y *La Estampa*. Participó en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Al final de la guerra se exilio a París y más tarde a México. Fue expulsada del Partido Comunista en octubre de 1942 y no volvió a militar en ningún partido, aunque continuó siendo diputada del Parlamento republicano en el exilio, y participando muy activamente en organizaciones de exiliados y de ayuda a los presos en el Estado español. En México colaboró con sus críticas y artículos sobre arte en diversas revistas y diarios (*Excélsior*, *España Popular*, *Cuadernos americanos*; *Las Españas*); así como en publicaciones argentinas (*La Razón*, *La Prensa* y *El Hogar*), y en revistas de arte europeas, (*Mercurio de France*, *L'Art decoratif*, *La Renaissance Contemporaine*, *La Gazette des Beaux arts*, *Arts*, *The Studio*, *Über Land und Meer*; *Die Kunst*, *Göteborgs Handelstidning* y *Vita D'Arte*). Sobre su producción literaria puede consultarse el *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores del exilio republicano de 1939*, publicación en línea: http://recursostic.educacion.es/lenguas/escritoresexilio39/autor_00.php [consulta 22/07/2013].

⁹⁷² Margarita Nelken, «Exposiciones. La de Remedios Varo», *Excélsior*, 2 de mayo de 1956, p. 6. Nelken destaca que es un dibujo controlado y riguroso lo que permite a la artista trabajar sobre la «realidad segunda».

al trabajo minucioso y a la atención al detalle, y se describen los rostros del grupo de la «masa» como «pintados con el amor de un miniaturista flamenco, con el realismo de un primitivo francés o la cálida religiosidad de un fraile italiano del *cuatrocento*».⁹⁷³ Estos serán los principales referentes artísticos que, junto con el surrealismo, reconocerá y destacará la crítica para la pintura de Varo: «sus raíces formales tienen fuertes resabios de los primitivos por esa minucia en el tratamiento, el dibujo definido de los perfiles y los rasgos detallados de los personajes (rostros y manos casi increíbles por su finura)», destaca el mismo Flores Guerrero,⁹⁷⁴ y Jorge Luis Crespo de la Serna habla de sus «simpatías cálidas por una pintura flamenca» o su estilo «miniado, como si pintara en esmalte, con capas delgadas y translúcidas, como los primitivos».⁹⁷⁵ Margarita Nelken evoca también «la opulencia de inventivo de un Patinir» y las miniaturas de los Libros de Horas, y en relación a *El prestidigitador* destaca «la extraordinaria finura de ciertas transparencias de ropajes»; «la sugestiva sutileza de un apretado grupo de figuras en gama de grises “realzando” con naturalidad una figura central en rojo»; «la riqueza de matices de unos cielos, de una hojas, de unos pavimentos»...⁹⁷⁶ En general, la técnica de trabajo de la pintora fue muy alabada por la crítica. Además del control del dibujo, destacaron también su conocimiento y utilización de técnicas antiguas o abandonadas:

[...] la maestría necesaria para saber –como supieron los maestros del estofado en los pasados siglos– emplear las laminillas voladoras de oro y plata como fondo, de resalte brillante, al levantar la capa superficial de pintura en la punta acerada del punzón, o el empleo de finas láminas de nácar –como hicieron los árabes y mudéjares en el taraceado en madera, nunca, como Remedios Varo, en la pintura– para comunicarle vida a un rostro.⁹⁷⁷

Más adelante me iré deteniendo en algunos de los referentes artísticos que aparecen citados en estas primeras críticas, algunos de los cuales han sido trabajados en

⁹⁷³ Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», en *Revista de la Universidad*, agosto 1956, p. 22 (pp. 21-24 y 32). Extractos de este artículo fueron reproducidos en el catálogo de la exposición de homenaje tras la muerte de la pintora: «La obra de Remedios Varo», Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, del 3 al 31 de agosto de 1964, s/p.

⁹⁷⁴ Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 21.

⁹⁷⁵ Jorge Juan Crespo de la Serna, «Por Museos y Galerías de Arte». *Jueves de Excelsior*, 17 de mayo de 1956.

⁹⁷⁶ Margarita Nelken, “Exposiciones. La de Remedios Varo”, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁷⁷ Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *op.cit.*, p. 21.

investigaciones posteriores.⁹⁷⁸ Ahora lo que querría destacar es que, aunque en la mayoría de las críticas publicadas se reconoció esa maestría técnica (y su capacidad para representar ambientes «mágicos»), para otros críticos o artistas este dominio fue algo sin valor y que despreciaron. No tenemos casi referencias sobre estas opiniones pero me parece muy significativo que en una de las críticas citadas se haga referencia a ellas con las siguientes palabras: «Algunos pintores [...] se atreven a hablar de “trucos” refiriéndose a los “recursos” pictóricos de Remedios Varo».⁹⁷⁹ ¿Trucos? ¿Como los que efectúa *El prestidigitador*? ¿Juegos de manos realizados por un malabarista? ¿Nos está Remedios Varo «encantando» con la habilidad de sus manos?

El psiquiatra y estudioso del surrealismo en México Salomon Grimberg hace un análisis detallado de esta pintura⁹⁸⁰ partiendo de la similitud de la figura del prestidigitador con la representada en una carta de la baraja de tarot,⁹⁸¹ la primera de los Arcanos Mayores, que se conoce por muchos nombres entre ellos «el mago», «el ministril», «el truhán», «el trovador», «el prestidigitador», «el hechicero», «el malabarista» y «el juglar».⁹⁸² En la multitud de nombres que se dan al personaje, las diferentes definiciones de la magia que habíamos introducido quedan ya disueltas en la confusión.

Veamos primero la descripción de esta carta de la baraja:⁹⁸³ representa la figura de un hombre de pie, situado frente a una mesa. Sobre la mesa hay copas, monedas y espadas. Él sostiene en la mano izquierda una varita de madera (bastos). Lo que representa es que tiene a su disposición los cuatro palos de la baraja (y también los cuatro elementos).

⁹⁷⁸ Me gustaría anotar aquí que, aunque son excepcionales las referencias a tradiciones artísticas autóctonas mexicanas en relación a la obra de Remedios Varo, ya entre las críticas a su exposición de 1956 encontramos la primera, y justamente referida también al dibujo y a su relación con lo mágico, reconociéndole a la pintora «el conocimiento básico de la geometría necesaria para realizar el trazo perspectivo de una torre (los árabes, los teotihuacanos y los renacentistas le concedieron a la geometría posibilidades extraordinarias de abstracción en el arte) para acentuar su mágica prestancia», en *ibíd.*, p. 21.

⁹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 21.

⁹⁸⁰ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 27-31.

⁹⁸¹ He hablado ya de las cartas pintadas por Varo en relación al tarot surrealista.

⁹⁸² Los dos últimos nombres son los que acabarán bautizando a la pintura.

⁹⁸³ Para una muy elaborada descripción y análisis de la carta, véase Antonio Durá Rodríguez, «La simbólica del *Tarot de Marsella* en el imaginario poético: el Arcano Mayor *El mago* en la poesía contemporánea», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, pp. 219-242. Este artículo es parte de su tesis doctoral «Hermenéutica simbólica de los Arcanos Mayores del *Tarot del Marsella* en el imaginario poético», Universidad de Valladolid, 2009. Se puede consultar en línea:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831375> [consulta: 207/06/2012].

Parece que lo tiene todo en sus manos, todas las posibilidades de elección. Sobre la mesa se suelen situar los elementos que utiliza para la adivinación: una bolsa que recoge los objetos que acumulamos en la vida, pesas para medir las situaciones que atravesamos, dados para invocar y reconocer el azar. Su sombrero representa el símbolo del infinito. Sus pies, colocados formando un ángulo recto, miran uno a la derecha y el otro a la izquierda, es decir, uno hacia al futuro y otro al pasado. La mesa tiene tres patas, los tres pilares del mundo cotidiano: la cuarta, que no podemos ver, representa el mundo invisible.⁹⁸⁴ La figura del juglar en el tarot se asocia al Uno (al principio de todo), y a la primera letra del alfabeto hebreo, el Aleph, que representa la unión del espíritu y la materia. La figura se dispone de forma parecida a la letra –con un brazo hacia arriba y otro hacia abajo, apuntando al firmamento y al inframundo– y simboliza lo divino y lo diabólico, polos opuestos que se integran en su figura. Se asocia también al planeta Mercurio, «tanto para bien como para mal».⁹⁸⁵ En la tradición de la lectura del tarot puede representar la unidad, la conciencia de uno mismo, el poder, pero es una carta peligrosa: el juglar es también, en palabras de Grimberg, «el tramposo guardián de las enseñanzas secretas», y el equilibrio precario entre todas las posibilidades que encarna puede romperse y desencadenar caos o destrucción.

Según Carl G. Jung⁹⁸⁶ cada una de las imágenes de los Arcanos Mayores de la baraja del tarot constela una simbólica, y puede ser leída como la formalización de un arquetipo. De la carta del mago, Jung dice que «es sinónimo del viejo sabio, que se

⁹⁸⁴ Esta es la interpretación de la mesa que recoge Salomon Grimberg. Pero cada uno de los elementos y colores de las cartas de la baraja del Tarot hacen referencia a muchas cosas. Sobre la mesa, otros autores recogen que es de color carne, lo cual indica su carácter humano. Oswald Wirth, en *Le tarot des imagiers du Moyen Age*, interpreta que el tres es el número simbólico del principio creativo, filosófico y alquímico: el mercurio, el azufre, y la sal (y así la copa representada en la carta se podría identificar con un atamor). Véase Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, prefacio de Roger Caillois, traducción de María Cristina Davie, Barcelona: Teorema, 1986, p. 119. También Roger Caillois dedicó unas páginas a esta primera carta del tarot en su introducción al libro de Wirth: «La primera lámina, el Mago, que recuerda la célebre pintura de J. Bosco, *El prestidigitador*, pertenece igualmente al repertorio de las alegorías de la época. Es la que gobierna todo el juego. Sobre la mesa del saltimbanqui, los accesorios que ha sacado de su bolsa y la varilla que enarbola parecen remitir a las cuatro insignias de las cartas de puntos: unas monedas a los oros, unos cubiletes a las copas, un cuchillo a las espadas, la varilla a los bastos. En el centro los dados, para que el jugador o el consultante no olvide que la distribución de las cartas depende de la Suerte». Roger Caillois, «Prefacio», en Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 13. En otras lecturas las patas de la mesa se asimilan a los tres pilares del templo masónico: Fuerza, Belleza y Sabiduría. Según Durá Rodríguez, en «La simbólica del *Tarot de Marsella* en el imaginario poético: el Arcano Mayor *El mago* en la poesía contemporánea», *op.cit.*, p. 234, las tres patas de la mesa simbolizan la creación, la epifanía y la encarnación. En lo que coinciden todas las lecturas citadas es en que la cuarta pata no es visible, está oculta.

⁹⁸⁵ Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁸⁶ Sabemos que Jung figuraba en la biblioteca de Remedios (aunque no conocemos qué títulos) y que fue una lectura importante para Leonora Carrington.

remonta en línea directa a la figura del hechicero de la sociedad primitiva. Es, como el ánima, un *demon* inmortal, que ilumina con la luz del sentido las caóticas oscuridades de la vida pura y simple». ⁹⁸⁷ Es por tanto una figura que representa la sabiduría y la voluntad y posibilidad de un conocimiento «iluminador». Para Caroline Myss, mago, brujo y alquimista serían tres aspectos del mismo arquetipo, al tener el rasgo común de transformar alguna clase de materia en una expresión alterada de la misma o en otra cosa. ⁹⁸⁸ De hecho Wirth define así la figura: «El Mago o El Operador: El alquimista decidido a emprender la Gran Obra». ⁹⁸⁹

Grimberg plantea en su texto que las pinturas de Remedios Varo tienen un código secreto que hay que descifrar, y enumera los elementos simbólicos en la representación de la figura del juglar, destacando que la autora combina algunos de sus atributos tradicionales con otros que proceden de diferentes fuentes. Describe al juglar variano como una imagen «única, triunfal, cabalística y personal». ⁹⁹⁰ Sabemos que la artista conocía la baraja del tarot, y por lo tanto las similitudes entre su personaje y el de la baraja no deben ser casuales. El juglar de Varo adopta la misma postura que el de la carta de la baraja, y en su traje también predomina el color rojo. En cambio no lleva un sombrero que reproduzca el símbolo del infinito, sino que su cabeza, sombrero y barba se han fundido en otro símbolo mágico de totalidad: la estrella de cinco picos, unión de dos triángulos trazada con una línea continua que indica –igualmente– su naturaleza infinita. El pentagrama simboliza asimismo los cinco atributos del Gran Mago, los cinco sentidos y las cinco extremidades del cuerpo humano. ⁹⁹¹ El pentagrama apunta hacia arriba, lo que quiere decir que el poder del personaje se origina en la magia blanca. ⁹⁹² El

⁹⁸⁷ Carl G. Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, traducción de Carmen Gauger, en *Obra Completa*, vol. 9/1, Madrid; Trotta / Fundación C.G. Jung, 2002, p. 36.

⁹⁸⁸ Caroline Myss, *El contrato sagrado*, Barcelona: Javier Vergara Editor, 2002, pp. 365 y ss., citada en Antonio Durá Rodríguez, «La simbólica del *Tarot de Marsella* en el imaginario poético: el Arcano Mayor *El mago* en la poesía contemporánea», *op.cit.*, p. 237

⁹⁸⁹ Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 297. La lectura masónica introduce una variante interesante: La carta del mago representa al postulante reconocido por sus aptitudes.

⁹⁹⁰ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 29.

⁹⁹¹ El cinco también está presente en la carta de la baraja tradicional, en el número de botones que cierran la casaca del mago, «sin duda en alusión a la quintaesencia que el cuerpo arropa». Véase Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁹² La estrella de cinco puntas es un símbolo mágico tradicional que se identifica en los antiguos tratados de magia y brujería como «pentáculo de Salomón» o sello de Salomón. En el conocido estudio de Grillot de Givry *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes* se le dedican unas páginas a la historia y formas de representación de este símbolo. Existe edición en castellano: *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, traducción de Rosa Alapont, Barcelona: Martínez Roca, 1991, pp. 103-113. Se trata de un

rostro del juglar, al estar realizado con una fina lámina de nácar, aparece extrañamente «iluminado».

También es diferente el escenario en que Varo coloca a su juglar o prestidigitador: una torre-carromato (que puede recordar un vehículo de las caravanas circenses) de la que sale una plataforma sobre la que actúa. El personaje no está solo, como el de la carta del tarot: a través de las ventanitas del carromato podemos ver a una mujer en actitud orante, un chivo, un búho, un león y varios pájaros. El chivo podría representar al diablo, los pájaros, la divinidad o el conocimiento en transformación, el león la luz y el búho la oscuridad.⁹⁹³ El personaje tiene detrás de él, al lado derecho, una mesilla redonda con una pata central que acaba dividida en tres pies, sobre la que se disponen pequeños frascos y potes. Al otro lado, sobre una mesilla baja o un pequeño taburete rectangular de cuatro patas, hay un cofre semiabierto por el cual asoma un rostro que le mira.⁹⁹⁴ A los pies del juglar aparecen como caídos, a un lado, tres aros que hacen referencia a juegos malabares, y del otro, un paño sobre el que se disponen diversos objetos. No puedo estar de acuerdo con la descripción que hace Grimberg de estos objetos que «yacen como en un altar» bajo sus pies: piezas de oro, piedras preciosas y una vasija misteriosa que podría contener el *alkahest* o *prima materia* alquímica.⁹⁹⁵ A mi me parece una tela sobre la que aparecen dispuestos varios montoncitos de hojas, raíces y semillas de plantas, y una pequeña jarra en la que se adivina, además del líquido, alguna forma orgánica. Pareciera más bien una evocación de un puesto del mercado de brujería de Sonora,⁹⁹⁶ en el centro de la Ciudad de México, como si Varo hubiese querido introducir, entre los materiales del prestidigitador, una referencia a las prácticas mágicas populares mexicanas. El juglar no está haciendo juegos malabares corrientes, con aros o pelotas, sino que las «pelotas» parecen planetas y dibujan en su

libro que seguramente Remedios Varo conocía. Me volveré a detener en él al hablar de las representaciones de las brujas y los sabbats en la historia del arte. El pentáculo de Salomón es también uno de los signos utilizados para representar la piedra filosofal. Véase Matilde Battistini, *Astrología, magia y alquimia*, traducción de Jofre Homedes Beutnagel, Barcelona: Electa, 2005, p. 333, *sub voce* «Piedra filosofal».

⁹⁹³ Para esta lectura del simbolismo animal, Grimberg remite a la obra de Manly P. Hall, *The Secret Teachings of All Ages*, Los Angeles: The Philosophical Research Society, 1988, pp. 89-92.

⁹⁹⁴ Este motivo Remedios lo utiliza en otras de sus pinturas: en *Encuentro* (1959, número de catálogo 253), un rostro asoma en el único de los cofres abiertos, que está dispuesto sobre la mesa, mientras en la estantería del fondo se apilan otros cofres de los que no podemos saber (aunque sí tal vez intuir o adivinar) lo que contienen. En *Internado ambulante*, un «maestro» parece leer en voz alta frente a una serie de cofres por los que asoman rostros de los que vemos, apenas, los ojos, todos semejantes.

⁹⁹⁵ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 31.

⁹⁹⁶ Ese mercado que, como hemos visto, a Varo y Carrington les gustaba visitar.

movimiento una línea, referencia a una constelación, aunque «dibujo» imposible de ser realizado en un juego de malabares sin prescindir de la ley de la gravedad.

Es justamente la presencia de los astros en manos del malabarista lo que hace que Luis-Martín Lozano identifique a esta figura con la del médico, astrónomo y alquimista renacentista Paracelso. Lozano describe así la pintura:

Un personaje juglar divulga, entre un conjunto de melancólicas personalidades iguales, sus teorías sobre la influencia de la magia astral para modelar individualmente el destino de las personas [...]; así, el malabarista no es tanto un juglar como un profeta de los nuevos tiempos por venir que podrían cambiar la gris y uniforme existencia de su público.⁹⁹⁷

¿A quien se dirige el malabarista? A primera vista parece que a un grupo de personas extrañas, cubiertas todas con una sola capa gris que las unifica en «la masa» (tal como hemos leído en el texto de Varo) aunque por otro lado, en sus rostros y en su cabello, las figuras están cuidadosamente individualizadas.⁹⁹⁸ Todas sus miradas se dirigen, casi hipnóticamente, hacia el juglar.⁹⁹⁹ Pero si nosotros, espectadores del cuadro, lo miramos atentamente, como nos sugiere Grimberg, vemos en el primer plano de la pintura la sombra de otros espectadores ¿tal vez la nuestra?

⁹⁹⁷ Además, Lozano relaciona el «carricoche» del prestidigitador con la torre rodante que aparece en uno de los más conocidos grabados del texto rosacruz *Speculum sophericum Rhodostauroticum* publicado en 1604. Luis-Martín Lozano, «Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo», *op. cit.*, pp. 47-48. Se trata del texto que acompaña la primera exposición retrospectiva de Varo en Estados Unidos. Lozano organizó claramente la exposición en torno a la idea de la magia en la obra de la artista, articulándola en cuatro ámbitos: «El ser transformable: metáforas de un mundo interior», «En busca de otras dimensiones: la conjunción de las fuerzas mágicas», «El tiempo, el cosmos y la energía: paradigmas para una nueva ciencia», y «El esclarecimiento de lo prohibido: la revelación de los conocimientos de un mundo oculto».

⁹⁹⁸ Curiosamente, en la ya citada primera crítica sobre esta pintura, la «masa» de espectadores está identificada con mujeres. En la crítica se recoge así la imagen del grupo: «Las mujeres que miran al mago, vestidas de gris y con la cabeza orlada por la diadema rojiza de su pelo crespo, enmarcan la forma de sus cuerpos –como es tan del gusto de la artista– en el área circunscrita por dos triángulos superpuestos por la base. Se dijera que todas son iguales y sin embargo son todas distintas. La variantes de los rostros, de la expresión de los ojos, son tan sutiles que parecen responder a sentimientos hermanos: dulzura, tristeza, ironía, odio, ternura, displicencia... modelan esos rostros femeninos». Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 22.

⁹⁹⁹ También en su descripción del *Tríptico*, Remedios hace alusión a «la mirada como hipnotizada» de las muchachas, de las que «solo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis» y será capaz de tejer una trampa que la libere de su destino. Véase «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 119.

Para Grimberg, la obra toda de Remedios Varo es un intento de expresar «cómo las pugnas personales deben colaborar con el orden natural del universo».¹⁰⁰⁰ La figura del juglar representa una simbología personal de la artista sobre la armonía y la unidad, y podría ser un autorretrato de la propia pintora que, como el juglar, funde en su trabajo lo visible y lo invisible, mostrándolo a las masas mesmerizadas y a un público del que solo vemos su sombra. En la lectura de Grimberg ambos, Remedios y el juglar, «subyugan a las masas, pero solo son interrogados por unos cuantos».¹⁰⁰¹ La relación entre la figura del artista y la del mago tiene una larga tradición, sostenida también por los surrealistas. Querría recoger aquí las palabras de Octavio Paz sobre esta identificación,¹⁰⁰² que el poeta mexicano concreta en relación a la poesía. Para él, la poesía no se diferencia del conjuro o del hechizo:

La actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de la analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos.¹⁰⁰³

Grimberg nos ha abierto una interpretación compleja sobre la figura de la pintora como maga y reveladora de misterios, una interpretación que la propia pintora parecía cerrarnos en su breve descripción de un personaje «lleno de trucos».¹⁰⁰⁴ Es evidente que su pintura contradice sus palabras. Todos los elementos iconográficos y simbólicos que acompañan al juglar lo alejan de la imagen del prestidigitador, del mago ilusionista, del personaje «lleno de trucos». Lo que a Remedios Varo le interesa no es el ilusionismo ni la habilidad manual (en relación a su pintura, la técnica, que domina, como hemos visto,

¹⁰⁰⁰ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁰² Recordemos que Octavio Paz mantuvo una estrecha amistad con la pintora a la que dedicó, a su muerte, un hermoso poema en el que sugiere muchos de los vínculos entre su obra y las tradiciones gnósticas. «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁰⁰³ Octavio Paz: *El arco y la lira*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 53.

¹⁰⁰⁴ Aunque en la interpretación de los Arcanos del tarot ambas posibilidades coinciden en la figura: la de maga creadora y la de intrigante embaucadora. Wirth se pregunta sobre la razón por la cual un prestidigitador ha sido colocado a la cabeza del Tarot, marcado con el número Uno, identificado con la Causa primera. Y se contesta así su pregunta: «Si el universo visible no es más que magia e ilusión, ¿acaso su creador no sería el Ilusionista por excelencia, el gran Prestidigitador que nos deslumbra con sus juegos de manos?», Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media, op. cit.*, p. 118.

a la perfección, y que encandiló, «encantó» a público y crítica, y que también en ocasiones fue calificada de «truco»), sino otras formas de magia que remiten a antiguas tradiciones de conocimiento.¹⁰⁰⁵

Podemos encontrar otra referencia a una forma de magia «engañososa» en uno de los relatos sobre sueños que escribió Remedios Varo. Se trata del que fue publicado como *Sueño 7*,¹⁰⁰⁶ que me permito reproducir en su totalidad:

Fui a buscar a Javier y a Amaya¹⁰⁰⁷ y encontré también en su casa a sus padres. Al cabo de un rato me di cuenta con sorpresa que toda la familia parecía haber hecho una especie de descubrimiento nutritivo basado en un gran desarrollo espiritual que ellos habían alcanzado.

Vi que todos ellos estaban trabajando con pedazos de plastilina dándole formas huecas, algo así como tacitas y cacerolitas que después podían comerse resultando altamente nutritivas. Pensé que gracias a una poderosa influencia psíquica sobre la plastilina podían transformar su composición y convertirla en algo digestible, pero vi que no era eso, sino que la plastilina no cambiaba en nada, pero ellos podían dominar sus cuerpos gracias a su gran desarrollo espiritual y así digerir la plastilina con mucho provecho alimenticio. Era únicamente necesario que la plastilina no estuviese en bolas compactas sino trabajadas en formas huecas de paredes delgada para contener la mayor cantidad posible de aire.

Me quedé admirada pero preocupada, porque enseguida supe que esto no era «objetivo»,¹⁰⁰⁸ que lo parecía, pero que era una manifestación personal de magia terrestre sin ninguna relación verdadera con el Universo y que a causa

¹⁰⁰⁵ Hay otra lectura muy interesante de esta pintura «desde la perspectiva de evolución del hombre» que plantea Tere Arcq, considerándola una ilustración de los postulados de Gurdjieff: «El juglar es el hombre número cinco, aquel que ha cerrado el pentagrama dentro de sí mismo», en Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op.cit.*, p. 60. Para su lectura tiene también en cuenta que Ouspensky se interesó por diversas doctrinas esotéricas y dedicó un capítulo de su libro *Nuevo modelo del Universo* a plantear un modelo de interpretación basado en el tarot. En este capítulo se describe e interpreta el Arcano del juglar.

¹⁰⁰⁶ «Sueño 7», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 126-127. Con el título «Plastilina» y algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, *A veces escribo como si trazase un boceto*. *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁰⁷ Se refiere a los hijos que tuvo en México, en su segundo matrimonio, Gerardo Lizarraga, quien había sido el primer marido de Varo. Remedios Varo mantuvo una estrecha relación con ambos.

¹⁰⁰⁸ Concretaré el sentido que da Remedios Varo al término «objetivo» más adelante, en relación a su pintura *Armonía* [Fig. 15].

de esta apariencia de conquista espiritual, ellos quedarían incapacitados para un verdadero desarrollo.

Se trata de la transcripción de un sueño, un texto que Varo escribió sin ninguna intención literaria, y que remite a un tema que le angustiaba. En su relato, la transformación y el desarrollo espiritual están vinculados a una especie de «receta mágica»¹⁰⁰⁹ a partir de un ingrediente nada habitual en la cocina, la plastilina. Lo que deja preocupada a la pintora es darse cuenta de que sus amigos (a pesar de que ya habían alcanzado «un gran desarrollo espiritual») se han confundido en sus experimentos con el resultado de una «manifestación personal de magia terrestre».¹⁰¹⁰ Es posible que la preocupación que provoca esta confusión en Remedios Varo sea reflejo de sus propios miedos a equivocarse en sus búsquedas, a dejarse deslumbrar por una «prestidigitación» y no llegar a descubrir la «otra» magia, aquella que establece, en sus propias palabras, una «relación verdadera con el Universo».

3. La magia: juego, sabiduría y creación

En las pinturas y escritos de Remedios Varo la magia aparece como tema. A raíz de la lectura de este sueño podemos preguntarnos sobre esa «magia» que interesó a Varo: la que no es solo «apariciencia», la que no es «magia terrestre», sino que permite un «verdadero desarrollo» –en palabras de la artista, que insiste en el adjetivo– porque establece una «relación verdadera con el Universo». En los análisis de las pinturas y escritos de Varo en que las protagonistas y ella misma se dedican a diferentes prácticas mágicas, veremos cómo la propia artista nos da indicaciones sobre qué es lo que le interesaba de la magia y sus prácticas, y de qué maneras la «integraba» en sus investigaciones y búsquedas.

¹⁰⁰⁹ Hemos visto que Remedios y Leonora desarrollaron juntas recetas y experimentos culinarios vinculándolos a prácticas mágicas.

¹⁰¹⁰ Me parece interesante relacionar el término que utiliza Varo, «magia terrestre», con una expresión creada durante el Renacimiento. Entonces se estimó que, además de la magia sobrenatural, ligada al animismo, existía también una «magia natural», a la que solo se accedería a partir del conocimiento de la Naturaleza, y que, supuestamente, tenía alguna base científica. Giovanni della Porta escribió sobre esta nueva concepción de la magia, ligada al conocimiento y no a lo diabólico, en su *Magia naturalis* (1558), como lo hicieron también Agrippa (que distingue entre la magia natural y la magia celeste), Cardano, Paracelso, Bruno, Bacon, Ficino, Pico della Mirandola y Campanella.

Continuaré analizando ahora cómo, desde la crítica, se ha considerado la relación entre su obra y «lo mágico». He revisado ya las nociones de maravilloso y fantástico, así como las de ilusionismo, prestidigitación y truco. Entramos ahora en el terreno de la magia y la hechicería, para seguir concretando sobre estos términos y sus usos. Sabemos que en el lenguaje cotidiano la palabra «magia» se puede referir a un amplísimo conjunto de prácticas, que se han desarrollado a lo largo de siglos y a lo ancho de continentes. ¿Qué tienen que ver, entre ellos, el mago meda, la sacerdotisa del culto de Eleusis, Giordano Bruno, el hacedor de lluvia zuñí, la bruja que acude a un aquelarre, el sanador azande, un practicante del vudú haitiano, una alquimista judía y un antiguo druida céltico? Si tuviésemos que encontrar algo común, y en relación a esta investigación, diríamos que todas ellas fueron prácticas que hubiesen podido interesar a Varo.

Iniciaré la aproximación al término «magia» recogiendo lo que han dicho algunos y algunas críticas sobre las relaciones que Varo estableció con ella, con el objetivo de matizar los intereses de nuestra pintora. Las referencias son muchísimas y, a menudo, inconcretas. Me limitaré, por ahora, a presentar qué se dice en algunos de los textos más difundidos sobre su obra, que me parecen significativos por haber sido encargados para su publicación en el *Catálogo razonado* de la artista. En «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», Juliana González escribe que, en su pintura, «magia, astrología, alquimia, animismo, “ciencias ocultas”, se tornan fantasía creadora, sapiente y lúdica».¹⁰¹¹ Me parece muy interesante que González recoja una lista de prácticas vinculadas a lo mágico, pero, sobre todo, que las relacione con la pintura variana para caracterizarla como creación, sabiduría y juego. Janet A. Kaplan tituló su texto para el catálogo «Encantamientos domésticos. La subversión en la cocina». En él plantea que «Varo se interesó durante mucho tiempo por lo oculto, estimulada por la creencia surrealista en la “ocultación de lo Maravilloso” y por amplias lecturas sobre brujería, alquimia, hechicería, tarot y magia».¹⁰¹² Kaplan enumera asimismo los intereses de Varo por diferentes prácticas vinculadas a la magia –algunas coincidentes con las elegidas por González– y aporta dos datos más: su relación con el surrealismo y la

¹⁰¹¹ Juliana González, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 92.

¹⁰¹² Janet Kaplan, «Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina», *op. cit.*, p. 39. Kaplan había desplegado un repertorio más amplio de fuentes en su libro: «Varo acudía a los sueños, a la alquimia, a la astrología, al misticismo, a la magia, a lo misterioso y a la ciencia, a fin de buscar inspiración para sus innovaciones temáticas y estilísticas en un amplio abanico de fuentes visuales y literarias». Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 8.

dedicación de Varo a muchas lecturas sobre el tema. Walter Gruen, en su escrito para el catálogo, introduce, además de su propia enumeración de prácticas, la figura de Leonora Carrington. Recuerda Gruen «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...». ¹⁰¹³ Por último, Salomon Grimberg, en su ya comentado texto sobre *El juglar* [Fig. 33] sitúa estos intereses en el marco de una búsqueda personal. Escribe Grimberg: «En su búsqueda de la iluminación espiritual, Remedios Varo viajó a través de altas esferas que la llevaron al estudio de doctrinas herméticas como la alquimia, la magia y la cábala». ¹⁰¹⁴

Todas estas referencias nos aportan una rica información sobre diferentes saberes que interesaron a Varo: se han citado la magia, la astrología, la alquimia, la brujería, la hechicería, la cábala y el tarot. En algunas ya me he detenido (como la astrología y el tarot) y a otras (la alquimia y la brujería) me dedicaré en los próximos apartados. Se han citado también algunos términos más generales y no directamente relacionados con prácticas concretas: ciencias ocultas, ideas esotéricas y doctrinas herméticas. No trataré de justificarlos ni de relacionarlos todos con la pintura de Varo: lo que me interesa es llamar la atención sobre el amplio abanico utilizado. ¹⁰¹⁵ Pero sí creo que una incursión en los estudios que, desde diferentes disciplinas, se han hecho sobre la magia, la hechicería y la brujería, enriquecerá la aproximación a los saberes mágicos en la obra de Varo.

«No existe historiador de las religiones, antropólogo o sociólogo que no haya avanzado una teoría propia sobre la magia». ¹⁰¹⁶ Evidentemente, sobrepasa los límites de este trabajo presentar todas estas teorías, y mi incursión por ellas será breve, de ninguna

¹⁰¹³ Walter Gruen, «Remedios Varo: nota biográfica», *op. cit.*, p. 108.

¹⁰¹⁴ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 27.

¹⁰¹⁵ También la artista utilizó términos diversos, y a veces de manera ambigua: Hemos leído que, describiendo *El juglar* [Fig. 33], se refiere a «truco» y «cosas milagrosas» y, sobre los experimentos con plastilina, a «magia terrestre». En otros de sus escritos habla de la crianza de un «sobrenatural cachorro de perro», de la visita de «una sirena hechicera», de la «preparación de filtros del amor», o «del verdadero ejercicio de la brujería».

¹⁰¹⁶ Así comienza la entrada sobre las «Interpretaciones de la magia» en Giovanni Filovamo (ed.), *Diccionario Akal de las religiones*, traducción de Teresa Robert, Madrid: Akal, 2001, p. 257, *sub voce* «Magia».

manera sistemática, y con la sencilla pretensión de destacar algunas que puedan aportar datos fértiles para elucubrar sobre los intereses de Varo por lo mágico.¹⁰¹⁷

La antropología es, seguramente, la disciplina desde que se han producido más reflexiones sobre el papel y el simbolismo de las prácticas mágicas, sobre todo en sociedades no occidentales.¹⁰¹⁸ Entre ellas, inicio recuperando las que versan sobre la relación entre dos formas de conocimiento que interesaron mucho a Varo: la magia y la ciencia, dos saberes que la artista «confunde» en sus obras aunque tradicionalmente se hayan considerado opuestos. O, más que opuestos, en una relación de superación: las teorías evolucionistas defendían la idea de que cualquier expresión de civilización provenía de estadios anteriores, más simples e imperfectos, y que las creencias espirituales se desarrollaban a manera de escalera que ascendía hacia el progreso, identificado con el racionalismo científico. La magia era, según los antropólogos evolucionistas (James Frazer, por ejemplo), producto del subdesarrollo tecnológico de las sociedades, que, incapaces de resolver ciertos problemas de una manera «real», los resolvían en un plano estrictamente mental. La magia ya no tiene «sentido» en el pensamiento científico. Para Frazer la magia era –en expresión que hizo fortuna– «una ciencia falsa y un arte abortado».¹⁰¹⁹ La identificó con unas tradiciones y ritualismos estancos e inamovibles y, en cambio, otorgó a la ciencia la posibilidad de reelaborar la relación con la realidad a partir de la experimentación. De este enfoque nació la idea de una relación escalonada y evolutiva entre magia, religión y ciencia.¹⁰²⁰ La consideración que tiene Varo de la magia, de la ciencia y de la relación entre ellas es distinta, como veremos al analizar sus obras: las magas y magos transforman la relación con la realidad, y los científicos obtienen resultados «mágicos».

Un autor muy relevante para los surrealistas, Sigmund Freud, también escribió sobre la magia. De él querría tomar una segunda reflexión. Aunque coincidía en su enfoque con

¹⁰¹⁷ Algunas de las teorías que enuncio aquí las recuperaré en los dos capítulos siguientes en relación a escritos o pinturas de Varo.

¹⁰¹⁸ Para una introducción al tema véase la presentación de la voz «magia» en Pierre Bonte y Michael Izard (eds.), *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, traducción de María del Mar Llinares García, Madrid: Akal, 1997, pp. 449-451.

¹⁰¹⁹ James G. Frazer, *La rama dorada*, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 34.

¹⁰²⁰ A pesar de que estas teorías han quedado totalmente superadas en el ámbito de los estudios antropológicos, la magia se suele continuar relacionando, en su uso cotidiano, con estadios de la cultura considerados «inferiores», bien por ser anteriores a la nuestra, «primitivos», o bien por ser exteriores, «exóticos».

los planteamientos evolucionistas, Freud no dudó en reivindicar para las culturas «primitivas» una extraordinaria riqueza anímica y psíquica. Introdujo, como un elemento importante, el análisis de las prácticas rituales. Pero su aportación fundamental –y absolutamente relacionada con las aspiraciones surrealistas– es que construyó una teoría de la magia identificada con una «teoría del deseo». Freud situó el origen del ejercicio de la magia en los deseos humanos, en la desmesurada confianza que los «primitivos» tienen en el poder de sus deseos: «De esta manera –escribió Freud– no tropezamos, al principio, sino con el deseo».¹⁰²¹

Otra reflexión sobre la magia que podemos vincular a los intereses surrealistas es la que propugnaron los antropólogos (como Marcel Mauss, Henri Hubert y Emile Durkheim) que defendían que la lógica denominada «primitiva», que la mentalidad «salvaje», no lo era por corresponderse con un estadio «anterior» al pensamiento de los contemporáneos «civilizados», sino con un estadio soterrado, subterráneo.¹⁰²² Me parece interesante destacar, además de la idea de la existencia de un estadio «por debajo» de nuestro pensamiento, la coincidencia con la idea de André Breton al inicio de su texto *El surrealismo y la pintura*: «El ojo existe en estado salvaje».¹⁰²³

Hay otra aportación de Mauss y Hubert que podemos relacionar muy directamente con las preocupaciones de Varo por la magia verdadera, la que permitiría –recordando las palabras de la artista– una «relación verdadera con el Universo». Para estos autores, la magia es el medio que permite vincularse a ese estado «por debajo» del pensamiento. El restablecimiento de ese vínculo conduciría a recuperar la experiencia de unidad, que se ha perdido para los hombres y mujeres contemporáneos. Mauss y Hubert subrayan esa posibilidad que abre la magia hacia lo unitario citando un principio alquimista –que rigió también muchas de las búsquedas de conocimiento de Remedios Varo– recogido en la Tabla de Esmeralda: «Uno es el todo, y es por medio de él que el todo se crea. Uno es el todo, y si el todo no comprendiera todo no sería posible que el todo se creara». Y tras citar esta premisa, ciertamente hermética, Mauss y Hubert continuaron su escrito

¹⁰²¹ Sigmund Freud, *Totem y tabú*, Madrid: Alianza, 1986, p. 113. Sabemos que libros de Freud formaba parte de la biblioteca de Varo, pero no conocemos qué títulos.

¹⁰²² Citados en Manuel Delgado, *La magia. La realidad encantada, op. cit.*, p. 31.

¹⁰²³ André Breton, «El surrealismo y la pintura», en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, Madrid: Turner / Fundación F. Orbegozo, 1979, p. 434. En otras ocasiones he citado este texto de su edición francesa debido a que en esta recopilación solo se incluye el fragmento inicial.

con una referencia en que resuenan, literalmente, las propuestas neoplatónicas renacentistas (entre ellas las de Marsilio Ficino):

Ese todo que está en el todo, es el mundo. Se dice, a veces, que el mundo es como un animal único, cuyas partes, cualquiera que sea la distancia que hay entre ellas, están ligadas entre sí de forma necesaria. Todo se asemeje y todo se toca.¹⁰²⁴

Querría introducir un último aspecto directamente vinculado a prácticas sobre las que Varo escribió –aunque no podemos saber si las realizaba. Se trata de las reflexiones que, desde la antropología, se han hecho sobre los rituales mágicos,¹⁰²⁵ considerando la necesidad de que sean actos repetitivos y que se desarrollen en un contexto grupal. En esta necesidad podíamos considerar la invención, por parte de Varo, de un grupo de adeptos –el denominado «Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana»– para sus prácticas con «objetos domésticos», que participan tanto de las características del rito mágico como del experimento científico.¹⁰²⁶

Queda otro aspecto de la magia que interesó sobremanera a los surrealistas y que nos permite tender un último puente entre surrealismo y antropología. Se trata de la consideración, por parte de muchos surrealistas (Breton, Péret, Ernst y Brauner, entre otros) de la magia como fuerza revolucionaria y liberadora. Seguramente Varo (y Carrington) compartían esa consideración. Breton recurre, para apoyar esas cualidades de la magia, a un pensamiento de Frazer, en un texto que escribe para defender el enfoque esotérico de la exposición surrealista que se celebró en París en 1947:

¹⁰²⁴ Marcel Mauss y Henri Hubert, «Esbozo de una teoría general de la magia», en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, introducción de Claude Lévi-Strauss, traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid: Tecnos, 1972, pp. 94-95. Sobre la Tabla de Esmeralda volveré en seguida, al comentar la pintura *Laberinto mecánico* o *El alquimista* [Fig.20].

¹⁰²⁵ Pierre Bonte y Michael Izard (eds.), *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, *op. cit.*, pp. 638-642, *sub voce* «Rito».

¹⁰²⁶ Véase el texto «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, pp. 77-80. No tenemos idea de si ese grupo existió o era solo una invención literaria. Lo mismo sucede con los rituales con los objetos cuya realización describe Varo.

Básteme aquí apelar el precioso testimonio de un racionalista como Frazer: «La magia, nos dice en *La rama dorada*, ha contribuido a emancipar a la humanidad... y la ha elevado a una visión más amplia y más libre, con una mirada más profunda sobre el mundo... No podemos menos que admitir [...] que si la Magia es hija del error, también es, no obstante, la madre de la libertad y de la verdad.¹⁰²⁷

Finalizo aquí este breve recorrido, estas pinceladas con ideas elaboradas desde la disciplina antropológica sobre la magia. Realizaré ahora una breve incursión en el terreno de los historiadores de las religiones, y lo haré a partir de las frases citadas y entresacadas de los textos críticos del *Catálogo razonado*. Recordemos que en estos textos se mencionaban no solo prácticas mágicas, sino también términos como ciencias ocultas, ideas esotéricas y doctrinas herméticas. Aunque se han utilizado en muchas ocasiones como equivalentes, detenernos en ellos –también brevemente– para diferenciarlos aporta matices a esta aproximación.¹⁰²⁸ Los términos «ocultismo» y «ciencias ocultas» se refieren a un conjunto de creencias y prácticas muy variadas (y marginales), que van desde la alquimia y la cábala hasta la astrología, la magia y la adivinación. Se ha utilizado para englobar a todas aquellas ciencias antiguas y medievales que, según se supone, implican el uso de agentes de una naturaleza secreta y misteriosa, y que comparten la creencia en una realidad oculta, más allá del mundo de los fenómenos, a cuyas fuerzas se supone que pueden acceder (y manipular) los iniciados.¹⁰²⁹ El término esoterismo se ha utilizado a menudo como equivalente al de ocultismo, sobre todo en publicaciones de carácter popular.¹⁰³⁰ Sin embargo es necesario diferenciar, ya que, en sentido estricto, esoterismo designa la parte teórica de las ciencias ocultas.¹⁰³¹ Esotéricos serían, entonces, los sistemas de creencias religioso-

¹⁰²⁷ André Breton, «Ante el telón», *op. cit.*, p. 106. Volveré a retomar ideas de Frazer sobre la magia en el capítulo dedicado a la brujería.

¹⁰²⁸ Me referiré, solamente, al uso contemporáneo que se les da a estos términos.

¹⁰²⁹ Sobre la definición de «oculto» y «ocultismo», véase Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms» en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, *op. cit.*, pp. 380-381 y Antoine Faivre, «Occultism», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, vol. 11, Nueva York: Macmillan Publishing Company, 1987, pp. 36-40.

¹⁰³⁰ Sobre la relación entre ocultismo, esoterismo y misticismo, véase Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, *op. cit.*, pp. 20-22.

¹⁰³¹ Antoine Faivre, «Esotericism», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 156-163.

filosóficas sobre las que se basan las técnicas y prácticas ocultistas.¹⁰³² El hermetismo, en sentido estricto, se relaciona con las enseñanzas atribuidas a Hermes Trismegisto, sus revelaciones sobre astrología, magia, alquimia, etc, recogidas en un conjunto de textos denominado *Corpus Hermeticum*. El término tiene también un sentido general: se aplica el adjetivo «hermético» a aquello que guarda su significado, al que solo se puede acceder mediante el conocimiento de unos códigos determinados, que implican un proceso iniciático y de conocimiento.

Otra aproximación muy interesante a la definición de la magia es la que propone, desde la historia social, Christoph Daxelmüller.¹⁰³³ Este autor comienza constatando las dificultades para definir qué es la magia, sobre todo si se quiere hacer de una manera generalizadora y encontrar un denominador común para diferentes épocas y ámbitos geográficos y culturales.¹⁰³⁴ En la introducción a su libro, Daxelmüller recoge un abanico de definiciones propuestas por sociólogos e historiadores. Algunas de ellas tienen mucho en común con las que hemos visto, otras introducen aspectos diferentes. Me permito citar algunas: Hans Biedermann, por ejemplo, considera la magia como «la transposición a la vida práctica de una cosmovisión fundada en correspondencias y simpatías».¹⁰³⁵ El propio Daxelmüller propone una definición de la magia como sistema de pensamiento basado en las estructuras simpatéticas del cosmos. Ambos autores destacan, por lo tanto, la relación ente macrocosmos y microcosmos y la importancia de la analogía y la simpatía en las prácticas mágicas, dos temáticas que Varo aborda en muchas de sus pinturas, y que incluso están presentes en títulos como *Microcosmos* o *Determinismo y Simpatía*. Frente a esta idea de la magia como cosmovisión y sistema de pensamiento, otros autores han insistido en su carácter instrumental, en la definición de la magia como práctica, como «praxis».¹⁰³⁶ Por ejemplo, para Wolfgang Brückner, la magia sería un conjunto de acciones que «tratan de conseguir en forma de parábola un objetivo deseado» En estas acciones «se reclama la presencia de fuerzas “sobrenaturales” que las ciencias naturales no pueden explicar pero que los actuantes dan por supuestas». En la misma línea, S. J. Tambiah lo formula así: «los actos mágicos

¹⁰³² Según la definición de Edward A. Tiryakian en su ya clásico artículo «Toward the Sociology of Esoteric Culture», citada por Mircea Eliade en *Ocultismo, brujería y modas culturales, op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁰³³ Christoph Daxelmüller, *Historia social de la magia*, Barcelona: Herder, 1993.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³⁵ Esta definición y las que cito a continuación, en *ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰³⁶ Una praxis que, en palabras de Leander Petzoldt, «llega a ser únicamente eficaz dentro de un sistema colectivo de creencias», *ibid.*

[...] se componen generalmente de declaraciones verbales y de la manipulación de objetos, son actos “performativos”». En muchas obras de Varo está presente esta práctica: pienso en los ya citados experimentos sobre la interdependencia de los objetos, y en todas las pinturas en que las y los protagonistas consiguen, mediante sus acciones, crear mundos y vida, o transformarlos. En el próximo apartado me dedicaré a analizar estos actos y a presentar a sus protagonistas, los magos y las magas.

Es en relación a estas figuras que tendríamos otro grupo de posibles definiciones de la magia: la magia es, en palabras de Dieter Harmening, «la doctrina de los “magos”». ¹⁰³⁷ Debemos preguntarnos, entonces, sobre quiénes son los magos. De hecho, ya durante la edad media, la magia se definía en relación a las facultades atribuidas al *magus*. Estas facultades podían ser muy amplias, pero se agrupaban en tres campos del conocimiento: el de los conjuros y fórmulas de encantamientos (*incantatio*), el de las técnicas de adivinación (*pythones*) y el de la preparación de bebidas y pócimas mágicas (*veneficia*). ¹⁰³⁸ También esas tres actividades interesaban, de manera más o menos lúdica, a Remedios Varo: la pintora tenía la costumbre de recitar un conjuro incomprensible al levantarse por la mañana, casi todos los días se tiraba la baraja o el *I Ching* y ganaron fama –en los ambientes surrealistas– los mejunjes, pócimas y extrañas comidas que preparaba junto a Leonora Carrington.

Me parece fundamental recurrir a una última aproximación, esta vez desde la etimología. La palabra magia proviene del término latino *magies*, y éste del griego *mageía*, a su vez tomado del persa *magush*, que deriva de *magh*: tener poder, dotes, estar capacitado. El nombre del mago, en griego *mágos*, era la palabra con que los griegos denominaban las prácticas de los sacerdotes persas del culto zoroastriano, que acabaron por constituir una casta. Estos sacerdotes ganaron fama por su sabiduría: sus saberes versaban sobre la astronomía, la interpretación de los sueños y la curación. ¹⁰³⁹ La identificación entre la magia y la sabiduría sobrevivirá a lo largo de los siglos. Tommaso Campanella definió la magia como «arte desconocido» con que los sabios

¹⁰³⁷ Citado en Christoph Daxelmüller, *Historia social de la magia, op. cit.*, p. 21.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰³⁹ Las denominadas artes de los medos, o sea, las artes médicas. Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012, p. 998, *sub voce* «Magia». Andrés esboza en esta entrada un fascinante recorrido por la historia de la magia desde Zaratustra, «el primero de los magos».

imitaban la naturaleza,¹⁰⁴⁰ y Giordano Bruno plasmó muy claramente el vínculo entre magos y sabios al inicio de su *De la magia*:

Mago ha significado en primer lugar «sabio»: lo eran los *trismegistos* en Egipto, los druidas en la Galia, los gimnosofistas en la India, los cabalistas entre los hebreos, los magos en Persia (desde Zoroastro), los sofistas entre los griegos, los sabios entre los romanos.¹⁰⁴¹

Los magos eran pues, sabios. En muchos cultos religiosos, la palabra mago identificó a aquellos que se dedicaron al cultivo de la sabiduría, a la tentativa de conocer el mundo, de transformarlo y de transformarse ellos mismos. A pesar de que a Varo le encantaba divertirse con juegos y experimentos que remitían a prácticas mágicas –y así lo atestiguaría el humor que trasluce en muchos de sus escritos– hemos de pensar que no solo le interesaba esa dimensión lúdica, sino, sobre todo, la consideración de la magia como fuente de sabiduría y forma de conocimiento, como camino para alcanzar, volviendo a sus palabras, «un verdadero desarrollo».¹⁰⁴²

Si Janet A. Kaplan nos había indicado que las lecturas de Varo sobre estos temas eran muy amplias, Juliana González nos ofrece un catálogo de autores y títulos que interesaron a la pintora. González explica que Varo se nutrió «de las más diversas fuentes, tomando de aquí y de allá todo cuanto le parecía contener una genuina sabiduría y, sobre todo, revelar la existencia de verdades perennes y universales».¹⁰⁴³ La filósofa lista un repertorio de esas fuentes:

El Baghavad-Gita, el *I Ching*, *El Golem*, el *Tertium Organum*, de Ouspensky, *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse, *El monte análogo*, de René Daumal, *El retorno de los brujos*, de Pa[u]wels y Bergier. El budismo Zen, Meister Eckhart, C.G.Jung, E.A.Poe, Saint-Exupéry, Ray Bradbury,

¹⁰⁴⁰ En una definición que incorpora la del arte de la pintura como imitación de la naturaleza. Citado en Giovanni Filovamo (ed.), *Diccionario Akal de las religiones*, op. cit., p. 330.

¹⁰⁴¹ Giordano Bruno, *De la magia* (1588), citado por Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, op. cit., p. 1001. Durante el Renacimiento, tanto Tommaso Campanella (1568 -1639) en *De sensu rerum et magia* como Giordano Bruno (1548 - 1600) escribieron sobre la magia vinculándola a la sabiduría.

¹⁰⁴² Hemos leído este adjetivo en otras expresiones de Varo: «relación verdadera con el Universo», «verdadero ejercicio de la brujería».

¹⁰⁴³ Juliana González, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», op. cit., p. 91.

Lovecraft, Einstein; La Cábala, el Tarot..., fueron libros, autores y fuentes de sabiduría que subyacen de un modo u otro en su obra o que animaron su creación.¹⁰⁴⁴

Todas estos libros y autores, a pesar de la heterogeneidad de sus procedencias, coinciden en señalar la preocupación de Varo por determinados asuntos. Deborah J. Haynes propone que Varo se acercó a las tradiciones herméticas y esotéricas intentando resolver cuestiones religiosas.¹⁰⁴⁵ ¿A qué se referiría la pintora con el «verdadero desarrollo»? Si hemos retomado las palabras de Kaplan y de González, recurramos ahora a las de Grimberg: «En su búsqueda de la iluminación espiritual, Remedios Varo viajó a través de altas esferas...».¹⁰⁴⁶ Lo que está buscando Varo es la iluminación espiritual, una experiencia mística.¹⁰⁴⁷ Recordemos que la propia pintora había contestado, en una entrevista, que (en pintura) le interesaba lo místico.¹⁰⁴⁸ Y ese es también uno de los objetivos de la magia, cuya pretensión puede ser conseguir una transformación material, pero también una de orden espiritual.¹⁰⁴⁹ Grimberg continúa su texto remarcando que, además, las fuentes de las que Varo bebió se convirtieron «en la fuente que nutría su iconografía».¹⁰⁵⁰ En efecto, y como veremos a continuación, muchos de sus conocimientos, intereses, y prácticas quedaron «representados» en su pintura. La magia se convirtió, en la pintura de Varo, en juego, sabiduría y creación.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.* González se preocupa por concretar a continuación que, para Varo, la «búsqueda fue siempre individual –y de hecho solitaria–, sumamente crítica y escéptica, ante la abundancia de trivializaciones y falsificaciones».

¹⁰⁴⁵ Y destaca el eclecticismo religioso evidente en su biblioteca, que define como un «astounding range of books». Haynes trabajó con una lista de libros que Walter Gruen le proporcionó por carta en octubre de 1992. Deborah J. Haynes, «The Art of Remedios Varo. Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning», *Woman's Art Journal*, vol. 16, n.º 1, primavera - verano de 1995, p. 28.

¹⁰⁴⁶ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 27. Nótese que Grimberg utiliza el verbo viajar.

¹⁰⁴⁷ Misticismo es un término confuso y devaluado en su uso popular. Aquí lo utilizo como experiencia trascendental de lo divino y unión con lo absoluto. Véase Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms» en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, *op. cit.*, pp. 376-377.

¹⁰⁴⁸ Gruen utiliza mucho la palabra mística, y me permito suponer que tal vez era porque Varo la utilizaba también. Dice Gruen, por ejemplo, en su texto para el *Catálogo razonado* que escribe como si dirigiese a la pintora: «Muchos de tus cuadros tienen como tema la experiencia mística: nombro algunos: *Revelación* o *El relojero*, *Hallazgo* [Fig. 22], *Ermitaño*, etcétera». Pero dice también, en la cronología, que su pintura adquirió «más y más un contenido místico» y que sus preocupaciones «la llevaron a un misticismo que se refleja en su obra madura». Walter Gruen, en sus textos para el *Catálogo razonado*, *op. cit.*, pp. 109, 107 y 101 respectivamente.

¹⁰⁴⁹ Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, *op. cit.*, p. 998, *sub voce* «Magia».

¹⁰⁵⁰ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 27.

II. MAGAS Y MAGOS EN LA OBRA DE VARO

Hemos visto hasta ahora que la palabra «magia», utilizada en relación a la obra de Remedios Varo, se refiere en ocasiones solo a una sugerencia abstracta de «lo maravilloso» o «lo fantástico» y que en muchas otras remite a unos escenarios regidos por normas «mágicas». Por último, se puede referir también a aquellas obras en que los protagonistas se dedican a «algo extraordinario que se hace, que se practica», es decir, a lo que hacen los magos. En estas últimas nos vamos a detener ahora.

En muchas pinturas de Varo hay representaciones de personajes dedicados a prácticas mágicas, que suponen la creación, transformación o conocimiento de algo. Algunos de estos saberes y haceres están vinculados a la música (como *Música solar* [Fig. 32], *El flautista* [Fig. 29] o *Vuelo mágico* [Fig. 30], en los que la ejecución musical despierta a la naturaleza de su letargo, construye una torre o permite volar al personaje, respectivamente). Otros hacen referencia a la costura, el tejido y el bordado (entre ellos *La tejedora roja* [Fig. 36], *La tejedora de Verona*, *Tejedora*, *Bordando el manto lunar* o *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31]); otros más a la pasividad (como hemos visto en *Mimetismo* [Fig. 18]) y a la relación con los astros (*Creación con rayos astrales* [Fig. 19], *Revelación* o *El relojero*, *El alquimista* [Fig.20] o *Creación de la aves*).

En *Creación con rayos astrales*, un extraño personaje ha dispuesto tres grandes lentes en una habitación sin ventanas, pero con una gran abertura circular en el techo. Con estas lentes, y con otra pequeña en forma de lupa que sostiene entre sus manos, recoge los rayos luminosos y/o energéticos emitidos por cuatro brillantes astros en el exterior. Estos cuatro rayos, reflejados por las lentes, confluyen en el centro de la habitación creando una figura humana asexual, desnuda, y que parece estar «hecha» de algún tejido o trama. El rayo reflejado desde la pequeña lente es el que se dirige hacia el corazón de la figura creada.

En muchos tratados alquímicos se recogen fórmulas de creación de seres con características más o menos humanas, denominados «homúnculos». En algunos de estos tratados se cuenta que fue Simon Magus, en el siglo III d.C., quien creó el primer homúnculo, y en otros, que este surgirá coincidiendo con la finalización del *opus*

magnum. Lo que reflejan este tipo de historias es la idea de que el alquimista, en su papel de demiurgo creador de mundo, carece de límites. Suponen que para el alquimista todo es posible, incluso la creación de un homúnculo, aunque para ello se requiere conocer y realizar bien el procedimiento.¹⁰⁵¹ No obstante, Priesner y Figala remarcan que la creación del homúnculo no constituye el verdadero objetivo de los alquimistas, y que más bien habría que adscribirlo al ámbito de la magia.¹⁰⁵²

En la pintura de Varo, el creador, vestido con antiguos ropajes, parece seguir las instrucciones (¿las fórmulas, los conjuros?) de un libro que reposa abierto a su lado, apoyado sobre una extraña mesa (o recipiente, pues podría estar hueco y contener alguna sustancia en su interior) en forma de medio huevo, que se sostiene sobre tres patas curvadas. El personaje se dedica a un acto de creación –el supremo, el de la vida– tomando la energía del universo para crear una especie de ser humano. ¿Su disciplina es la de la alquimia, la magia, la astrología o la ciencia? La relación con los astros y con el cosmos está presente en muchas obras de Varo, y en algunos casos, relacionadas con la representación de investigaciones alquímicas. Como hemos visto, una de las dos pinturas con que Varo se presentó ante el público mexicano se refería justamente a esta temática. Con ella iniciaré este recorrido por las representaciones de magos y magas en la obra de Varo.¹⁰⁵³

1. El viaje alquímico¹⁰⁵⁴

... complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.
Rosario Castellanos¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵¹ Arnau de Vilanova, Agripa o Paracelso y Fludd proporcionan en sus tratados diversas recetas, con ingredientes que incluyen orina y sangre humana, esperma masculino o huevos puestos a empollar. Véase Claus Priesner y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, traducción de Carlota Rubies, Barcelona: Herder, 2001, pp. 261-262, *sub voce* «Homúnculo». El mecanismo en la pintura de Varo es muy diferente. El homúnculo más conocido es seguramente el *Golem* creado por Rabbi Löw, en la novela homónima de Gustav Meyrink. Recordemos que, según el listado proporcionado por Juliana González, esta novela formaba parte de las lecturas esenciales para Varo.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 262.

¹⁰⁵³ Iniciaré cada una de sus partes con un fragmento del poema que la poeta mexicana Rosario Castellanos dedicó a Varo a su muerte, con el título «Metamorfosis de la hechicera», en *Poesía no eres tu. Obra poética 1948 - 1971*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 205.

¹⁰⁵⁴ Algunas partes de este capítulo se basan en mi texto «Recetas, pócmas, retortas: alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 99-119.

¹⁰⁵⁵ Fragmento del poema «Metamorfosis de la hechicera», *op. cit.*

En 1955, cuando *El alquimista* [Fig.20]¹⁰⁵⁶ se presentó en la primera exposición mexicana de Varo, la pintura llevó otro título: *Laberinto mecánico*, y después se ha conocido también como *Ciencia inútil*.¹⁰⁵⁷ En el cuadro vemos una figura enfrascada en la tarea de destilar alguna sustancia celeste a través de un laborioso y complicado mecanismo de ruedecillas, poleas y paletas. Esta compleja maquinaria permite obtener un líquido que se va guardando en pequeñas botellas. Lo que más sorprende de esta imagen es que el suelo rígido, de baldosas cuadradas blancas y negras, se ha convertido en una tela flexible, que cubre a la figura formando una capa. La figura protagonista y la tarea que realiza ponen en relación la tierra con el cielo. Esta es la obra de la artista en la que podemos encontrar, incluso en sus distintos títulos, la referencia más directa a la alquimia. Pero en muchas otras de sus pinturas, y también en sus escritos, hallamos más resonancias de su curiosidad y conocimiento sobre esta disciplina.

He anunciado ya, al describir los intereses de los surrealistas por la alquimia, los propios de Varo. Antigua práctica mágica, la alquimia combina elementos químicos, físicos, médicos, astrológicos, místicos y artísticos. Los y las alquimistas exploraban e investigaban sobre la naturaleza de las sustancias y sus procesos de transformación. Durante el Renacimiento se desarrolló un fuerte interés por la alquimia, que se vinculó a la cosmología neoplatónica.¹⁰⁵⁸

Los objetivos de las investigaciones alquímicas más conocidos popularmente fueron dos: la conversión de metales corrientes en oro y la creación de un remedio para todas las enfermedades, una «panacea universal» que permitiría la inmortalidad a quien la tomase. Para lograr ambos objetivos, era ingrediente esencial e imprescindible la «piedra filosofal». Ya su nombre indica un vínculo entre el mundo físico y el metafísico, y su

¹⁰⁵⁶ *El alquimista* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 122.

¹⁰⁵⁷ Dos títulos que hacen referencia tanto a la disciplina alquímica como a los intereses de la artista (la alquimia y la ciencia). La imagen del laberinto forma parte del repertorio iconográfico sobre la investigación alquímica: «El laberinto mismo fue considerado como alegoría de las dudas y dificultades que el alquimista encuentra en el curso de la *opus alchimicum*». Jacques van Lenep, *Arte y alquimia*, *op. cit.*, p. 42. Véase también Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 273-274, *sub voce* «Laberinto». Battistini recoge la identificación del laberinto con el viaje interior del héroe por su propio inconsciente (que Jung identificó con el proceso de individuación), Matilde Battistini, *Astrología, magia y alquimia*, *op. cit.*, p. 261, *sub voce* «Viaje».

¹⁰⁵⁸ Los textos alquímicos, tanto en griego como en árabe, fueron redescubiertos en el siglo XV por los pensadores humanistas italianos. Cosme de Médicis encargó a Marsilio Ficino la traducción del griego al latín del *Corpus Hermeticum*. Esta traducción fue publicada en 1471 (y se imprimieron 16 ediciones del libro en los siguientes cien años). Véase Claus Priesner y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, *op. cit.*, pp. 55-64, *sub voce* «Alquimia moderna».

consecución estaba relacionada con ambos: para los alquimistas, la transformación de sustancias en los procesos que realizaban en su laboratorio –con la finalidad de obtener la piedra– eran una metáfora de transformaciones espirituales. La búsqueda de la piedra filosofal lo era también de un poder espiritual que –en un viaje de conocimiento e iluminación– les llevaría desde un estado imperfecto y efímero hacia la perfección y la trascendencia.

Pero este viaje el alquimista no lo hacía solo a través de la lectura o de la oración: su «trabajo» no era el del asceta, sino que se realizaba a partir de la materia, sometiéndola a diversos procesos con el fin de purificarla para obtener oro de ella. El «oro alquímico» está relacionado con el sol y, por lo tanto, con la «iluminación». Lo que buscaban los y las alquimistas era una iluminación del espíritu. Su trabajo era un intento de superación del caos (operando con dos materias que simbolizan principios opuestos, el mercurio y el azufre) para llegar a la perfección y a la unidad (el oro).¹⁰⁵⁹ Trabajaban con la «materia» en sus cuatro modalidades: agua, aire, tierra y fuego. Sus ingredientes eran los metales imperfectos: cobre, hierro, estaño, plomo y mercurio. La «Pequeña Obra» (a través de la cual se obtendría la piedra blanca) intentaba transmutarlos en plata; la «Gran Obra» (a través de la cual se obtendría la piedra roja) en oro.¹⁰⁶⁰ La obra del alquimista pretendía combinar el trabajo del científico sobre el mundo con el descubrimiento de verdades espirituales.

La alquimia es la ciencia de las transmutaciones, de las transformaciones. Lourdes Andrade, que fue la primera en estudiar la relación entre la obra de Remedios Varo y la obra alquímica,¹⁰⁶¹ tituló uno de sus libros con el nombre de un proceso central en

¹⁰⁵⁹ Es muy interesante la aportación de Mircea Eliade, que considera que la alquimia no solo es un camino de perfección para el alquimista, sino que con ella el adepto colabora también con la perfección del mundo. Se creía que con el paso del tiempo todos los minerales se convertían, en el vientre de la tierra y en un lentísimo proceso de gestación, en oro. Con su trabajo, el alquimista reemplaza la obra del tiempo. Tal y como nos explica Eliade: «En otros términos, la naturaleza tiende a la perfección. Pero, partiendo del hecho de que el oro es portador de un simbolismo altamente espiritual, es evidente que una nueva idea [...] sale a la luz: la del alquimista como salvador fraterno de la naturaleza, a la que ayuda a cumplir su finalidad, a alcanzar su “ideal” [...] llegando a la suprema madurez, es decir, a la inmortalidad y la libertad absolutas». Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, traducción de E.T., Madrid: Alianza, 2007, p. 51.

¹⁰⁶⁰ Véase Jacques van Lennep, *Arte y alquimia*, *op. cit.*, p. 27, y Claus Priesner y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, *op. cit.*, pp. 358-360, *sub voce* «Opus magnum».

¹⁰⁶¹ Lourdes Andrade, «Remedios y la alquimia», en *México en el Arte*, n.º 14, 1986, pp. 66-71. La autora dedicó su tesina de licenciatura, no publicada, a este tema: *Remedios Varo y la alquimia*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 1990. En esta última analiza la fuerte presencia de símbolos alquímicos en la iconografía utilizada por la artista: las espirales, las aves, las poleas y ruedas, las retortas y matraces, el agua, la luz, la tierra, los suelos de damero blanco y negro, la copa, el mercurio, los huevos...

muchas obras de Varo: *Las metamorfosis*.¹⁰⁶² En las pinturas varianas, las imágenes de transformaciones y transmutaciones físicas son constantes, y muchas veces están identificadas con procesos de simbiosis: las mujeres y los hombres se mezclan con el mundo que les rodea: a veces con mecanismos (*Au bonheur des dames*) o con insectos (*Personaje libélula*). Otras veces sus vestidos y sus cuerpos se abren, y en su interior hay arquitecturas (*Les feuilles mortes*), paisajes cósmicos (*Centro del universo*), el infinito (*El otro reloj*), e incluso otros personajes o ellos mismos en otro instante temporal (*Personaje*, 1961). Los vestidos que los cubren están hechos de galaxias (*Cazadora de astros*), de vegetales (*Personaje*, 1959) o de sustratos geológicos (*Camino árido*). Los árboles se transforman en arquitectura (*Catedral vegetal*) y en medio de transporte (*Emigrantes*) y los animales están hechos de materia vegetal (*El gato helecho*).¹⁰⁶³ En la alquimia, la ruptura de los límites entre los reinos animal, vegetal y mineral tiene un sentido iniciático, relacionado con la unidad de la materia. Recordemos que, ya en la primera exposición de Varo, las críticas habían destacado esta extraña relación entre «el sujeto humano» y «las cosas que le circundan».¹⁰⁶⁴

Volvamos ahora al cuadro *El alquimista* [Fig.20]. La figura, hemos dicho, está ensimismada en su trabajo, que por otra parte parece sencillo: da vueltas a una manivela que mueve una polea y esta pone en marcha todo el *Laberinto mecánico*. No sabemos si *El alquimista* tiene su laboratorio en el interior de un edificio (así lo indicaría el suelo de baldosas negras y blancas, símbolo alquímico de la dualidad)¹⁰⁶⁵ o a cielo raso. Tras él se alzan tres torres irregulares que albergan el mecanismo. Una de las torres está coronada por un conjunto de campanas; otra, por una especie de altavoces o bocinas.¹⁰⁶⁶ Pareciera

¹⁰⁶² Lourdes Andrade, *Remedios Varo. Las metamorfosis*, *op. cit.*

¹⁰⁶³ Estos personajes mutantes aparecen también en escritos de Varo: Felina Caprino-Mandrágora tiene una triple identidad humana-animal-vegetal. Remedios Varo, «Proyecto para una obra teatral», *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁰⁶⁴ Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 4. Me parece importante señalar que la pintora representó, en sus obras, las mismas y especiales relaciones que establecía en su propia vida con los seres vivos y con las cosas. El amor de Varo se extendía a todo lo vivo, y en una entrevista la periodista recogió de la conversación la preocupación de la artista preguntándose «si las papas dan gritos cuando las pelan», en Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11. También Walter Gruen, recordaba que una patata germinada en el refrigerador parecía gritarle: «¡Ponme en la tierra, para poder crecer! y así lo hacía», en Walter Gruen, «Nota biográfica», en *Obra de Remedios Varo*, Museo de Arte Moderno, México D.F., 1971, s/p. Estas formas de relación entre todos los seres y las cosas fueron también tema de sus escritos.

¹⁰⁶⁵ Los suelos de damero blanco y negro aparecen en muchos grabados alquímicos. Además de a la dualidad, hacen referencia también al tablero de los juegos de azar.

¹⁰⁶⁶ Este espacio arquitectónico podría estar inspirado en un diseñador de escenarios italiano del siglo XVII, Raffaele Carrieri, que construyó escenografías fantásticas, las cuales consistían en varios campanarios con engranajes y poleas que se entrelazaban. Su libro *Fantasia degli italiani* (Milán: Domus,

que los sonidos del cielo tienen algo que ver con el asunto que se trae el alquimista.¹⁰⁶⁷ La relación con los astros es fundamental, y de ellos proviene la materia prima de su experimento, en forma de polvo o condensada en gotitas.¹⁰⁶⁸

Tal vez esa es la materia prima, a partir de la cual el alquimista inicia su trabajo. En el clásico tratado sobre simbolismo hermético de Wirth, se describe el agente inicial de los alquimistas como «un agua en la cual creen haber condensado la luz astral».¹⁰⁶⁹ ¿A qué procesos de transformación la somete el alquimista? Inicia con su calcinación: la materia es quemada hasta convertirse en un polvo blanco. A continuación, por medio de una destilación líquida, se liberan sus «espíritus».¹⁰⁷⁰ La materia purificada y sus espíritus forman un líquido blanco y cristalino denominado quintaesencia. La quintaesencia es procesada una y otra vez con el objetivo de conseguir la «piedra filosofal», una materia espiritualizada. ¿Estará el alquimista embotellando la quintaesencia para poder fabricar el *aqua vitae*?¹⁰⁷¹

El alquimista [Fig.20] también está en metamorfosis. Por una parte, como ya hemos visto, con el suelo de baldosas con que se arropa. ¿O tal vez será el suelo y todo lo que sostiene una emanación de su cabeza? Por otra, su metamorfosis tiene que ver con una transformación que era parte del proceso alquímico: no hay ningún rasgo, ni de su cuerpo ni de su cara, que nos permita identificarla claramente con un hombre o con una mujer. En la alquimia, la imagen del andrógino o del hermafrodita representaba el momento

1939) se conserva en el archivo de Gruen y parece haber sido una fuente de inspiración para varias imágenes arquitectónicas en las pinturas de Varo. Según Masayo Nonaka, Remedios Varo: *Los años en México*, *op. cit.*, p. 13 y p. 19, nota 14.

¹⁰⁶⁷ ¿Tal vez los altavoces recogen la pitagórica «música de las esferas»? La música era también compañía habitual de los alquimistas en la realización de sus trabajos. En el conocido grabado *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1595), de Heinrich Khunrath, vemos, en el espacio de trabajo del alquimista, el *oratorium* y el *laboratorium*, y, en el centro, una mesa con instrumentos musicales.

¹⁰⁶⁸ Como si la figura protagonista adquiriese capacidades mágicas por su relación con los astros. Así describe esta relación un autor «favorito» de Varo, Novalis: «La magia, fuerza análoga a la de las estrellas. A través de ella el hombre se hace fuerte como las estrellas, queda más íntimamente emparentado con los astros», *Fragmente*, fr. 1693, citado por Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, *op. cit.*, p. 1017-1018. Volveré a Novalis en seguida, en el comentario de *Música solar* [Fig. 32].

¹⁰⁶⁹ *Le Symbolisme hermétique* de Oswald Wirth, publicado en 1931, fue uno de los tratados más difundidos, junto al de Grillo de Givry, entre los surrealistas interesados por el ocultismo. Cito de la edición en castellano: *El simbolismo hermético en sus relaciones con la alquimia y la francmasonería*, traducción de Patricio Canto, Buenos Aires: Saros, 1958, p. 104.

¹⁰⁷⁰ En el alambique, en un proceso semejante al de la destilación alcohólica.

¹⁰⁷¹ La idea del elixir de la vida procede de la alquimia china, a su vez relacionada con el tantrismo hindú.

decisivo en que las dos materias opuestas se unían formando una totalidad perfecta.¹⁰⁷² *El alquimista* [Fig.20] no es la única figura andrógina que protagoniza las pinturas de Remedios Varo. Aunque, tal y como se ha titulado en el *Catálogo razonado*, remite a una figura masculina, me gustaría destacar que, cuando se exhibió en 1955, lo hizo como *Laberinto mecánico*. La pintura ya no se volvió a exponer hasta 1964, al año siguiente de la muerte de la pintora, y entonces se tituló *La ciencia inútil o El alquimista*.¹⁰⁷³ Sabemos, sin embargo, que Varo pensó en una alquimista mujer –y así la identifica en sus cuadernos–¹⁰⁷⁴ aunque la pintase con rasgos fuertemente andróginos.¹⁰⁷⁵

Tal y como he apuntado, la alquimia era un viaje de conocimiento y de iluminación para sus practicantes. Decía la enseñanza tradicional que podían realizar su investigación por dos vías o caminos: la vía húmeda, más larga y compleja, pero que tenía más posibilidades de éxito, y la seca, más breve y rápida, pero sobre la que se discutía que pudiese tener resultados satisfactorios. Camino es, por lo tanto, una palabra utilizada para designar la obra de los alquimistas. Como hemos visto en las pinturas de Varo aparecen muchos personajes viajeros, que se trasladan constantemente y de las formas más diversas: a veces, en estrambóticos medios de locomoción; otras gracias a complicados

¹⁰⁷² Representado en los grabados alquímicos a partir de la conjunción nupcial del Rey y la Reina o del Sol y la Luna. Sobre el «casamiento químico», véase Titus Burckhardt, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona: Paidós, 1994, pp. 141-147.

¹⁰⁷³ Lo mismo sucedió con la obra que actualmente se conoce como *El flautista* [Fig. 29], que en su primera exposición se tituló *Flautista*. Tal vez no es casualidad que tanto «flautista» como «alquimista» sean palabras que necesitan de un artículo para sexarse.

¹⁰⁷⁴ En un cuaderno de la artista hay una referencia a haber recibido el pago por «la mujer alquimista». Citado por Tere Arcq en «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», *op. cit.*, p. 138, nota 16. También Carrington dedicó una pintura a una alquimista, justamente a la que inventó un método –el baño maría– que se aplica comúnmente en la cocina: *Crisopeya de María la judía*, 1964.

¹⁰⁷⁵ La temática de la androginia en la obra variana, que menciono aquí solo en relación a la práctica alquímica, ha sido destacada por muchos investigadores e investigadoras. A mi parecer, el estudio más interesante se lo ha dedicado Deborah J. Haynes, «The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning», *Woman's Art Journal*, n.º 16/1, 1995, pp. 26-32. Haynes sugiere que la androginia de las figuras varianas debe ser interpretada como directamente relacionada con el cuerpo femenino, y defiende la siguiente conclusión: «As a strategy of expressing female creativity –not linked to reproduction, not linked to the patriarchal tradition in which she was raised, not linked to the violent imagery of her peers –Varo evolved her own personal iconography: a subtle form of gender masquerade. She rejected traditional feminine identity and motherhood, instead articulating her creativity in these exquisitely detailed images of gender-ambiguous figures», *ibid.*, p. 31. Es también muy interesante la lectura de María Alejandra Zanetta, que vincula la androginia de los personajes varianos a los procesos junguianos de individuación y de maduración, en «Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: Trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27, n.º 2, 2002, pp. 291-293. Querría destacar por último la ya mencionada tesis doctoral de Victoria Ferentinou, que no ha sido publicada y hasta el momento no he podido consultar, y que tiene la androginia como tema central: *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*, *op. cit.*

mecanismos de ruedas y poleas parecidos a los que utiliza el alquimista para sus objetivos. Édouard Jaguer describe así sus transportes:

Montan en artefactos barrocos cuyo aparente arcaísmo disimula modos de propulsión aún desconocidos para nuestros más brillantes ingenieros. Ruedas, velas, hélices, timones: todo un arsenal de mecánicas irracionales se despliega ante nuestros ojos, un arsenal equipado para todas las errancias.¹⁰⁷⁶

Otros, sin embargo, se trasladan de una manera muy sencilla, impulsados por sus propios ropajes. Como el alquimista, y como la materia que purifican en la retorta, muchos de los viajeros están en proceso de transmutación: son seres etéreos, fluidos, conformados por materias flexibles, gaseosas, transparentes y cambiantes. Muchos de estos personajes se trasladan por agua, y en *Expedición del aqua áurea* tenemos de nuevo un título que hace referencia directa a los objetivos de los alquimistas.¹⁰⁷⁷ En cambio, en *Camino árido* podemos encontrarla a la vía seca: el personaje está en metamorfosis con la tierra y las piedras del camino. En *La huida*¹⁰⁷⁸ el viaje se lleva a cabo a través del agua –principio alquímico femenino– y el viento –principio masculino–. La fusión de ambos conforma la neblina por la que se deslizan los personajes.

En algunas ocasiones, los seres que viajan son impulsados por fuerzas ajenas a su voluntad, por el destino, pero, en muchas otras, ellos mismos son su propio motor y navegan, incluso, contra corriente. Su viaje está impulsado desde dentro, y la energía que los mueve proviene de su mundo interior: ¿Qué buscan? ¿Adónde van? ¿Y qué encontrarán? A veces podemos relacionar las pinturas con relatos de la biografía de la artista pero, en otros casos, los viajeros son compañeros de la figura representada en *El alquimista* [Fig.20]. Viajan en busca de lo mismo que los pasajeros de *Hallazgo* [Fig. 22]: «esa esferita luminosa o perla [que] representa la unidad interior». En palabras de

¹⁰⁷⁶ Édouard Jaguer, *Remedios Varo, op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷⁷ Y también al sentido del humor de Varo. Juliana González recuerda que a la pintora le divertía identificar el contenido de la copa con los orines de la reina, en «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», *op cit.*, p. 98.

¹⁰⁷⁸ *La huida* es la tercera parte del tríptico del que forman parte, además, *Hacia la torre* y *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31], pintado entre 1960 y 1961.

Varo, «los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual».¹⁰⁷⁹

En ese viaje hacia la perfección y la armonía está también la figura protagonista de *Ascensión al monte análogo* [Fig. 24]. Se trata de un personaje que se traslada en solitario, remontando la corriente de un río sobre una frágil tablilla, hacia una montaña en forma de torre en espiral. El personaje navega contra corriente (¿o tal vez el agua fluye, extrañamente, hacia la cima?), impulsado por un viento que hincha las capas de su vestido. Sus ropajes, que semejan un hábito de color anaranjado, toman la forma de las velas de un barco.¹⁰⁸⁰ La artista concluye su descripción de la pintura identificando la escena con «el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual».¹⁰⁸¹

Podemos relacionar esta pintura con una novela de René Daumal¹⁰⁸² titulada *El monte análogo*,¹⁰⁸³ que narra el viaje de un grupo de investigadores y amigos en busca de una montaña misteriosa. El viaje está contado en primera persona por el propio Daumal, que se identifica como montañero y escritor. Un artículo que había publicado sobre el simbolismo de la montaña será el que desate este viaje:

Sustancialmente, había escrito que en las tradiciones fabulosas la Montaña representa la unión entre la Tierra y el Cielo. Su cima única roza el mundo de la eternidad y su base se ramifica en múltiples estribaciones por el mundo de los mortales. Es la vía mediante la cual el hombre puede elevarse hacia la divinidad, y la divinidad revelarse al hombre [...]; por otra parte, no es acaso

¹⁰⁷⁹ Remedios Varo, «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112. Nos habíamos detenido en *Hallazgo* [Fig. 22] al hablar de los viajes biográficos de Varo, para anunciar estos otros «viajes del conocimiento».

¹⁰⁸⁰ Esta pintura, datada en 1960, figura en el *Catálogo razonado* con el número 286. Se conserva un *gouache* preparatorio con las mismas dimensiones. En él ya están perfectamente definidas la composición del cuadro y la situación y postura de la figura, aunque no los rasgos de su rostro ni sus manos. La diferencia más llamativa está en el color de los ropajes, que en el *gouache* son rosados.

¹⁰⁸¹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 118. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 184. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁸² He mencionado ya a René Daumal (1908 - 1944) al describir el París surrealista, como participante de *Le Grand Jeu*. A principios de la década de 1930 conoció la doctrina de Gurdjieff y formó parte de un grupo de estudio del «Cuarto Camino». Estas enseñanzas quedan reflejadas en su novela.

¹⁰⁸³ Con el subtítulo *Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*. René Daumal, *Le mont analogue*, París: Gallimard, 1952. La novela se publicó, inacabada, doce años después de la muerte de su autor. Cito de la versión en español *El monte análogo*, traducción de Alberto Laurent, México D.F.: Océano / Abraxas, 2001.

el mismo designio el perseguido por los constructores de la torre de Babel, quienes, sin renunciar a sus múltiples y personales ambiciones, pretendieron alcanzar el reino de lo Único?¹⁰⁸⁴

Continúa concretando sobre el monte análogo, estableciendo que lo que lo define es «su *inaccesibilidad por medios humanos ordinarios*»:

Terminaba diciendo que, «para que una montaña pueda desempeñar el papel de Monte Análogo es necesario *que la cima resulte inaccesible, pero que su base sea accesible* a los seres humanos tal como la naturaleza los ha hecho. [...] La puerta de lo invisible debe ser visible»¹⁰⁸⁵

En la pintura, la figura protagonista viaja en solitario. En la novela, en cambio, son un grupo de ocho hombres y mujeres amantes de la montaña que, conociendo esta información, se reúnen para intentar alcanzar la cima del monte análogo, desde donde se puede divisar «una nueva perspectiva» del universo. Se trata de un viaje iniciático, y los viajeros deben encontrar, primero, la puerta que les abrirá el camino hacia la montaña.

Es curioso que forme parte del grupo una pintora, Judith Pancake: se trata de una amiga de la mujer del escritor, «pintora de alta montaña». Daumal nos da una descripción de Judith Pancake que incluye algunas coincidencias con el trabajo que Varo realizó en México:

Ha comprendido perfectamente que la vista que se tiene desde una cumbre elevada no puede inscribirse en los mismos marcos perceptivos de una naturaleza muerta o de un paisaje corriente. Sus telas expresan admirablemente la estructura circular del espacio en las regiones elevadas. No se considera a sí misma «artista». Pinta sencillamente para conservar el recuerdo de sus ascensiones. Pero lo hace con tal concienzuda artesanía que sus cuadros, de perspectivas curvas, recuerdan en forma asombrosa esos

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, pp. 16-17. Las significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña son muy variadas. En general, se identifica con una trasposición espiritual de la idea de ascender. En la alquimia, la montaña (como la torre) se identifica con el «horno de los filósofos», el lugar donde se va a producir la transformación y, por tanto, la revelación. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 315-317, *sub voce* «Montaña».

¹⁰⁸⁵ René Daumal, *El monte análogo, op. cit.*, p. 18.

frescos en los que los pintores religiosos antiguos trataban de representar los círculos concéntricos de los mundos celestes.¹⁰⁸⁶

La pintura de Varo *Tejido espacio-tiempo* responde a esa estructura circular. También la flor que el protagonista lleva en su mano es un tradicional objetivo de los viajes a las altas cumbres.

Hay otra viajera en las pinturas de Varo que podemos relacionar aún más directamente con el viaje alquímico: se trata de aquella que va hacia la *Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Fig. 23].¹⁰⁸⁷ Esta pintura es interesante porque alude a dos viajes diferentes. Por un lado remite a un viaje real por el Orinoco, en busca de oro, que realizó Varo con Jean Nicole durante su estancia en Venezuela. Sin embargo, en la pintura, la intrépida exploradora vive su aventura sola: ataviada con gabardina y sombrero hongo, viaja en un frágil vehículo que es la prolongación de su sombrero. El viaje es por agua (parece que por un bosque inundado), uno de los caminos de la transformación alquímica. Dos aves negras la observan, con expresión tan seria como la de la exploradora, desde dos huecos en sendos árboles. La viajera avanza con expresión decidida, no sabemos qué es lo que la impulsa. Sobre su sombrero, dos pequeñas alas remiten indudablemente a las de Hermes-Mercurio. En el bolsillo exterior de la barquita, la única provisión para el viaje es un libro. ¿Qué es lo que ha encontrado o está a punto de encontrar la exploradora?

Se trata de una pintura que podemos relacionar con un escrito de Varo¹⁰⁸⁸ y con las aventuras que relata Leonora Carrington en *La corneta acústica*.¹⁰⁸⁹ Pero aquí el oro del viaje «real» de Varo por el Orinoco se ha convertido en una copa escondida en un árbol hueco¹⁰⁹⁰ y de la que se derrama otro oro: el *aqua vitae* de la transmutación de la vida y del ser. La metáfora del viaje ha sido una de las más difundidas para describir el proceso

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, pp. 46-47. Marc Alyn utilizó esta relación en el título de su artículo: «Remedios Varo, sourcière du Mont Analogue», en Marc Alyn, *Approches de l'art moderne*, París: Bartillat, 2007.

¹⁰⁸⁷ Datada en 1959, aparece en el *Catálogo razonado* con el número 249. Existe también un dibujo preparatorio a lápiz, de las mismas dimensiones que la pintura.

¹⁰⁸⁸ Con el cuento «Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent», *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁰⁸⁹ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.* Las viejas protagonistas de la novela tienen la misión de rescatar el santo Grial. Volveré a esta aventura al hablar de la brujería.

¹⁰⁹⁰ En su descripción del «jardín de los filósofos» Van Lennep señala que «otro árbol, este con el tronco hueco, oculta un manantial cuyas aguas regeneradoras conceden la inmortalidad a aquel que haya logrado descubrirlas». Jacques van Lennep, *Arte y alquimia*, *op. cit.*, p. 37. El elixir de la vida y el oro alquímico son, por tanto, dos posibilidades de apoderarse del tiempo.

alquímico. De hecho, muchos relatos míticos sobre la conquista de ciudades y tesoros en tierras lejana expresan figuradamente ese objetivo esotérico.¹⁰⁹¹ En la pintura de Varo, el viaje por el Orinoco se ha convertido en uno de resonancias míticas, en referencia al viaje en busca de la copa sagrada, del Santo Grial.¹⁰⁹²

Por otra parte, hay un dato en torno a *Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Fig. 23] que podemos relacionar con el interés de Varo por estar al corriente de los descubrimientos que se llevaban a cabo en el campo de la ciencia: la ubicación precisa de las fuentes del río Orinoco era desconocida y fue descubierta apenas unos años antes de la realización de la pintura, como resultado de una expedición científico-militar.

Históricamente, la relación entre la química y la alquimia ha sido estrecha, y seguramente la alquimia interesó también a Varo por lo que sus procesos tienen de investigación científica. Todavía D'Alambert, al escribir en 1751 la *Encyclopédie*, agrupó la alquimia, la magia y la química,¹⁰⁹³ y un libro que figuraba en la biblioteca de Varo se titula justamente *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*.¹⁰⁹⁴ Sabemos de la atracción de Varo por los avances y descubrimientos científicos y, de hecho, muchas de sus pinturas hacen referencia a estas temáticas. Están protagonizadas por figuras que estudian, que experimentan, que están, también, embarcadas en un viaje de conocimiento: solitarias, absortas en su trabajo –que siempre implica una búsqueda–, y rodeadas de gran cantidad de objetos. A veces, Varo ironiza sobre estos descubrimientos, tanto en su humorístico tratado *De Homo Rodans*¹⁰⁹⁵ como en algunas pinturas.

¹⁰⁹¹ Matilde Battistini cita los trabajos de Hércules, la expedición de los Argonautas, la *Odisea*, la toma de Troya en la *Ilíada*, el viaje de Teseo... El vellocino de oro, el Santo Grial, la piedra filosofal, el oro, serán los objetivos de este viaje. Matilde Battistini, *Astrología, magia y alquimia*, op. cit., pp. 258-259, sub voce «Viaje».

¹⁰⁹² El Grial es, en palabras de Cirlot, «uno de los símbolos legendarios más bellos y complejos», ya que engloba tanto al propio Graal como a su búsqueda. El Graal significa, simultáneamente, un vaso y un libro. Su búsqueda concierne a la del «tesoro perdido» (el estado primordial o paradisiaco). Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 225-227, sub voce «Graal» (Cirlot utiliza una forma antigua de la palabra grial).

¹⁰⁹³ Nos lo recuerda Serge Fauchereau, «L'Europe de l'obscur», op. cit., p. 74: «Voltaire moque la croyance aux incubes et aux vampires, mais en 1751, d'Alembert dans l'Encyclopédie, regroupe ensemble l'alchimie, la magie et la chimie. L'alchimie n'a cependant jamais eu une réputation aussi sulfureuse que la magie ou la sorcellerie».

¹⁰⁹⁴ Frank Sherwood Taylor, *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*, traducción de Ángela Giral y Francisco Giral, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1957.

¹⁰⁹⁵ Remedios Varo (Hälikcio von Fuhrängschmidt), «*De Homo Rodans*», en *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 89-96. Se halla también en Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., pp. 193-198.

En general, Varo representó el trabajo científico como una posible vía de conocimiento de la realidad. La presencia en su obra del interés por la ciencia merecería un estudio más amplio.¹⁰⁹⁶ Por ejemplo, sobre *El alquimista* [Fig.20] Alan J. Friedman propone una lectura en relación a las explicaciones más recientes de la astrofísica sobre los orígenes de las estrellas y su luminosidad.¹⁰⁹⁷ Yo solo me detendré ahora en dos pinturas porque guardan, además, relaciones con la alquimia. La primera es *Fenómeno de ingravidez* [Fig. 28],¹⁰⁹⁸ que la artista describió así:

La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad, al grandísimo asombro del astrónomo que trata de encontrar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra.¹⁰⁹⁹

Lo que no queda recogido en la descripción de Varo es que este fenómeno lo ha producido el propio astrónomo, al manipular (o tal vez al tener algún percance) con un modelo del globo terráqueo y su satélite lunar, uno de los varios que tiene ordenados en la estantería de su laboratorio. En relación a la alquimia, me gustaría destacar de esta imagen la capacidad del científico para que los experimentos que realiza en el microcosmos de su laboratorio –y a partir de esos pequeños «modelos» del cosmos– incidan y transformen el macrocosmos, una capacidad que coincide con la aspiración

¹⁰⁹⁶ Que han iniciado, magníficamente, Peter Engel, «Remedios Varo. Science into art», en *Science in surrealism. The art of Remedios Varo*, Nueva York: The New York Academy of Sciences, 1986, pp. 1-14 y Alan J. Friedman, «La serenidad de la ciencia», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 75-87. Engel y Friedman hacen una lectura de algunas obras de Remedios Varo relacionándolas con diferentes teorías de alto nivel científico. También Natalya Frances Lusty, en «Art, Science and Exploration. Rereading the Work of Remedios Varo», *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, 2011, pp.55-76 hace una revisión de las obras de Varo relacionadas con la investigación científica. Sería muy interesante vincular el interés de Varo por la ciencia a las relaciones que establecieron los surrealistas con el conocimiento científico. Destaco dos estudios que podrían servir de punto de partida: el primero es el texto de Henri Béhar, «Une école nouvelle en fait de science», que sirve de introducción al número monográfico de *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XXVII, *Le surréalisme et la science*, Lausana: L'Age d'Homme, 2007, pp. 9-16. El segundo, el capítulo dedicado a «El surrealismo y la ciencia», en Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo, op. cit.*, pp. 299-367.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 77. Friedman concluye: «El alquimista, que desconoce la astrofísica del siglo XX, no sabe qué hacer con ese tesoro salvo guardarlo en botellas». A partir de la lectura de Friedman, Estrella de Diego concluye, en relación al título *Ciencia inútil*: «La ironía está servida: la ciencia es inútil entonces porque solo lo que se conoce se ve, se reconoce. Si uno no es capaz de mirar con los ojos del interior, claro; o como dijo de la pintora Octavio Paz: “pintó en la Aparición, la Desaparición”». Estrella de Diego, *Remedios Varo, op. cit.*, p. 82

¹⁰⁹⁸ *Fenómeno de ingravidez* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 359.

¹⁰⁹⁹ Remedios Varo, «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 120. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 192. No aparece reproducido en *L'Anglès de Remedios Varo, op. cit.*

alquímica de transformar el mundo desde el laboratorio: «Lo que hay abajo es como lo que hay arriba, y lo que hay arriba es como lo que hay abajo», decía una de las premisas herméticas escritas en la Tabla de Esmeralda, sobre la que trabajaban los alquimistas. Y también: «Por tanto, el mundo pequeño está hecho a semejanza del mundo grande» y «Por ello, y de este modo, se obrarán aplicaciones prodigiosas».¹¹⁰⁰ Las aspiraciones de la pintora, en sus experimentos sobre la interdependencia entre los objetos domésticos, tienen unas aspiraciones más humildes: solo pretenden cambiar la vida cotidiana.¹¹⁰¹

En *Planta insumisa* [Fig. 37],¹¹⁰² Varo representó también a un científico asombrado por su descubrimiento. La perplejidad del científico se debe a un suceso que es, como en el caso anterior, totalmente inesperado: hay una planta rebelde que, a diferencia de todas las demás, se niega a echar fórmulas e insiste en dar una flor. Y, además, la única y enclenque ramita «matemática» que ha brotado de esta planta insumisa está equivocada y formula «dos y dos son casi cuatro». Lo que quiero destacar de esta pintura en relación con la alquimia no tiene que ver con el tema representado, sino con su formato: Varo pintó esta obra sobre un soporte en forma de huevo. El huevo es otro de los símbolos importantes de la alquimia, una referencia al crisol alquímico: germen y matriz, es el continente donde se transforma tanto la materia como el pensamiento.¹¹⁰³

En dicha pintura Remedios Varo elabora una crítica humorística a determinadas formas del saber científico, parodiando la tendencia a reducir los fenómenos naturales a números y fórmulas matemáticas.¹¹⁰⁴ Su humor resulta casi tierno, desde luego no es corrosivo,

¹¹⁰⁰ Las premisas de la Tabla de Esmeralda están recogidas en el libro de Frank Sherwood Taylor, *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*, op. cit., p. 91.

¹¹⁰¹ El giro del eje terrestre es asimismo uno de los temas de la novela de Leonora Carrington, *La corneta acústica*, op. cit.

¹¹⁰² *Planta insumisa* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 311.

¹¹⁰³ El huevo hermético es el horno alquímico, el atanor, en cuyo interior tienen lugar las transformaciones alquímicas. Véase Titus Buckhardt, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, op. cit., p. 155. Sobre las connotaciones simbólicas del huevo, relacionado en muchas tradiciones y culturas con el germen de la vida y lo potencial, identificado con el útero, véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 252, sub voce «Huevo». Entre los escritos automáticos de Varo se conserva el titulado *Huevo n.º 5*, una curiosa mezcla de la «receta» del «arte mágico surrealista» con una culinaria. Desde luego, no es una receta de cocina tradicional, pues incluye entre sus ingredientes el mercurio y el cobalto. Incluye también «pelo (de las dos)», que debe referirse al propio y al de Carrington. Remedios Varo, *Huevo n.º 5*, en *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p.115-117. Existe otra obra de Varo con el mismo formato. Se trata del collage titulado *Constructores de instrumentos musicales* [Fig. 16], datado en 1961 y catalogado con el número 322. Sobre los profundos vínculos entre la música y la alquimia, véase Santiago Álvarez, «Música alquimística», en *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, n.º 105/2, 2009, pp. 142-150; en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3004059> [consulta: 29/03/2011].

¹¹⁰⁴ Un fino humor aparece frecuentemente en las pinturas y en los escritos de Remedios Varo en relación con la consideración de la ciencia. Si en *De Homo Rodans* parece burlarse de sus procedimientos,

pero tampoco inocuo. La artista parece considerar que la ciencia puede ser una disciplina creativa –y podemos decir que ella así la practicó con sus experimentos–, pero no puede compartir la pretensión científica positivista de establecer un saber exacto, universal y completo. Para Varo, la ciencia no era suficiente para explicar ni la complejidad del mundo ni la de sus habitantes,¹¹⁰⁵ y por ello se interesó por otros caminos de conocimiento. Además, y según las palabras que pone Varo en boca de Hälikcio von Fuhrängschmidt (el supuesto autor del tratado *De Homo Rodans*), las investigaciones científicas trabajan sobre las transformaciones y cambios «en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental».¹¹⁰⁶ Es seguramente la búsqueda de esa voluntad de trascendencia una de las razones del interés de Varo por el tema de la alquimia. La meta de la alquimista es la misma que la de la exploradora del río Orinoco: no se trata de encontrar el metal áureo sino la «piedra filosofal».

De acuerdo con Urszula Szulakowska, la alquimia fue atractiva para muchos artistas y escritores del siglo XX porque facilitaba la investigación y el pensamiento sobre dos temas casi tabú en una sociedad secular, pesimista y descreída, en una sociedad «desencantada»: la Redención y la Utopía.¹¹⁰⁷ Szulakowska cree que la alquimia, en relación con la formulación o representación de la utopía, interesó sobre todo a las

en *Visita al cirujano plástico* lo hace de su pretensión (compartida por la alquimia) de superar a la naturaleza. Una mujer con el rostro cubierto con un velo del que sobresale su prominente nariz, llama con aires de clandestinidad al timbre de la Clínica Plastoturgencia. En el escaparate, bajo el lema «Superemos a la naturaleza», se exhibe el maniquí de un cuerpo femenino con tres pares de senos de diferentes tamaños. Transcribo al completo el texto en el escaparate, que da cuenta del humor variano: «En nuestra gloriosa/ era/ plastonylonifica/ no hay limitaciones/ Osadía/ Buen gusto/ Elegancia y turgencia/ es nuestro lema/ On parle français». En comentario de Estrella de Diego: «Las relaciones con la estética surrealista parecen claras, sobre todo con algunas obras de Hans Bellmer o Salvador Dalí, solo que, treinta años más tarde el sueño se ha convertido en realidad y el cirujano plástico puede ofrecernos la imagen que necesitamos». Estrella de Diego, *Remedios Varo, op. cit.*, 2007, p. 104. También la alquimia, entendida como ciencia inútil, puede ser objeto de la ironía de Varo. Cuenta en una de sus cartas: «Espero que si se dedica usted a la experimentación química no le pase lo que a mí. Yo hacía experimentos para encontrar un producto que, por extraño que parezca, no era ni un elixir para la eterna juventud ni el medio para transformar en oro todos los sólidos de mi alrededor. Quería encontrar una substancia que reblandeciese y redujese a una película impalpable la piel de los melocotones, que me gustan mucho pero que me perjudican el estómago a causa de su piel». Remedios Varo, «A un científico no identificado», *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁰⁵ El químico e historiador de la ciencia Frank Sherwood Taylor recoge la misma opinión en *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna, op. cit.*, p. 226: «El alquimista, cuando no era un mero multiplicador de metales, buscaba un esquema completo de las cosas [...] en el que el origen del mundo, su propósito y su fin fueran claramente visibles. Semejante meta es claramente inalcanzable para la ciencia [...]».

¹¹⁰⁶ Remedios Varo, «*De Homo Rodans*», *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰⁷ Urszula Szulakowska, *Alchemy in contemporary art, op. cit.*, p. 4. Szulakowska dedica un capítulo de su libro a analizar como algunos artistas alemanes contemporáneos como Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rebecca Horn trabajan en relación con la historia del nazismo y el holocausto a través de conceptos alquímicos relacionados con la trascendencia y la redención. El tema de la Utopía lo vincula a la obra de Varo y de Carrington.

mujeres artistas, como Carrington y Varo, que habían imaginado un mundo reconstruido acorde a los deseos de las mujeres en relación a su autoconocimiento, su reconocimiento y su autoridad política.

Creo que Remedios Varo se interesó especialmente por la alquimia por varias razones: la primera, a la que me he referido hasta ahora, está relacionada con la alquimia como vía de conocimiento y transformación personal. Una segunda lo está con las formas en que se realiza el trabajo: la pintora en su estudio, aislada y dedicada a una labor minuciosa; ensimismada, solitaria y atenta en sus investigaciones. Como muchos de sus personajes, absorta y concentrada en una actividad de investigación y creación. A veces, sorprendida de sus resultados. Ambos trabajos, el de la artista y el de la alquimista, están regidos por el rigor técnico y el perfeccionismo.

Una razón más tiene que ver con las maneras de trabajar los «ingredientes» matéricos de la pintura: cómo preparar las telas y otros soportes, cómo y con qué mezclar los pigmentos, qué otros materiales añadir... Alquimista y artista someten la materia – pictórica en el caso de la artista– a un proceso de perfeccionamiento. Como sabemos, Varo trabajaba sus obras con mucha preparación, con el objetivo de conseguir en sus pinturas unas calidades extraordinarias. Pero no era solamente la «calidad matérica» lo que le interesaba a Varo, sino lo que con ella podía sugerir. ¿De qué sustancia es la materia sobre la que navegan en su huida los amantes? ¿Por qué el cielo se «confunde» con la pared, y la montaña con el tronco de un árbol, y el suelo con la hierba, y el agua con la nube, y el vestido con la luz? Fue también con estas minuciosas técnicas como Remedios Varo consiguió en sus pinturas transmitir esa sensación magmática: las superficies pictóricas parecen estar, igual que los seres, en proceso de cambio y transformación.¹¹⁰⁸

La última razón que propongo tiene que ver con el sentido de la pintura para Varo. Jacques van Lennep ha trabajado en su precioso estudio *Arte y alquimia* sobre las relaciones que a lo largo de la historia muchos artistas como Bosco, Brueghel, Durero y Goya –artistas que Varo conocía y le fascinaban– establecieron con la alquimia. En la introducción que escribe al libro de Lennep, Serge Hutin nos recuerda que «los adeptos

¹¹⁰⁸ Sobre este tema (aunque no se detenga en la obra de Varo), vease James Elkins, *What Painting is: How to Think about Oil Painting using the Language of Alchemy*, Nueva York / Londres: Routledge, 1999.

[a la alquimia] se atribuían voluntariamente el nombre de artistas, y esta coincidencia nominal no es en absoluto producto del azar». ¹¹⁰⁹ Volvamos a *Planta insumisa* [Fig. 37]: lo que está dentro del huevo, la materia a transformar dentro del crisol alquímico, es la pintura. La pintura, como la alquimia, se constituye para Varo en materia y vía de conocimiento.

2. Coser y crear: las puntadas mágicas

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.
Rosario Castellanos ¹¹¹⁰

En otras pinturas, los actos mágicos de creación se realizan por medios que parecen mucho menos sofisticados, y no están directamente identificados –como la alquimia– con los saberes mágicos. Es el caso de *Tejedora*, *La tejedora roja* [Fig. 36] y *La tejedora de Verona*, en que las protagonistas están realizando su tarea a partir de una labor de costura y tejido. Las «labores» tienen una presencia muy importante en la obra de Varo, y en ella aparecen con frecuencia mujeres tejiendo o bordando. Estos trabajos se identifican con los saberes tradicionales en que eran educadas las mujeres, y en los que también la artista había sido educada por su madre y su abuela. ¹¹¹¹ Estrella de Diego destaca la presencia, en la pintura de mexicana de Varo, de estas «rememoraciones de la infancia vinculadas al hilo y la costura» aunque «revisadas por los ojos de la magia, que muestran la capacidad intensa que Varo tiene para convertir lo ordinario en extraordinario». ¹¹¹² Pero recordemos que la pintora había titulado *Lliçons de costura* una de las obras que exhibió en Barcelona en 1936, en la primera exposición vinculada a las propuestas surrealistas y de vanguardia en que participó: la exposición logicofobista. ¹¹¹³ Además, sabemos que Varo incorporó estas labores a su vida cotidiana, ya que le gustaba diseñar y confeccionar su ropa, así como los disfraces para las fiestas que celebraban, en México, con el grupo de amigos vinculados al surrealismo. La costura era para ella una labor importante, y en

¹¹⁰⁹ Serge Hutin, «Introducción», en Jacques van Lennep, *Arte y alquimia*, *op. cit.*, p. 10. Varo, entre sus magas y magos, pintó solamente a una pintora, que es también alquimista, en *Creación de las aves* [Fig. 38]. Volveré a esta obra al final de mi investigación.

¹¹¹⁰ Fragmento del poema «Metamorfosis de la hechicera», *op. cit.*, p. 205.

¹¹¹¹ Se conserva una fotografía muy sugerente en la que aparece Remedios Varo, adolescente, dibujando y mirando a la cámara. A su lado su abuela María Josefa Cejalvo, concentrada frente a su máquina de coser.

¹¹¹² Estrella de Diego, *Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹¹¹³ La obra *Lliçons de costura* está perdida y tampoco se conserva ninguna reproducción, por lo cual no podemos saber cuáles eran esas lecciones. La pintura no aparece en el *Catálogo razonado*.

una de las grandes exposiciones antológicas de su obra figuró, entre sus pinturas, su máquina de coser.¹¹¹⁴ Leonora Carrington, en *La corneta acústica*, nos cuenta de Carmella Velásquez (*alter ego* de Varo) que, además de que le encantaba escribir cartas a desconocidos, tejía «unos jerseys maravillosos».¹¹¹⁵

En *Tejedora*, Remedios Varo representa a una mujer muy etérea –que pareciera hecha de nubes igual que el ambiente en el que se encuentra– sentada a la puerta de una muy pequeña torre con suelo de damero blanco y negro. Frente a ella, colocado en una especie de atril, un tejido que podría ser una pintura. La mujer está tejiendo –no vemos qué– iluminada por un haz que llega desde el cielo, procedente de algún astro oculto tras una nube, o tal vez de la luna, por la calidad blanquecina y difuminada de la luz de la escena: la tarea «banal» de tejer se realiza en relación con los astros. La tela del tejido se «derrama» sobre la falda de la tejedora, y también asciende, formando ligeros pliegues, hacia el cielo. Se trata de una obra sobre papel, de pequeñas dimensiones, y muy parecida –en iconografía, dimensiones y técnica– a otra realizada también en 1956¹¹¹⁶ y titulada *Bordando el manto lunar*.¹¹¹⁷ La misma mujer, la misma torre, el mismo atril. La diferencia radica en que en la segunda no está representada la «iluminación celestial»: la mujer, a la puerta de su casa, crea un manto para la luna, aunque, en este segundo caso, sin la necesidad de la inspiración lunar.

Si tejer un manto «con» y «para» la luna es una tarea de evidentes dimensiones cósmicas, no es más sencilla aquella a la que se dedican *La tejedora roja* [Fig. 36]¹¹¹⁸ y *La tejedora de Verona*.¹¹¹⁹ Sobre esta última, Remedios Varo nos ha dejado uno de los escritos que dirigía a su hermano:

¹¹¹⁴ Se trata de la exposición organizada para celebrar los veinte años de la muerte de la pintora: *Remedios Varo 1913-1963*, Museo de Arte Moderno, México D.F., 1983.

¹¹¹⁵ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹¹⁶ También *La tejedora roja* [Fig. 36] y *La tejedora de Verona*, obras en las que me detendré a continuación, fueron pintadas en este mismo año.

¹¹¹⁷ *Tejedora* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 144 y *Bordando el manto lunar* con el número 143.

¹¹¹⁸ *La tejedora roja* tiene en el *Catálogo razonado* el número 141.

¹¹¹⁹ *La tejedora de Verona* tiene en el *Catálogo razonado* el número 142.

Lo que aquí sucede es evidente: Esa señora que está tejiendo punto inglés fabrica personajes animados que salen volando por la ventana.¹¹²⁰

Ambas tejedoras, la roja y la de Verona, se dedican a crear «seres humanos», pero a diferencia del «astrólogo», que lo hacía mediante un complejo sistema científico y con la ayuda de los astros, ellas lo hacen «domésticamente» a punto inglés: con sus agujas tejen una figura de mujer que parece querer salir volando por la ventana. Las costureras y tejedoras se convierten en demiurgas que, precisamente desde un espacio y una tarea identificados con lo doméstico, son capaces de realizar algo extraordinario, el acto mágico más complejo, el sueño de muchos alquimistas, científicos e ilustres rabinos: la creación de un ser con vida.

La relación entre el tejido y la creación está recogida en la mitología clásica, en las historias de Aracne y de Filomela. La primera narra que Aracne reta a Palas Atenea, diosa de las artes y artesanías, a un concurso de tejido del cual sale vencedora, pero es castigada por la diosa y convertida en araña por su insolencia en la representación de los amores de Zeus, padre de Atenea. En la segunda, Filomela borda su trágica historia (la violación sufrida a manos del marido de su hermana, Tereo) como una estrategia para hacerle llegar a ella su historia, que no puede explicar con palabras ya que Tereo le ha cortado la lengua.¹¹²¹ Sin embargo, a diferencia de Aracne o de Filomela, las tejedoras de las pinturas de Varo no solo recrean o representan una realidad sucedida, sino que la crean.¹¹²² La pintura en que se representa de una forma más literal la creación por medio

¹¹²⁰ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 113. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto» *op. cit.*, p. 169. En este caso no existe reproducción fotográfica en *L'Anglès de Remedios Varo, op. cit.*

¹¹²¹ Ambas historias son recogidas por Ovidio en el Libro VI de sus *Metamorfosis*, en los versos 1-145 y 412-674, respectivamente. Existen muchos otros mitos y cuentos occidentales en que los tejidos desempeñan un papel importante. En su artículo «Penélope o la historia desenmarañada», Ruth Scheuing, rescata la presencia del tejido como actividad cotidiana de las diosas y las heroínas. En la *Iliada*, Helena borda un tapiz representando la guerra de Troya. En la *Odisea*, tanto la divina Calipso como la ninfa Circe están tejiendo en el momento en que llega Ulises. Propone Scheuing: «Es posible que ambas entretejeran algunos hechizos en sus telas». Véase Ruth Scheuing, «Penélope o la historia desenmarañada», en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, traducción de María Condor, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 319-331. La frase citada literalmente se encuentra en la página 324.

¹¹²² La idea de que lo tejido puede transformarse en realidad aparece insinuada en algunos relatos mitológicos. Ruth Scheuing recoge, en relación a esta idea, el de Penélope, que tejió y destejó durante tres años para eludir la elección de un nuevo marido. El mito es narrado por Homero en la *Odisea*, (Libro XXIV, versos 130-140). En palabras de Scheuing, «En los mitos más antiguos su nombre significa “la que saca hilos”, relacionándola con aquellos antiguos poderes que dominaban el destino por medio de hilos entrelazados, las diosas del Destino. Su negativa a cortar el hilo final o a concluir la obra conduce a la suposición, nunca confirmada en realidad, de que dominaba la vida de su marido, Ulises». Véase Ruth Scheuing, «Penélope o la historia desenmarañada», *op. cit.*, p. 322.

de la aguja y el hilo es, sin duda, *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31]. En ella Varo representa a unas muchachas en una torre que bordan –una labor que muchas artistas reivindicarán como técnica de trabajo en las décadas siguientes¹¹²³– el mundo entero, creando «una cosmología alternativa y subversiva».¹¹²⁴

Bordando el manto terrestre forma parte de un tríptico. Se trata de la obra más clásicamente narrativa de Varo, ya que introduce una secuencia temporal y en sus tres partes recoge el argumento de la historia a manera de introducción, nudo y desenlace. En la primera, *Hacia la torre*, un grupo de colegialas uniformadas se trasladan en extrañas bicicletas, acompañadas por una monja y un misterioso «hombre del saco». En la segunda parte del tríptico, *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31], la acción está situada en la torre hacia la que se dirigían las colegialas. La torre es octogonal, con una gran abertura frontal a través de la cual observamos lo que sucede en su interior. Seis muchachas están sentadas bordando. Todas son iguales, llevan el mismo corte y peinado y el mismo uniforme gris, que les cubre hasta los pies y se cierra bajo la barbilla con un cuello blanco. Hay dos personajes más en la pintura. Al fondo, una figura que parece femenina, y cuyo ropaje la cubre hasta la cabeza, tañe una fina y larga flauta. En el centro, un enigmático personaje de aspecto andrógino, con la cara cubierta y con extraño sombrero y vestimenta, sostiene en una mano un libro. Parece que esté leyendo, tal vez fórmulas, instrucciones o conjuros. Con la otra mano remueve el contenido humeante de un recipiente de resonancia claramente alquímica, en forma de doble huevo. De este

¹¹²³ Destaco algunas artistas entre las muchas que han utilizado el textil y la costura para su trabajo: Miriam Schapiro, Judy Chicago, Rosemarie Trockel, Ghada Amer, Rebecca Horn, Faith Ringold, Helena del Rivero... Me gustaría recordar a las pioneras Sonia Delaunay y Annie Albers. La relación entre arte producido por mujeres y costura ha sido trabajada por muchas investigadoras. Rozsika Parker, en su libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine* (Londres: The Women's Press, 1984), abrió esta línea de investigación y reflexión al relacionar la historia del bordado con la historia social de las mujeres. Parker argumentaba que la relación de las mujeres con el bordado ha sido ambivalente: por un lado, medio para educarlas en el «ideal femenino» y por otro, arma de resistencia. En las décadas de 1970 y 1980 varias exposiciones se centraron en mostrar la producción artística femenina vinculada a los textiles: *Feministo*, ICA, 1977; *The Dinner Party*, San Francisco Art Museum, 1979; *Women and Textiles: Their Lives and Their Work*, Battersea Arts Centre, 1983; *Quilting, Patchwork and Appliqué 1700-1982: Sewing in Women's Lives*, Colchester and Aberystwyth Art Centre, 1982; *Knitting: A Common Art*, Colchester and Aberystwyth Art Centre, 1986; y *Embroidery in Women's Lives 1300-1900* y *Women and Textiles Today*, que se inauguraron ambas en Chicago en 1988. Véase Pennina Barnett, «Reflexiones a posteriori sobre la organización de “La puntada subversiva”», en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, op. cit., pp. 143-159, así como Janis Jefferies, «Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras», en *ibíd.*, pp. 281-296.

¹¹²⁴ En expresión de Janet A. Kaplan, «Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina», op. cit., p. 41. Me gustaría señalar aquí que treinta y dos años antes, en 1929, la joven artista Ángeles Santos «creaba» también su mundo, en una pintura que tituló precisamente *Un mundo*. La obra fue exhibida en el madrileño Salón de Otoño, y no me parece descabellada la hipótesis de que Remedios Varo, como artista joven (ella tenía 21 años, tres más que Ángeles Santos) y estudiante de último año en la Academia, visitase la exhibición y conociese la obra.

recipiente salen los hilos que enhebran en sus agujas las bordadoras, y otros más que parecen, por medio de una polea, hacer girar la tela en los bastidores. En *Bordando el manto terrestre* los saberes mágicos de la música, la alquimia y el bordado se aúnan para la creación del mundo. El mundo es un bordado, y las diosas creadoras son las bordadoras. Muchas críticas se han detenido en esta obra para señalar que Varo convierte la creación del mundo en una tarea femenina, colectiva y realizada a partir de una labor cotidiana. Pero me gustaría señalar que en la pintura hay muchos aspectos inquietantes. Para empezar, las jóvenes parecen ser prisioneras de algún sistema, que las obliga a vestir de determinada manera y todas iguales (anulando sus individualidades), a cumplir unos horarios (van juntas hacia la torre) y a realizar una tarea: el bordado del manto terrestre, por más que sea un acto de creación suprema, no parece una actividad libre, elegida por todas y cada una de ellas. En sus rostros –en los dos que podemos ver– no hay alegría. En uno, la expresión es de aislamiento y concentración. En el otro, en el de la muchacha sentada a la izquierda, es de suspicacia. ¿Y quienes son esos extraños personajes que dirigen su trabajo? ¿Será hipnótica la música que sale de la flauta? ¿Qué poder tiene sobre las muchachas la enigmática figura creadora del hilo?

El espacio en que está situada la torre es sombrío e inquietante. El sol no brilla y el cielo está formado por oscuras nubes que parecen presagiar una fuerte tormenta. Pero en el mundo que están creando las bordadoras tampoco hay alegría, y es más bien tenebroso. No parece, apenas, habitado. Hay cinco figuras humanas (apenas silueteadas) y dos animales: un macho cabrío y un ave que vuela. Los árboles, altos y delgados, muestran sus ramas desnudas. A la izquierda, una barca que se pierde en los límites del horizonte parece estar a punto de precipitarse por el *finis terrae*. Todas las edificaciones sobre el manto terrestre son torres estrechas y con pequeñas ventanas. En la torre en la que bordan las jóvenes ni siquiera hay ventanas: no tienen acceso a la ventana frontal por la cual las contemplamos, y frente a ellas, en el muro, solo hay una estrecha obertura horizontal por la que derraman su bordado. Las muchachas no pueden ver el mundo que están bordando. ¿Y que pasará cuando acabe el rollo de tela sobre el que realizan su trabajo?

Pero en esta escena hay un pequeño detalle, un acto mágico sencillo y humilde en comparación a la ingente y demiúrgica tarea de crear el mundo: la bordadora que mira con suspicacia está atenta a que nadie se de cuenta de este pequeño acto, de esta trasgresión. En el bordado del mundo ha incluido algo no previsto: se ha bordado a sí

misma huyendo con su amado, tal y como vemos en la tercera parte del tríptico, *La huida*. Ese es el acto mágico que Varo ha atribuido a las bordadoras: el de la posibilidad de rebelarse contra lo establecido y crearse un destino propio. Es, me parece, la única de las obras de Varo donde un personaje no es movido por «los hilos del destino», sino que crea el suyo propio a través de la labor con el hilo y la aguja. Varo creía profundamente en la predestinación, y era fatalista, tal y como queda representado en muchas de sus obras. Sin embargo, da la facultad de transformar su destino a la colegiala –y de transformarlo a través de una labor que la pintora conocía y practicaba– en una obra que ha sido considerada como la más claramente autobiográfica de toda su producción.¹¹²⁵

Algunas críticas feministas, como Nancy Miller y Patricia Joplin Klindienst, han explorado la idea de que las mujeres utilizan las actividades de bordar, coser y tejer como un lenguaje para contar sus historias y, a la vez, como una herramienta para lograr el dominio sobre su destino. Pero además, afirman ambas críticas, tejer es más que un lenguaje; es también un símbolo de la naturaleza del lenguaje –determinada por el género– y un medio de resistencia. En ese sentido, Nancy Miller acuñó el término «aracnología», como respuesta a la utilización del de «hifología» por Barthes:¹¹²⁶

Por aracnología, pues, entiendo una actitud crítica que se interpreta contra el tejido de indiferenciación para descubrir la incorporación al texto de una subjetividad determinada por el género, para recuperar dentro de la representación el emblema de su construcción.¹¹²⁷

Si en la historia de la literatura y la pintura el tema de una mujer cosiendo o tejiendo ha estado vinculado a la representación de una actividad tradicionalmente femenina y

¹¹²⁵ En muchos análisis se ha identificado con un relato de la huida de Varo del destino señalado para las niñas en las familias burguesas de la España de principios del siglo XX. Y también con la idea surrealista del amor sublime que transforma la vida.

¹¹²⁶ Recordemos la definición de Barthes: «*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se halla, más o menos oculto, el sentido (la verdad) nosotros acentuamos ahora en ese tejido la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él, como araña que se disuelve en las secreciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos es el tejido y la tela de la araña) », Roland Barthes, *El placer del texto*, México D.F.: Siglo XXI, 1978, p. 104.

¹¹²⁷ Nancy Miller, «Arachnologies: The Women, the Text, and the Critic», en *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Nueva York: Columbia University Press, 1988, p. 80, citada en Ruth Scheuing, «Penélope o la historia desenmarañada», *op. cit.*, p. 326. Como en tantos análisis desde la semiología o la psicología, el sujeto para Barthes es neutro. Miller lo sexúa.

doméstica –relacionada con la artesanía y no con la producción artística– en las pinturas de Remedios Varo las bordadoras y tejedoras son creadoras, a la vez que de tejido, de mundo, de vida y de destino.

Había mencionado ya la relación que Janet A. Kaplan establece entre las labores domésticas y las creativas en la obra de Varo, identificando el trivial espacio doméstico como un «escenario de los descubrimientos trascendentales y la creación mágica».¹¹²⁸ En concreto, en relación al tejido, Kaplan propone:

El bordado, el tejido con telar y con estambre son recurrentes metáforas domésticas de la fuerza creadora, en la obra de Varo. En *Les feuilles mortes*, la tejedora mágica extrae estambre de las profundidades del alma humana para fabricar con él una tela mágica. En *La tejedora de Verona*, la acción es la opuesta, ya que la tejedora crea un nuevo ser humano con sus agujas encantadas. Aquí, como en gran parte de su obra, lo moderno se plantea en la cocina y en la sala de estar, donde se cuecen, guisan y hornean y se tejen y bordan imágenes e ideas.¹¹²⁹

Kaplan destaca la dedicación de algunas de las protagonistas de las pinturas a «actividades incantatorias en que las mujeres tienen el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal».¹¹³⁰ Volviendo a *La tejedora roja* [Fig. 36] y a *La tejedora de Verona*, me gustaría destacar que no solamente la creadora, la demiurga, es femenina, sino que lo son también sus creaciones. Judit Azcátegui relaciona esta última pintura con el mito de creación de Eva. Solo que, a diferencia de la narración bíblica, en la pintura de Varo la demiurga es una mujer, el Edén ha sido sustituido por una habitación y no aparece la figura de Adán.¹¹³¹

¹¹²⁸ Janet A. Kaplan, «Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina», *op. cit.*, p. 40.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹³¹ Judit Uzcátegui Araujo, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrć, Doris Salledo y Sydia Reyes*, *op. cit.*, p. 74. Uzcátegui propone también que *Las hojas muertas* podría leerse como una versión de la creación de Adán.

Si la imagen de un personaje femenino cosiendo remite en primer término a una labor doméstica, lo hace seguidamente a un ámbito mitológico.¹¹³² Hemos citado las labores de Aracne y Filomela, pero seguramente las tejedoras más conocidas y temidas en la mitología clásica sean las Parcas, que deciden los destinos de los hombres, y del poder de las cuales ni siquiera los dioses se podían librar. Ruth Scheuing señala que la representación de diosas o heroínas como tejedoras o hilanderas existe en muchas culturas: «Son "Hilanderas del hilo de la vida" y "Tejedoras de los Tapices de la Vida y la Muerte" y también "Diosas del Destino"». ¹¹³³ Los temas de hilos, hilados y tejidos los podemos relacionar, en muchas pinturas de Remedios Varo, con representaciones y reflexiones sobre el destino. Pero establecer este vínculo nos alejaría del «hilo del discurso» sobre los saberes y la creación mágica, para llevarnos a otro terreno. Aún así, me gustaría señalar algunas obras, y haré una incursión muy breve por ellas.¹¹³⁴ En *Tres destinos*, tres figuras encerradas cada una en una torre, ensimismadas en diferentes tareas creativas, están «hiladas» entre ellas por los finos e invisibles hilos de sus destinos, que a su vez las conectan también con una brillante estrella en el firmamento. En *Premonición*, las capas de las mujeres se están hilando en una extraña máquina vinculada, mediante una serie de poleas, a los astros. En *Los hilos del destino*, los hilos mueven al personaje hacia un encuentro amoroso. En uno de sus sueños encontramos también una narración que hace referencia a la necesidad de tejer su destino para toda la eternidad al del ser amado, antes de morir (y lo teje, además, en forma de huevo).¹¹³⁵ En *Les feuilles mortes* el poder de los hilos es ambivalente o ambiguo: la tejedora extrae el hilo de las profundidades del alma humana para fabricar una tela mágica o, tal vez, está atada a un destino que deshilvana o, tal vez, la madeja de hilo la «hila» con su sombra, su «parte oscura», su subconsciente.

¹¹³² Isabel Castells señala estos dos ámbitos para desarrollar un tercero: el del acto de tejer asimilado a la creación artística, especialmente literaria, y las asociaciones semánticas de esta relación: el hilo de un argumento, la trama de una historia, los cabos sueltos de un guión... Recoge la propuesta barthiana de acercarnos a una obra como a un texto o tejido. Véase su artículo «Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, *op. cit.*, pp. 37-40.

¹¹³³ Ruth Scheuing, «Penélope o la historia desenmarañada», *op. cit.*, pp. 321.

¹¹³⁴ Sobre el tema del destino en las pinturas de Remedios, véase Jaime Moreno Villarreal, «Urdir la trama de lo maravilloso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 116-117. Moreno Villarreal relaciona el motivo de los hilos con la tradición grecolatina, el hermetismo y el brahmanismo.

¹¹³⁵ «Sueño 10», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, p. 132-133. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto», *op. cit.*, p. 169. Este sueño es uno de los escritos más reproducidos de Varo, y se halla también en Beatriz Varo, *Remedios Varo. En el centro del microcosmos*, *op. cit.*, p. 244 y en *Consejos y recetas de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 27-29.

La referencia a la sombra me permite volver a *La tejedora roja* [Fig. 36], con la intención de mirarla más atentamente y con especial atención a los detalles. En efecto, como indica el título, hay una mujer tejiendo, pero no es roja sino oscura, incluso se podría decir «sombria». Roja es, en cambio, la mujer tejida, que parece elevarse para salir volando por la ventana.¹¹³⁶ Tras la tejedora, en una de las esquinas de la habitación, hay un esbozo de sombra que tiene algo de siniestro. Hay más detalles inquietantes en la pintura: del techo penden telas y madejas de hilos, colgados de unos ganchos que recuerdan los de una carnicería. También sobre la tejedora se encuentra uno de esos ganchos, del que cuelgan, inertes, una figura que parece de trapo –como un muñeco desmadejado y sin vida– y su sombra (¿o tal vez son dos muñecos, uno rojo y otro oscuro?).¹¹³⁷ En el suelo, un gato parece jugar alegremente, sin ser consciente de que está constituido de la misma materia que el ovillo con el que juega, y que se va deshaciendo a sí mismo a medida que el ovillo se va engordando. Vista de esta manera, la pintura no hace referencia a un sencillo y doméstico acto creativo, sino a algo más complejo, tal vez incluso doloroso. Sus pequeñas dimensiones y la oscura gama cromática que utiliza Varo subrayan la sensación opresiva e inquietante de esta obra.¹¹³⁸

Tere Arcq hace una interesante lectura de esta pintura, al relacionarla con las enseñanzas de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky. La investigadora explica que pudo consultar los ejemplares de estos autores en la biblioteca de Varo, y conocer los fragmentos que señaló la artista en su lectura.¹¹³⁹ Respecto a *La tejedora roja* [Fig. 36], Arcq nos recuerda que, en la concepción de Gurdjieff, el hombre no nace con alma, sino con el potencial de desarrollarla, y recoge un ejemplo de este proceso de evolución interior en la descripción que hace uno de los introductores de las doctrinas de Gurdjieff

¹¹³⁶ Recordemos que es rojo también el carrete de hilo en la cesta de costura de *Mimetismo* [Fig. 18].

¹¹³⁷ Estos muñecos de trapo remiten también a los utilizados en las prácticas mágicas del vudú, para las que se suelen emplear los colores rojo y negro. Los elementos indispensables para el vudú aparecen en la pintura y al alcance de la tejedora: los muñecos de trapo y las agujas.

¹¹³⁸ Se trata de un óleo sobre tela de medidas 43,5 x 28,5 cm. *La tejedora de Verona*, también pintada al óleo, tiene unas dimensiones mucho mayores, de 86 x 105 cm. La gama cromática es más clara y luminosa, a pesar del aspecto tormentoso del cielo representado. La belleza de los edificios renacentistas (a los que alude el nombre de la ciudad en el título) así como la minuciosidad en la configuración de las perspectivas, abre la mirada del espectador o la espectadora hacia todos los espacios de la pintura. En *La tejedora roja*, en cambio, la mirada queda encerrada en la misma habitación que la tejedora. En conclusión, el mismo acto de creación de otra mujer haciendo punto está trabajado, en *La tejedora de Verona*, de una manera más amable y luminosa.

¹¹³⁹ Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 48.

y Ouspensky en México, el inglés Rodney Collin-Smith.¹¹⁴⁰ Collin-Smith utiliza precisamente una metáfora vinculada al tejido, la de la preparación y teñido de la lana, para explicar los cuatro procesos en la evolución interior del ser:

Primero, la lana debe limpiarse, pasar por un proceso de purificación; segundo, tiene que ser blanqueada, se aniquila la falsa personalidad para recuperar la esencia; tercero, se tiñe del color necesario, esto es, se da la implantación del alma, y finalmente se fija el color, lo que equivale al proceso de fijación del alma.¹¹⁴¹

Entonces la lana «está lista para ser tejida en algún material o para recibir diseños o bordados de acuerdo con los requerimientos de una inteligencia superior».¹¹⁴² Según Arcq, en *La tejedora roja* se puede observar un procedimiento análogo:

¿De dónde provienen los hilos que dieron vida a la mujer roja? No se ven. Parece hablarnos de ese mismo proceso de purificación, ella teje a la otra desde sí misma, está despierta, sus ojos no miran las agujas, no teje con los sentidos, teje con la conciencia, está creando su propia alma y, al darle vida, ella empieza a desaparecer, a fundirse con su sombra.¹¹⁴³

La lectura de Arcq vincula esta pintura a un proceso creativo, pero que no es ya ni el de la creación artística ni el de la creación de vida. Deja de ser un acto mágico de creación de otro personaje para convertirse en el de creación de la propia alma. *La tejedora roja* [Fig. 36], en relación con uno de los «caminos de conocimiento» por los que transitó

¹¹⁴⁰ Arcq nos indica que los libros de Collin-Smith se encontraban en la biblioteca de Varo. Rodney Collin-Smith llegó a México en 1948, un año después de la muerte de Ouspensky, de quien había sido el discípulo más cercano. En una hacienda de Tlalpan, al sur de la Ciudad de México, inició su trabajo acompañado de un pequeño grupo. Allí estableció una extensa biblioteca especializada en esoterismo y arte, fundó la Librería Británica y la editorial Sol –con el objetivo de promover ediciones de los escritos de Ouspensky y los propios–, y fundó –y esto es interesante con relación al tema que nos ocupa– una comuna de bordadoras y tejedoras indígenas. Todos los datos recogidos en el artículo de Tere Arcq..

¹¹⁴¹ Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁴² Rodney Collin-Smith, *El desarrollo de la luz*, México: Ediciones Sol, 1953, pp. 354-355, citado por Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 57. La utilización de la metáfora de la lana no es casual, ya que en los grupos de estudio de Gurdjieff se promovía la práctica de labores manuales como el tejido, el bordado y la pintura. Estas tareas se trabajaban como un ejercicio de desarrollo de la atención, la concentración y la psicomotricidad fina. Tere Arcq sugiere que estas prácticas contribuyeron a desarrollar en Remedios un agudo sentido de la observación, que se manifiesta en su técnica de extrema finura y su manejo magistral de los pinceles.

Remedios Varo, la doctrina de Gurdjieff, se convierte en una imagen de transformación espiritual: la de la propia pintora.¹¹⁴⁴

3. El poder mágico de la música

Necesitaba el mundo su mirada
para que la materia perdiese gravedad
y se ciñera al ritmo perfecto de la música.
Rosario Castellanos¹¹⁴⁵

Música, magia y creación: *Flautista*

Si las tejedoras habían usado la aguja y el hilo, otras veces será la música la «varita» mágica que utilicen los magos y magas en las pinturas de Remedios Varo para sus creaciones y transformaciones.¹¹⁴⁶ Y si hay una pintura donde el acto de la «creación» mágica con la música parece más evidente es *Flautista* [Fig. 29].¹¹⁴⁷ En ella, la figura protagonista levanta las piedras desde el suelo para construir una torre con la melodía que sale de su instrumento.

El flautista, título con el que se conoce actualmente, fue una de las pinturas presentadas en la primera exposición individual de Remedios Varo, al año siguiente de la colectiva que supuso su «revelación».¹¹⁴⁸ En una de las críticas a esa exposición, la descripción de la obra se inicia así: «un joven que parece mago o iluminado toca la flauta apoyado sobre una formación rocosa y con su música “ordena” enormes piedras con fósiles encostrados

¹¹⁴⁴ Se me ocurre que considerando esta lectura, tal vez la mención, en el escrito de Varo sobre su pintura, a que la tejedora utiliza para su labor «punto inglés» no sea solo un recurso humorístico o un guiño a su amistad con Leonora Carrington, sino una metáfora, ya que este tipo de labor permite crear un «tejido doble», que se puede «abrir» aunque queda unido por los remates, y que existe también una forma de tejido denominada «punto inglés falso».

¹¹⁴⁵ Fragmento del poema «Metamorfosis de la hechicera», *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁴⁶ De hecho, la relación entre magia y música había sido ya destacada por autores como Bruno y Campanella. Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, *op. cit.*, p. 1017.

¹¹⁴⁷ Como he mencionado (ya que se trata de un caso semejante al de *El alquimista* [Fig.20]), la pintura se tituló *Flautista* en la invitación a la primera exposición en que se exhibió, en 1956. A diferencia de *El alquimista*, en este caso continuó sin artículo en el catálogo de la siguiente exposición de la pintura, en 1964. Sin embargo, en el *Catálogo razonado* ha sido denominado en masculino, *El flautista*. Aparece con el número 127.

¹¹⁴⁸ La exposición tuvo lugar también en la Galería Diana, del 25 de abril al 15 de mayo de 1956. Las obras expuestas fueron las siguientes: 1. *Dibujo*. 2. *Flautista*. 3. *Dibujo*. 4. *Hallazgo*. 5. *Prestidigitador*. 6. *Ruptura*. 7. *Ermitaño*. 8. *Revelación*. 9. *Trasmundo*. 10. *Simpatía*. 11. *Tarea*. 12. *Roulotte*. Tal y como consta anotado a mano en la tarjeta de invitación que se conserva en el archivo del CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) de México, el dibujo 1. fue un dibujo preparatorio para *La calle de las presencias ocultas*, y el dibujo 3 para *Los ancestros*.

en ellas que saltan del suelo [...]».¹¹⁴⁹ Ya en los dos nombres que se le dan a la figura protagonista entran en juego tanto la capacidad de creación y transformación que tiene el mago como el conocimiento trascendente con que ha sido iluminado.

Miremos con atención la pintura. En un paisaje extrañamente iluminado y brumoso, una figura está construyendo una torre con las piedras que levanta y coloca gracias al poder de la música que emite con una larga flauta dulce, muy sencilla y que parece elaborada con un junco. La figura es andrógina, y en las diferentes interpretaciones y lecturas críticas que se han hecho de esta obra, se la ha identificado tanto como femenina como masculina.¹¹⁵⁰ Es delgada, alargada, y algunos rasgos de su rostro nos permiten relacionarla con la pintora, como sucede con otros personajes de sus cuadros. Es difícil identificar la expresión del rostro, a pesar de que, junto con las manos, está trabajado con mucho detalle.¹¹⁵¹ Sus ropajes son atemporales, aunque con ciertas reminiscencias al medioevo. Pero no está «apoyado» en una formación rocosa, como leíamos en la anterior descripción, sino que se está «desprendiendo» de ella: forma parte, a la vez que surge, de esa extraña roca que reúne calidades vegetales y coralinas.¹¹⁵² Su vestido y su cabello están aún «despegándose», el personaje no está separado de esa materia que es su origen.

Frente a la figura, sobre un suelo cubierto de una vegetación con resonancias de fondo marino, están dispuestas unas piedras irregulares, de diferentes tamaños y formas, que conservan la huella fosilizada de algún elemento vivo: un pescado, unas hojas, un escorpión, un nautilo... El sonido que sale de la flauta se hace visible en forma de hilo, una tenue línea blanca que, en movimiento sinuoso, va elevando los fósiles y colocándolos para edificar la torre, que se halla en un segundo plano y a medio construir. Parece hexagonal y tiene tres pisos. En cada uno de ellos una puerta con arco de medio

¹¹⁴⁹ Jorge Juan Crespo de la Serna, «El arte taumatúrgico de Remedios Varo», *Arquitectura*, junio de 1956, p. 120.

¹¹⁵⁰ Aunque ya hemos dicho que en el *Catálogo razonado* la figura se ha masculinizado, veamos, como un bello ejemplo de su feminización, la descripción del poeta Jomi García Ascot en el catálogo de la exposición que se le dedicó a la pintora a su muerte: «La piedra, la torre inmemorial encadenada al tiempo muerto y sellada por las huellas de los fósiles, es ahora ruina, jeroglífico desierto. Junto a ella, armoniosa, serena, la criatura que se asumió mujer toca un flautín». En Jomi García Ascot, «Remedios Varo, una interpretación», *La obra de Remedios Varo*, México D.F.: Museo de Arte Moderno, 1964.

¹¹⁵¹ Los dibujos preparatorios de *Flautista* recogidos en el *Catálogo razonado*, con los números 125 y 126, son del rostro y las manos.

¹¹⁵² La textura de estas rocas me recuerda a la del impresionante fuerte de San Juan de Ulloa, en la ciudad de Veracruz, construido con coral y que Remedios Varo debió conocer a su llegada a México por ese puerto.

punto nos permite ver, en el interior, una escalera que sube, empinadísima,¹¹⁵³ hacia un cielo nebuloso y constelado. Solo una parte de la torre está construida, el resto está dibujado, como si de un «proyecto» arquitectónico se tratara, con un fino trazo blanco.

Al fondo, tras la torre y la figura, se adivina una cadena montañosa. Al menos las montañas más próximas son volcanes, y el primero está en erupción.¹¹⁵⁴ La escena está extrañamente iluminada. La niebla a los pies de las montañas, así como el plexo solar y el rostro de la figura reciben o emiten una luz que no está en el resto del paisaje. La cara fue pintada sobre una incrustación, sumamente delgada, de concha nácar,¹¹⁵⁵ lo que contribuye a su brillo. El resto de la pintura está trabajado con una gama de colores «apagados»: marrones, ocre, dorados, olivos... una paleta que remite a la de los maestros del gótico. Pero toda la pintura «brilla», debido a las capas de espeso barniz de que está recubierta, como si fuese una pátina antigua. Se da un extremado contraste entre, por un lado, el minucioso cuidado en los detalles y el dibujo que busca efectos de realismo y por otro la escena fantástica que ilustra la pintura.

Flautista [Fig. 29] es una obra que permite muchas lecturas intertextuales, y que podemos relacionar con varias narraciones, leyendas y otros referentes. Tal vez las más evidentes sean el cuento recogido por los hermanos Grimm del flautista que hizo desaparecer tanto los ratones como los niños de la villa de Hamelín,¹¹⁵⁶ o la ópera de Mozart *La flauta mágica*. La torre que se eleva hasta el cielo ha sugerido la torre de Babel.¹¹⁵⁷ El crítico de arte Rafael Santos Torroella ha identificado los fósiles con los de la montaña de Santa Brígida, cerca del pueblo natal de la pintora, y algunos elementos de la torre como característicos de la arquitectura de Anglés, vinculando la obra mexicana de Remedios Varo a los recuerdos que pudiese conservar de su villa natal y su

¹¹⁵³ Aunque se suele destacar la falta de referentes iconográficos o culturales mexicanos en la obra de Remedios Varo, estas escaleras sumamente verticales recuerdan a las de las fachadas de las pirámides aztecas. En una torre gótica esa escalera hubiese sido de caracol.

¹¹⁵⁴ Como hemos visto, los volcanes aparecen en varias obras y escritos de Varo.

¹¹⁵⁵ Este recurso, que ya he mencionado, lo utilizó Remedios por primera vez en tres de las pinturas expuestas en 1956: *Prestidigitador* [Fig. 33], *Ermitaño* y la que nos ocupa.

¹¹⁵⁶ Carmen V. Vidaurre Arenas trabaja esta relación en «Exploración de las fuentes de la luz», *Clio*, 20, 2001. Publicación electrónica en línea, <http://clio.rediris.es/numero020.htm> [consulta: 29/04/2012]. Vidaurre considera que, como el protagonista del cuento, el flautista de Remedios tiene el poder de hacer actuar a los seres con el hechizo de su música, pero lo utiliza para una labor constructiva y creadora.

¹¹⁵⁷ «Es intensamente poética la presencia de ese *Flautista*, de rostro nacarado, que emerge de las rocas para levantar por los aires, con los mágicos vuelos de sus melodías, a las rocas heridas por la huella paleozoica de los moluscos fósiles y edificar con ellas la torre de Babel que eleva su escalera hasta perderse en un cielo burbujeante por el vómito telúrico de los conos volcánicos», en palabras de Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 22.

infancia.¹¹⁵⁸ Sobre *Flautista* se han hecho también interpretaciones desde disciplinas científicas, como la de Alan J. Friedman, quien identifica la pintura con «la creación de un modelo de la teoría de la evolución».¹¹⁵⁹ Janet A. Kaplan incorpora una referencia mitológica y literaria al mencionar el mito de Orfeo en su descripción del trabajo del flautista (¿o será, asimismo, la descripción del trabajo de la pintora?):

Aplicando las secretas técnicas del dibujo mecánico, el secreto natural de los fósiles, los secretos ocultos de la numerología y de la geometría sagrada, y los secretos esotéricos de levitar piedras, este arquitecto órfico construye castillos en el aire y, de esa manera, anteponiendo la mente a la materia, utiliza la sabiduría de los antiguos para crear algo nuevo.¹¹⁶⁰

Volveré enseguida al mito de Orfeo, al referirme a otra pintura de Varo cuyo tema central también es el poder mágico de la música: *Música solar* [Fig. 32]. Antes me referiré a otro que simboliza la fuerza de la música sobre la materia, y que coincide con la acción mágica de *Flautista* [Fig. 29], aunque no con el instrumento utilizado. Se trata del mito de Anfión, hijo de Zeus y Antíope, que aprendió ese arte de las musas en la lira que le había regalado Hermes. Reinando sobre Tebas junto a su hermano Zero, decidieron levantar una muralla alrededor de la ciudad. Zero, que tenía una gran fortaleza física, cargaba grandes piedras a su espalda. Anfión construía el muro moviendo las piedras con la música de su lira.¹¹⁶¹

Ahora, para acabar de revisar las relaciones que desde la crítica se han establecido con *Flautista*, querría recoger la propuesta de Magnolia Rivera, quien sostiene que el tema principal en la obra de Remedios Varo es el viaje como tránsito por la vida y la iniciación hermética, que tiene su origen en las leyendas celtas, y que en sus obras se representan imágenes arquetípicas provenientes de las historias antiguas de los druidas. Por eso plantea que *Flautista* retoma una constante de la mitología celta: «representar el camino de la evolución espiritual, el “viaje” que logra el ser humano al emerger de la “piedra

¹¹⁵⁸ En un artículo que resultó muy controvertido, pero en el que Santos Torroella anuncia algunos aspectos que se trabajarán en investigaciones posteriores. Rafael Santos Torroella, «El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura», en *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 49-57. La presencia de elementos vinculados a su tierra natal en la obra de Varo ha sido cuidadosamente trabajada en *L'Anglès de Remedios Varo, op. cit.*

¹¹⁵⁹ Alan J. Friedman, «La serenidad de la ciencia», *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁶⁰ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 178.

¹¹⁶¹ Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión, op. cit.*, p. 93.

bruta” y alcanzar la “piedra filosofal” llamada también, precisamente, “piedra musical”». ¹¹⁶²

La lectura de Rivera me parece muy sugerente y más certera que las anteriores, aunque no puedo compartir la importancia que da a las leyendas celtas. Los viajes –los físicos y los espirituales– están en el centro de la obra de Remedios Varo, pero vinculados más evidente y directamente a otras tradiciones de conocimiento. ¹¹⁶³ Las referencias a las piedras nos llevan de nuevo al terreno de la «Obra alquímica» y su búsqueda de la «piedra filosofal». La piedra debería estar al final del proceso de construcción de la torre: para los alquimistas, la imagen de la torre implicaba la idea de elevación espiritual, por ser una construcción que se eleva entre la tierra y el cielo –de manera semejante a la montaña–, y el horno alquímico adoptaba muy a menudo esa forma. La piedra filosofal, cuya consecución se identifica con la «iluminación», se encuentra, en muchas representaciones simbólicas, en la cima de una montaña o de una torre. Con relación a esta simbología querría recordar aquí la empinada montaña de *Ascensión al monte análogo* [Fig. 24], así como la torre central de *Tránsito en espiral*.

Si tuviésemos que buscarle otra «profesión» a este «mago músico», sin duda sería –antes que la de alquimista– la de constructor o arquitecto (recordemos que Kaplan le había llamado «arquitecto órfico»). La palabra «Obra», que se utiliza para identificar el proceso alquímico, tiene un uso más corriente en la ingeniería y la arquitectura. Es muy sugerente la descripción de la figura que «emerge» de la «piedra bruta», ya que este término concreto pertenece al vocabulario de otra tradición hermética que utiliza muchas palabras de la arquitectura: me refiero a la masonería. La Obra de la masonería consiste, como la de la alquimia, en transformar la materia hacia la perfección: para los alquimistas, el plomo en oro; para los masones, la «piedra bruta» en «piedra cúbica». Si el resultado de la Obra alquímica es la «piedra filosofal», el de la Obra masónica es la «piedra angular». ¹¹⁶⁴ Pero, tanto en la alquimia como en la masonería, estas transformaciones se refieren a la transformación de la persona. El flautista está despegándose de la piedra en bruto, símbolo de que apenas ha iniciado su camino hacia la superación, y utilizando sus potenciales para construir la torre que le permitirá acceder a la trascendencia. Y al igual

¹¹⁶² Magnolia Rivera, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo, op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶³ La mitología celta, en cambio, sí fue un referente muy presente en la obra de Leonora Carrington, que seguramente debió compartir estos conocimientos con Varo.

¹¹⁶⁴ René Guénon, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 213.

que dios –el «gran arquitecto» masónico que crea el universo utilizando instrumentos como el compás y la escuadra–, tanto el flautista como la pintora dominan la geometría y el dibujo para el proyecto de «su» construcción.¹¹⁶⁵

Janet A. Kaplan vincula esta pintura –y esta será la última relación que mencionaré– a una del pintor Giorgio de Chirico, tan admirado por los surrealistas.¹¹⁶⁶ Sabemos que Remedios Varo conocía bien la iconografía y la técnica del pintor metafísico, ya que en «la época heroica»¹¹⁶⁷ parisina, y junto a Óscar Domínguez, se había dedicado a pintar falsos «de Chiricos» para venderlos como auténticos.¹¹⁶⁸ Tanto de Chirico como Varo explotaron en muchas de sus obras la fuerza psicológica de la arquitectura: habitaciones angostas, pasillos estrechos, estructuras laberínticas... Ambos se sirvieron de recursos de la escenografía teatral, como el efecto «casa de muñecas», que permite ver al espectador lo que hay por encima y por detrás de la arquitectura que enmarca el escenario o la pintura (y que los actores o los personajes de la pintura no ven).¹¹⁶⁹ Los dos utilizaron perspectivas múltiples y complicadas, así como numerosos puntos de fuga y planos del

¹¹⁶⁵ Sobre el uso de la geometría y el dibujo en las arquitecturas pintadas por Remedios Varo y su conocimiento de la pintura renacentistas, véase Magnolia Rivera, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹¹⁶⁶ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 206-208. La autora señala también la coincidencia entre la arquitectura del óleo de De Chirico *Viaje inquietante*, de 1913, y la pintura de Varo *Despedida*, de 1958. Sobre las relaciones entre la obra de Varo y de Chirico, véase Lauren A. Kaplan, «Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and “lo Real Maravilloso”», *The Latin Americanist*, n.º 54, septiembre de 2010, pp. 25-51.

¹¹⁶⁷ Con esta expresión se refería la pintora a los años de privaciones y dificultades económicas que pasó en París, en Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁶⁸ Sobre la falsificación de pinturas de de Chirico, véase Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 64 y Lauren A. Kaplan, «Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and “lo Real Maravilloso”», *op. cit.*, pp. 26-28. Tal vez tenga que ver con este asunto la petición que hace Benjamin Péret a Kurt Seligmann, en carta de fecha 8 de marzo de 1940, mientras estaba movilizado en Nantes, de encontrar comprador para un de Chirico que tiene en su poder, para venderlo por 1200 dólares. En Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, Tomo 7, *op. cit.*, p. 354. Es conocido que Domínguez se dedicó a falsificar de Chiricos, como se menciona en mucha de la bibliografía sobre él. Recojo aquí, por ser menos conocido, el testimonio del pintor Henri Goetz: «Dominguez imitait habilement les œuvres des surréalistes les plus en vue, ce qui lui permit de passer les moments difficiles de l'Occupation. Je pense que Rius le secondait pour les vendre», en Henri Goetz “Ma vie, mes amis”, *op. cit.*, p. 113. Por último, destacar que Varo y Domínguez no fueron los únicos. También Jacques Hérold recuerda que en los difíciles tiempos de la ocupación, Brauner le propuso «si on faisait des dessins qui ressembleraient a... des dessins dont on pourrait croire qu'ils son de... et qu'on allait aux Puces essayer de les vendre». Hérold continúa explicando que él fue totalmente incapaz (por motivos técnicos, no morales) pero que el «hábil Brauner», durante ese tiempo, «aissait des séries de dessins, négligemment signés G. de C., P.P., J.G. Chirico, Picasso, Gris, nous espérions d'eux les quelques sous dont nous avions besoin». Jacques Hérold, «Fragments biographiques», *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁶⁹ Remedios Varo utiliza este recurso en obras como *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31] y *Tres destinos*.

suelo inclinados.¹¹⁷⁰ Y ambos incluyeron, en algunas de sus pinturas, referencias al dibujo arquitectónico e isométrico. En una obra de de Chirico pintada en 1915, *El vidente* (también conocida como *El vaticinador*), vemos un maniquí sentado delante de un caballete que sostiene el dibujo de una arquitectura, mientras que al fondo aparece otra estructura arquitectónica, ésta real. El maniquí no parece tener manos ni brazos, tampoco ojos, aunque en el centro de su frente hay dibujado un círculo con una estrella, que seguramente indica la capacidad de «visión» del futuro que tiene el vidente (así como de «visión» de los proyectos aún no realizados del arquitecto). Kaplan observa que, en *Flautista* [Fig. 29], la estructura del edificio está dibujada con líneas claras sobre fondo oscuro, igual que en el caballete de *El vidente*, lo que recuerda los proyectos sobre ferropusciato de los ingenieros y arquitectos.¹¹⁷¹ Vidaurre destaca las diferentes imágenes del creador que nos dejan los artistas: de Chirico a un vidente, seguramente una de las representaciones del artista con que él mismo se identificaba: la imagen del artista como alguien capaz de ver lo que los demás no pueden. Remedios Varo, en lugar de a un maniquí, nos presenta a un ser un tanto andrógino, que se parece a ella y que domina artes tan diversas como el diseño, la construcción, la música y la magia.¹¹⁷²

Hasta ahora he recogido diferentes aproximaciones a esta pintura de Varo y he dejado para el final la explicación que, como para otras de sus obras, nos legó la propia artista:

El flautista construye esta torre octogonal levantando las piedras con el poder e impulso del sonido de su flauta. Las piedras son fósiles. La torre es octogonal para simbolizar (algo vagamente, debo decir) la teoría de las octavas. (Teoría muy importante en ciertas enseñanzas esotéricas.) La mitad de la torre es como transparente y solo dibujada porque está imaginada por el que la está construyendo.¹¹⁷³

¹¹⁷⁰ Por ejemplo en *Roulotte* y en *Fenómeno de ingravidez* [Fig. 28]. Kaplan recoge una crítica de Margarita Nelken que cuenta hasta catorce puntos de fuga para *Tránsito en espiral*, en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 208.

¹¹⁷¹ Tanto de Chirico como Varo debían conocer estos recursos técnicos, ya que ambos eran hijos de ingenieros.

¹¹⁷² Carmen V. Vidaurre Arenas, «Exploración de las fuentes de la luz», *op. cit.*

¹¹⁷³ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112. . Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 164. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 91.

Si habíamos visto que el flautista era un mago creador, constructor de la torre con el poder de la magia de su música, si habíamos dicho que construir la torre era una «Obra» de conocimiento y trascendencia, y lo habíamos relacionado con algunas tradiciones herméticas (alquímicas y masónicas), la descripción de la pintora nos lleva a otro lugar, al explicarnos que con la torre octogonal quiso simbolizar la «teoría de las octavas».

En la teoría musical, se llaman octavas a los intervalos entre dos sonidos cuyas frecuencias, o ciclo de vibraciones, guardan una proporción matemática precisa. Por eso las octavas están en la base de la teoría de la armonía musical. Por analogía, el químico inglés John Alexander Reina Newlands (1837 - 1898) dio, en 1864, el nombre de «ley de las octavas» a la que establecía grupos de ocho elementos cuyas propiedades iban variando progresivamente según aumentaban sus pesos atómicos. También el físico químico Gilbert Newton Lewis (1875 - 1946) propuso una «regla del octeto» en su teoría sobre el enlace de los electrones. Sin embargo, no es a ninguna de estas teorías –ni a la musical ni a las científicas– a las que se refiere Remedios Varo, ya que ella misma nos aclara que se trata de una que es «muy importante en ciertas enseñanzas esotéricas».

Tal como hemos visto, Varo se había interesado por las doctrinas del místico ruso George Ivanovich Gurdjieff, e incluso parece que participó en las actividades y los grupos de seguidores que se formaron en México, compartiendo este interés con Leonora Carrington y Eva Sulzer. Tere Arcq ha destacado que la biblioteca de Remedios Varo incluía todas las publicaciones de Gurdjieff y de sus discípulos Piotr Demiánovich Ouspensky, Maurice Nicoll y Rodney Collin-Smith.¹¹⁷⁴ Las ideas de Gurdjieff reflejan y combinan conocimientos tanto de las antiguas tradiciones espirituales orientales como de las modernas ciencias occidentales. El tema fundamental de sus escritos es el del desarrollo de la conciencia y el trabajo interno que deben realizar las personas para «superar» un estado de mecanicidad, irreflexión e instinto y alcanzar el conocimiento de sí mismas. A este proceso lo llama Gurdjieff «el Cuarto Camino». No voy a detenerme aquí en explicar sus ideas, sino solo en destacar las que se pueden vincular a esta obra de Varo, y que aclaran la explicación de la pintora sobre la «teoría de las octavas». En las ideas de Gurdjieff son importantes, como he mencionado, la interrelación entre los órdenes humano y universal y la posibilidad de transformación de la conciencia personal mediante las energías humanas y cósmicas.

¹¹⁷⁴ Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 24.

Y es a esta última a la que se refiere la ley de las octavas. Según Gurdjieff, esta es una de las leyes fundamentales del universo, junto a la «ley del tres», que es la ley del equilibrio de las fuerzas de creación, de superación de la dualidad.¹¹⁷⁵ Gurdjieff sostiene que estas leyes son heredadas de los más antiguos conocimientos que se conservan, y que han llegado hasta nuestros días por el estudio, precisamente, de la música y la armonía. ¿En qué consiste la ley de las octavas? Su base es la naturaleza vibratoria de la composición de todo aquello que se manifiesta en el universo, y rige todos los sistemas (desde las nebulosas a los átomos). Luz, vibración y sonido son las fuerzas de toda creación y transformación. Para sistematizar esta ley, Gurdjieff elaboró una escala de ocho niveles, conocida como «rayo de la creación», en la que pone en relación todas las fuerzas del universo. El «rayo de la creación» señala también, a manera de camino o escalera, los niveles que los seres humanos han de transitar para su superación hacia el absoluto. La alusión de Remedios Varo a este pensamiento, en el texto que acompaña *Flautista* [Fig. 29], sugiere también la posibilidad de una relectura de otras de las obras en las que nos hemos ido deteniendo, teniendo en consideración las palabras «obra» y «camino» (palabras que están presentes, además de en las de Gurdjieff, en muchas formulaciones de pensamientos religiosos y místicos vinculados a la trascendencia, como hemos visto en relación a la alquimia o la masonería).

Remedios Varo quería aludir a la gurdjieffiana ley de las octavas en el dibujo de la torre construida por *Flautista*. Además, esta torre se parece mucho al planetario que el discípulo introductor de Gurdjieff en México, Rodney Collin-Smith, construyó en el mismo año que se exhibió (y en que está datada) la pintura. El planetario está trazado según la forma del eneagrama,¹¹⁷⁶ que contiene dentro de sí la ley de las octavas. Consta de dos cámaras, la del Sol y la de la Luna, rodeadas de un pasaje decorado con piedras que incluyen fósiles, utilizados como formas primordiales, para narrar la historia del desarrollo del hombre. La torre tiene una escalera que permitiría ascender desde la tierra al infinito. Sabemos que Varo y Carrington lo visitaron.¹¹⁷⁷ Seguramente la visita debió

¹¹⁷⁵ Según Gurdjieff, es la ley fundamental del universo, y se refiere a las tres fuerzas o principios de manifestación: positiva, negativa, y neutralizadora. Todo fenómeno es resultado de la acción de estas en diferente intensidad.

¹¹⁷⁶ La figura del eneagrama, un polígono estrellado de nueve puntas inscrito en un círculo, fue utilizado como símbolo del «Cuarto Camino». Se supone que incluye en su grafía las leyes fundamentales de las relaciones entre las cosas y su conocimiento.

¹¹⁷⁷ La información sobre el planetario y la visita de las pintoras en Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, pp. 68-69.

impresionar a Varo, tanto por su arquitectura como porque contiene en su construcción una compleja «formalización» de las doctrinas gurdjieffianas, en la que en esos momentos estaba tan interesada. ¿O tal vez podemos pensar que participaría junto con Collin-Smith en su diseño?

Como para *La tejedora roja* [Fig. 36], la magia no es para *Flautista* un acto de creación llamativo o espectacular, mucho menos la práctica de un truco, sino un procedimiento, un método, un «camino» para conocer y dotar de sentido la realidad. Además, como las alquimistas y las tejedoras –y como la propia pintora– la figura que toca la flauta está construyendo, a la vez que la torre física, la posibilidad de su transformación espiritual.¹¹⁷⁸ *Flautista* debió convertirse en una pintura emblemática, capaz de condensar las referencias a las teorías de Gurdjieff y potenciarlas. Al finalizar su exhibición en la galería Diana, fue adquirida por Eva Sulzer y colgada en el comedor de su casa, donde presidiría las reuniones del grupo de estudio del «cuarto camino» en el que participaban tanto ella como Varo.¹¹⁷⁹

Janet A. Kaplan ha señalado que «Varo incide repetidamente sobre el tema de la música como símbolo de la totalidad que buscaba»¹¹⁸⁰ y, en efecto, la música está en el centro de muchas de sus obras:¹¹⁸¹ *Flautista* [Fig. 29], *Música solar* [Fig. 32], *Vuelo mágico* [Fig. 30], *Creación de las aves* [Fig. 38], *Roulotte*, *Energía cósmica...* En todas las citadas aparecen instrumentos y, en otras, como *Armonía* [Fig. 15], notas musicales. Las melodías que los espectadores no podemos escuchar son, en palabras de Luis Martín-Lozano, «capaces de desatar poderes mágicos y encantamientos sobrenaturales, liberando

¹¹⁷⁸ Juliana González lo expresa con bellísimas palabras sobre *Flautista*: «El prodigio de la vida corresponde al prodigio de la creación. El arte como oficio de milagro, de maravilla. Pero no se refiere a una creación *ex nihilo*, al contrario. Con “su aliento” y con la fuerza “móvil” de la música que levanta fósiles milenarios, el flautista (mago-iluminado) crea una catedral geométrica sublime. Materia y espíritu se fusionan para que aparezca la perfección. El hombre se funde con la vida vegetal y las plantas con la montaña. Los árboles son terrestres y acuáticos a la vez; unión de los elementos: tierra-mar-cielo; unión de los tiempos en el acto creador. Las cimas de las montañas y los cráteres quedan por debajo del acontecimiento milagroso. Momento supremo de la fantasía y de la vivencia de religiosidad del artista-poeta. Obra maestra», Juliana González, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», *op cit.*, pp. 93-94.

¹¹⁷⁹ Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁸⁰ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁸¹ Y muy presente en su vida cotidiana a partir de su relación sentimental con Walter Gruen, ya que este era el propietario de la tienda de música más importante y prestigiosa de la Ciudad de México, la Sala Margolín.

asombrosas cargas de energía que irrumpen en el mundo común de los mortales».¹¹⁸² Ya Octavio Paz nos conminaba, en el poema que le dedicó a la pintora a su muerte: «El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios».¹¹⁸³ Vamos a detenernos en algunas de estas obras (en *Música del bosque* [Fig. 39], *Música solar* y *Vuelo mágico*) para intentar «oírlas»...

Música, magia y conocimiento: *Música del bosque*

Música del bosque [Fig. 39] fue el último proyecto de Remedios Varo antes de su muerte. Aunque no llegó a iniciar el cuadro, sí realizó varios dibujos preparatorios, como era su costumbre. Conocemos al menos tres de estos dibujos, que en este caso no son de detalles de lo que después será la pintura –como los que hemos visto, por ejemplo, para *El prestidigitador* [Fig. 33]– sino esbozos de la composición general.¹¹⁸⁴ El primero de ellos es un dibujo a lápiz sobre papel, de muy pequeñas dimensiones.¹¹⁸⁵ En el centro, un extraño artilugio en forma de huevo seccionado por la mitad, que contiene una rueda dentada. Este aparato está protegido por un tejado a dos aguas, muy bajo, a través del cual el «huevo» se conecta con una especie de chimeneas abiertas al cielo. Éstas recogen unas gotas (¿lluvia?, ¿rocío?) que al caer podrían mover la rueda dentada. El aparato es aún más complejo: incluye una polea conectada al eje de la rueda, que lo une a una pequeña mesa que recuerda, por su forma, a la de *El prestidigitador*. De la parte superior del huevo sale un tubito que sostiene, como si se tratase del brazo de un giradiscos, una pluma a manera de aguja sobre algo parecido a un plato sobre la mesa. Curiosamente, no aparece ninguna referencia al bosque, excepto el tocón de un árbol, cortado casi a ras del suelo, y que es «regado» por otro tubito que sale del huevo. Algunos elementos de la pintura remiten muy directamente a *El alquimista* o *Laberinto mecánico* [Fig.20].

En el segundo de los dibujos, también de pequeñas dimensiones¹¹⁸⁶ aparecen ya el bosque y una figura humana. El escenario ha cambiado totalmente: no hay «huevo», ni tejado, ni mesita. Del dibujo anterior se conserva un elemento que casi no tenía importancia: el tocón del árbol. Éste aguanta ahora un mástil conectado a unas paletas

¹¹⁸² Luis Martín-Lozano, «Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, p. 72.

¹¹⁸³ Octavio Paz, «Visiones y desapariciones de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo, op. cit.*, p.10.

¹¹⁸⁴ Son los dibujos que aparecen en el *Catálogo razonado* con los números 362, 363 y 364, respectivamente.

¹¹⁸⁵ Tiene unas medidas de 23 x 16,5 cm.

¹¹⁸⁶ Tiene unas medidas de 28 x 21,3 cm.

que hacen la función de molino de viento. El mástil está unido, por una polea, a otro mástil más bajo, también sobre un tocón, y que sostiene una sección de tronco en la que podemos ver los círculos concéntricos que van marcando el crecimiento del árbol. La pluma se ha convertido en una ramita que parece reseguir –como si fuese la aguja de un gramófono– estos círculos. Sentada sobre otro tronco cortado, una figura humana, apenas esbozada y, al fondo, los árboles de un bosque tupido.

El tercero de los dibujos está trabajado sobre papel mantequilla y las dimensiones son mucho mayores,¹¹⁸⁷ seguramente las que tendría la pintura si se hubiese llegado a realizar.¹¹⁸⁸ Algunos detalles están muy trabajados, como las paletas y la figura humana, que ha variado su postura corporal para inclinarse sobre el extraño aparato, y tiene una expresión de profunda atención y ensimismamiento. Realmente, parece que esté escuchando algo. Aunque no hay en esta pintura ningún instrumento musical que emita sonidos, sino un peculiar aparato de reproducción, que gira movido por el aire. El primero de los dibujos nos recordaba a *El alquimista* [Fig.20], ya que la extraña maquinaria recogía lluvia o polvo cósmico, alguna materia que venía del cielo. En el último –aunque no podemos saber si la pintora pensaba añadir más detalles– las poleas recogen también algo del cielo –¿el viento, su silbido? – para conjuntarlo con el «sonido» de los árboles. En su actividad, el personaje está poniendo en relación la energía de la tierra con otra celestial, para poder escuchar una música. ¿Cuál es la *Música del bosque*?

La consideración de la música como ciencia de la armonía tiene una larga tradición en la filosofía, el arte y la ciencia occidentales, y en muchas ocasiones se ha vinculado la armonía musical a la armonía cósmica. Recordemos que, para Pitágoras, la armonía podía ser entendida como el orden de los sonidos, y también como el orden divino del cosmos, y ambos estaban en relación. Platón recoge esta idea en el *Timeo*, diálogo en el que afirma que el alma del mundo –concebido como un gran animal con alma propia–¹¹⁸⁹ se hizo conforme a las proporciones musicales pitagóricas. Plotino consideró la música como una de las vías para conseguir la unidad y Ptolomeo escribió *Harmonicos*, un tratado de teoría musical que sostiene que las leyes matemáticas subyacen tanto en los sistemas musicales como en los astrológicos, e incluso que ciertas notas corresponden a

¹¹⁸⁷ Con unas medidas de 87,5 x 68,5 cm.

¹¹⁸⁸ Acorde a la manera de trabajar de la pintora, como hemos visto en *Presencia inquietante* [Fig. 34].

¹¹⁸⁹ De nuevo una referencia en la pintura de Varo a las ideas neoplatónicas.

cuerpos celestes específicos y a sus movimientos. También Agustín identificó la música con la contemplación de la armonía divina. Las ideas de Boecio (476 - 524) sobre la música fueron muy influyentes en el pensamiento occidental hasta el Renacimiento.¹¹⁹⁰ Este filósofo consideraba la existencia de tres tipos de música: la música mundana, que se refería a la armonía del universo; la música humana, que se refería al principio unificador entre el cuerpo y el alma; y la música instrumental, la producida por instrumentos.¹¹⁹¹

Podemos pensar que si el personaje en el bosque no está escuchando la última –ya que no aparece ningún instrumento–, debe estar escuchando las «otras» músicas. ¿Tal vez las que re-produce su extraño artilugio al poner en comunicación el tronco del árbol con el cielo? ¿Oír la música mundana de la armonía universal? Los anillos en el tronco del árbol cortado podrían sugerir que está escuchando la inaudible «música de las esferas», es decir, la combinación de sonidos que producen los cuerpos celestes con sus movimientos de rotación y traslación. La idea de la «música de las esferas», que elaboró Pitágoras, fue recogida por Platón en su *República*, al narrar el mito de Er, un guerrero que pudo contemplar el universo al morir, y explicarlo al resucitar unos días después. Er describía los planetas como círculos girando en órbitas concéntricas:

Encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con ínfulas en la cabeza: Láquesis, Cloto y Átropo. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropo las futuras.¹¹⁹²

Seguramente Remedios Varo conocía la idea de la música de las esferas. Hemos visto que Gurdjieff sostenía que las leyes fundamentales se habían transmitido hasta nosotros gracias al estudio de la música y la armonía, y en concreto su «teoría de las octavas»

¹¹⁹⁰ Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Madrid: Gredos, 2009.

¹¹⁹¹ Actualmente consideramos música solo esta última, la que según Boecio era un «arte manual», producida por un trabajo corporal, mientras que la mundana y la humana eran artes producto de la razón. Véase Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, traducción de Danuta Kurzyka, Madrid: Akal, 1990, pp. 84-86.

¹¹⁹² Platón, *República*, Libro X, 617bc.

guarda relación con la de la armonía musical y con las ocho voces de Sirenas que formaban un acorde de la música de las esferas. Además esta idea ha estado presente, no solo en el pensamiento filosófico occidental, sino también en la creación artística y científica.¹¹⁹³

Me gustaría destacar que en el texto de Platón aparecen juntas las Sirenas músicas y las Parcas tejedoras, aunando dos de las actividades vinculadas a la magia que realizan tantos personajes en las pinturas de Varo. De alguna manera, también en *Música del bosque* [Fig. 39] están presentes las Parcas, el paso del tiempo, el «hilo» de la vida y la muerte. Los círculos concéntricos en el tronco cortado del árbol son la huella de sus años, del pasado, de la historia, de la vida vivida. Pero, como nos recuerda Alberto Blanco,¹¹⁹⁴ de estos tocones muertos están brotando nuevas ramitas.¹¹⁹⁵ De nuevo en una obra de Varo, el «acto mágico» de la creación de la vida se puede producir gracias a la voluntad – y a la capacidad– de recuperar la «continuidad» entre el ser humano y la naturaleza, al ponerse en relación con las energías del cosmos.¹¹⁹⁶

El «mago» que lo ha conseguido, el protagonista de la pintura, está escuchando esa música inaudible que él mismo ha hecho posible. En *Música del bosque* [Fig. 39], Varo construyó una imagen en la que las energías celestiales se convierten en la energía de la creación musical y de la creación artística. Como en *Flautista* [Fig. 29], Varo podría referirse de nuevo a la teoría gurdjieffiana de que el sonido es –junto a la vibración y la luz– la fuerza de toda creación y transformación. La pintora estaba sumida en el trabajo de desarrollo y transformación de la conciencia que proponía Gurdjieff para que cada

¹¹⁹³ La idea de la «música de las esferas» la recogió, en el terreno de la creación, la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) en *Primer Sueño*, uno de los poemas en que escribió sobre la música como belleza y armonía. También la escritora y mística Hildegard von Bingen compuso, en el siglo XII, setenta y ocho obras musicales que agrupó bajo el título *Symphonia armonie celestium revelationum*, y escribió sobre el sentido teológico de la música. Luis de León y Francisco de Quevedo, entre otros, le dedicaron bellos poemas. En el ámbito de la ciencia, que tanto interesaba a Remedios, Johannes Kepler (1571 - 1630) e Isaac Newton (1642 - 1727) dedicaron pentagramas a la «música de las esferas», y Albert Einstein (1879 - 1955), fugas y límites. Kepler se inspiró en ella en la búsqueda de la armonía del movimiento planetario, y su *Leyes* son una combinación de las ideas pitagóricas y sus propias investigaciones.

¹¹⁹⁴ Alberto Blanco, «El último dibujo de Remedios Varo», *La Jornada Semanal*, 3 de diciembre de 2000. Consulta: 29/03/2011. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/03/sem-blanco.html>
Aunque no debemos olvidar que de cualquier tocón brotan ramitas nuevas, porque aunque el árbol esté cortado, sus raíces continúan hundidas en la tierra.

¹¹⁹⁵ La relación entre vida y muerte la había trabajado también Varo justo en su obra anterior, la última pintura que finalizó antes de su muerte, titulada *Naturaleza muerta resucitando*, en la que las frutas «resucitan» para constituir un sistema solar. Curiosamente, es la única obra de Remedios en que no aparece ninguna figura humana.

¹¹⁹⁶ Y recordemos como Mauss y Hubert subrayaban esa indagación de la magia hacia lo unitario.

persona pudiera desprenderse del estado de mecanicidad e irreflexión, y alcanzar el conocimiento. Si nos volvemos a preguntar ahora cuál es la música que escucha el personaje en el bosque, tal vez podamos responder que no es —o no es solo— la «música de las esferas», la música que Boecio denominaba mundana, la que se refería a la armonía del universo. El personaje escucharía (también) la música humana, la que se refiere al principio unificador entre cuerpo y alma, la que coincidía con la búsqueda de unidad y «armonía» de la pintora, aquella que pretendía crear con su obra y, que Octavio Paz nos conminaba a que «oigamos».

Música, magia y transformación: *Música de luz*

Si al referirme a *Flautista* [Fig. 29] hablaba de un evidente «acto mágico» de creación, frente a la obra de Varo en la que me voy a detener ahora debería hablar de «acto mágico» de transformación. *Música solar* o *Música de luz* [Fig. 32]¹¹⁹⁷ es una de las dos pinturas con que Remedios Varo se presentó ante el público y la crítica mexicanos, al participar en 1955 en la exposición colectiva en la galería Diana.¹¹⁹⁸

La mayoría de las críticas aparecidas en los periódicos de la capital mexicana en torno a esta exposición, destacaron tanto el desconocimiento que tenían de la obra de Remedios Varo como el impacto, la «revelación»¹¹⁹⁹ de su descubrimiento. Ceferino Palencia señaló en su comentario: «...pero entre las expositoras, una hay que por estar casi ignorada hasta la fecha y reunir positivos méritos para ser considerada como intérprete de excepcionales aptitudes queremos presentarla al público lector que de fijo apreciará su valor artístico. Nos referimos a Remedios Varo».¹²⁰⁰ Jorge Juan Crespo de la Serna destacó el descubrimiento de la obra de Varo no refiriéndose a sus aptitudes sino a su originalidad, y lo hizo en los siguientes términos: «...hay ahora una original exposición de seis pintoras mexicanas y extranjeras nacionalizadas o que viven desde hace años en nuestro país y son consideradas como pintoras nuestras ya, menos una que lo será y que por lo pronto es una revelación por su originalidad: **Remedios Varo**».¹²⁰¹ Para poner un

¹¹⁹⁷ La pintura ha recibido además los títulos de *Música de la luz* y *La sonata de luz*. Se encuentra en el catálogo razonado con el número 129.

¹¹⁹⁸ Recordemos que la otra fue *Laberinto mecánico* o *El alquimista* [Fig.20].

¹¹⁹⁹ «Revelación» fue, como ya he indicado, la palabra que utilizaron para describir la impresión que les causó la obra de Varo.

¹²⁰⁰ Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 4.

¹²⁰¹ Jorge J. Crespo de la Serna, «Por Museos y Galerías de Arte», *Jueves de Excelsior*, 4 de septiembre de 1955, s.p. La negrita es del original.

último ejemplo, me gustaría recoger los comentarios de la crítica también exiliada Margarita Nelken:

Algunas de estas pintoras son ya perfectamente conocidas de nuestro público e incluso consideradas, hace ya tiempo, como de primer rango en nuestro movimiento artístico; de otras, en cambio, poco o nada sabíamos, hasta esta exposición, en la que cumple subrayar, por sobre todo, la «**revelación**» de un valor –espiritual y técnico– tan seguro, tan fuera, o tan por encima, de lo que ordinariamente se ve, como el de Remedios Varo.¹²⁰²

Seguramente por el impacto que causaron estas dos pinturas de Varo, y en estrecha relación con el tema de *Música solar* [Fig. 32], en algunas críticas se destacó también el efecto de sinestesia conseguido en su obra, vinculando color y composición a sonidos, e invitándonos –aunque no tan directamente como lo haría después Octavio Paz– a escuchar la obra de Remedios. Margarita Nelken, por ejemplo, nos habla de «un mundo nacido de su propio universo interior, un mundo de sonidos en que cada color “canta”, y cada forma tiene por misión específica el hacer cantar su parte en la sinfonía general de la composición».¹²⁰³ Más extenso es el comentario de Ceferino Palencia, que tiene la originalidad de vincular este efecto a un texto bretoniano:

André Breton en su ensayo sobre el Surrealismo y la Pintura declara, con toda razón, la concomitancia existente entre lo visual y lo auditivo, entre lo plástico y lo músico a lo que naturalmente le concede una manifiesta y fuerte plasticidad.¹²⁰⁴ Por derivación puede afirmarse que lo plástico, en el arte de

¹²⁰² Margarita Nelken, «La de Seis Pintoras», *op. cit.* La negrita es del original.

¹²⁰³ Margarita Nelken, «Seis pintoras en la Galería Diana», *op. cit.*

¹²⁰⁴ Aunque Palencia tergiversa las palabras de Breton, que más bien son despectivas respecto a la música: «A ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus expressément confusionnelle. En effet, les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaît à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés –il fait grand jour– à ma contemplation silencieuse». André Breton, «Le surréalisme et la peinture», *La Révolution Surréaliste*, n.º 4, 15 de abril de 1925, p. 26.

Remedios Varo es todo armonía, lirismo, sonoridad, canción de gracia o de paz. Recordamos, como ejemplo, esa Música de la Luz.¹²⁰⁵

Veamos ahora –oigamos también– la pintura: una hermosa criatura está en medio del bosque (como en *Música del bosque* [Fig. 39]). Va cubierta con una capa vegetal, «tejida» con hierbas y hojas, que es una prolongación del suelo¹²⁰⁶ y que la «une» íntimamente a la naturaleza. Tañe, con una delgada «varita» a modo de arco, un potente rayo de luz que penetra desde el cielo por un claro entre la espesa vegetación, como si fuese el conjunto de cuerdas de un instrumento: de hecho, hay en el dibujo una sugerencia a seis cuerdas finísimamente trazadas en blanco. El bosque parece petrificado, un tanto «fantasmagórico», en parte por las texturas con que la pintora ha trabajado la hierba en el suelo y los troncos de los árboles –que están desnudos de hojas–, y en parte por la muy parca paleta de color utilizada: una gama de marrones y ocres que dan a la escena una calidad de fósil y en la que destacan apenas unas notas de color.¹²⁰⁷ Solo en el pedazo circular del suelo iluminado por la luz –y por la música–, las plantas han florecido delicadamente. Hay otros signos de vida en la pintura: una parte de la capa vegetal que cubre al personaje también ha florecido, e incluso verdecido. También algunos pájaros, que estaban hibernando encerrados en crisálidas, han salido de ellas, han tomado vida y color, e inician su vuelo entre los árboles. La criatura ha puesto en comunicación la tierra y el cielo para crear vida. Con su música, ha conseguido entrelazar, «entretejer», los diferentes elementos y habitantes de este universo concebido como unidad, ha restablecido la continuidad con la naturaleza.¹²⁰⁸ De hecho, el «poder» de la música está dibujado en la pintura en forma de unas sutiles líneas blancas que, en movimiento circular, parten del instrumento para llegar a despertar a los pájaros.¹²⁰⁹

¹²⁰⁵ La crítica continúa citando otra pintura, «*Interior en Marcha*, desconocido para las gentes», lo que nos indica que Palencia debía haber visitado el estudio de la pintora, ya que habla de obras que no habían sido expuestas al público. Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo». *op. cit.*, p. 4.

¹²⁰⁶ Como la capa que cubre a *El alquimista* [Fig.20].

¹²⁰⁷ El pintor surrealista gallego Eugenio F. Granell (1912 - 2001), que se exilió al final de la guerra, identificó el escenario con la selva y escribió: «las cuerdas solares tensas entre el cordal de la tierra selvática y las clavijas del aire», Eugenio F. Granell «La selva salvada de Remedios Varo», en *Remedios Varo, op. cit.*, 1988, p. 66.

¹²⁰⁸ Que, recordemos, es una de las funciones que algunos antropólogos definían para la magia.

¹²⁰⁹ Como las líneas de la música que levantan las piedras en *Flautista* [Fig. 29], o la que unen las pelotas que utiliza *El Prestidigitador* [Fig. 33]. Varo usa un recurso que recuerda a las «líneas fuerza» utilizadas por los pintores del futurismo. Aunque si nos fijamos con atención, vemos que las líneas de *Música Solar* [Fig. 32] no son tales, sino que están conformadas por pequeños puntitos blancos que parecen dejar un rastro estelado. Son líneas que tienen consistencia de nebulosa.

Podemos vincular esta pintura a algunas ideas sobre la luz que la relacionan con la alquimia. La luz, la «iluminación», se identifica con el oro alquímico, y el adepto iluminado es capaz de acciones portentosas. Pero la luz, además del final, es el principio. Escribe Oswald Wirth que «los alquimistas hacen que todo derive de un primer principio: la Luz. [...] La obra que se proponen es la misma obra de la creación, que se inició con el soplo de Dios sobre las aguas y el *Fiat Lux*».¹²¹⁰

Música solar [Fig. 32] puede ser también una referencia a un antiguo mito celta: el que narra la historia del dios Dagda, hijo de la Diosa Dana (o Danann), gran mago y músico que poseía una arpa llamada Daurblada. Esta arpa contenía todas las melodías, y Dagda conseguía con ella los más insospechados prodigios.¹²¹¹ Pero si hay un personaje mítico con el cual podemos relacionar a este músico que toca un instrumento de cuerdas que son rayos de luz, es Orfeo. Hemos visto que Kaplan denominaba a *Flautista* [Fig. 29] «arquitecto órfico», ya que la música de la lira de Orfeo tenía un gran poder mágico: podía amansar a los animales, conmover a los árboles y elevar el espíritu de los hombres y mujeres que la escuchasen. Orfeo era capaz de establecer, con la música de su lira, la armonía entre el arte y la naturaleza. Incluso fue capaz, durante su descenso al Hades, de amansar al temible Cerbero. Si bien en toda la pintura de Remedios podemos encontrar, en expresión de Jaime Moreno Villarreal, una «concepción órfica de lo maravilloso»,¹²¹² en *Música solar* tenemos una imagen del músico mitológico. Entre los libros de la biblioteca de Varo figura uno que podemos relacionar con la iconografía y narrativa de esta pintura. Se trata de la novela inacabada de Novalis *Enrique de Ofterdingen*,¹²¹³ que se puede leer como una reelaboración del mito de Orfeo. Hay un párrafo en concreto que parece haber sugerido a Varo algunos elementos de su pintura:

¹²¹⁰ Oswald Wirth, *El simbolismo hermético en sus relaciones con la alquimia y la francmasonería*, op. cit., p. 104. Las figuras protagonistas de las pinturas de Varo utilizan el hálito creador en el soplo de *Flautista* [Fig. 29] y la luz en *Música solar* [Fig. 32]. De hecho, Wirth dedica todo un capítulo a «La luz creadora». En él, asocia la capacidad creativa de la luz con la vibración, y la luz del sol con las acciones de inventar, obrar, crear, engendrar y fecundar, *ibid.*, pp. 18-20.

¹²¹¹ Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, op. cit., p. 1013. Dagda era el mandatario máximo de los Tuatha Dé Danaan, la tribu de los hijos de la diosa Dana. Leonora Carrington conocía bien este mito, como hemos visto en su pintura *La silla. Dagda Tuatha dé Danaan*. Puede que Varo lo conociese por su ella.

¹²¹² Jaime Moreno Villarreal, «Urdir la trama de lo maravilloso», op. cit., p. 120.

¹²¹³ Como vemos, Varo coincide con Novalis en la idea romántica del «alma del mundo». La relación de la obra variana con la obra de Novalis la ha trabajado, además de Jaime Moreno Villarreal, Isabel Castells en «Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo», op. cit., pp. 50-56.

En las épocas más remotas [...] había allí poetas que con el sonido armonioso de extraños instrumentos revelaban la vida oculta de los bosques y los espíritus dormidos en los troncos de los árboles; y en parajes solitarios y desiertos resucitaban las flores muertas y conseguían hacer verdecen hermosos jardines; habían domesticado a los animales salvajes y educado a los hombres incultos, enseñándoles las artes y el amor a la paz, convirtiendo en torrentes apacibles los torrentes impetuosos, llegando incluso a privar a las piedras de su inmovilidad y dándoles un movimiento de danza cadenciosa. Ellos decían también que había sacerdotes y hechiceros, legisladores y médicos que, con su arte, atraían a los seres procedentes de las esferas más cultas, siendo instruidos en los misterios del porvenir, y les manifestaban las proporciones y cualidades naturales de todas las cosas, así como las virtudes internas y las fuerzas curativas de las cifras, de las plantas y de todas las criaturas.¹²¹⁴

Las coincidencias con *Música solar* [Fig. 32] son evidentes, aunque también podemos encontrarlas con otras obras: el ambiente atemporal o las reminiscencias al pasado, los «extraños instrumentos» –entre ellos el de rayos de luz–; la capacidad de despertar la vida oculta del bosque, de resucitar las flores, de verdecen; el dotar a las piedras inmóviles de movimiento de danza cadenciosa –como las piedras fósiles de *Flautista*– y la presencia de sabios sacerdotes, hechiceros y médicos, cuyas capacidades se pueden identificar con los intereses de la pintora.

Como en *Flautista* [Fig. 29], las ideas de Gurdjieff están presentes en *Música solar*. Al hablar de la «ley de las octavas» he mencionado la escala de ocho niveles que Gurdjieff elaboró y a la que denominó «rayo de la creación». Este rayo señala las etapas que los hombres y mujeres han de «transitar» para su superación: desde la mecanicidad hacia la conciencia y armonía. Asimismo, pone en relación, como el de la «música de la luz» variana, todas las fuerzas del universo. En ambas pinturas, los rayos de luz de astros y estrellas, y las músicas que crean los personajes, entran en conjunción para convertirse en las energías de la construcción y de la vida.

¹²¹⁴ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951, pp. 36-37. Citado del ejemplar personal de Remedios Varo por Jaime Moreno Villarreal, «Urdir la trama de lo maravilloso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 120-121. La cita continúa explicando que, a partir de entonces, la naturaleza, en la que había reinado la confusión y la discordia, se llenó de múltiples y variados sonidos y de extrañas simpatías y proporciones.

En *Música solar* [Fig. 32], la idea del tránsito hacia la armonía está representada de manera muy lograda con la imagen de los pájaros. La pintora combina –como en la mayoría de sus obras– elementos iconográficos que podemos relacionar con las teorías de Gurdjieff y otros vinculados a los diferentes caminos de conocimiento por los que se interesó. Los pájaros, por ejemplo, son un motivo recurrente en su obra y, en este caso, una «viva» imagen de la «ascensión» hacia la trascendencia. En la iconografía tradicional alquímica, diferentes pájaros de diferentes colores ilustran las etapas del *Opus*, el proceso de conocimiento y transformación.¹²¹⁵ Las aves en vuelo simbolizan la sublimación de la materia, y el ave roja –y rojos son los pájaros que han «despertado» en la pintura dándole su casi única e intensa nota de color– representa una de las fases finales de la transformación, el *rubedo*. Sin embargo, a pesar de la clara simbología alquímica de las aves rojas que alzan el vuelo, Remedios Varo ha preferido utilizar, para representar a las aves que aún no han despertado, una imagen vinculada a otras tradiciones. Cada uno de los pájaros, antes de su despertar, no estaba «encerrado» en un huevo, sino en una especie de crisálida. El huevo, que es de donde normalmente salen los pájaros, hace referencia al recipiente de las transformaciones alquímicas, y hemos visto que aparece, como elemento simbólico, en muchos otros cuadros de Varo. Pero en *Música solar* las aves «renacen» de unas sorprendentes crisálidas, casi totalmente transparentes y extrañamente poligonales. En la primera aproximación a esta pintura he descrito a los pájaros como «hibernando», aunque el ambiente del bosque no es invernal, no hay hielo, nieve, ni sensación de frío. Beatriz Varo, al comentar la pintura, introduce también esta «calidad» invernal, identificando las crisálidas con cubos de hielo, y pone esta iconografía en relación con otras tradiciones:

Por medio de la espiral del sonido crea los pájaros, que, hasta este momento, se encontraban en una especie de poliedro transparente, en hibernación; según algunas creencias, el estado primitivo de la materia era el cristal de hielo eterno. Es muy frecuente en la pintura de Remedios aprisionar a seres vivos en cubos de hielo.¹²¹⁶

¹²¹⁵ Véanse, por ejemplo, las ilustraciones del *Splendor solis* de Salomon Trismosin, datado en 1582, que se encuentra en el British Museum. En línea: <http://www.hermetics.org/solis/solis13.html> [consulta: 29/03/2011]. María José González Madrid: «Recetas, pócmias, retortas: alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 116.

¹²¹⁶ Beatriz Varo, Remedios Varo. *En el centro del microcosmos*, *op. cit.*, pp. 109-110.

He utilizado espontáneamente la referencia invernal sin pensar en el término, y solo después he percibido que lo he hecho al identificar estas crisálidas con otras, pintadas en obras anteriores de Varo, y concretamente en una que lleva por título *Hibernación* [Fig. 40] y que está datada en 1948. Me voy a alejar ahora de *Música solar* [Fig. 32] y las imágenes de transformaciones mágicas. Ya volveré más adelante a ellas, para describir aquellas en que los personajes realizan el acto mágico de volar y, sobre todo, las que se refieren a las figuras de las brujas, una de cuyas capacidades más popularmente conocida es la de volar sobre su escoba. Ahora, a partir del análisis de *Hibernación*, querría dedicar la atención a otras pintadas y dibujadas en la misma década, la de 1940, cuando su obra no tenía aún ningún reconocimiento en México, antes de que se produjese la «revelación» de su pintura en 1955. De hecho, Varo trabajó en cosas muy diferentes para subsistir –incluso pasó casi dos años trabajando en publicidad e ilustraciones científicas en Venezuela– y no tenía mucho tiempo para su obra pictórica. Es una época de su trabajo sobre la que se ha investigado muy poco, aunque son los años de búsqueda de un lenguaje propio, que la conducirían a las obras de la «década prodigiosa» que la hicieron famosa.

En las obras realizadas durante esos años, Varo trabajó a partir de lo que había conocido y aprendido en París y con los surrealistas. La artista incorporó a sus pinturas y dibujos prácticas concretas, como la explotación del azar o el automatismo. Asimismo, experimentó con los usos de la decalcomanía que había conocido junto a Óscar Domínguez; aplicó las ideas sobre la representación de la cuarta dimensión que continuaban discutiendo y trabajando Francés y Onslow Ford en México, y buscó una respuesta propia a la llamada de Breton sobre la necesidad de creación de un nuevo mito moderno y su idea de los «grandes transparentes». En su trabajo, Varo tuvo muy presentes las premisas surrealistas, y podemos detectar su presencia tanto en el conjunto de las obras pintadas tras su llegada a México como en las que expuso a partir de 1955. En la parte que sigue revisaré cómo Varo incorporó, en sus obras mexicanas, estas inquietudes y técnicas, estos conocimientos e intereses, y examinaré cómo fue transformando en su pintura, a través de su propia práctica, las propuestas que Breton había denominado «secretos del arte mágico surrealista» para crear su propio universo plástico que ha sido, a su vez, identificado como lo mágico.

III. EL ARTE MÁGICO SURREALISTA

La primera pieza en que la artista representa estructuras poligonales y transparentes es la mencionada *Hibernación* [Fig. 40],¹²¹⁷ un pequeño óleo pintado aproximadamente una docena de años antes que *Música solar* [Fig. 32]. La pintura representa una escena desolada: unas murallas y torres en ruinas, de tonos azulados, invadidas por la vegetación, delante de las cuales descansan, sobre el suelo, tres grandes bloques irregulares y transparentes de no sabemos qué material (podría ser cristal o, tal vez, hielo). En el de mayores dimensiones, situado en la parte izquierda de la pintura, parece dormir –de espaldas y desnuda– una figura femenina de espesa cabellera negra; los otros dos bloques están «vacíos». Podemos decir que es una escena onírica, y que recuerda alguna de las obras surrealistas que Varo había realizado en París.¹²¹⁸ Del año siguiente, 1943, son dos pinturas en que también se representan estas extrañas estructuras: *Transmisión ciclista con cristales* y *Paisaje torre-centauro* [Fig. 41]. En la primera, sobre dos «cristales» que semejan rocas, dos ruedas sostienen una compleja estructura de cuerdas y poleas. Aparecen, además, dos figuras femeninas de ondulante cabellera oscura, una situada sobre el suelo y otra haciendo equilibrios sobre una de las cuerdas: ambas se desplazan sobre una rueda en lugar de sobre piernas. Es la primera obra de la pintora¹²¹⁹ en que aparecen estos elementos –poleas y personajes con ruedas– que serán después presencia constante en sus pinturas. La obra está dedicada a Eva Sulzer, y quizás en ella Varo quiso incluir referencias a las teorías gurdjieffianas que estaba conociendo junto a la fotógrafa suiza. Como ya he indicado, Sulzer era ferviente seguidora de Gurdjieff, y tiene sentido que Varo le dedicase una pintura en la que aparecen estas referencias, que años más tarde representaría magistralmente –y con otro vocabulario iconográfico y plástico– en *Flautista* [Fig. 29] (pintura, que, recordemos, fue adquirida

¹²¹⁷ La primera si seguimos las dataciones del *Catálogo razonado*. Pero hemos ya citado otra obra que tal vez sea anterior, y que se presentó en la exposición *Il.luminacions. Catalunya visionària* con el número de catálogo 243. Se trata de un *gouache* sobre papel de Remedios Varo, sin título (aunque con el subtítulo *Paisatge líquid* [Fig. 1]) y sin fecha, perteneciente a una colección parisina. Unas estructuras más o menos cúbicas y transparentes –que parecen de hielo– se sostienen erguidas sobre un fino hilo del mismo material, que surge de unos extraños orificios en el suelo –orificios que Remedios Varo volverá a utilizar muchos años después en *Trasmundo*. Algunas de estas estructuras están atravesadas por alfileres y «gotean» un líquido que parece espeso. Todas parecen encerrar algo: un fuego, un ala, un cuchillo, una bota de tacón alto, un busto femenino de cabellera rubia y ojos cerrados que recuerda a los de *Las almas de los montes* (1938). Recordemos que *Hibernación* está datado en 1942. Como ya he indicado en la introducción, tomo todos los títulos y las fechas del *Catálogo razonado*, pero tengo en consideración que al menos algunas obras de esos años han podido desaparecer –o no aparecen recogidas, como en este caso, en el *Catálogo*– y que para otras las fechas son aproximadas.

¹²¹⁸ Como, por ejemplo, *Las almas de los montes*.

¹²¹⁹ De nuevo según las fechas del *Catálogo razonado*.

por Sulzer). La segunda de las pinturas, *Paisaje torre-centauro* [Fig. 41], está dedicada a otro de los amigos encontrados en México, el pintor Günther Gerszo. En un bosque, una extraña arquitectura está coronada por tejados «acristalados» y un centauro vigilante. Una especie de «desdoblamiento» nos permite ver el interior: en una habitación cubierta por una estructura poliédrica transparente –¿será de cristal?–, tres personajes se dedican a algún tipo de experimento alrededor de una mesa. Sabemos que esta pintura ilustraba, con bastante literalidad, el inicio de una novela de Leonora Carrington, *La puerta de piedra*.¹²²⁰ Sin embargo, en la novela, la torre no está rematada con los poliedros acristalados.¹²²¹

Hay una diferencia entre los «cristales»¹²²² de estas dos pinturas, *Transmisión ciclista con cristales* y *Paisaje torre-centauro*. En la primera, igual que en *Hibernación* [Fig. 40], tienen formas más orgánicas, redondeadas, mientras que en la última la estructura es, aunque irregular, perfectamente geométrica. Lo mismo sucede en *Ruedas metafísicas*, de 1944, que incluye también las figuras femeninas con cabelleras y ruedas, y en *Angustia*, uno de los *gouaches* que Varo realizó en 1947¹²²³ para la publicidad de un medicamento de la casa Bayer. El escenario de todas estas pinturas es un pasillo muy largo, estrecho, opresivo, que acaba cerrado por una pared o en una inquietante puerta oscura. Al año siguiente, en 1948, Varo incluyó más estructuras poliédricas transparentes en otros dos *gouaches* publicitarios: *Frío* y *Alegoría del invierno* [Fig. 27]. En *Frío*, este tipo de estructura forma una nube sobre la que se traslada un extraño pájaro con cuerpo semi-humano, que viaja derramando la nieve sobre la tierra. En *Alegoría del invierno*,¹²²⁴ las crisálidas remiten directamente a las que aparecen en *Música solar* [Fig. 32]. Aquí la

¹²²⁰ Lo sabemos porque esta pintura fue reproducida en la revista peruana *Las moradas*, n.º 4, abril de 1948, p. 65, con el pie «Ilustración para *Open Stone Door*, novela de Leonora Carrington». Véase María José González Madrid, «*Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame*. Remedios Varo et Leonora Carrington: représentations d'une relation», *op. cit.*, pp. 155.

¹²²¹ La novela describe el siguiente escenario: «el corazón de un profundo bosque», un enorme edificio «incongruentemente coronado por una torre, de hecho transformada en observatorio», dominado por un centauro, y tres hombres contemplando «la fase menguante de la luna». En Leonora Carrington, *La puerta de piedra*. Caracas: Monte Ávila editores, 1985, pp. 7-8. Me parece gracioso destacar que, entre los recipientes que rodean a los personajes, Varo añade el catalán detalle de un porrón.

¹²²² En el catálogo de la antológica *La obra de Remedios Varo*, *op. cit.*, aparece con el número 95 un pequeño *gouache* sobre cartulina (mide 27 x 19 cm) titulado *Cristal*, datado en 1950 y que perteneció a Gene Gerszo. En el *Catálogo razonado* no se encuentra con estos datos, y no he podido identificarla con otra obra.

¹²²³ Sigo la datación del *Catálogo razonado* para las obras publicitarias de Bayer, aunque según los nuevos datos sobre la biografía de Varo, debieron ser realizados en 1948 o en la primera mitad de 1949, desde Venezuela.

¹²²⁴ *Alegoría del invierno* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 89. La obra forma parte desde 2012 de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

vegetación está formada por cactus espinosos, y entre ellos aparecen, como aprisionadas, estas crisálidas que, a su vez, encierran diferentes seres: unas flores, una mariposa, un pájaro... Seres que parecen estar esperando el despertar primaveral. Todavía hay un dibujo más, datado en 1949 y titulado *Distorsión cristalina* –que, tal vez no por casualidad, también perteneció a Eva Sulzer– en el que aparece una estilizada figura femenina, con los grandes ojos que después tendrán muchos personajes varianos, encerrada en un poliedro cristalino. Lo más curioso es que, en el muro del pasillo largo y estrecho, la sombra que proyecta la mujer no es la propia, sino la de una máquina formada por cuerdas y poleas. Estas estructuras poliédricas vuelven a aparecer en una obra pintada en el mismo año que *Música solar* [Fig. 32], y que ya he comentado. Se trata de *Creación con rayos astrales* [Fig. 19]: En el suelo, amontonadas y arrinconadas en el ángulo izquierdo del lienzo, las estructuras tienen en esta ocasión un color «metálico», que hace pensar en maquinaria arramblada –que parece haber sido inútil para el astrónomo-mago– o incluso en chatarra.

En su análisis de *Creación con rayos astrales*, Tere Arcq relaciona estas estructuras con las ideas gurdjieffianas, identificándolas con la expresión del estado de mecanización que se debe superar y abandonar, en el camino de conocimiento y construcción de una nueva persona.¹²²⁵ Para una pintura que representa a un sabio creando a un nuevo ser humano, esta lectura me parece muy pertinente. Sin embargo, no la considero extensible a las otras estructuras transparentes en las pinturas anteriores de Remedios Varo que he ido describiendo, las que he identificado como crisálidas, y que dan la idea de algo «dormido», que tiene que despertar, que remiten a algo orgánico, y no mecánico. Sabemos que, en sus obras, Varo utilizaba recursos tomados de los muchos bagajes, tanto técnicos como iconográficos, que conocía. Me gustaría aventurar que, con estas estructuras, Varo estaba experimentando con la representación de la idea surrealista de los «grandes transparentes» sobre la que contemporáneamente trabajaban Roberto Matta, Esteban Francés, Gordon Onslow Ford y André Breton.

1. Los «grandes transparentes»

Para poner en relación la obra de Varo con la formulación bretoniana de los «grandes transparentes», voy a detenerme primero en la obra de otros artistas que estaban

¹²²⁵ Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, p. 49.

trabajando con intereses similares a los de la artista en esos primeros años mexicanos. En las pinturas de Esteban Francés de 1942 y 1943, aparecen estructuras muy parecidas a las de Remedios Varo. Se trata de «formas geométricas de fuertes contornos» que encuadran rígidamente cuerpos esféricos o asteroides que flotan en el espacio.¹²²⁶ Hemos hablado ya de la amistad que unió a Francés y Varo, desde que se conocieron en Barcelona a finales de 1932 o principios de 1933. Sabemos que coincidieron después en París, y que se reencontraron en México, donde Francés llegó a finales de 1941 o principios de 1942, tras unos años de exilio en Argentina y Cuba, de los que apenas conocemos nada.¹²²⁷ Después de pasar unos meses en el pueblo de Erongarícuaro, en el viejo molino restaurado por su amigo el pintor Onslow Ford, Francés se instaló en la ciudad de México,¹²²⁸ y aparece entre los amigos retratados en *Los días de la calle Gabino Barreda*. Sabemos que, en esos años,¹²²⁹ Varo y Francés compartieron también varios trabajos, como la colaboración con Chagall para *Aleko*, o los dioramas antifascistas para la Oficina Británica de Propaganda. Varo no acostumbraba a dibujar retratos, pero hizo uno de Francés, datado en 1943.¹²³⁰ En la propuesta de colaboración artística que Leonora Carrington hace a Breton, seguramente destinada a la revista *VVV*, cuenta tanto con Varo como con Francés.¹²³¹

Podemos pensar entonces que, para Remedios Varo, en esos primeros momentos del exilio –y sobre todo antes de establecer una relación intensa con Leonora Carrington– Esteban Francés fuese el artista plástico más cercano,¹²³² con el que podía seguir

¹²²⁶ La descripción es de Thomas Windholz, «Una vida eclipsada», en *Esteban Francés. 1913-1976*, Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 1997, p.18.

¹²²⁷ Francés fue uno de los primeros que pudo salir de Francia, a finales de 1939, hacia Argentina. No se sabe nada de esta estancia ni de cómo llegó a México. Parece que pasó por Cuba donde estuvo con Wifredo Lam, como se desprende de una carta de André Breton a Roland Penrose, datada el 7 de noviembre de 1941 y reproducida en *André Breton y el surrealismo, op. cit.*, p. 311.

¹²²⁸ Tal y como le cuenta Péret a Breton en carta fechada en febrero de 1942. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 1356.

¹²²⁹ Francés permaneció en México hasta 1945, en que se trasladó a Estados Unidos para trabajar durante unos veinte años, con mucho éxito, como figurinista y escenógrafo para la Ballet Society de Balanchine. Véase Harvey Simmonds (ed.), *Choreographed by Balanchine*, Nueva York: Viking, 1984. Después, se retiró a Deià, en Mallorca.

¹²³⁰ *Catálogo razonado*, número 55. Se trata de un dibujo a lápiz.

¹²³¹ Carrington le explica a Breton que van a hacer para él algún trabajo colectivo desde México: Péret, Mabile, Remedios, Esteban y ella. Carta manuscrita de Leonora Carrington a André Breton, datada en México el 8 de agosto [1943]. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 424. Con la autorización de Aube Breton-Elléouët.

¹²³² A pesar de la antipatía que le tenía su compañero Benjamin Péret: «Francés [*sic*] est ici, mais cet home-là est à moitié fou. Il se croit une espèce de génie et emmerde tout le monde», en carta de Péret a Robert Rius, fechada en México el 21 de diciembre de 1944. En Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 368.

compartiendo lenguajes y experiencias, con el que le interesaba discutir y elucubrar, como había hecho en Barcelona y París. Es por ello que me parece interesante relacionar las formas poligonales y transparentes de las pinturas de Varo con las de Francés,¹²³³ ya que ambos las utilizaron contemporáneamente, aunque más adelante Varo se sirviese de ellas con fines diferentes.

Francés estaba trabajando con estos polígonos en relación con la idea de los «grandes transparentes», como el pintor surrealista chileno Roberto Matta,¹²³⁴ al que había conocido cuando llegó a París, alrededor de febrero de 1937. Aquel año, Matta estaba realizando un trabajo para el mítico Pabellón de la República española en la «Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna».¹²³⁵

Parece que en ese momento inició la amistad entre ellos, así como de ambos con Onslow Ford. En el seno del grupo surrealista, Francés se relacionó sobre todo con Onslow Ford y Matta, recién llegados como él, que estaban experimentando nuevos métodos de expresión.¹²³⁶ A los tres artistas les interesaba superar los primeros estadios del automatismo y la representación del subconsciente onírico –los caminos que habían transitado hasta entonces los pintores surrealistas– y «pretendían plasmar en sus lienzos la metafísica, es decir, la llamada cuarta dimensión».¹²³⁷ Francés aportó, a los trabajos del grupo, su habilidad para combinar múltiples perspectivas y complejos trazados espaciales. Él y sus amigos utilizaron el nombre de «morfología psicológica» para describir sus nuevos hallazgos, en el intento de dar un giro al surrealismo. Las teorías morfológicas de Matta proponían que toda existencia tiene una parte invisible, como por

¹²³³ Recordemos que en la exposición *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Remedios Varo y Esteban Francés eran los únicos artistas españoles representados además de Picasso, Miró y Dalí. Véase el catálogo *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, *op. cit.*

¹²³⁴ No tenemos noticia de la relación entre Matta y Varo en París, pero es posible que la tuvieran: ambos coincidieron, además de en la amistad compartida con Francés, en la exposición surrealista parisina de 1938 así como en la monografía *Trajectoire du rêve*. Sobre Roberto Matta (1911 - 2002), destaco los catálogos de dos exposiciones celebradas en el Estado español: *Matta*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, y *Matta*, Barcelona / Madrid: Fundació Caixa Catalunya / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

¹²³⁵ En esta exposición, y en el *Palais de la Découverte*, se instaló una Sala de Cristalografía, ¿la visitarían Matta, Francés o Varo? En relación al Pabellón de la República, Francés mantuvo también amistad con el escultor Alberto, que se exilió después a la URSS. Seguramente el Pabellón fue visitado por todos los artistas españoles de izquierdas que se encontraban en París, incluida Varo (aunque no exhibió obra ni tenemos constancia de que trabajase en la preparación). Sobre la historia del Pabellón véase *Pabellón español: exposición internacional de París, 1937*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

¹²³⁶ En la Lucid Art Foundation se conserva un «cadáver exquisito» pintado por los tres, más Tanguy, en 1939.

¹²³⁷ Thomas Windholz, «Una vida eclipsada», *op. cit.*, p.16.

ejemplo una planta, que aún ha de crecer pero está ya en la semilla.¹²³⁸ Matta, Francés y Onslow Ford investigaban posibilidades de representación de esa dimensión invisible,¹²³⁹ y para ello volvieron la mirada a las prácticas de la pintura cubista. Sus propuestas interesaron mucho a Breton, que justificaba esta opción aduciendo que el cubismo había suscitado ya el tema –que preocupaba a los surrealistas– de la superación del universo tridimensional. En su texto *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, publicado en 1939, expone estos argumentos¹²⁴⁰ y señala a Francés como uno de los exponentes del «automatismo absoluto».

Que Remedios Varo estaba al corriente e interesada por estas discusiones parece indicarlo un *gouache*, datado en 1938 y titulado *La Faim*,¹²⁴¹ que perteneció a la

¹²³⁸ Transcribo la definición del artista sobre este concepto, que creo que debió interesar a Varo y cuyo rastro podríamos encontrar en algunas de sus pinturas: «J'appelle morphologie psychologique, le graphique des transformations dues à l'absorption et l'émission des énergies dans l'objet depuis son aspect initial jusqu'à sa forme finale dans le milieu géodésique psychologique. Ce milieu, espace-temps psychologique, est une congruence symbolique de l'espace euclidien. L'objet situé à un moment-point de ce milieu intercepte les pulsations qui proposent des transformations dans une infinité de directions. Il est situé à l'impact de cette rencontre et de chaque transformation. L'infinité des chances d'interpénétration manquées par l'objet accroîtra l'intensité des pulsations suivantes pendant tout le temps que l'objet suivra cette direction morphologique. La conception d'un milieu psychologique-temps dans lequel les objets se transforment, amène à le comparer à un espace euclidien en transformation rotative et pulsatoire dans lequel l'objet, à chaque risque d'interpénétration peut osciller du point-volume au moment-éternité, de l'attraction-répulsion au passé-futur, de la lumière-ombre à la matière-mouvement. La quatrième dimension serait le graphique des risques subis pendant toute la durée des transformations». La definición está recogida en Germani Ferrari, *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944*, Londres: Sistan, 1987, p. 70. Citado en Fabrice Flahutez, «Portrait analogique et figure du poète Garcia Lorca selon Roberto Matta», en Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg y Panayota Volti (eds.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, París: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 99.

¹²³⁹ En palabras de Lucía García de Carpi, lo que intentaban era representar una experiencia vital que englobara «tanto a la experimentación sensorial del entorno físico como a los turbulentos requerimientos del mundo interior», Lucía García de Carpi, «En el nombre de Freud», en *Esteban Francés. 1913-1976, op. cit.*, p.54.

¹²⁴⁰ Sobre las aportaciones surrealistas escribe Breton: «Bien que ç'ait été là, à sa période héroïque, un des leitmotivs du cubisme, il faut convenir qu'une telle question se pose d'une manière beaucoup plus aiguë à partir de l'introduction en physique de la conception de l'espace-temps par Einstein. Le besoin d'une représentation suggestive de l'univers quadridimensionnel s'affirme tout particulièrement chez Matta (paysage à plusieurs horizons) et chez Onslow-Ford». André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *op. cit.*, pp. 16-17. Entre las reproducciones de obras que acompañaban el texto, se hallaba *La Rivière* de Francés y una *Morphologie psychologique* de Matta.

¹²⁴¹ Esta obra aparece en el *Catálogo razonado* con el número 38. Con el número 39 aparece catalogado, aunque sin reproducción, un dibujo a tinta china y pastel sobre papel titulado *La Faim II*, datado también en 1938. El *Catálogo razonado* remite, para una reproducción de esta obra, al catálogo de la exposición *L'altra Metà dell'Avanguardia*, celebrada en Milán en 1980. Sin embargo, la obra reproducida en este último catálogo con el título *La Faim* coincide con otra diferente del *Catálogo razonado*, concretamente con el dibujo *Sin título* número 43 A. Parece, entonces, que *La Faim II* no existe, y que se trata de un error en el *Catálogo razonado*. El error se repite en ediciones posteriores del catálogo milanés. Véase Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milán: Saggiatore, 2005, pp. 350-351.

colección de André Breton,¹²⁴² junto a otra obra de Varo que no aparece recogida en su *Catálogo razonado*. Esta última, un óleo, lleva un título que podemos relacionar con el anterior: *La Lutte pour la vie* [Fig. 42].¹²⁴³ Tanto en *La Faim* como en *La Lutte pour la vie* las resonancias de las investigaciones cubistas son claras, y se formalizan en las superposiciones de unas formas prismáticas y transparentes.

En el verano de 1939, Onslow Ford alquiló un palacete en Chemillieu, muy cerca de la frontera francesa con Suiza. Allí estuvieron Matta, Francés, Breton y Jacqueline Lamba, Marcel Duchamp, Ives Tanguy y Kay Sage. También les visitaron Marcel Jean, Kurt Seligmann, Gertrude Stein y Alice Tocklas... Parece que fue un verano muy productivo para el grupo surrealista en general. Breton los visitó para preparar el número 14 de la revista *Minotaure* –que no llegó a salir debido al inicio de la guerra– así como la redacción de su texto programático *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* que, por la misma razón, no sería publicado hasta 1942 desde Nueva York. Seguramente, muchas de las cuestiones teóricas que aborda el texto fueron discutidas en grupo. Y entre ellas, el germen de lo que después Matta y Breton denominarían los «grandes transparentes».¹²⁴⁴

A ello hay que añadir que a los tres artistas amigos, Matta, Onslow Ford y Francés, les interesaban mucho las teorías de Gurdjieff y Ouspensky.¹²⁴⁵ Las discutieron juntos en Chemillieu y las integraron en sus propuestas plásticas, buscando nuevas expresiones

¹²⁴² *La Faim* aparece en el catálogo en línea de la que fue la colección de André Breton. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100751810> [consulta: 29/03/2011]. Aparece también en el catálogo de la subasta de la colección Breton en el año 2003 como lote 4426, también en línea: <http://www.sculpture1940.com/wb/media/Vente%20BRETON%207.pdf> [consulta: 29/03/2011]. Desde el año 2012 la obra forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁴³ *La Lutte pour la vie* no aparece en el *Catálogo razonado*, aunque sí en el catálogo en línea de la que fue la colección de André Breton: <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100125710> [consulta: 29/03/2011]. Aparece también en el catálogo de la subasta de la colección Breton en el año 2003, como lote 4426. En línea: <http://www.sculpture1940.com/wb/media/Vente%20BRETON%207.pdf> [consulta: 29/03/2011]. La obra está datada alrededor de 1943, lo cual tiene sentido si la relacionamos con otra obra de Varo. *Los alacranes*, a la cual se asemeja y que está datada en 1943. Sin embargo, en *Los alacranes* Varo trabaja con una gama de colores especialmente cálida, e introduce otros elementos diferentes. Creo muy posible que *La Lutte pour la vie* fuese pintada a la vez que *La Faim*, por la semejanza (extrema en la iconografía y la gama cromática utilizada) entre las dos obras, y que por eso constan juntas en la colección Breton.

¹²⁴⁴ Gordon Onslow Ford recuerda que, cuando Matta presentó sus ideas sobre las morfologías psicológicas en el café Deux Magots, en el otoño de 1938, «Breton s'est gardé de tout commentaire à chaud sur la *morphologie psychologique*, mais la formula faisait son chemin et allait contribuer plus tard à faire naître l'idée des *Grands Transparentes*», Gordon Onslow Ford, «Notes sur Matta et la peinture (1937-1941)», *Matta*, París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1985, p. 31.

¹²⁴⁵ Sobre la relación entre la obra de Onslow Ford y las lecturas de Ouspensky véase Édouard Jaguer, «Gordon Onslow-Ford», *Docsurr*, junio de 2004, p. 2.

para la pintura surrealista: les interesaba formular la representación de «otro universo», que no fuese el físico, pero tampoco el de los sueños y del subconsciente, y hacerlo con formas que superasen las propuestas del automatismo. Josefina Alix señala dos fuentes para las investigaciones de estos artistas: además de las lecturas del *Tertium Organum* de Ouspensky, destaca que se interesaron por las modernas teorías matemáticas de Henri Poincaré y sus estudios sobre la «mecánica celeste».¹²⁴⁶

Como recuerda uno de los protagonistas, Onslow Ford, se trataba de «dar forma a los mundos interiores que subyacen más allá de los sueños, incluso aproximarse a la representación de una cuarta dimensión».¹²⁴⁷ Querían –sigo con las palabras de Onslow Ford– «encontrar el medio de poder ver a través de una montaña» y «descubrir las relaciones invisibles entre las cosas, dar forma a la causa y al efecto de un fenómeno».¹²⁴⁸ Habría que añadir una tercera fuente a las teorías de Gurdjieff y Ouspensky y a las de Poincaré: el interés de los tres artistas por la tradición alquímica y por los primeros escritos junguianos sobre el tema.¹²⁴⁹ Les fascinaba el sistema de transformaciones resultantes de su práctica, que consideraban como un posible recurso vinculado a su esfuerzo de crear una nueva dimensión en el campo de la experimentación plástica. Podemos decir, entonces, que estaban investigando sobre algunos «camino» de conocimiento, para relacionarlos con su trabajo con la pintura. Muchos años después, en un texto a la memoria de Esteban Francés, Onslow Ford lo recordó así:

En París, a finales de la década de los 30, Matta, Esteban Francés y yo mismo, iniciamos la exploración de las fronteras de lo desconocido, atravesando los amplios e invisibles Mundos Interiores del Inconsciente, más allá de los sueños. En aquella época Esteban parecía malgastar la mayor parte de su

¹²⁴⁶ Josefina Alix, «Sublimador de quintaesencias», en *Esteban Francés. 1913-1976, op. cit.*, p. 30. Nótese el vocabulario alquímico en el título del artículo.

¹²⁴⁷ Gordon Onslow Ford, «Notes sur Matta et la peinture (1937-1941)», *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴⁸ «Nous avons entrepris de trouver le moyen de voir à travers une montagne» y «de découvrir les relations invisibles entre une chose et une autre, de donner forme à la cause et l'effet d'un phénomène», *ibid.*, pp. 28-29. Esta frase describe, con palabras que podrían ser de Varo, una de las pinturas que la artista realizó en México: *Armonía* [Fig. 15].

¹²⁴⁹ Se ha de destacar este interés por las teorías junguianas entre los y las artistas incorporados más tardíamente al surrealismo. Antes de la guerra, Jung solo había sido citado en una revista surrealista, en el artículo «Essai sur la situation de la poésie» escrito por Tristan Tzara y publicado en diciembre de 1931 en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. En general, los surrealistas no mostraron mucho interés por las teorías junguianas, y muchas referencias a su pensamiento son críticas. En parte porque estaban fascinados por las teorías freudianas y en parte porque no sentían simpatía por Jung: los surrealistas eran absolutamente antifascistas y consideraban que Jung no se había opuesto al régimen nazi.

tiempo en búsquedas y divagaciones ociosas pero, en realidad, estaba cultivando la Liberación de la Mente.¹²⁵⁰

El inicio de la segunda guerra mundial separó a los tres, aunque no por mucho tiempo. Francés y Onslow Ford se reencontraron en México en 1941: como ya he dicho, a su llegada Francés se instaló en el viejo molino michoacano que se convirtió en un crisol de encuentros. Varo era una de las visitantes más asiduas, contaba incluso con una habitación propia –igual que Francés cuando llegó– y allí se hospedaron todos los visitantes ligados al surrealismo que pasaron por México.¹²⁵¹ Estuvieron en Erongarícuaro Jacqueline Lamba y su hija Aube, en 1944, y sirvió de refugio a Victor Serge durante una temporada. Es posible que parase también Kurt Seligmann (que expuso en la Galería de Inés Amor en el verano de 1943, a propuesta de Paalen), y con seguridad lo hizo Matta cuando viajó a México en el verano de 1941 (junto a Robert Motherwell) y en 1945. Los tres amigos, por tanto, se reencontraron en México y, probablemente, coincidieron también con Varo¹²⁵² en las conversaciones y discusiones sobre arte que se desarrollaban en el molino, en torno a la manera de dar forma a las imágenes invisibles y de representar las relaciones invisibles entre las cosas.

En junio de 1942 Duchamp llegó exiliado a Nueva York. Allí se reencontró con Matta, que había llegado tres años antes. Ambos artistas estrecharon la amistad que habían iniciado en París: los dos estaban interesados en las ideas sobre la transformación a través de la alquimia y compartieron conversaciones sobre *Le Gran Verre*. La llegada de Duchamp a Nueva York coincidió con la publicación del primer número de la revista *VVV*, que incluía el texto de Breton *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo, o no*. En este texto Breton insistía, impulsado por la experiencia de la guerra, en la necesidad de creación de nuevos mitos. Durante octubre y noviembre de ese año, en Nueva York, Breton y Duchamp presentaron una exposición en relación a esa necesidad: *First Papers of Surrealism*. Para esta exposición Duchamp ideó un montaje que llenaba la sala de hilos entrecruzados a manera de telas de araña, que dificultaban tanto la visión de las obras como el tránsito por el espacio expositivo.¹²⁵³ La publicación

¹²⁵⁰ Gordon Onslow Ford, «Los mundos interiores de Esteban Francés», en *Esteban Francés. 1913-1976, op. cit.*, p. 12.

¹²⁵¹ Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México, op. cit.*, p. 37.

¹²⁵² Aunque Matta solo habría podido coincidir con Francés y Varo en el segundo de sus viajes.

¹²⁵³ *First Papers of Surrealism* se celebró del 14 de octubre al 7 de noviembre de 1942. El título hacía referencia a la primera gestión administrativa que, como extranjeros, tuvieron que efectuar la mayoría de

que acompañó a la exposición no era un catálogo tradicional que recogiese las obras expuestas y algún texto sobre ellos, sino que se presentaba como una reflexión sobre la supervivencia de algunos mitos y la formación de otros nuevos. Como temas míticos se mencionan, entre otros, la edad de oro, Orfeo, Ícaro, la búsqueda del Grial, el hombre artificial, el andrógino (acompañado de una ilustración de Leonora Carrington) y los Grandes Transparentes. Cada uno de estos ámbitos se relacionaba con pinturas muy variadas (desde obras de Bosco y Baldung a las de los jóvenes artistas surrealistas) y frases de procedencia heterogénea (por ejemplo de Hegel, de Lautréamont y de la vidente Héléne Smith).¹²⁵⁴

Seguramente, la relación con Duchamp y las conversaciones que mantuvieron no fueron ajenas a las formulaciones de Matta y a su pintura de ese mismo año titulada *Les grands transparents*, que aparece reproducida en el catálogo de la exposición. El artista lo recuerda así:

Empecé a pintar el «dónde» y después empezaron a aparecer los «quienes» y estos desde el principio eran tipos transparentes. Uno de los primeros en aparecer se llamaba «el vidriador»: *«le vitreaur»*. Era un curioso personaje con las manos extendidas que ahora he tratado de hacer reaparecer, porque el vidriador es un tipo que todo lo transforma en vidrio, en transparencias. En esa época yo hablaba de unos personajes que eran «los grandes transparentes»,

los surrealistas al llegar a Estados Unidos. El catálogo se abrió con un listado de artistas cuyos nombres están colocados en el interior de una silueta con forma de cerradura. Entre ellos figura Remedios. Se puede consultar en línea en:

<http://archive.org/stream/firstpaperssur00bret#page/n2/mode/1up> [consulta: 10/06/2013].

¹²⁵⁴ ¿Tomaría parte Varo en esta exposición? Como el catálogo no recoge un listado de obras expuestas, es difícil concretar su participación. Recojo los datos que he logrado reunir al respecto, ya que este caso es una muestra de las lagunas que faltan por llenar en las investigaciones sobre la artista. En su *Catálogo razonado* se señala que lo hizo con una obra (aunque no se especifica con cual, como se hace para el resto de sus exposiciones). Sabemos que Breton le pidió a Péret que le enviase algunas telas desde México para esta exposición: «Je prépare une exposition surréaliste pour le 15 octobre [...] A propos de cette exposition, je te prie instamment: il faut absolument que je dispose de trois toiles de Brauner, [...] et de deux toiles de Remedios». (Los subrayados son de Breton). En una carta posterior, Breton se queja a Péret de no haber tenido las obras de Brauner. ¿Le llegarían las de Varo? (Cartas de Breton a Péret, fechadas en Nueva York el 27 de agosto y el 22 de octubre de 1942. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton). Kachur interpreta que en esta última carta Breton confirma la exhibición de dos obras de Varo, aunque exprese una queja por la ausencia de las de Brauner. Brauner (Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, op. cit., pp. 174 y 240, notas 29 y 30). Sin embargo, en la publicación que acompañó a la exposición se indicaba que «circumstances make it impossible for us to represent properly or by their most recent works, a number of artists such as [...]», y entre otros cita a Arp, Picasso Domínguez, Bellmer, Magritte, Giacometti, Kahlo, Francés y Remedios. Y concluye diciendo que «rather than give an insufficient idea of them, we have with regret omitted surrealist objects from this catalogue».

yo quería que todo fuera transparente, para que se pudiera ver a través y no se pudiera esconder nada.¹²⁵⁵

Esos personajes estuvieron presentes en la obra de muchos artistas surrealistas durante los años de la II Guerra Mundial y los que la siguieron. Los artistas intentaban dar forma a la propuesta bretoniana, a su «petición» en relación a la creación de un nuevo mito. Kurt Seligmann pintó su *Melusine et les grands transparents* en 1943 y la escultura de Jacques Hérold *Le grand transparent* recibía a los visitantes a la entrada del laberinto que formaba parte de la primera exposición surrealista que se celebró después de la guerra, en 1947, de vuelta en París.¹²⁵⁶ La escultura representa una figura andrógina, que tiene la cabeza formada por cristalizaciones¹²⁵⁷ y en cuyo pecho campea el símbolo alquímico de la unión entre el sol y la luna.¹²⁵⁸ También encontramos sugerencias de estos seres en obras de Onslow Ford, como *Luminous Land* (1943) o *The Dialogue of Circle Makers* (1944). Por último, destacaré que en muchas pinturas de Francés producidas entre 1941 y 1943 –seguramente a partir de su llegada a México– aparecieron unas misteriosas formas flotantes, con cierta morfología animal y un leve aspecto prismático, como formaciones cristalográficas que, seguramente, son representaciones de los «Grandes Transparentes».¹²⁵⁹ Creo que se puede afirmar que también las obras de Varo de la década de 1940 en que aparecen estructuras poliédricas y transparentes estaban contagiadas por el interés en representar a estos seres.

¹²⁵⁵ En sus palabras, recogidas muchos años después en entrevista con Eduardo Carrasco, *Matta. Conversaciones*, Santiago de Chile: Interamericana, 1987, p. 204. Citado por M^a Luisa Bellido Gant: «Roberto Matta: El creador de mundos personales», *Norba-Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003, p. 212. Se puede consultar en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1006636> [consulta: 27/02/2013]

¹²⁵⁶ Para esta exposición tenemos más información sobre la participación de Varo y sabemos que lo hizo con una obra titulada *La mante*, tal y como figura en el listado de obras expuestas. Sin embargo, ninguna obra de Varo está identificada con ese nombre.

¹²⁵⁷ Los cristales y las cristalizaciones habían sido un tema querido por los surrealistas. Breton escribió en *L'amour fou* que la obra de arte le parecía despojada de valor si no ofrecía «la dureza, la rigidez, la regularidad, el brillo sobre todos los rostros exteriores e interiores del cristal». Una fotografía de Brassai sobre una composición de minerales cristalizados acompañó en el número 5 de *Minotaure*, en 1934, el texto de Breton sobre la belleza convulsiva.

¹²⁵⁸ Este tema también interesó a Hérold desde mucho antes. Ya a finales de la década de 1930, es decir, cuando compartió tiempos con Varo en París y en el exodo al sur, pintó *La maison de cristal* (1939) y *Au delà de l'horizon* (1940). Breton escribió en varias ocasiones sobre las cristalizaciones y transparencias en la obra de Hérold, como en «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme» (1945), donde definía el automatismo de Hérold como «cristalográfico» o en «Jacques Hérold» (1947). Ambos textos están compilados en *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, y las citas sobre Hérold en las páginas 82 y 202-206, respectivamente. También, y ya en 1934, el propio Hérold había escrito sobre sus cristalizaciones, y pintado con ese tema *La Rencontre, L'Abreuvoir y Crystal amoureux*.

¹²⁵⁹ Y, de hecho, aparecían ya en obras anteriores como *Morfología psicológica*, (datada en. 1939), e incluso en *El sueño* (que lo está en 1938). Tomo la datación del catálogo *Esteban Francés. 1913-1976, op. cit.*

Varo debía conocer los *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, bien por las conversaciones en el molino o, con toda seguridad, por medio de Péret que, desde el exilio mexicano, era el más importante interlocutor de Breton.¹²⁶⁰ Retomemos brevemente las propuestas de Breton en este manifiesto. El texto iniciaba con una declaración anti-anropocéntrica: («Quizá el hombre no sea el centro, el *punto de mira* del universo»), para pasar a continuación a plantear la existencia de unos «seres hipotéticos, que se nos manifiestan oscuramente en el miedo y en el sentimiento del azar».¹²⁶¹ Breton reforzaba su testimonio con una cita de Novalis que resuena en la obra de Varo: «En realidad vivimos dentro de un animal del que somos parásitos. La constitución de ese animal determina la nuestra y *viceversa*».¹²⁶² Y concluía el texto preguntándose si habría que dar «a estos seres[...] ocasión de manifestarse».¹²⁶³

A estos «seres hipotéticos, que se nos manifiestan oscuramente en el miedo y en el sentimiento del azar», Varo les dio esa oportunidad en muchas de sus pinturas. «Aparecen» en alguna que hemos visto, como *Presencia inquietante* [Fig. 34], y en muchas otras como *Visita inesperada*, *Les murés*, *Encuentro*, *Coincidencia*, *Luz emergente*, *Los ancestros*, *La calle de las presencias ocultas*, *Visita al pasado*... Pero no tienen ya formas prismáticas ni cristalográficas. Son figuras etéreas, que asoman por el suelo o se desprenden de las paredes,¹²⁶⁴ sorprendiendo o acompañando a los otros personajes de la pintura. Los «grandes transparentes» no dejaron de estar presentes en la obra mexicana de Varo. Sin embargo, las formas de representación que —en relación a su amistad con Francés y más cercana a los surrealistas— había experimentado en la década de los cuarenta, las «soluciones formales» que partiendo de las propuestas cubistas habían ensayado para intentar «dar forma a los mundos interiores» y «aproximarse a la

¹²⁶⁰ Y además porque el manifiesto levantó expectación entre los artistas surrealistas exiliados en México pues incluía una respuesta a las críticas de Wolfgang Paalen en su texto «Farewell to surrealism».

¹²⁶¹ André Breton, *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*. Citado en Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, op. cit., pp. p.158. (aunque el texto completo se puede encontrar en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 309-326, en esta ocasión cito de Durozoi y Lecherbonnier porque la traducción me parece más adecuada).

¹²⁶² Novalis citado por André Breton en su *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, op. cit., p.158. Durozoi y Lecherbonnier comentaban que el mito de los «grandes transparentes» puede permitirnos tener la certeza de que todo «posee un lenguaje descifrado susceptible de ser *oído*», *ibid.*, p. 159. La cursiva es mía y me sugiere la pregunta de si ese lenguaje tendrá algo que ver con el que está intentando descifrar y oír el personaje de *Música en el bosque*.

¹²⁶³ André Breton, *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, en la traducción de Andrés Bosch para *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 326.

¹²⁶⁴ Esas figuras (fantasmas y aparecidos) que Caillois incluía en su repertorio de temas fantásticos.

representación de una cuarta dimensión», aparecerán en su obra de la siguiente década solamente como un recurso iconográfico, muy sugerente y poético en el caso de *Música solar* [Fig. 32], pero alejado de la intención de investigación formal. Sin embargo, me parece que la lectura de la sustitución de las formas de los huevos por las de estas formas de crisálidas, estas estructuras poligonales y transparentes, queda enriquecida al poner también en juego lo que las investigaciones surrealistas y la propuesta de los «grandes transparentes» supusieron para la pintora.

2. Decalcomanía, azar y automatismo.

Me gustaría, tras este recorrido por las pinturas de la década anterior, regresar a una de las obras de la exposición de 1955, *Música solar*, porque en ella Varo utiliza otra «fórmula» –y esta sí absolutamente «visible»– a la que los surrealistas habían otorgado una capacidad mágica para la creación: la decalcomanía. En mi descripción de la pintura había destacado lo extraño de las texturas de la hierba en el suelo, de los troncos de los árboles que daban al bosque un aspecto «fantasmagórico», de la capa vegetal que cubría a la figura protagonista. Muchas de las críticas a las obras de Varo se fijaron también en estas extrañas calidades de las texturas. En palabras de Crespo de la Serna:

Sus paisajes tienen apariencia de paisajes vistos alguna vez de verdad o en el sueño [...]. En efecto, los árboles de un bosque tienden a uniformizarse en sus formas y color en un mimetismo de gigantesco líquenes o formaciones madreporicas, siguiendo en esto más bien una conformación marítima que terrestre.¹²⁶⁵

¿Cómo trabaja la pintora esas texturas, cómo les da esa extraordinaria conformación que causa confusión entre los reinos y los materiales? Raúl Flores Guerrero destaca la capacidad de Varo «para inventar medios técnicos propios –el soberbio esponjado del cielo y de los troncos vegetales– sobre la tersa superficie del masonite».¹²⁶⁶ Sin embargo, Flores Guerrero no anda del todo en lo cierto en su apreciación, ya que, a pesar de que el uso que le da Varo sea absolutamente propio, el medio técnico lo había aprendido la artista, como sabemos, en París, de otro de los pintores españoles que estaban trabajando en el seno del grupo y con el cual Varo mantuvo una fuerte amistad: el pintor Oscar

¹²⁶⁵ Jorge Juan Crespo de la Serna, «El arte taumatúrgico de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 119.

¹²⁶⁶ Raúl Flores Guerrero, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 21.

Domínguez. He hablado ya de la técnica de la decalcomanía inventada por el artista canario y de cómo Breton la consideró. Rafael Anzures alude a ella en su crítica, aunque sin citar ni su nombre ni su genealogía surrealista: «Otras texturas participan de las calidades de la roca, del coral o del fósil y, a la vez, de la impalpable descomposición que las manchas del color licuado expanden, al ser presionadas con papel satinado».¹²⁶⁷ Y en esto consiste justamente la técnica, tal y como la había explicado Breton, identificándola con una «receta»¹²⁶⁸ al alcance de todos que ha de ser incorporada a los “Secretos del arte mágico surrealista”»: ¹²⁶⁹

Para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares:

Extienda mediante un grueso pincel algo de aguada negra, más o menos diluida en algunos sitios, sobre una hoja de papel blanco o satinado que seguidamente recubrirá con una hoja similar sobre la que deberá ejercer, con el dorso de la mano, una moderada presión. Levante sin prisas, por su borde superior, esta segunda hoja como haría para una decalcomanía, pudiendo reaplicarla y levantarla nuevamente hasta que se seque más o menos del todo.¹²⁷⁰

A Breton le interesa mucho esta técnica por su riqueza de posibilidades. Por un lado, es una novedosa aportación al automatismo, y así lo considera en uno de los textos que le dedica: «de los datos mecánicos completamente involuntarios que rigen esta búsqueda cabe esperar, como es obvio, una capacidad de sugestión sin igual».¹²⁷¹ Pero le interesa también porque permite obtener por los mismos medios mecánicos una, en sus palabras:

¹²⁶⁷ Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 36-37.

¹²⁶⁸ «Receta» que inicia, igual que las de los «Secretos del arte mágico del surrealismo» del *Manifiesto*, con una fórmula que retomará muchos años después Varo para escribir las suyas, como por ejemplo la que sirve «Para provocar sueños eróticos».

¹²⁶⁹ El título «Secretos del arte mágico surrealista» aparecía, recordemos, en el manifiesto del surrealismo de 1924, aplicado a la «Composición surrealista escrita, o el borrador primero y definitivo», que indicaba cómo realizar la escritura automática. En la traducción de Aldo Pellegrini para André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁷⁰ André Breton, «D'une décalcomanie sans objet préconçu», *op. cit.* En estas páginas cito este texto de la traducción en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁷¹ André Breton, «D'une décalcomanie sans objet préconçu», *op. cit.*

[...] materia de la más rica plasticidad, ya que puede traducir en toda su complejidad ese lugar de deslumbramiento por excelencia que son las grutas así como [...] el cosquilleo, de otro modo casi inasible, de los follajes, los corales y los plumajes.¹²⁷²

Y es con la intención de conseguir estos resultados –que habían trabajado muchos artistas surrealistas– que nuestra pintora la utilizará. Como ya he dicho al hablar de *Mujer sedente (Mancha interpretada)*, a Varo no le interesa explotar la intención surrealista de facilitar el «automatismo psíquico puro». Pero sí conseguir, con un control riguroso de las posibilidades de estas propuestas surrealistas –la decalcomanía, el *fumage* o el *frotage*–, esa profusión de detalles y riqueza en las texturas que sugieren una materia magmática, algo que se está transformando, mágicamente, en otra cosa. Como ha señalado Kaplan, la manera en que Varo trabaja la decalcomanía es una negación de su «capacidad de sugestión» que tanto amaban los surrealistas. Es cierto que ella la aplica a imágenes ya pensadas: «En *Música solar* [...] se utiliza para enriquecer el efecto de los árboles del paisaje que, sin embargo, ya se habían concebido como tales árboles antes de haber aplicado la técnica».¹²⁷³ Pero Varo lo hace para conseguir esa «materia de la más rica plasticidad», capacidad de la decalcomanía que habían destacado, y amaban también, los surrealistas.

Me parece importante recordar que, en la obra de los años parisinos, Varo no había utilizado estas técnicas más que excepcionalmente,¹²⁷⁴ y, sin embargo, será un recurso habitual para muchas pinturas de la «década prodigiosa», gracias al cual hará aparecer en ellas «los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares» y también a sus habitantes.¹²⁷⁵

¹²⁷² «[...] matière de la plus riche plasticité puisqu'elle peut traduire dans toute sa complexité ce lieu d'émerveillement par excellence que sont les grottes aussi bien que [...] le chatoiement autrement presque insaisissable des frondaisons végétaux, des coraux ou des plumages». André Breton, "Genèse et perspective artistiques du surréalisme", *op. cit.*, p. 82.

¹²⁷³ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 127-128. En relación al uso de la decalcomanía, Kaplan señala erróneamente que en su debut mexicano Varo expuso cuatro obras. Añade a *Música solar* [Fig. 32] y *El alquimista* [Fig.20] (que son las que se expusieron en 1955), *Simpatía* y *Roulotte* (que no se expusieron hasta 1956).

¹²⁷⁴ Un uso absolutamente experimental y «surrealista» de la decalcomanía lo vimos en la obra parisina *L'étoffe des rêves* [Fig. 7], datada en 1935.

¹²⁷⁵ Emmanuel Guigon, en el «Léxico» del catálogo *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, *op. cit.*, p. 144, incluye una pequeña nota sobre Remedios Varo que describe su pintura mexicana como «un universo muy peculiar en el que la decalcomanía contribuye a la aparición de seres fantasmales».

Para Domínguez, Breton y los surrealistas, la mancha de tinta no era solamente un subterfugio para la excitación visual, una estrategia para forzar la imaginación, sino que además tendía a manifestar el «azar objetivo», esa «forma de manifestación de la necesidad» en la que el mundo exterior (el azar que preside el hallazgo) y el interior (el deseo que suscita su objeto) se aproximan para producir una «revelación». Las primeras experiencias con la técnica se denominaron «decalcomanía sin objeto preconcebido» o «decalcomanía del deseo».¹²⁷⁶ Recordemos que Freud¹²⁷⁷ había construido una teoría de la magia identificada con una «teoría del deseo», el mismo que esta receta del arte mágico surrealista permite aflorar.

En una pintura de Remedios Varo de 1956, la artista hace «aflorar» el azar objetivo, como si se tratase de una «presencia oculta», y lo relaciona –lo que nos permite continuar el hilo iniciado con *El flautista* [Fig. 29]– con el poder mágico de la música. Se trata de *Armonía* [Fig. 15], conocida también como *Autorretrato sugerente*. Es una pintura muy compleja, y solo me voy a detener en ella para señalar alguno de los aspectos que destaca la pintora en el texto, inusualmente largo, que acompaña la reproducción de la pintura enviada a su hermano Rodrigo, y que transcribo 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 sostiene 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 y 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

¹²⁷⁶ Después vendrían las «decalcomanías de interpretación premeditada».

¹²⁷⁷ Precisamente, el diseño del arcano dedicado a Freud para la baraja de tarot que los surrealistas hicieron en Marsella, lo realizó Domínguez.

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.¹²⁷⁸

En esta pintura, el poder de la música está en el centro. La protagonista, de aspecto andrógino –aunque podemos nombrarla en femenino ya que la pintora nos ha dicho que es un autorretrato–, está «escribiendo» una peculiar partitura. Su primera particularidad es el propio pentagrama: no se trata de un papel en el que están trazadas las cinco líneas paralelas, sino que son «hilos de metal» que se «sostienen» en el aire, sobre la mesa frente a la que está sentada la protagonista. Otra particularidad son las «notas», que la compositora va «ensartando» sobre el pentagrama: una hoja, una flor, un nabo, dos papelitos que contienen fórmulas matemáticas –las expresiones complejas del número μ y de la raíz cuadrada de -1–, dos esferas blancas y, por último, una serie de pequeñas formas prismáticas y transparentes, algunas regulares y otras que recuerdan a las que encerraban a los pájaros en *Música solar* [Fig. 32] y al mito de los «grandes transparentes». Resulta también peculiar que el pentagrama sea, a su vez, el instrumento musical que hay que tocar. No se trata de un instrumento de cuerda, como podrían sugerir las líneas del pentagrama, sino de uno de aire. Como nos indica Varo, para que el instrumento suene hay que «soplar» por la clave –de sol– que lo sostiene. La imagen del soplo, de la inspiración y del «aliento creador» tiene una tradición –también iconográfica– lo suficientemente potente para enriquecer la lectura de este cambio del tipo de instrumento o de la manera de tocarlo. Y así, soplando, conseguiremos una música que, además de armoniosa, sea «capaz de mover las cosas a su alrededor», una música que Remedios Varo denomina «objetiva», y que podría ser la misma que movía las piedras en *Flautista* [Fig. 29] o el carricoche en *Roulotte*. Tal vez la música no solo moverá las cosas, quizás con el movimiento «alentado» por la creatividad podrá también crear alguna otra, algo nuevo.

La denominación que la artista da a este tipo de música la podríamos vincular –de nuevo– a las teorías de Gurdjieff sobre la creación artística. El místico ruso plantea la existencia de dos formas de arte: el arte objetivo y el subjetivo. En el arte objetivo el artista «crea»; en el arte subjetivo el artista no crea, «con él ocurre que “le es

¹²⁷⁸ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 114. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 173. La reproducción fotográfica del escrito de Varo se puede consultar en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 85.

creado'».¹²⁷⁹ Estas dos formas de arte son reflejo del pensamiento gurdjieffiano: el hombre es como una máquina, incapaz de tener control sobre su vida y su destino: las cosas «le ocurren». Pero cuando empieza a realizar un trabajo de conocimiento de sí mismo, puede superar su condición mecánica y adquirir consciencia. El artista subjetivo es un hombre-máquina, y su arte no es más que una reproducción mecánica de lo ya creado. El artista objetivo, en cambio, decide y hace lo que quiere hacer, y puede plasmar y transmitir en su obra ideas y sentimientos. El artista «*conoce y comprende*»,¹²⁸⁰ no hay nada que resulte accidental. Todo es matemático, puede calcularse y conocerse de antemano.¹²⁸¹

Pero en el texto de descripción de *Armonía* [Fig. 15] tenemos otra referencia a lo «objetivo». La música será «objetiva» y posibilitará el acto mágico de mover las cosas «si así se desea usarla». Esta capacidad de la magia vinculada, de nuevo, al deseo, nos remite a uno de los «mitos» de la creatividad surrealista: el «azar objetivo», al que justamente convoca la pintora para que «colabore» con la compositora, es decir, con ella misma, ya que esta pintura es, también, un autorretrato.

El azar aparece como «la figura que se desprende de la pared», abriéndose camino en forma de rasgadura, como otras tantas de las «presencias ocultas» en la pintura variana. Varo ya no representa los «grandes transparentes» con la iconografía que había experimentado, pero, curiosamente, en esta representación del «azar objetivo» parece hacerlos coincidir con la definición que nos había dado Breton: esos «seres hipotéticos, que se nos manifiestan oscuramente en el miedo y en el sentimiento del azar».¹²⁸²

Varo, con «azar objetivo», se está refiriendo a la elaboración y uso que del término hicieron los surrealistas. Hemos visto que Breton escribió sobre él en varias de sus obras: *Nadja*, *Les Vases communicants* y *L'Amour fou*.¹²⁸³ El azar objetivo era una de las posibilidades de la búsqueda surrealista, una manera de tratar «de ver, de poner de

¹²⁷⁹ Piotr Demiánovich Ouspensky, *En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida*, México D.F.: Eneagrama, s/f, pp. 370-371.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 3. La cursiva es del original.

¹²⁸¹ Sobre los intereses específicos de Varo en las teorías de Gurdjieff y Ouspensky remito de nuevo a Tere Arcq, «En busca de lo milagroso», *op. cit.*, pp. 19-87.

¹²⁸² André Breton, *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*. Tomo la traducción de Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, *op. cit.*, p. 158.

¹²⁸³ André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, pp. 140-141.

relieve, lo que se ocultaba tras las apariencias».¹²⁸⁴ Como ya hemos citado, en una de las entrevistas radiofónicas realizadas por André Parinaud, Breton contestó la pregunta sobre la importancia que le daban los surrealistas a «lo que vulgarmente se llama coincidencia», respondiendo que para él el azar colectivo constituía «el *problema de los problemas*: Se trataba de la elucidación de las relaciones que existen entre la “necesidad natural” y la “necesidad humana, y, correlativamente, entre la necesidad y la libertad.[...]».¹²⁸⁵ Es evidente que esta idea tenía que interesar a Varo, ya que en muchas de sus obras aparece el debate entre libertad y determinismo o destino.

¿Cómo invitaban o convocaban o provocaban los surrealistas la aparición del azar objetivo? En primer lugar, señalan que hay momentos que facilitan su aparición, los denominados «estados segundos»,¹²⁸⁶ como el dormitar o dormir. También cuentan la disponibilidad de tiempo y la disposición a la espera: una «postura ultrarreceptiva [...] porque [se] espera con ello ayudar al azar, o sea, ponerse en estado de gracia con el azar, de modo que ocurra algo, que llegue alguien».¹²⁸⁷ Por último, la «práctica mágica» de los «reclamos», tal y como la describe André Breton en *L'amour fou*:

¿Cómo no esperar hacer surgir al gusto de uno la bestia de ojos de prodigios? [...] Es toda la cuestión de los *reclamos*. Así, para hacer que aparezca una mujer, me he visto abrir una puerta, cerrarla, volver a abrirla –tras haber verificado que era insuficiente deslizar una hoja de metal dentro de un libro escogido al azar, después de haber postulado que tal línea de la página de la izquierda o de la derecha debía informarme de una manera más o menos indirecta sobre sus disposiciones, confirmarme su llegada inminente o su no llegada–, luego volver a cambiar de lugar los objetos, buscar unos en función de los otros y hacerles posiciones insólitas, etc.¹²⁸⁸

Es curioso, porque esa parece ser la actividad de la protagonista de la pintura: estar componiendo una fórmula, un «reclamo» que convoque una aparición, la llegada inminente de alguien o algo. Sin embargo, y como nos explica la pintora, no es ese el

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 140-141.

¹²⁸⁶ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas, op. cit.*, p.138.

¹²⁸⁷ André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones, op. cit.*, pp. 139-140.

¹²⁸⁸ André Breton, *El amor loco, op. cit.*, p. 17.

objetivo de su trabajo, ni del de la compositora ni del de ella misma. El azar objetivo –en forma de figura femenina– aparece para «colaborar» en la tarea primordial, que es otra: «encontrar el hilo invisible que une todas las cosas». Remedios Varo usa, casi literalmente, esta receta del «arte mágico surrealista» para convocar al azar objetivo. Pero ella lo utiliza de manera distinta ya que le da un fin diferente. También en este caso, como con la decalcomanía, introduce en su pintura experiencias que había conocido en el seno del grupo surrealista, y lo hace al servicio de una idea que ya tiene preconcebida antes de haber aplicado estas experiencias.¹²⁸⁹

«Encontrar el hilo invisible» de la unidad es la finalidad, tanto de la compositora protagonista de esta obra como de Remedios Varo. Si esta similitud entre la figura pintada y la pintora la hemos sugerido ya para otras obras, no olvidemos que ésta llevó el título de *Autorretrato sugerente*. En *Armonía* [Fig. 15]–que es además un término de la teoría musical– la música se convierte en principio de conocimiento, de transformación, de orden, de unidad. En palabras de Alejandra Zanetta, «la música se representa como el medio a través del cual alcanzar la armonía existencial, no solo a nivel individual sino también universal».¹²⁹⁰ La acción que realiza la compositora es de conocimiento y control del mundo, de transformación y orden para dotarlo de sentido, estableciendo (o reestableciendo) la unidad, combatiendo el desasosiego que produce la sensación de fragmentación en la experiencia de la realidad. Todas ellas fueron funciones tradicionales de la magia, todas ellas las asume la protagonista de [Fig. 15] y también las reivindica la pintora con su trabajo. El relato de la artista para explicar esta pintura lo podemos leer también como una formulación de las intenciones e intereses que guiarán el «viaje» de su pintura. Y justamente, en ese mismo intento de «encontrar el hilo invisible que une todas las cosas», es como Remedios Varo se describe a sí misma en algunos de sus escritos: «me había entregado –escribe la pintora– a la labor de reacomodar el sistema solar en mi mesa».¹²⁹¹

¹²⁸⁹ Si nos fijamos con atención en la pintura, veremos que hay otro pentagrama que surge, en sentido contrario, de la pared opuesta. Está siendo manipulado por otra aparición del «azar objetivo» y se sostiene sobre un extraño recipiente alquímico en forma de medio huevo.

¹²⁹⁰ María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., p. 154.

¹²⁹¹ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», op. cit., p. 78.

Concretamente, son tres los escritos en que la artista describe alguno de estos procesos de ordenación.¹²⁹² Los tres tienen forma de carta. La primera está firmada con el pseudónimo de Fernando González, «pintor de domingo», y va destinada a un «estimado señor»¹²⁹³ que Janet A. Kaplan identifica con un «psiquiatra desconocido, elegido al azar en la guía de teléfonos». La segunda, que no va firmada, va dirigida a un tal «Sr. Gardner».¹²⁹⁴ La tercera, la única firmada con el nombre de la pintora y fechada el 11 de noviembre de 1959, va dirigida a un «querido amigo», alguien que le ha comprado una pintura.¹²⁹⁵ Sabemos que Remedios Varo «creía de verdad en la magia de semejantes yuxtaposiciones y en el dominio que pueden tener los objetos sobre los acontecimientos».¹²⁹⁶

¿Qué es lo que «ordena» la pintora? ¿Cuáles son los elementos que forman parte de estos pequeños «sistemas solares» caseros, de sobremesa? Para contestar a estas preguntas voy

¹²⁹² No tenemos noticia de prácticas similares en el grupo surrealista parisino. Sin embargo, al menos Leonora Carrington conocía y practicaba la manipulación de estos «sistemas solares» para controlar los acontecimientos y confiaba en su utilidad de. En sus *Memorias de abajo*, escritas en 1943 y en las que relata su estancia tres años antes en un manicomio de Santander, incluye varias descripciones, en las que se mezclan simbologías complejas. Después de la primera inyección de Cardiazol a la que fue sometida, la artista piensa que, ingiriendo la comida según ciertos rituales, evitará la segunda. Relata Carrington que tras la comida «examinaría los restos de la fruta, la piel y los huesos, y los ordenaría en forma de dibujos que representasen otras tantas soluciones a los problemas cósmicos». Continúa escribiendo que unos días después le devolvieron los objetos que le habían confiscado al ingresar al sanatorio: «Comprendí que tenía que ponerme a trabajar con la ayuda de estos objetos, combinando sistemas solares para regular la conducta del mundo». Y entonces la pintora combina estos diversos objetos: unas monedas francesas, que simbolizan la pasión humana por el dinero; su lápiz recargable rojo y negro, que es la Inteligencia; los dos frascos de colonia, que identifica con la humanidad dividida en judíos y no judíos; la cajita de polvos de maquillaje Tabú, que será el eclipse, lo complejo y el amor; los dos botes de crema facial, que se convierten en la mujer y el hombre, en la luna y el sol; su lima de uñas, que evoca un viaje a lo desconocido; el espejito, como arma que debía vencer al Todo y, por último, la barra de labios Tangee, que es el encuentro del color con la palabra, el Arte. En Leonora Carrington, *Memorias de abajo*, op. cit., pp. 34-36. En este texto, es evidente el conocimiento que Carrington tenía de la simbología alquímica.

¹²⁹³ En el orden en que aparecen en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 77-80. La primera carta se titula «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», y va acompañada de una nota de Isabel Castells, la editora, en que explica que con ese título fue publicada por primera vez en la revista *México en el Arte*, n.º 14, otoño de 1986, pp. 25-26. La nota dice también que el original estaba en francés y que la traducción la hizo Walter Gruen. Janet A. Kaplan nos indica que esta carta aparece «con algunas partes repetidas y ligeramente cambiada» en dos cuadernos manuscritos de Remedios Varo, es decir que existen dos versiones. Un fragmento de la otra versión se recoge en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 128 (aunque hemos de pensar que este texto es una traducción al castellano del original de Kaplan en inglés, es decir, que el texto no reproduce el de Varo).

¹²⁹⁴ Remedios Varo, «Al señor Gardner», op. cit., pp. 80-84. La carta aparece también como apéndice en Beatriz Varo, *Remedios Varo. En el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 218-221. Un fragmento de la carta está recogido, con el título «Del verdadero ejercicio de la brujería» en Remedios Varo, *Consejos y recetas. Pinturas, manuscritos y dibujos*, op. cit., pp. 40-41. Identificaré a Gardner en la última parte de esta tesis, sobre la brujería en la obra de Varo.

¹²⁹⁵ Remedios Varo, «A un científico no identificado», op. cit., pp. 84-88. El título de la carta en esta edición es de Isabel Castells. La carta aparece también como apéndice en Beatriz Varo, *Remedios Varo. En el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 229-231, con el título «Carta de Remedios Varo a un científico».

¹²⁹⁶ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., pp. 179-180.

a reproducir, en las páginas que siguen, algunos fragmentos de los escritos de la artista, ya que pienso que los detalles en los cuales insiste y el tono que utiliza enriquecerán las respuestas que podamos dar. Nos cuenta Remedios Varo:

Por ejemplo: muevo un bote de pintura color verde unos cinco centímetros hacia la derecha, clavo una chinche junto a un peine y, si el señor A... (adepto que trabaja en coordinación conmigo) pone en ese mismo momento su libro sobre apicultura al lado de un patrón para cortar un chaleco, entonces estoy seguro de que se dará, en la avenida Madero, el encuentro con una mujer que me interesa y cuyo origen no he podido averiguar hasta ahora, así como tampoco su dirección. Hemos logrado algunas conquistas sobre la vida de cada día, como usted puede observar.¹²⁹⁷

Vemos que el tono de estas cartas es muy diferente al de *Armonía* [Fig. 15]. A pesar de que las protagonistas se dedican a la misma tarea, en la pintura todo tiende hacia la trascendencia, mientras que en las cartas Varo ejerce el sinsentido y el humor. Me parece graciosa la coincidencia con el texto de Breton en el que explica su método de «cebos» para convocar al azar objetivo, ya que la finalidad es, como en éste, que «aparezca una mujer». En la segunda de las cartas citadas, Remedios Varo utilizará su gran sillón de cuero como astro central, alrededor del cual giran una mesa de madera que había sido banco de carpintero, el cráneo de un cocodrilo, una pipa incrustada de falsos brillantes, un jarro verde de cerámica ordinaria... Con la utilización de este sistema, el objetivo ha cambiado un poco. Ya no se trata solo de conseguir pequeñas conquistas en la vida cotidiana, sino de algo más ambicioso:

También, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes, o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común.¹²⁹⁸

¹²⁹⁷ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, pp. 78-79.

¹²⁹⁸ Remedios Varo, «Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 82.

Seguramente esta mejora en las capacidades de sus experimentos se debe al tiempo dedicado y también a que la pintora «estaba convencida de que los grandes descubrimientos son resultado del azar (azar objetivo)».¹²⁹⁹ Sin embargo, en los tres casos, en un inesperado giro absurdo y humorístico, el experimento fracasa. ¿Cuál es el motivo de este fracaso? ¿Qué es lo que no funciona? En ocasiones, sucede alguna cosa inesperada, que no se ha podido controlar. ¿Qué pasa cuando algo escapa del control? Así lo explica Remedios Varo al Sr. Gardner:

[...] tengo un sistema solar (no entro en una descripción detallada de todo él, sería demasiado largo), que puedo mover a voluntad, conociendo de antemano los efectos que puedo producir, aunque a veces lo incalculable se produzca, provocado por la rápida trayectoria de un meteoro inesperado, a través de mi orden establecido. El meteoro no es otro que mi gato...¹³⁰⁰

En otro ejemplo, varios de los elementos en juego son sonidos, y alguno tiene que ver con la música. Algo azaroso y no calculado pondrá en peligro los resultados:

En el momento en que tocaba la nota *si* y justo cuando iba a pasar a otra octava 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.¹³⁰¹

Sin embargo, en otras ocasiones, el fracaso se debe a que quien hace el experimento toma algún riesgo, hace algo no previsto, algo que tal vez no conoce bien y sin medir las consecuencias: Una «transgresión muy grave», nos cuenta Fernando González, que puede tener resultados terribles:

[...] al manipular un viejo directorio telefónico, un ramo de laurel, una chinche, un peine, un bote de pintura verde, un zapato de mujer de terciopelo violeta bordado de perlas y una moneda falsa de 5 pesos (este conjunto de objetos es mi universo instrumental, cuyo funcionamiento es concordante e

¹²⁹⁹ En palabras de la pintora en «A un científico no identificado», *op. cit.*, p. 86.

¹³⁰⁰ Remedios Varo, «Al señor Gardner», *op. cit.*, pp. 81-82.

¹³⁰¹ Remedios Varo, «A un científico no identificado», *op. cit.*, p. 86.

interdependiente con el de los otros miembros del grupo), me permití introducir, hace poco, como novedad, un colibrí disecado y relleno de polvo magnético, todo bien ligado con un mecate como se envuelven las momias, utilizando un hilo rojo de seda.¹³⁰²

No es que todos los elementos que manipulaba la protagonista de *Armonía* [Fig. 15] fueran de un complejo simbolismo, pero daban la idea de que se estaban conjugando la naturaleza, el pensamiento abstracto y la creación artística, en un ambiente de recogimiento y trascendencia, en una operación de «alta magia». En los textos, en cambio, el conjunto de elementos que describe Remedios Varo formando parte de estos sistemas solares tienen un algo de humorístico, de absurdo en su conjunción. Además, en el último caso, la referencia al animal disecado y al hilo rojo de seda remite directamente a elementos que se utilizan popularmente para rituales de brujería.¹³⁰³ Y el bote de pintura y el listín telefónico aluden, a su vez, a dos de las actividades a las que se dedicaba nuestra artista: la pintura y la escritura de cartas a desconocidos, actividad esta última de la que la carta misma podría formar parte.¹³⁰⁴

Las consecuencias de estos fracasos pueden ser terribles. Es por ello que en la carta al Sr. Gardner, Remedios Varo, aunque no describe una desgracia concreta, dice que «nunca se hace una modificación sin ponernos todos de acuerdo, pues, de otra manera, suceden cosas a veces desagradables».¹³⁰⁵ Como la que le sucede a Varo que, tal y como le cuenta al científico desconocido, provocará un pequeño vacío en la atmósfera terrestre aunque – nos tranquiliza la pintora– «después de haber hecho varios cálculos matemáticos he llegado a la conclusión de que la tierra no perderá su atmósfera antes de 62 años».¹³⁰⁶ Más grave parece ser lo que le ocurre al miembro del grupo «Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana». Tal y como nos lo cuenta el mismísimo Fernando González:

¹³⁰² Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, p. 79.

¹³⁰³ En los puestos de los mercados mexicanos que venden materiales para hacer brujería se pueden encontrar diferentes animales secos o disecados. Ponerse una cinta de seda roja (en la muñeca, en la ventana de la casa) es un remedio popular contra el «mal de ojo».

¹³⁰⁴ En la divertida descripción que Leonora Carrington hace del *alter ego* de Remedios Varo en su novela *La corneta acústica*, señala esta afición junto a la de tejer. Véase Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁰⁵ Remedios Varo, «Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 82.

¹³⁰⁶ Remedios Varo, «A un científico no identificado», *op. cit.*, p. 87.

[...] mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama, y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación de mi inspiración pictórica.¹³⁰⁷

A veces estos problemas tienen solución, en ocasiones estrambótica, como si se tratase de un contrarritual. En la carta a Gardner, Varo nos explica que puede llegar «a dominar este factor azaroso», ya que ha descubierto que, «alimentando al gato exclusivamente con leche de oveja, su trayectoria no produce casi ningún efecto».¹³⁰⁸ En cambio, en relación al problema de la desaparición de la atmósfera terrestre, parece que no hay solución posible:

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* [...] y de que mi gato ha maullado de la misma forma y de que todos los miembros de mi familia han desfilado delante de la ventana proyectando su sombra; a pesar de todo, el experimento no ha funcionado.[...] ¿Qué voy a hacer? Aconséjeme. Todo esto ha pasado hace ya tres años; nos quedan, por tanto, 59 años de atmósfera.¹³⁰⁹

Pero el texto más interesante en cuanto al problema y su solución, porque lo podemos relacionar con reflexiones respecto a las últimas pinturas comentadas, es el de Fernando González que, recordemos, era «pintor de domingo». Nos contaba Fernando González que, a raíz de haber transgredido «el reglamento del grupo» se inició la sorprendente transformación de su obra pictórica. ¿Qué es lo que pintaba? ¿Y en que consistió esta transformación? Me permito transcribir su hilarante relato:

La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándose serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he aquí que de pronto una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el

¹³⁰⁷ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, pp. 79-80.

¹³⁰⁸ Remedios Varo, «Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 82.

¹³⁰⁹ Remedios Varo, «A un científico no identificado», *op. cit.*, p. 88.

lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre instado a introducir elementos extraños en ellos, hasta que llegó un momento en el que habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista.¹³¹⁰

Si en las cartas anteriores la artista parecía burlarse del «azar objetivo», en esta última lo hace graciosamente de las prácticas surrealistas del automatismo, de esa «fuerza irresistible» que le obliga a introducir en su pintura «elementos extraños». El autor de esta carta, después de preguntarse si la intervención sobre su sistema solar no será un «súbito disparo» de su subconsciente en un «intento» de emancipación, o si simplemente se ha vuelto loco, encuentra una solución a la angustia que le provoca esta situación, y así nos la cuenta: «Recientemente, tuve la suerte de leer ciertas publicaciones surrealistas que fueron para mí de gran ayuda, tranquilizándome mucho».¹³¹¹ Con ironía y humor (en un escrito que no sabemos a qué ni a quién iba destinado) Varo reivindica su forma de trabajo frente al automatismo surrealista. Recordemos que en la preparación para una entrevista, a la pregunta de si al empezar un cuadro había previamente decidido qué forma iba a tomar o si el tema se desarrollaba automáticamente en un proceso espontáneo, la pintora contestaba: «lo visualizo antes de empezar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado».¹³¹² Hemos visto que así lo hacía, que apenas hay cambios entre los dibujos preparatorios y la pintura final, que no le interesa el automatismo al inicio de su trabajo, como estrategia de sugerencia de tema. Pero no nos olvidemos del sentido del humor de Varo en esta crítica, que la relativiza. Si sabemos que Varo utilizó técnicas del automatismo surrealista en su pintura, aunque con otros

¹³¹⁰ Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», *op. cit.*, p. 78.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹³¹² Remedios Varo, «Una entrevista inédita», *op. cit.*, p. 67.

objetivos, sabemos también que experimentó con la escritura automática, es decir, que a pesar de su graciosa burla, conocía, le interesaba y ejercitaba la aparición de esa «fuerza irresistible» para convocar «elementos extraños». En la recopilación de sus escritos se han publicado algunas de estas experimentaciones,¹³¹³ y podemos saber que no todas las realizó en sus primeros años de estancia en México, o en relación con Benjamin Péret, ya que la única que está datada es de 1961.

Hasta aquí esta revisión de la presencia de algunas prácticas artísticas surrealistas en la pintura mexicana de Remedios Varo. Creo que podemos decir que esta presencia es fuerte y continua, tanto en las obras de los primeros años que Varo pasó en México – obras de experimentación, de búsqueda, y realizadas sin reconocimiento público– como en las de la «década prodigiosa»– en las que la artista desarrolló los temas y el estilo por los que logró el reconocimiento. Hemos podido destacar en sus obras tanto las prácticas en relación al uso del azar, del automatismo y de la decalcomanía, como las búsquedas compartidas de la expresión de una cuarta dimensión o de la respuesta a la formalización de un nuevo mito surrealista. Pero es evidente, además –y por eso se distingue en todas las investigaciones sobre la pintora entre estas dos etapas– que en sus obras Varo ya no quiere solo aplicar fórmulas conocidas ni dar respuesta a las indagaciones surrealistas. Varo puso todos estos conocimientos y experiencias al servicio de una indagación propia, los utilizó en la búsqueda de un «estilo» asimismo propio. Los transformó, les dio otro uso, los utilizó con intenciones y objetivos diferentes a los surrealistas. Al detenerme con cierto detalle en esta revisión, he pretendido destacar los nuevos usos que dio la pintora a los aprendizajes parisinos en la obra mexicana, pero he querido además insistir en lo intenso y heterogéneo de su presencia, que ha sido minimizada en muchos estudios sobre la artista. Remedios Varo, al menos tras su primera exposición mexicana en 1955, se desvinculó de manera explícita de la etiqueta de «surrealista», con la que seguramente ya no se sentía identificada, y declaró que no pertenecía a ningún grupo. Pero le interesó también rescatar que para ella el surrealismo era, más que un grupo, una manera de relacionarse con la realidad. Las ideas sobre «los grandes transparentes», los juegos con el azar y las prácticas con el automatismo y la decalcomanía fueron herramientas que la artista continuó utilizando –en sus obras, en sus escritos y en sus juegos– para investigar sobre esa relación y para representarla.

¹³¹³

Remedios Varo, «Tres ejemplos de escritura automática», *op. cit.*, pp. 115-119.

TRANSVECCIÓN. El vuelo mágico.

Querría volver ahora a las pinturas de la «década prodigiosa» y detenerme en una más –la última– de las facultades mágicas que desarrollan algunos personajes en las pinturas de Remedios Varo: el vuelo. Volar ha sido, desde tiempos inmemoriales, un ferviente deseo humano, como nos recuerdan mitos, fábulas y cuentos. Hay un único óleo de Varo que incluye una referencia a la magia en el título, y es precisamente *Vuelo mágico* [Fig. 30].¹³¹⁴ De hecho, cualquier vuelo podría ser calificado de mágico en el sentido más amplio de la palabra, en referencia a lo maravilloso, fascinante o especial de la situación, ya que volar no es una facultad natural de las personas. Podemos volar gracias a artilugios técnicos o mecánicos más o menos sofisticados, desde las alas de cera y plumas que utilizaron Dédalo e Ícaro, pasando por las complejas máquinas inventadas por Leonardo de Vinci, y hasta las actuales alas delta a motor (además de los cohetes espaciales o los aviones supersónicos). Y podemos volar también, como ocurre en los cuentos, por «arte de magia», merced a un hechizo, o por pacto de brujería: la tradición dice que volar para acudir a los aquelarres era una facultad que el diablo otorgaba a las mujeres con las que realizaba un trato.

Hemos visto ya en la obra de Varo otros personajes que vuelan: las figuras tejidas por *La tejedora roja* [Fig. 36] y *La tejedora de Verona* salen volando por la ventana.¹³¹⁵ En *Vuelo mágico* es mágico el hecho de volar pero, sobre todo, es mágica la forma en que se hace: el motor que sostiene en vuelo al personaje es –de nuevo– la música. Veamos la pintura, que se conoce también con el título de *Zanfonía*: una mujer de expresión enigmática y serena, sentada sobre una piedra, toca un extraño instrumento cuya música sostiene el vuelo de un joven (o una joven: es difícil concretar su sexo). La figura voladora se mantiene en el aire mediante unas alas construidas con varillas y tela, a

¹³¹⁴ *Vuelo mágico* está recogido en el *Catálogo razonado* con el número 149. El adjetivo relativo a la magia aparece también en el título de una serie de dibujos a tinta y *gouaches* de pequeñas dimensiones, trabajados sobre papel o cartulina que Remedios Varo realizó en 1942. Estas obras aparecen en el *Catálogo razonado* con el título *Gruta mágica* y numeradas del I al IV. En ellas Varo retoma el motivo de las montañas o volcanes que había trabajado anteriormente en *Le désir*, el objeto pintado que expuso a su llegada a París en 1936 y que fue reproducido en *Minotaure*. Sabemos de algunos que fueron obsequios para sus primeros amigos en México, como el pintor surrealista estadounidense Gordon Onslow-Ford y el poeta peruano César Moro, en este último caso acompañado de un poema de Péret.

¹³¹⁵ Estas dos pinturas están datadas en el mismo año que *Vuelo mágico*, 1956. Me gustaría recordar que Varo había ideado muchos otros personajes que muestran su deseo de volar, como *Mujer lechuza volando*, *Pájaro humano*, *Personaje pájaro*, *Personaje libélula*, *Mujer lechuza vestida* y *Personaje alado*, además de todos los antecesores pterodáctilos de su *Homo Rodans*. Algunos de ellos los había citado ya al hablar de uno de los temas de lo fantástico: el de los seres que se pueden transformar en animales

manera de las de un murciélago, que salen de las solapas de su levita. Esta figura y las varillas de sus alas están conectadas por unos hilos o cuerdas, que se elevan en forma de bucle, desde el instrumento que toca la mujer. Parecería que esas cuerdas fueran, además, música, y son las que sostienen al personaje volando. La mujer toca sobre su regazo una zanfónia (o viola de rueda). La zanfónia es un instrumento medieval de cuerda, pero que se tocaba mecánicamente accionando una manivela. La mujer tiene la mirada ausente, no se fija ni le sorprende la maravilla que produce su música. Su rostro es extremadamente pálido –en comparación a sus manos– ya que está realizado sobre una fina incrustación de nácar.¹³¹⁶ Va toda ella envuelta, incluso la cabeza, en ropas que parecen de otro lugar y tiempo. Tampoco la figura voladora mira a la mujer, y su rostro tiene una expresión concentrada y de determinación. Se podría decir que la mujer mira al infinito y la figura voladora hacia dentro de ella misma, y es extraño, dada su proximidad y la situación, que no crucen sus miradas. Un pequeño carro de dos ruedas descansa sobre el suelo, frente a la mujer y bajo la figura voladora. Es más bien un palanquín, cubierto por un toldo, y trabajado con cierta sofisticación en el tallado de la madera y el escudo que lo adorna. En el carro hay un cofre o caja del que sobresalen otros trajes similares al de la figura voladora, que podría estárselos probando. Me parece que existe una extraña desproporción entre los tamaños de ambas figuras: la que vuela es demasiado pequeña, como si estuviese más lejos de lo que está. La situación se desarrolla en el interior de unas misteriosas ruinas, Los muros dejan entrever, casi transparentar, vida vegetal, y un pasillo se abre hacia el fondo en una sucesión de puertas ovales, creando una perspectiva que acentúa la sensación de profundidad. El cielo está muy oscuro aunque la escena está muy bien iluminada: podría ser un día de tormenta. Se trata de una obra ciertamente enigmática y extraña.

La facultad de volar y la representación del vuelo tienen, en muchas narrativas mitológicas, un sentido concreto, que sobrepasa el de la identificación con algo extraordinario. Tal y como nos recuerda Mircea Eliade, muchos mitos y leyendas sobre este tema pueden «traducirse por la nostalgia de ver el cuerpo humano comportarse en espíritu, transmutar la modalidad corporal del hombre en modalidad del espíritu».¹³¹⁷ El vuelo –y todos los simbolismos paralelos– se significa, en primer lugar, como una ruptura en el universo de la experiencia cotidiana. Y esta ruptura de nivel efectuada por

¹³¹⁶ Recordemos que hemos visto ya el uso de este recurso en otras pinturas de Remedios Varo.

¹³¹⁷ Mircea Eliade, *El vuelo mágico*, edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela, 1995, p. 120.

el vuelo significa, además, un acto de trascendencia. Según Eliade, «el deseo de sobrepasar “por arriba” la condición humana y trasmutarla por un exceso de “espiritualización”»,¹³¹⁸ un deseo que se encuentra entre las creencias de culturas muy diferentes.

Se conservan de *Vuelo mágico* [Fig. 30] algunos dibujos preparatorios: al menos uno de la mujer que toca la música¹³¹⁹ y otro de la figura voladora.¹³²⁰ Se conserva también un documento peculiar: una fotografía de la artista sujetando entre sus manos un muñeco a manera de modelo, en la misma postura y con los mismos ropajes que la figura voladora, y que nos indica el interés de Varo por resolver perfectamente la representación de la anatomía y de la postura de esta figura. Un ejemplo muy significativo de cómo Remedios Varo utilizaba los aprendizajes de la Academia –los recursos clásicos de las clases de dibujo con modelo– para representar, con la mayor exactitud posible, con la máxima similitud con la realidad, una escena absolutamente imposible e irreal.

Al hablar de la manera en que Varo utilizaba el bagaje académico –en relación a *El prestidigitador* [Fig. 33]– había citado algunos referentes artísticos, como la miniatura flamenca o la pintura del *Quattrocento* italiano. En referencia concreta a esta obra, Salomon Grimberg sugiere la comparación entre *Vuelo mágico* y *La estigmatización de San Francisco (circa 1320)* de Giotto.¹³²¹ Hay otra referencia iconográfica muy directa, que señala Janet A. Kaplan¹³²²: la figura que vuela es un motivo repetidamente utilizado por Goya en sus *Caprichos* y *Disparates*, y en concreto, la del grabado titulado *Modo de volar*¹³²³ se parece muchísimo a la de *Vuelo mágico*. La artista había reconocido estos intereses en una entrevista que le realizaron un año antes de su muerte: «Me interesan profundamente los pintores primitivos, y al lado de ellos, El Greco y Goya».¹³²⁴ Sabemos que Remedios Varo había sido una asidua visitante del Museo del Prado desde que su familia se instaló en Madrid, primero con su padre y seguramente después con compañeros y compañeras estudiantes, tras su ingreso en la Academia de San Fernando.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹³¹⁹ Reproducido en el *Catálogo razonado* con el número 148^a.

¹³²⁰ Que no está recogido en el *Catálogo razonado*, pero sí reproducido en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 205.

¹³²¹ Salomon Grimberg, «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», *op. cit.*, p. 37.

¹³²² Janet A. Kaplan, en *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 201-207.

¹³²³ El número 13 de la serie de aguatinas y aguafuertes denominada los *Disparates*, que empezó a publicar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1864.

¹³²⁴ Luis Islas García, «Remedios Varo. En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», *op. cit.*

Pudo conocer allí los grabados,¹³²⁵ o tal vez en la misma Academia, donde se habían publicado los *Disparates*.¹³²⁶

Las relaciones entre la obra de Varo y la de Goya han sido señaladas en diferentes estudios, y yo no me detendré ahora en ellas. Sin embargo, lo haré en las protagonistas de estos grabados goyescos, las brujas, y en su presencia en la obra de Remedios Varo, en la que será la última parte de mi investigación.

¹³²⁵ Otros grabados de Goya con figuras voladoras o aladas son *Volavérunt* (aguafuerte de los *Caprichos*. Está numerado con el número 61 en la serie de 80 estampas. Se publicó en 1799) y *Contra el bien común* (*Desastres de la guerra*, número 71, publicado en 1863). En el Prado se encuentra también la impresionante pintura de Goya *Vuelo de brujas*.

¹³²⁶ Kaplan recoge, en una entrevista en México con el doctor Andrés Lisci, que Remedios visitó una exposición de Goya durante su viaje a París, pero le contó a Lisci y a la pintora Marysol Wörner Baz, con los que coincidió en París, que recordaba haber visto en España dibujos mucho mejores que los expuestos en París. Kaplan aventura que Remedios pudo ver las obras en la Academia de San Fernando, y que tal vez estas dos pudieran llamar más su atención porque se reprodujeron como parte de una serie de sellos en 1930. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 201-202.

IV. LA BRUJERÍA: MAGIA EN RELACIÓN CREATIVA.

1. Magia y brujería

Las brujas y sus prácticas –especialmente su capacidad de volar– que fueron recogidas en varios grabados y pinturas de Goya, aparecen también en la obra de Remedios Varo. Nos hemos detenido ya en varias de sus pinturas en que los personajes protagonistas se dedican a «algo extraordinario que se hace, que se practica»¹³²⁷. Hay entre ellos tejedoras y viajeros, y no resulta difícil identificar las actividades que llevan a cabo: la música, el bordado, la investigación científica o alquímica, las matemáticas, la filosofía y el pensamiento... Quehaceres todos ellos vinculados a la creación mágica y al cultivo de la sabiduría y el interés por el conocimiento del mundo. He relacionado a muchos de estos personajes con sabios y magos y, sin embargo, costaría más hacerlo con otra de las figuras que he introducido, y decir que estos personajes son brujos o brujas.

¿Por qué esta dificultad? ¿Cómo se han diferenciado, histórica, social e antropológicamente, las prácticas de la magia y de la brujería? El historiador Yves Castan comienza el capítulo titulado «Magie, science et religion» en su monografía sobre la magia y la brujería en la época moderna señalando las dificultades para establecer esta separación: «Sería en vano querer dar una definición de la magia y de la brujería que las excluya mutuamente».¹³²⁸ Y acto seguido pasa a establecer una primera y amplia distinción (en la que coincide con numerosos historiadores e historiadoras) que vincula la brujería a los tratos con el diablo y la cultura popular, y la magia al conocimiento y al deseo de sabiduría. Sin embargo, no debemos olvidar que el culto o los tratos con Satanás tenían también que ver con el ansia de conocimiento, y el ejemplo más conocido sería el de Fausto, que confiesa: «Me he dedicado, entonces, a la magia / a ver si por palabra y poderío / del espíritu, entiendo algún misterio», refiriéndose a la magia conseguida gracias a un pacto satánico.¹³²⁹

¹³²⁷ Según una de las primeras definiciones de la magia que he utilizado.

¹³²⁸ «Il serait vain de vouloir donner de la magie et de la sorcellerie une définition qui les tienne en mutuelle exclusion», Yves Castan, *Magie et sorcellerie à l'époque moderne*, París: Albin Michel, 1979, p. 243.

¹³²⁹ Johann W. Goethe, *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona: Planeta, 2005, pp. 15-16.

Continúa Castan estableciendo dos diferencias fundamentales entre la práctica de la magia y la de la brujería, que tienen que ver con el género del o la practicante y con la clase social de los usuarios: tradicionalmente se ha establecido que los hombres practicaban la magia y las mujeres la brujería, y mientras «los magos eran una elite, que con frecuencia prestaban servicios a príncipes y a otras personas que ocupaban altos puestos»,¹³³⁰ de la brujería se ocupaban mujeres pobres que recibían encargos de los habitantes del pueblo con la finalidad de preparar un parto,¹³³¹ mejorar una cosecha o echar una maldición a la cabra del vecino que se metía en el huerto.

La historiadora Silvia Federici añade un matiz a esta distinción de clase y de género, señalando que en las acusaciones y los juicios por brujería se subraya que el pacto entre la bruja y el diablo es un pacto sexual,¹³³² y que las brujas practican –a pesar de su

¹³³⁰ Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p.156. Citada en Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 272.

¹³³¹ Muchas mujeres acusadas de brujería eran comadronas y «mujeres sabias», depositarias de los saberes tradicionales sobre el control reproductivo de las mujeres y sobre la curación de enfermedades. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 251. Para muchas historiadoras feministas la definición de las prácticas brujeriles tuvo que ver, básicamente, con el género de quien la practicaba, de manera que la persecución contra las brujas fue una forma brutal de control sobre las mujeres. Sobre estas consideraciones es pionero el estudio de Joan Kelly-Gadol, «Did Women Have a Renaissance?», en Renate Bridenthal, y Claudia Koonz, (eds.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin, 1977, pp. 137-164. Existe traducción del artículo, realizada por Eugenio y Marta Portela: «¿Tuvieron las mujeres renacimiento?», en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 93-126. También en la bibliografía más reciente sobre el tema, Federici expresa su conclusión de una forma contundente: «la caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar». Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., pp. 232-233. Desde el ecofeminismo se han añadido matices a estas consideraciones. Por ejemplo, Maria Mies sostiene que la caza de brujas formó parte del «intento de la clase capitalista emergente de establecer su control sobre la capacidad productiva de las mujeres y, fundamentalmente, sobre su potencia procreativa, en el contexto de una nueva división sexual e internacional del trabajo construida sobre la explotación de las mujeres, las colonias y la naturaleza», Maria Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*, Londres/ Nueva York: Zed Books, 1986, pp. 69-70 y 78-88. Citada en Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 223.

¹³³² Una forma de matrimonio y compromiso de fidelidad, una especie de «noviciado» en el marco de las relaciones con el diablo, que se suelen establecer, de manera sacrílega, imitando las relaciones con Dios, pero al revés (la misa negra, las oraciones recitadas al revés, etc.). Sin embargo, ni en los textos religiosos que conforman el Antiguo Testamento ni en la literatura clásica griega y romana se identifica a las hechiceras, adivinatoras o brujas con mujeres que tienen tratos sexuales con el diablo y que gracias a esta relación poseen poderes especiales que dirigen a acciones malignas. La vinculación con el diablo la estableció la Iglesia, y en ella basó su despliegue de poder para suprimirlas. La persecución a las brujas en la época moderna se basó y justificó en un mandato del libro del *Éxodo* (XXII, 18): «*Maleficos non patieris vivere*». La palabra *malefica* se ha traducido corrientemente como bruja. Además, según el historiador Frank Donovan, se trata de una traducción incorrecta de la palabra hebrea *kaskagh*, (que aparece citada en el Antiguo Testamento doce veces con distintos significados), y que se debería traducir más correctamente como «envenenadora». El mismo autor nos recuerda que la bruja más antigua del Antiguo Testamento es la

supuesta fealdad y vejez— una sexualidad considerada promiscua, desbordada, no normativa ni reproductiva. En el contexto histórico de las persecuciones y quemas de brujas, Federici destaca que «la naturaleza sexual de sus crímenes y su estatus de clase baja distinguían a la bruja del mago del Renacimiento, que resultó ampliamente inmune a la persecución».¹³³³

También el historiador Franco Cardini establece, como una de las diferencias fundamentales entre la magia y la brujería, que esta última no es un fenómeno «culto», y señala que «las brujas no tienen biblioteca».¹³³⁴ Cardini coincide en la dificultad de «identificar la línea que separa a la magia de la brujería y el carácter de las recíprocas influencias» para pasar seguidamente, al igual que Castan, a señalar las diferencias:

Sin embargo, tenemos que hacer hincapié, como diferenciador de la esfera mágica y la brujesca, en la presencia de una compleja *Weltanschauung*¹³³⁵ en la primera, que en la segunda parece ceder el paso a formas de automatismo ritual basadas en el principio de causa-efecto y acaso residuos de anteriores y más elevadas y articuladas creencias, deformadas por el choque con la cultura romano-cristiana y luego cristiano-germánica.¹³³⁶

de Endor, en el *Libro de Samuel*, que evocó el espectro de Samuel por mandato de Saúl: «La *Vulgata Latina* llama a esta mujer pitonisa, esto es mujer que augura el porvenir por inspiración de un espíritu familiar. (...) Puede que la mujer de Endor fuera una médium espiritista...», en Frank Donovan, *Historia de la brujería*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Alianza, 1978, pp. 32-33. En todo caso, una mujer en trato con los muertos, pero no con el diablo. Sin embargo, sí existe una larga tradición sobre la imagen de la «bruja» como una mujer siniestra, y las referencias más antiguas las encontramos en la literatura clásica: las *maleficae*, que podían volar por la noche y convertirse en animales. Entre las más conocidas, Circe y Medea, famosas por su dominio en la elaboración de pócimas mágicas (la voz griega *phármakon* significaba fórmula o hechizo, mientras que los *phármaka* son los remedios extraídos de las plantas), y también la Enotea de Apuleyo, la Samaetha de Teócrito y sobre todo las Canidia y Sagana horacianas. Se les atribuía también la capacidad de volar por la noche y componer pociones amorosas. Esta tradición literaria de la hechicera mala se prestaba perfectamente para servir de inspiración a la posterior imagen cristiana de la bruja. Sin embargo, el término latino utilizado, *sagae* o *veneficia*, se podría traducir más exactamente como hechicera, envenenadora o maga. En Jeffrey B. Russell, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, traducción de Bernardo Moreno, Barcelona: Paidós, 1998, p. 42. Sobre la presencia de brujas en la literatura clásica griega y romana, véase Carmen Gallardo Mediavilla, «Los nombres de la bruja: saga, venefica, malefica, noverca, maga...», en María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz (eds.), *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, Zacatecas / Madrid: Universidad Autónoma de Zacatecas / Abada, 2012, pp. 65-81.

¹³³³ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 271.

¹³³⁴ Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona: Península, 1982, p. 72.

¹³³⁵ «Concepción del mundo» en alemán.

¹³³⁶ Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., p. 72.

Muchos estudios históricos y antropológicos señalan que la magia está entrañada en todas las religiones, y que la brujería forma parte de esas prácticas mágicas: la magia bruja. Los ritos religiosos eran siempre ritos mágicos,¹³³⁷ ejercidos, en estrecha relación con el ansia por conocer y controlar el mundo, por gentes que tenían algunos conocimientos rudimentarios sobre lo que hoy llamaríamos meteorología, astronomía, medicina y química:

La magia de los sacerdotes, hechiceros, videntes, adivinos, astrólogos, oráculos, profetas y demás gentes que podían predecir el futuro, controlar los fenómenos atmosféricos, curar enfermos o realizar otras proezas fue altamente respetada en todos los pueblos primitivos. La mayoría de los magos eran más instruidos o más inteligentes que sus compañeros.¹³³⁸

Historiadores y antropólogos se han preocupado, como hemos visto someramente, por establecer y desentrañar las relaciones entre magia, religión y ciencia. Según el conocido enunciado del antropólogo James G. Frazer, los principios de asociación –ya sea por semejanza o por contigüidad– son «esenciales en absoluto al trabajo de la mente humana». Pero, sigue Frazer, solo «correctamente aplicados, producen la ciencia; incorrectamente aplicados, producen la magia, hermana bastarda de la ciencia».¹³³⁹ Es, por tanto, en los distintos niveles de las relaciones que establecen con la ciencia y la religión, que se van marcando las diferencias entre magia y brujería.

Los vínculos entre brujería y sabiduría se han destacado también en relación a la etimología de ambas palabras:

Originariamente, las brujas eran hechiceras respetadas, o temidas, por su poder y sabiduría supuestamente sobrenaturales. La palabra latina con que se designaba a la adivina, *saga* (un tipo de bruja), es la raíz de sagaz. El mismo vocablo inglés *witch* se cree que proviene del anglosajón *wicce*, que significa

¹³³⁷ Y lo son actualmente: pensemos en las connotaciones mágicas del ritual de la eucaristía. La iglesia católica ha desarrollado una ardua tarea para establecer diferencias entre lo «mágico» y lo «milagroso».

¹³³⁸ Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 37.

¹³³⁹ James George Frazer, *La rama dorada*, op. cit., p. 76. Frazer concluye: «Es, por esto, una proterugrada, casi una tautología, decir que la magia es necesariamente falsa y estéril, pues si llegase alguna vez a ser verdadera y fructífera, ya no sería magia, sino ciencia».

wise, sabio. Como otros magos, las brujas empleaban sus galimatías de encantamientos y rituales para impresionar a sus clientes. Se aprovechaban de sus temores y supersticiones para ejercer su oficio, como hacían todos los magos dentro y fuera del clero y el sacerdocio. Pero tras esta superficie había, frecuentemente, un fondo de conocimientos superiores.¹³⁴⁰

Según Cardini, la perfilación de la brujería vino dada por el auge y la apreciación, por parte de la cultura elitista, de la magia, la astrología y la alquimia. En este proceso de diferenciación, las prácticas de brujería se fueron identificando con prácticas peligrosas, malignas y de sumisión al diablo.¹³⁴¹ También Federici señala que los magos estaban al servicio de las élites económicas y sociales, y que «los demonólogos los distinguían cuidadosamente de las brujas, al incluir la teúrgia (en particular la astrología y la astronomía) dentro del ámbito de las ciencias».¹³⁴²

A partir de esa consideración, ha sido habitual relacionar la brujería y sus prácticas con la «magia negra» o maléfica.¹³⁴³ En muchas culturas se han establecido sistemas de pares, y el practicante de magia positiva tiene que dedicar parte de sus esfuerzos a combatir la magia negra o antisocial. Aunque la antropología estudia estas diferencias sobre todo en relación a culturas no europeas, recordemos que el enfrentamiento entre magos y brujos está también presente en muchos ciclos de mitos, leyendas y narraciones de Europa.¹³⁴⁴

¹³⁴⁰ Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 39. Aunque sobre esta interpretación de la etimología de la palabra se ha desarrollado una polémica entre diferentes historiadores.

¹³⁴¹ Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., pp.72-73. Como ya se ha señalado, muchas veces esta distinción aparece atravesada por la división de sexos, y se atribuye a las mujeres (las brujas) una tendencia a la maldad. En cuanto a los vínculos entre magia y brujería, también Donovan señala que la magia impregnaba toda la vida durante la Edad Media y hasta el fin del Renacimiento, sin diferenciarse de la brujería hasta el siglo XV: «Los doce siglos que se extienden entre la caída del Imperio Romano y el periodo de la Ilustración fueron una era de creencia universal en los mitos y milagros, augurios y demonios, astrología, adivinación, licantropía, y todo género de hechicería y de magia. (...) Durante la mayor parte de esta era, la brujería fue considerada como un aspecto de la hechicería y la magia», en Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 47.

¹³⁴² Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 272.

¹³⁴³ Aunque muchos autores han señalado que la diferencia entre magia «benéfica» o socialmente útil y brujería, no se centra en la naturaleza positiva o maléfica de la práctica de unos y otros, sino en que los magos ocupan un lugar en la estructura social, prestando servicios empíricos o simbólicos, servicios vinculados a la lucha contra la muerte o –como hemos visto al hablar de la magia– dotando de sentido aspectos poco estructurados de las experiencias individuales o colectivas.

¹³⁴⁴ Por ejemplo, en el ciclo artúrico el Mago Merlín se enfrenta a Fata Morgana. En la saga de leyendas recuperada por J.R.R. Tolkien en su novela de fantasía épica *El señor de los anillos*, el mago Gandalf (convertido de Gandalf el Gris en Gandalf el Blanco) tiene que combatir los poderes de Saruman, mago al servicio de Sauron, el Señor Oscuro. También en muchos cuentos infantiles –por ejemplo los recogidos y redactados por los hermanos Grimm– la figura de una bruja mala se enfrenta a la de una hada buena.

Asimismo, la brujería se ha utilizado como un instrumento de control, ya que por medio de ella pueden explicarse (y por lo tanto «entenderse») todas las desgracias acaecidas al individuo y/o la comunidad, y achacárselas a personas extrañas, inconformistas o que desafían las conductas normativas. En ese sentido, la acusación de brujería constituyó una llamada a la conformidad y un medio de represión. La brujería fue asociada también a la idea de grupo organizado o corporación secreta: el mal no lo ejerce un individuo sino un grupo de personas. La persecución moderna contra las brujas en Europa y América del Norte tendría relación con esa idea de asociación conspirativa: las brujas, aliadas de Satanás, se habían organizado para hacer el mal.

2. Algunas brujas en la obra de Remedios Varo

¿Qué podía conocer Remedios Varo de la historia, las leyendas y la represión de la brujería? ¿Qué sabía de sus prácticas? ¿Le interesaron? ¿La ejerció tal vez? ¿Se pueden considerar bruja sus experimentos mencionados sobre la «interdependencia de los objetos domésticos» para transformar la vida cotidiana? ¿Aparecen en sus obras personajes que podamos identificar con brujas y brujos?

Varo utilizó referencias directas a la brujería en el título de dos de sus obras. La primera es un dibujo a tinta realizado en 1952 que lleva el extraño título de *La Sorceresse* [Fig. 43]. Lo califico como extraño porque *sorceresse* no es una palabra de uso corriente,¹³⁴⁵ y también por la utilización de un artículo femenino, aunque el personaje representado parece masculino, ya que tiene unos largos bigotes que cuelgan a ambos lados de su cara y una también larga barba de perilla. Varo solo dibujó la cara del personaje: una cara romboidal¹³⁴⁶ enmarcada por unas extrañas formas aladas a ambos lados de las mejillas¹³⁴⁷ y una especie de halo luminoso trabajado con la técnica del esgrafiado. El

¹³⁴⁵ Aunque se parece a la palabra francesa *sorcière*, que designa a una bruja o hechicera. Aún más se parece al término inglés (aunque Varo no hablaba inglés) *sorceress*, con el mismo significado. *Sorceresse* es una palabra del inglés antiguo. ¿Tal vez su uso se deba a la relación que compartió con Leonora Carrington en torno a la brujería?

¹³⁴⁶ Las caras inscritas en formas geométricas habían sido trabajadas por Varo en obras anteriores, como *El zorro y la ley*, un dibujo datado en 1943, o las tres obras tituladas *Funambulistas*, datadas en 1944. He mencionado ya la cara en forma de estrella de cinco puntas de *Malabarista* o *El juglar* [Fig. 33], pintura datada en 1956, y tienen también esa forma las caras de las figuras de los diferentes proyectos de *Carta de tarot* y *El otro reloj*, datados en 1957.

¹³⁴⁷ ¿Una referencia a su capacidad de volar? También las caras enmarcadas en alas configuran muchos personajes variados, como *Mujer* o *El espíritu de la noche*, *Personaje* (Cat. 217), *La discreción*, *Vampiro*, *Personaje* (Cat. 223), *Vampiros vegetarianos*, *Aurora* o *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14], obra en

rostro de *La Sorceresse* [Fig. 43] parece absolutamente simétrico, y podría haber sido realizado mediante alguna práctica surrealista, igual que el *gouache*, realizado en el mismo año, *Mujer* o *El espíritu de la noche* (que tuvo también, entre sus diferentes títulos, el de *Mancha interpretada*). *La Sorceresse* es una pieza peculiar en el conjunto de la obra variana, que se podría leer casi como un experimento formal si no fuera por lo extraño del título.

La otra pintura en que Varo hace referencia directa a la brujería tiene un título mucho más claro y explícito: *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14].¹³⁴⁸ Tal vez hubo varias obras con este título, aunque en el *Catálogo razonado* solo aparece una, identificada con el número 175. Se trata de una pieza de tamaño mediano (55 x 32 cm) realizada sobre papel en técnica mixta, en 1957. Sobre esta obra se nos proporciona la información de que fue exhibida (aunque fuera de catálogo) en la gran exposición antológica que se realizó al año siguiente de la muerte de la pintora, en 1964, en el Museo Nacional de Arte Moderno, en la Ciudad de México.¹³⁴⁹ Se exhibió también en la exposición que celebró a los veinte años de su muerte, en 1983, en el nuevo Museo de Arte Moderno;¹³⁵⁰ en la primera exposición individual que se le celebró en España, en Madrid, en 1989, y en el mismo año en Monterrey. Pero si consultamos los catálogos de estas diferentes exposiciones, la información es confusa o contradictoria. En el ejemplar del catálogo de la exposición de 1964 que se conserva en el archivo del Cenidiap¹³⁵¹ la pieza no aparece en el listado de obras expuestas, aunque sí figura una anotación añadida a mano de una obra con este título: coincide con la información que tenemos de que *Bruja que va al Sabbath* fue exhibida fuera de catálogo. Sin embargo, se debe tratar de otra pieza, distinta de la registrada en el *Catálogo razonado*, ya que las dimensiones son muy diferentes. La anotada es muy pequeña (16 x 8 cm, casi como una carta de baraja de tarot) y está

la que me detendré a continuación. En otras ocasiones las alas serán sustituidas por pequeños molinos en la cabeza de los personajes, que parecen ayudarlos a trasladarse, como en *Caminos tortuosos* o *Vagabundo* [Fig.21].

¹³⁴⁸ Con esta particular ortografía aparece en el título de la obra la palabra sabbat.

¹³⁴⁹ El Museo Nacional de Arte Moderno se encontraba en aquel tiempo el palacio de Bellas Artes.

¹³⁵⁰ Ya en su actual ubicación en el bosque de Chapultepec.

¹³⁵¹ En el archivo del Cenidiap (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Ciudad de México) se encuentra una fotocopia del catálogo de esta exposición con comentarios y correcciones añadidas a mano (cuya autoría se desconoce). Hay correcciones en algunas medidas, técnicas, datos del propietario e incluso título de alguna de las obras. Así mismo, hay algunas obras añadidas al listado de obras expuestas, entre ellas la que lleva el título que estamos comentando.

pintada al óleo sobre un material poco habitual, el marfil, en 1959.¹³⁵² En el caso de que esta anotación a mano fuera correcta, debió existir otra pieza con ese título, que no aparece reproducida ni mencionada en la bibliografía ni hemerografía variana. Si consultamos el catálogo de la exposición de 1983, nos aparece con el mismo título (y con el número 60) otro óleo, pero en este caso sobre tela, y con unas medidas también diferentes, de 21,7 x 12,7 cm. Por último, en los catálogos de las exposiciones de 1989, la pieza coincide con la recogida en el *Catálogo razonado*.¹³⁵³

No podemos, al menos por ahora, saber si hubo piezas diferentes y compararlas, así que me centraré en la reproducida en el *Catálogo razonado* con el título *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14]. La bruja de Varo no se parece en nada a las representaciones de brujas «tradicionales», como las que pintó Goya, sino que tiene un aire atractivo y de cierta sofisticación. Se trata de una figura femenina aislada, que no está situada en ningún paisaje ni espacio arquitectónico, (a diferencia de la mayoría de los personajes de la pintora). Tiene unas proporciones extrañas, con el cuello extraordinariamente largo y los hombros que parecen muy bajos. Va envuelta en una prenda singular, a manera de capa, blanca y de una textura que parece espumosa o plumífera, y abotonada hasta la barbilla con siete botones. El resto del ropaje lo constituye una falda gris y unas medias oscuras con un estampado de flores de lis. Pero lo más extraordinario de la figura es la cabellera, flamígera, anaranjada (como la de la propia pintora) y que, partiendo de una raya en medio en la cabeza, le llega hasta los pies, enmarcando todo el cuerpo de la figura como si se tratase de una mandorla. La forma de su rostro es triangular, con los grandes ojos almendrados y labios finos característicos de muchas figuras de Varo y que se han identificado con su autorretrato. De su frente nacen dos extensiones de forma alada y color blanco. Sus manos tienen la misma disposición que las de *Malabarista* o *El juglar* [Fig. 33], una se dirige hacia el cielo y otra hacia la tierra, aunque en esta ocasión al contrario: la mano izquierda se dirige hacia lo alto y la derecha hacia el suelo. En cada una de las manos la bruja sostiene un elemento fantástico. En la derecha, un extraño objeto geométrico, poligonal, que sugiere una profundidad arquitectónica –incluso una puerta al fondo– y parece irradiar rayos luminosos. ¿Será una curiosamente poliédrica

¹³⁵² Recordemos que hemos hablado ya de otras piezas de tamaño y técnica similar, como la *Carta de Tarot* y el *Personnage au Ying et Yang*.

¹³⁵³ El único dato en el que coinciden las informaciones sobre esta o estas obras, además de en el título, es en el nombre de los propietarios: Enrique y Gabriela Portilla.

bola de cristal?¹³⁵⁴ Según María Elena Morales, la utilidad de este extraño objeto podría ser la de vislumbrar el futuro.¹³⁵⁵ ¿O será simplemente una especie de fanal mágico, un objeto que ilumina y que lo que le permite vislumbrar es el oscuro camino hacia el lugar secreto donde se celebra el aquelarre? Sobre la otra mano, la izquierda, descansa una extraña figura con el mismo rostro alado y parecida melena que la de la hechicera, aunque con cuerpo de pájaro. Esta extraña ave¹³⁵⁶ tiene una larguísima cola, formada por dos plumas, que se hunden y pierden, como si fuesen un sendero tortuoso,¹³⁵⁷ en el interior del pecho de la bruja, a través de un profundo y oscuro agujero cuya forma recuerda a la del corazón.

Cabe destacar que los personajes cuyo cuerpo contiene o se abre a otros espacios son habituales en la obra de Varo. En ocasiones, el interior de los cuerpos alberga una tipología arquitectónica que estuvo muy presente como escenario en sus primeras obras mexicanas: un largo pasillo, a veces constituido por una hilera de arcadas, con una puerta al fondo. Así es en los personajes de *Los ancestros* y *Les feuilles mortes*, o en el *Personaje alado* (Cat. 260), y también en el *Ermitaño meditando*, que incluye en su interior una misteriosa bola sobre el suelo. En otras ocasiones, en el interior del personaje aparecen símbolos. Por ejemplo, en *Carta de tarot* y *El otro reloj*, el pecho de las figuras hospeda una línea que dibuja el símbolo del infinito repetido siete veces, y cuyos extremos sujeta el personaje con ambas manos. También el *Personnage au Ying et Yang* [*sic*] y el *Ermitaño* contienen Yang y Yin, en palabras de la pintora en nota a su hermano: «el más hermoso símbolo (a mi juicio) de la unidad interior, pues el círculo está ya rodeado de un círculo y se ha convertido en unidad». En *Centro del Universo*, un personaje masculino, cubierto con una capa blanca parecida a la de la *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14] sostiene entre sus manos una gran bola azul en la que flotan astros y planetas. El *Personaje* (Cat. 323) tiene también un largo cuello abotonado con siete botones, su interior se abre en forma que sugiere una retorta, vemos los pies de otro personaje —¿o será el mismo?— que desciende por unas escaleras hacia un suelo de

¹³⁵⁴ Su forma remite a algunas de las estructuras poliédricas cristalinas que hemos citado en obras anteriores de Varo para relacionarlas con el mito de los «grandes transparentes».

¹³⁵⁵ María Elena Morales Jiménez, *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2005, p. 406.

¹³⁵⁶ Me gustaría recordar aquí el simbolismo que en la tradición alquímica tenían las aves, identificadas con los diferentes momentos del proceso de transformación.

¹³⁵⁷ .Como alguno de los que que transitó la pintora.

damero blanco y negro. En *Rompiendo el círculo vicioso* el pecho del personaje se abre a un bosque de árboles altos y delgados y a un cielo azul.

Volviendo al cuadro que nos ocupa: si la bruja de Varo fuese una bruja «clásica», como las descritas en los procesos penales de persecución de la brujería o como las que pintó Goya, diríamos que este ser que la acompaña es un «familiar». Con este nombre se conocían a los pequeños demonios que acompañaban y ayudaban a las brujas en sus cometidos, adoptando forma de animal o bestezuela. Los «familiares» no eran el mismo diablo (aunque éste se podía aparecer también en forma de animal), sino diablillos personales, compañeros de cada bruja. Los «familiares» más frecuentes en la fantasía brujeril son los que adoptan la forma de gatos negros, pero podían ser muchos otros: cuervos, perros, liebres, sapos, serpientes, hurones, erizos, machos cabríos, ratones, murciélagos... La bruja los cuidaba, supuestamente con el objeto de amamantarse de ellos por medio de tetillas especiales.¹³⁵⁸ Según los demonólogos, estos «diablillos» o «familiares» ayudaban a las brujas en sus crímenes y mantenían con ellas una relación particularmente íntima.¹³⁵⁹

Las representaciones de estos familiares han acompañado a las de las brujas en muchas obras artísticas e ilustraciones de libros jurídicos y eclesiásticos. Fijémonos por ejemplo en la pintura de Goya *El conjuro o Las brujas* (1797 - 1798),¹³⁶⁰ que responde a la representación de los modelos más tradicionales sobre las brujas: se trata de mujeres viejas y feas, demacradas, desdentadas, de cabellos ralos... También sus actividades parecen corresponderse con las más conocidas: una de ellas carga un cesto con bebés muertos, otra unas imágenes con agujas clavadas, una tercera lee un grimorio a la luz de una vela... Una bandada de lechuzas, sus «familiares», vuelan a su alrededor... La luna menguante ilumina lúgubrementemente la escena.

¹³⁵⁸ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 266.

¹³⁵⁹ En el marco de su interés por la figura de la bruja, a los surrealistas les fascinó una particular forma del familiar, la del súcubo, que transformaron de manera muy significativa. Los súcubos –tal y como los describieron los demonólogos– eran demonios que visitaban a las brujas por la noche y mantenían relaciones sexuales con ellas. Aragon escribió «Entrée des succubes», texto en que los súcubos se feminizan y se convierten en las «filles voluptueuses de l'enfer» que se le aparecen en sueños. *La Révolution surréaliste*, n.º 6, marzo de 1926. A los súcubos femeninos se refieren también Max Ernst en *Visions du demi-sommeil* y Desnos en *Journal d'une apparition*. Además, el fenómeno fue objeto de debate en las *Recherches sur la sexualité* que llevaron a cabo los surrealistas, en este caso en relación al onanismo. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, op. cit., pp. 169-173.

¹³⁶⁰ Una pintura al óleo sobre lienzo, de 43 x 30 cm, que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Sobre esta bruja pintada por Remedios Varo sabemos algo más: según nos indica el título, está yendo al «*Sabbath*», una de las actividades de las que las brujas fueron acusadas. ¿Por qué acudir a un sabbat era motivo de acusación? ¿En qué consistía? ¿Qué sucedía en estas reuniones de las brujas, llamadas sabbat o aquelarre?¹³⁶¹ También Goya nos ha dejado algunas representaciones de esta práctica, como en la obra titulada justamente *El aquelarre*.¹³⁶² En la pintura vemos una escena que transcurre en un paisaje desolado, y que el historiador Alfonso E. Pérez Sánchez describe así:

Un grupo de mujeres se agrupan en torno al diablo que, en figura de macho cabrío coronado de pámpanos, está recibiendo ofrendas de fetos, niños recién nacidos, esqueléticos, que las mujeres le aportan. Un cadáver infantil yace en el suelo, y en el cielo sombrío, la luna creciente y un vuelo de murciélagos.¹³⁶³

Goya recoge en esta imagen las peores leyendas sobre las brujas, las que explican que robaban niños a sus madres para entregárselos al diablo o para utilizarlos para alguna de sus pócimas o conjuros. Estos imaginarios pueden relacionarse con las teorías mencionadas de Silvia Federici respecto del temor que producía a las instancias de poder el control de la natalidad que eran capaces de ejercer las brujas. La investigadora recoge la información que se da en el más famoso «manual» que describió las prácticas brujescas para dirigir su persecución, el *Malleus Maleficarum* publicado en 1486. El

¹³⁶¹ Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, aquelarre es una palabra que procede del euskera *akelarre* (prado del macho cabrío) y hace referencia al lugar donde se celebraba: *aker* (macho cabrío) y *larre* (campo). Su sinónimo sabbat proviene del hebreo *šabbāt*, sábado. Al usarla en relación a las reuniones de brujas se establecía un paralelismo entre sus crímenes y los que se atribuían a los judíos. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 1966, p. 120.

¹³⁶² Se trata de un óleo sobre lienzo, pintado originalmente como fresco, entre 1797 y 1798 y que se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano.

¹³⁶³ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 164. La descripción en el catálogo en línea del museo completa la descripción: «En este lienzo se plasma uno de los rituales de aquelarre. Aparece el demonio, representado como un gran macho cabrío –figura lasciva en la cultura cristiana–, sentado, coronado con hojas de parra, ojos redondos grandes y muy abiertos, del que según los textos emana una luz que alumbra a todos los presentes. Rodeado por viejas y jóvenes brujas que le ofrecen niños. Sobre las cabezas de tan macabra reunión, vuelan murciélagos o vampiros que representan a los brujos. Forma parte de un grupo formado por seis lienzos de similares dimensiones (*Vuelo de Brujas* (Prado), *El Conjurado* (Inv. 2004), *El Aquelarre*, *La cocina de los brujos* (Col. Particular México), *El hechizado por la fuerza* (Gal. Nac. Londres) y *El convidado de piedra* (?))». Catálogo en línea: <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=2006> [consulta: 29/10/2012]. Sobre esta temática en las pinturas de Goya, véase también Antonio Bonet Correa, «Goya et la tradition noire dans la peinture espagnole», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950, op. cit.*, pp. 122-127.

Malleus dedicó un capítulo entero a las comadronas, en el que sostenía que eran peores que cualquier otra mujer, ya que ayudaban a la madre a destruir el fruto de su vientre (una conjura facilitada por la exclusión de los hombres de las habitaciones donde las mujeres parían). Además, en el *Malleus* se nos cuenta que «existen siete métodos por medio de los cuales [las brujas] infectan de brujería el acto venéreo y la concepción del útero. Primero, llevando las mentes de los hombres a una pasión desenfrenada; segundo, obstruyendo su fuerza de gestación; tercero, eliminando los miembros destinados a ese acto; cuarto, convirtiendo a los hombres en animales por medio de sus artes mágicas; quinto, destruyendo la fuerza de gestación de las mujeres; sexto, provocando el aborto; séptimo, ofreciendo los niños al Diablo [...]».¹³⁶⁴

Igualmente tenebrosa es *El Gran Cabrón* (conocida también como *El aquelarre*),¹³⁶⁵ en la que un gran grupo de hombres y mujeres, con expresiones de admiración, idiotismo y temor, se agolpan en torno al diablo en forma de macho cabrío. Existen muchas referencias literarias y artísticas a reuniones nocturnas de brujas desde el siglo X. En el terreno de las artes plásticas, y además de las pinturas de Goya, son populares los grabados sobre el tema producidos por los artistas alemanes Durero y Hans Baldung Grien en el siglo XVI. Aunque no reciben el nombre de sabbat hasta el siglo XV, en todas estas obras se recoge (y amplifica) el imaginario construido desde las instancias judiciales civiles y eclesiásticas, que hablan de reuniones con el diablo a las que las brujas acudían volando o después de haberse transformado en animales.

Existen testimonios y documentación muy diferente sobre la frecuencia de los sabbats: que se celebraban todos los sábados, o las noches de plenilunio, o en días especiales como el primero de mayo y el de noviembre (fechas que se correspondían con las de antiguos ritos agrícolas). También sobre sus dimensiones, que habitualmente podían reunir unos cuantos conventículos, alrededor de una cincuentena de brujas. Pero también hay testimonios de demonólogos que hablan de reuniones de 6.000 o hasta de 25.000 personas, como si fuese un gran mercado y fiesta popular. Cuentan que normalmente

¹³⁶⁴ En Heinrich Institoris Kramer y Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum* (traducido del alemán), Nueva York: Dover Publications, 1971, p. 47; citado en Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., pp. 251 y 262. Existe traducción al castellano: *El martillo de las brujas, para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. Malleus Maleficarum*, traducción de Miguel Jimenez Monteserín, Valladolid: Maxtor, 2004.

¹³⁶⁵ Goya pintó esta obra entre 1830 y 1823, al óleo, sobre la pared de la conocida como Quinta del Sordo. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado, traspasada a un lienzo.

había un oficio de culto, bailes rituales y procesionales, y comida. Seguramente los sabbats tenían su origen en rituales de fertilidad, e incluían también, como una forma de magia simpática, las relaciones sexuales entre los asistentes. Los detalles sexuales de los sabbats fascinaron a los inquisidores, y en las actas de los procesos encontramos descripciones pormenorizadas de todo tipo de relaciones sexuales¹³⁶⁶ que los brujos y brujas (o acusadas de brujería) relataron o confirmaron bajo tortura. El sabbat se celebraba al abrigo de la oscuridad, y duraba desde la medianoche hasta el canto del gallo. Se podían celebrar en bosques, cementerios, parajes consagrados por viejas religiones: arboledas, rocas, cavernas, círculos de hadas... A veces en las encrucijadas, considerados sitios fáciles para que llegase gente desde distintas direcciones, al ser cruce de caminos.¹³⁶⁷

Recientemente se han hecho algunas aproximaciones a los documentos de los juicios –no olvidemos que es a partir de estos testimonios que se había construido todo el conocimiento e imaginario sobre las brujas y la brujería–,¹³⁶⁸ que proponen una lectura diferente y transgresora. «El sabbat era una mezcla de fiesta religiosa, asamblea de sociedad secreta, romería multitudinaria, carnaval y orgía de borrachos», resume Donovan.¹³⁶⁹ Silvia Federici interpreta que el aquelarre era «retratado como una monstruosa orgía sexual y como una reunión política subversiva»¹³⁷⁰ ya que la

¹³⁶⁶ Según el *Malleus Maleficarum*, las relaciones entre el diablo y una bruja incluían prácticas sexuales que se iniciaban con un beso, el *Osculum infame* («beso infame»), que consistía en besar el ano del Diablo, su «otra boca». Según la creencia popular, era este beso lo que permitía al Diablo seducir a las brujas.

¹³⁶⁷ Las encrucijadas eran lugares protegidos por la misteriosa y terrible Hécate, diosa de la magia en la Grecia clásica. Hécate comenzó como diosa madre con poderes sobre el cielo, la tierra y el mar, pero posteriormente se la desplazó al submundo y se le atribuyeron poderes sobre la magia, especialmente la magia maligna. Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Madrid: Siruela, 2005, p. 380.

¹³⁶⁸ Los conocimientos sobre las creencias religiosas y las deidades de la brujería durante la Edad Media son confusos. La información nos ha llegado sobre todo a través de las confesiones y pruebas de los procesos y, por lo tanto, no puede tomarse como fidedigna.

¹³⁶⁹ Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 91.

¹³⁷⁰ En el marco de los levantamientos y rebeliones milenaristas y campesinas en diferentes países europeos en los siglos XIII a XVII. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 243. Otros autores han destacado las relaciones entre las prácticas brujeriles y la subversión política. Donovan recoge que, en el marco del clima de rebelión creado por las condiciones de vida y la represión a la que se sometía al campesinado, «los siervos no podían oponerse abiertamente a sus opresores, pero la magia brujeril les brindaba un acceso a la venganza secreta. Poco antes de que empezara la persecución, la brujería se volvió en gran parte destructiva: se convirtió en un arma de represalia del pueblo llano contra la sociedad opresora», Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 109. Me parece interesante relacionar estas ideas con las de la antropóloga Mary Douglas, que analiza y evalúa diferentes propuestas que desde la antropología consideran «que la creencia en la brujería funciona como un instrumento de salud social» o «constituye un síntoma de una sociedad enferma». Mary Douglas,

sublevación de clases¹³⁷¹ y la transgresión sexual eran elementos centrales en las descripciones del aquelarre. También Luciano Parinetto hace una lectura diferente a la tradicional de esta reunión, interpretando sus aspectos transgresores en el contexto del desarrollo de la nueva disciplina del trabajo, la capitalista. En ese marco el aquelarre, por su dimensión nocturna, transgredía la lógica de regulación del tiempo de trabajo, y por sus prácticas era «un desafío a la propiedad privada y la ortodoxia sexual, ya que las sombras nocturnas oscurecían las distinciones entre los sexos y entre “lo mío” y “lo tuyo”». ¹³⁷²

No sabemos qué imaginarios conocía Remedios Varo sobre las brujas y los aquelarres, aunque podemos suponer que al menos hojeó dos libros sobre magia y brujería, profusamente ilustrados, que despertaron gran interés entre los surrealistas. El primero de ellos fue el ya mencionado *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes* de Grillot de Givry.¹³⁷³ Se trata de un estudio sumamente interesado en la demonología y la magia negra, en la nigromancia y los pactos con el diablo, aunque lo hemos citado también en relación a la alquimia. Para los y las artistas tuvo gran interés el trabajo de Grillot de Givry, dedicado a recoger y analizar pinturas y grabados de conocidos artistas europeos representando a brujas y magos y sus rituales. El libro constituye un heterogéneo *corpus* iconográfico sobre el tema, a la vez que un sugerente recorrido por la historia del arte.

«Brujería: el estado de la cuestión», en Max Gluckman, Mary Douglas y Robin Horton: *Ciencia y brujería*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Anagrama, 1991, p. 44.

¹³⁷¹ «La persecución de las brujas se desarrolló en este terreno. Se trató de una guerra de clases llevada a cabo por otros medios. No podemos dejar de ver, en este contexto, una conexión entre el miedo a la sublevación y la insistencia de los acusadores en el aquelarre [sabbat] o sinagoga de las brujas, la famosa reunión nocturna en la que supuestamente se congregaban miles de personas, viajando con frecuencia desde lugares distantes. Es imposible determinar si, al evocar los horrores del *sabbat*, las autoridades apuntaban a formas de organización reales. Pero no hay duda de que, en la obsesión de los jueces por estas reuniones diabólicas, además del eco de la persecución de los judíos, se escucha el eco de las reuniones secretas que los campesinos realizaban de noche, en las colinas solitarias y en los bosques, para planear la sublevación», Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., pp. 241-242.

¹³⁷² Luciano Parinetto, *Streghe e Potere: Il Capitale e la Persecuzione dei Diversi*, Milán: Rusconi, 1998, citado en Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 244.

¹³⁷³ Émile-Jules Grillot de Givry (1874 - 1929) fue un reconocido escritor e investigador sobre temas de magia, alquimia y esoterismo. Entre sus libros, además del mencionado: *Les Villes initiatiques. I. Lourdes, étude hiérolgique*, París: Bibliothèque Chacornac, 1902; *Le Grand Œuvre. XII méditations sur la voie ésotérique de l'Absolu*, op. cit., *La survivance et le mariage de Jeanne d'Arc*, París: Albin Michel, 1914 y *Anthologie de l'occultisme: choix des meilleures pages des auteurs qui se sont illustrés dans les sciences hermétiques depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, op. cit. Grillot de Givry fue también el traductor al francés de las obras completas de Paracelso.

Entre las imágenes se encuentran muchas dedicadas a representar los rituales del sabbat y su preparación.¹³⁷⁴

El segundo libro al que me querría referir es el del pintor surrealista suizo Kurt Seligmann, que con el título *The History of magic* se publicó en 1948.¹³⁷⁵ Seligmann estaba muy interesado en temas de magia y alquimia, era un gran conocedor y gustaba de organizar actividades de difusión, así como veladas de magia en su casa. Estaba interesado asimismo en las prácticas culturales y artísticas de los pueblos indígenas, y en 1938 había viajado a la Columbia británica por encargo del *Musée de l'Homme* de París para estudiar la vida y el arte de los indios *tsimshian* de la costa noroeste, así como para adquirir piezas para la sección americana del Museo.¹³⁷⁶ Seligmann fue uno de los artistas que, por su nacionalidad, pudo exiliarse más tempranamente, y llegó a Nueva York en septiembre de 1939.¹³⁷⁷ Allí volvió a encontrarse, años más tarde, con el grueso del grupo surrealista exiliado, incluida Leonora Carrington, que no llegó hasta 1941 (el mismo año que Breton).¹³⁷⁸ En Nueva York Seligmann colaboró en las revistas surrealistas *VVV* y *View*, con artículos sobre temas como «el mal de ojo» o Paracelso, en el que difundía textos del famoso médico y alquimista suizo e ilustraciones de sus escritos.¹³⁷⁹

¹³⁷⁴ En este libro, Grilhot de Givry dedica dos capítulos completos a la preparación del sabbat y a su celebración, ilustrados con pinturas y grabados producidos entre los siglos XV y XIX por artistas como Durero, Teniers, Goya, Baldung Grien, Jaspas Isaac, Frans Francken, Jacob van den Gheyn, Ulrich Molitor, Guaccius y Johannes Geiler von Keisersperg, entre otros. Recordemos que la obra dedica también capítulos a otras disciplinas por las que se interesó Varo, como la astrología y el tarot y la alquimia

¹³⁷⁵ Kurt Seligmann, *The History of magic*, Nueva York: Pantheon Books, 1948. El libro llevó también el título *The Mirror of Magic. A History of Magic in the Western World* y se reeditó como *Magic, Supernaturalism and Religion*.

¹³⁷⁶ Kurt Seligmann, «Entretien avec un *Tsimshian*», *Minotaure*, n.º 12-13, primavera de 1939, pp. 66-69.

¹³⁷⁷ Para una exposición de su obra en la galería Kart Nierendorf.

¹³⁷⁸ Carrington había conocido a Seligmann en París y los dos se hicieron buenos amigos en Nueva York. Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, op. cit., p. 68. En la conocida fotografía del grupo de artistas en el exilio tomada en el apartamento de Peggy Guggenheim aparecen tanto Seligmann como Carrington. En Nueva York, Seligmann también desarrolló una gran amistad con el crítico de arte y profesor Meyer Schapiro, otro interesado en magia y ocultismo y coleccionista de libros sobre estas materias.

¹³⁷⁹ Kurt Seligman colaboró ampliamente con escritos sobre magia y alquimia en las revistas surrealistas en el exilio. Algunos de sus artículos: «Magic circles», *View*, n.º 1 (11-12), febrero-marzo 1942, p. 3; «Heritage of the Accursed», *View*, n.º 5, diciembre 1945, pp. 6-8, acompañado de numerosos grabados alquímicos; «Magic and the Arts», *View*, n.º 7 (1), octubre 1946, pp. 15-17; «The Evil Eye », *VVV*, n.º 1, junio 1942, pp. 46-48; «Prognostication by Paracelsus», *VVV*, n.º 2-3, marzo 1943, pp. 96-97.

Varo conocía a Seligmann desde los tiempos parisinos, ya que habían coincidido en la exposición surrealista de 1938¹³⁸⁰ y ese mismo año habían participado juntos en la realización de «dibujos comunicados».¹³⁸¹ Seligmann conocía también a Péret y a Francés,¹³⁸² además de a Carrington, así que seguramente se reencontraron todos en México, en el verano de 1943, cuando Seligmann viajó para una exposición individual en la Galería de Inés Amor, y probablemente visitó a Onslow Ford en el molino de Erongarícuaro.¹³⁸³

Aunque su libro sobre la magia no fue publicado hasta unos años más tarde, podemos pensar que Remedios Varo lo conoció (¿Tal vez, como el de Gardner, por medio de Carrington? Lo más probable es que Carrington fuera una transmisora para Varo de bibliografía en inglés de temas sobre los que compartían intereses).¹³⁸⁴ En el libro de Seligmann se hace patente su erudición sobre el tema, ya que incluye estudios sobre las figuras de muchos filósofos y pensadores interesados por la magia y la alquimia, como Marsilio Ficino (1433 - 1499), Pico della Mirandola (1463 - 1494), Cornelius Agrippa (1486 - 1535), John Dee (1527 - 1608), Edward Kelly (1555 - 1597), Heinrich Khunrath (1560 - 1605) o Paracelso (1493 - 1541), entre otros. Y al igual que el de Grillo de Givry, está profusamente ilustrado.¹³⁸⁵

¹³⁸⁰ Seligmann participó con varias pinturas y uno de los famosos maniqués femeninos alterados. Frente a la sexualización y fetichización sádica de muchos de los maniqués, Seligmann vistió el suyo con una túnica blanca larga y lo recubrió con elementos alegóricos de la transformación alquímica, como el huevo y la llama. En cuanto a la relación entre Seligmann y Varo, si he mencionado una carta de Péret a Seligmann proponiéndole la compra de una obra de Giorgio de Chirico, he citado también una carta colectiva, fechada el 23 de mayo de 1940, que firma, entre otros, la pintora, y en la que solicitan ayuda económica para abandonar París: «Appel à l'aide adressé à tous les surréalistes en exil de Robert Rius, Raoul Ubac, Victor Brauner, Remedios, Jack Hérold, Magritte, Óscar Domínguez, París, 23 mai 1940». En la carta le solicitan ayuda para poder abandonar París.

¹³⁸¹ Véase el «dibujo comunicado» realizado entre 1937 y 1939 por F. Acker, Kurt Seligmann, André Breton, Esteban Francés, Benjamin Péret y dos participantes no identificados. Reproducido con el número de catálogo 276 en *Il.luminacions. Catalunya visionària, op. cit.*, p. 216. Otros dibujos comunicados en los que participaron ambos están reproducidos en el catálogo *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*, pp. 134-143 y 147-154.

¹³⁸² Seligmann había visitado, en el verano de 1939, a Onslow Ford, Francés y Matta en el castillo de Chemillieu.

¹³⁸³ También en 1943, como ya he mencionado, pintó *Melusine et les Grandes Transparentes*.

¹³⁸⁴ El libro se había publicado en inglés en 1948, y no se tradujo al francés hasta ocho años más tarde: *Le Miroir de la magie, histoire de la magie dans le monde occidental*, traducción del inglés de Jean-Marie Daillet, postfacio de Robert Amadou, París: Fasquelle; 1956. Bauduin señala que las maneras en que Seligmann compartió sus saberes esotéricos con otros surrealistas es un tema pendiente de investigación. Recoge que Seligmann intercambiaba correspondencia sobre asuntos esotéricos con Carrington, quien había leído su libro. Tessel M. Bauduin, *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism, op. cit.*, p. 27.

¹³⁸⁵ Las brujas y los sabbats fueron también tema de varias pinturas de Seligmann, como *La sorcière* (1934), *Sabbath* (1944) o *Sabbath Phantoms, Mythomania* (1945).

Seguramente Varo conocía también, además de los ya mencionados *Caprichos* y *Disparates* de Goya, sus llamadas «pinturas negras», expuestas en el Museo del Prado, que Varo frecuentó de niña y de joven acompañada por su padre, amigas o compañeros de la Escuela. Conocería asimismo, muy posiblemente, las no demasiado diferentes descripciones que aparecen en la literatura clásica castellana, como por ejemplo la del personaje de la *Celestina*, en la obra teatral del mismo título de Fernando de Rojas, que encarna la figura histórica de la bruja urbana al servicio de la incipiente burguesía: una mujer vieja y sin familia, que tiene que buscarse la vida y que conoce algo de medicina, puede ayudar a un parto, tiene alguna facultad de adivina o hechicera y cuya área privilegiada de incumbencia es la intriga amorosa.¹³⁸⁶ De la *Celestina*, el autor pone en boca de otro de los personajes, Pármeno, la siguiente descripción: «Ella tenía seis oficios, conviene saber: labranderá,¹³⁸⁷ perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio cobertura de los otros».¹³⁸⁸

La *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14] de Varo no tiene mucho que ver con la *Celestina* o con las brujas goyescas. Aunque es evidente que al pintarla Remedios Varo tenía al menos algunos conocimientos sobre la brujería, los sabbats y los «familiares». Seguramente conocería también que metamorfosearse en animales era parte del ritual preparatorio de las brujas para ir al sabbat,¹³⁸⁹ y son abundantes en las pinturas de Remedios Varo las figuras resultado de una metamorfosis entre lo humano y lo animal.¹³⁹⁰ De hecho esa transformación podría ser una posible lectura de esta pintura: si en la primera descripción que he hecho de ella he hablado de la extraña figura del pájaro que

¹³⁸⁶ En la relación entre brujería y encantamientos amorosos ya se había detenido Jules Michelet en *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, traducción de Rosina Lajo y M^a Victoria Frígola, Madrid: Akal, 1987, pp. 135-139. Véase asimismo Merry E. Wiesner-Hanks, *Cristianismo y sexualidad: la regulación del deseo, la reforma de la práctica*, Madrid: Siglo XXI, 2001, pp. 39-41.

¹³⁸⁷ Aunque como palabra en desuso, el diccionario de la Real Academia de la Lengua recoge, como significado de «labranderá»: Mujer que sabe labrar (hacer labores de costura).

¹³⁸⁸ Fernando de Rojas *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1990, p. 110. Esta distinción entre la bruja rural y la hechicera urbana era frecuente en la literatura española del Siglo de Oro, y ha sido estudiada por Julio Caro Baroja en *Las brujas y su mundo*, *op. cit.* Sobre la figura de la *Celestina*, véase Guillermo Folch Jou, «*La Celestina* ¿hechicera o boticaria», *Actas del Primer Congreso Internacional de «La Celestina»*, edición de Manuel Criado del Val, Barcelona: Borrás, 1977, pp. 163-167. Para ampliar esta temática, Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.

¹³⁸⁹ Una de las obras más impresionantes y conocidas sobre el tema de las brujas transformándose en animales para ir al sabbat es también de Goya: *Transformación de las brujas*, en la Alameda de Osuna.

¹³⁹⁰ Como hemos visto al utilizar la definición de Louis Vax de «lo fantástico» para las pinturas de Varo.

hunde las larguísimas plumas de su cola en el interior del cuerpo de la bruja, tal vez el sentido sea el contrario, y el ave que tiene la misma cara de la bruja está «surgiendo» de ella y es, de hecho, ella misma.¹³⁹¹ Ya no se trata de un «familiar» que acompaña a la bruja, sino de ella misma transformada y dispuesta a volar hacia el sabbat.

Pero la *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14] de Varo no parece ir –permítaseme la frivolidad– a la misma fiesta que las brujas de Goya. ¿A qué sabbat va? ¿Con qué otras brujas se va a encontrar? ¿Cómo –a partir de qué relaciones, conocimientos, lecturas– construye Varo la imagen de «su» bruja a semejanza de la propia?

3. Los intereses de Remedios Varo por la brujería

Las primeras noticias que tenemos del interés de Varo por la brujería datan de su niñez. Sabemos que ya de pequeña se interesaba por lo extraordinario, y las investigaciones sobre ella cuentan de su temprana curiosidad por los «cuentos fantásticos de aventuras y de viajes (...) así como [por] libros sobre misticismo y filosofía oriental».¹³⁹² Janet A. Kaplan recogió algunos testimonios de sus primas (compañeras de juegos infantiles en los veraneos en San Sebastián) en que describen figuras y temas que la fascinaron de pequeña:

Como recuerdan sus primas, Remedios llenaba las paredes de su casa de dibujos sorprendentemente ingeniosos de personajes de cuentos de hadas y, en especial, de brujas y serpientes. Describen con particular regocijo un gato gruñendo que pintara sobre el cerco de una puerta...¹³⁹³

También Carmen Manrique Castillo las entrevistó y recoge el siguiente testimonio:

¹³⁹¹ También en algunas pinturas de Leonora Carrington hay referencias a esta metamorfosis en animales, como en *Three Women around the Table* (1951). Hay un estudio específico sobre este tema: Georgiana Colvile, «Beauty and/Is the Beast: Animal Symbolology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini», en Mary Ann Caws (ed.), *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991. Es curioso que, en la entrevista realizada por Diego Sileo a Leonora Carrington en 2004, a la pregunta de qué le gustaría ser en otra vida, Carrington contesta: «No sé que me gustaría ser... tal vez un animal con alas... un murciélago». Diego Sileo, «Entrevista a Leonora Carrington», en *Remedios Varo. La magia dello sguardo, op. cit.*, p. 223.

¹³⁹² Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 16.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 24.

Sus primas Mercedes, Isabel y Margarita Uranga Uranga cuentan de ella [...] algunas anécdotas como la de su gran empeño en pintar en una pared blanca; pidió permiso y entre discusiones familiares se salió con la suya: subida a una máquina de coser pintó un cuento en el que se veía una casa, una bruja persiguiendo a unas aves, una niña con la cara asustada...; la pared permaneció pintada hasta que estuvo en malas condiciones y se volvió a blanquear.¹³⁹⁴

Al parecer la figura de la bruja, tal y como se transmite en la tradición de los cuentos infantiles, le interesó desde la niñez. Entre los dibujos que se conservan de su infancia y adolescencia encontramos uno que representa la escena descrita: una mujer anciana, vestida con faldas largas, delantal, pañuelo en la cabeza, toquilla en los hombros y zuecos, espanta con un palo a unas alocadas ocas o gansos. La cara de la mujer es la de una vieja bruja, con una acusada nariz aguileña, la boca hundida y una prominente barbilla.¹³⁹⁵ Unos años más tarde otra pintura recoge una imagen menos «infantil» que la anterior, de carácter expresionista, de una bruja de ojos saltones y nariz muy puntiaguda y larga, con unos pocos dientes asomando por la boca entreabierta en el lanzamiento de un conjuro, y manos de uñas afiladas y semejantes a garras que aguantan una escoba. La bruja observa, desde los pies de una cuna, a un pequeño durmiente del que solo vemos un mechón de cabello.¹³⁹⁶

Otro de los escasos recuerdos que conocemos de la infancia de la artista –que ya he citado– hace también referencia al gusto por lo oculto y lo extraordinario: una amiga de la última década de la vida de la pintora, la filósofa mexicana Juliana González,¹³⁹⁷ relata

¹³⁹⁴ Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: El periodo español de Remedios Varo*, op. cit., p.26.

¹³⁹⁵ Este dibujo está reproducido en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 25, identificado como *Ilustración para un cuento de hadas, 1925*. Según la investigadora, podría ser la copia de una ilustración de un cuento infantil. Aparece reproducido y catalogado como *Bruja persiguiendo a unos patos, 1924* en Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: El periodo español de Remedios Varo*, op. cit., pp. 79 y 99. No está recogido en el *Catálogo razonado* de la obra de la artista. La bruja tiene un cierto parecido con el personaje brujesco de la *Dulle Griet* (también conocida como *Mad Meg*) de Pieter Brueghel el Viejo.

¹³⁹⁶ Reproducido y catalogado como *Bruja, 1929* en Carmen Dolores Manrique Castillo, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: El periodo español de Remedios Varo*, op. cit., pp. 65 y 101. No está recogido en el *Catálogo razonado* de la obra de la artista.

¹³⁹⁷ Juliana González conoció a Remedios Varo a raíz de una de sus exposiciones en la Galería Diana (por lo tanto en 1955 o 1956). Ella era estudiante de filosofía, y un profesor, exiliado como Varo, recomendó la exposición a sus alumnas y alumnos. Desde ese momento iniciaron una buena amistad, a

que «un día, en secreto», Varo escribió a un hindú para que le enviara «una raíz de mandrágora».¹³⁹⁸ Ya en esta petición infantil aparecen aunados dos de los intereses que la artista indagará a lo largo de su vida: las filosofías orientales y la brujería. ¿Por qué se le ocurriría a Remedios niña escribir a un hindú? ¿Y para qué querría la mandrágora?

La mandrágora ha sido, tradicionalmente, una planta vinculada a las prácticas de curación y de brujería. Fue usada extensamente en Europa con fines medicinales. Según la cantidad y la manera en que se consume provoca alucinaciones y puede llevar a la muerte por intoxicación. Se le atribuían también propiedades afrodisíacas, y por ello fue muy utilizada por brujas y celestinas para la elaboración de pócimas de amor. Por sus diferentes posibilidades, la planta fue muy usada tanto en magia blanca como en magia negra. Además, sus raíces se asociaban a ciertos rituales mágicos, debido a que sus bifurcaciones se asemejan al cuerpo humano. Arrancarla costaba la muerte, pero una vez arrancada se convertía en un pequeño hombre o mujer que cumplía los deseos de quienes la poseían.

Hasta aquí, brevemente, las leyendas sobre la mandrágora. Que muchos años después a la artista le pudiese interesar el tema es evidente: la metamorfosis entre la figura humana y elementos de los reinos animal y vegetal aparece como tema central en sus cuadros. Hemos visto plantas que se confunden con lo humano (o viceversa) en la capsa y vestido del protagonista de *Música solar* [Fig. 32], y también podemos encontrar esta simbiosis en *Sea usted breve* o *Personaje* (Cat. 247). Una referencia mucho más explícita al interés y conocimiento por esta planta la podemos encontrar en una obra temprana del periodo mexicano: *Laboratorio* [Fig. 44], un *gouache* que Varo realizó en 1948 o 1949 como un encargo publicitario para la empresa Bayer.¹³⁹⁹ En este laboratorio, uno de los experimentos que se realizan es el «cultivo» de una figura humana de color verde que crece sobre unas raíces alzadas desde una maceta con tierra y de la que brotan ramitas y hojas. Al otro lado del laboratorio, sobre el fuego, una caldera en la que cuecen unas

pesar de la diferencia de edad entre ambas. Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, México D.F., 4 de diciembre de 2009.

¹³⁹⁸ El recuerdo lo recoge la filósofa en su bellissimo texto «Trasmundo de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo, op. cit.*, p. 165.

¹³⁹⁹ Aunque hablemos de periodo mexicano, querría recordar que los trabajos publicitarios para la Casa Bayer fueron realizados por Varo durante su estancia en Maracay, Venezuela. *Laboratorio* aparece en el *Catálogo razonado* con el número 73 y como el resto de los trabajos realizados para la Casa Bayer, datado erróneamente en 1947.

hierbas recuerda más a los experimentos de brujas y druidas que a los de un laboratorio científico. La pequeña figura que está entrando al *Laboratorio* [Fig. 44] por la puerta del fondo tampoco parece la de un científico concebido a la manera tradicional: lleva sobre su cabeza el alto sombrero cónico, «de cucurucho», típico de las representaciones de magos, brujas y hadas.¹⁴⁰⁰

La mandrágora aparece también en uno de los escritos publicados de Remedios Varo, en la segunda parte del titulado «Proyecto para una obra teatral».¹⁴⁰¹ Las protagonistas del texto son tres: dos amigas de Remedios, «Leonora Carrington y Eva Sulzer *melangées*»¹⁴⁰² en Ellen Ramsbottom, una inglesa interesada en los «fenómenos somno-telepáticos»,¹⁴⁰³ y la propia pintora como Felina Caprino-Mandrágora, una mujer con «unos vagos cuernecillos»¹⁴⁰⁴ que desaparecen cuando sale de «su estado nocturno de cabra»¹⁴⁰⁵. En este texto Remedios se llama Felina. Sabemos que los gatos eran tal vez los animales que más le gustaban, o al menos con los que más épocas de su vida compartió, y que en la pintura de Gunther Gerszo *Los días de la calle Gabino Barreda* Varo aparecía representada con una máscara felina y rodeada de gatos. Pero recordemos también que era uno de los animales –sobre todo si era negro– vinculado por la tradición –y por la Santa Inquisición– a las brujas. Los dos «apellidos» con los que se acaba de

¹⁴⁰⁰ Entre el conjunto de trabajos realizados por Varo para la Casa Bayer hay otro que podemos relacionar con el tema de la brujería. Se trata del *gouache* titulado *Gitana y arlequín*. No quería dejar de mencionarlo aquí, ya que la figura de la gitana está asociada, en la cultura española, a la brujería y a las facultades adivinatorias. De hecho la gran bola en forma de huevo que sostiene la gitana entre sus manos podría contener el futuro. ¿O será un sueño lo que transcurre dentro del huevo? ¿Quién es ese arlequín que va cubierto con una venda y del que brotan hojas? ¿Y las extrañas figuras, como muñecos con ojos y sin boca, que miran lo que sucede en la calle a través de los agujeros abiertos en los muros? ¿Y los restos de huevos y maquinarias en el suelo? Se trata de una de las obras más enigmáticas de Remedios Varo, a pesar de ser un encargo comercial ¿Podría haber sido la ilustración de un sueño, de una conversación con Eva Sulzer o con Leonora Carrington? La mayoría de los trabajos para Bayer han desaparecido, sin embargo éste fue propiedad de Eva Sulzer. Solo la investigadora Fariba Bogzaran ha trabajado sobre este cuadro para relacionarlo con la imagen del huevo en uno de los sueños de Varo. Fariba Bogzaran, «Sueños de alquimia», *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 159-183.

¹⁴⁰¹ Remedios Varo, «Proyecto para una obra teatral», *op. cit.*, pp. 97-106. Este texto está también recogido, con el título de «Días de meditación» en Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 216-222. Se trata de una edición crítica y presenta ligeras variantes en relación a la anterior.

¹⁴⁰² Remedios Varo, «Proyecto para una obra teatral», *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p.103.

¹⁴⁰⁴ En algunas pinturas de Remedios Varo aparecen figuras con cuernecillos, como el *Personaje* (Cat. 217) con grandes orejas, melena y cuatro alas similares a las de los murciélagos, que corre a través de un tupido bosque, o *El minotauro*, en referencia a la figura mitológica, pero que tiene en sus manos la llave del laberinto. En ambas aparecen marcados los pechos femeninos, algo que no es muy habitual en la obra de Remedios. En el último caso, al destacar esa parte de la anatomía, Varo convierte al monstruo masculino en una bella y luminosa figura femenina.

¹⁴⁰⁵ Remedios Varo, «Proyecto para una obra teatral», *op. cit.*, p.101.

autodefinir Remedios Varo como personaje hacen referencia a otro animal –la cabra– y a una planta –la mandrágora– tradicionalmente relacionados con la brujería. Como las brujas de las leyendas y de los procesos judiciales, como su *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14], Remedios-Felina se transforma por las noches en un ser diferente.¹⁴⁰⁶

No fue la mandrágora la única planta «mágica» que interesó a Varo. De nuevo es Juliana González quien nos explica que:

Un atardecer en que paseaba por una calle mexicana, advirtió unas plantas que tenían unos bellos frutos blancos que parecían huevos. Fascinada por ellos se llevó uno a su departamento, lo colocó entre las plantas de su terraza a la luz de la luna llena, y lo rodeó cuidadosamente de tubos de pintura. Le parecía que la conjunción de aquella planta especial, las pinturas y la luna podría resultar de buen augurio para pintar al día siguiente.¹⁴⁰⁷

Sabemos que la disposición de determinados objetos de una forma concreta fue utilizada muchas veces, a manera de «conjuro», por la artista. He hablado anteriormente de sus «trabajos» en la disposición de sistemas solares caseros, así como de la simbología del huevo en la tradición alquímica. En esta conjugación, Varo pone en relación directa, bajo la advocación de la luna, una imagen del recipiente alquímico –el huevo– con los tubos de pintura.¹⁴⁰⁸

Tal vez el interés infantil de Remedios Varo por la mandrágora y las brujas pudo haber sido despertado por el significado de su apellido materno: Uranga. Sabemos que, a raíz de la aparición del apellido «Varo» en un cuento de Borges, se interesó e investigó sobre

¹⁴⁰⁶ Es curioso señalar que, en un extraño caso de hermafroditismo, Remedios se identifica a la vez con el gato, animal de la bruja, y con la cabra, una de las figuraciones clásicas del diablo. Recordemos también que la cabra es uno de los animales que acompañaba a *El malabarista* [Fig. 33].

¹⁴⁰⁷ De una entrevista a Juliana González en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰⁸ Aunque, a diferencia de Leonora Carrington, Remedios no utilizaba la ténpera de huevo como material para sus pinturas. En el *Catálogo razonado* de su obra aparecen pocas ténperas, y no sabemos qué material empleaba como aglutinante. Carrington utilizaba con mucha frecuencia la técnica tradicional de la ténpera de huevo, tomada de la pintura florentina del siglo XIV, por las calidades especiales de brillo y la intensidad de colores que se consiguen con ella. Además, le encantaba asemejar la pintura a la cocina, tenía los huevos en su mesa de trabajo, y los batía para preparar sus pinturas. Incluso se conservan unas imágenes de ella en esta tarea, en el documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre, op. cit.* Aunque la mayoría de las obras de Remedios Varo están realizadas al óleo, consigue también las calidades de los maestros primitivos italianos gracias a su sofisticada técnica de superposición de pequeñas pinceladas y capas.

su apellido paterno.¹⁴⁰⁹ La investigadora Lourdes Andrade recupera el significado del apellido de su madre que, aunque nacida en Argentina, era de ascendencia vasca:

Si las brujas de Amboto, las «durangas» o «urangas», como eran conocidas por provenir de la región vasca de Durango, estaban relacionadas o no con la familia de Remedios Varo Uranga, es lo de menos. La magia blanca que preside su obra y su vida sugiere una filiación del más puro tipo brujo.¹⁴¹⁰

Andrade inicia su libro con el párrafo que acabo de citar, poniendo en relación la vida y la obra de Varo con la magia y la brujería. En concreto con: las «durangas», mujeres que fueron acusadas de brujería en el primer proceso inquisitorial del que se tiene noticia en esa región, en el año 1500. Las «durangas» provenían de Durango, la zona en la que se halla la montaña sagrada de Amboto, lugar en el que la tradición popular localiza la morada de la diosa Mari.¹⁴¹¹ Los inquisidores encausaron a unas cien personas, de las que veintitrés fueron juzgadas y, de éstas, diecisiete resultaron condenadas. Once murieron quemadas vivas y, con ellas, ardieron los restos desenterrados de otras seis mujeres que habían fallecido durante los interrogatorios y torturas.¹⁴¹² Tal vez Varo conocía esta historia o quizá pudo contribuir también a ese interés infantil por las brujas el hecho de que la zona de Inglés, donde nació y pasó los primeros cinco años de su

¹⁴⁰⁹ Se trata del cuento *Deutsches Requiem*, en el que se mencionan las legiones de Varo. El texto de Remedios que relata este hallazgo está recogido como «Sueño 4» en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 123. Varo incluso bautizó con su apellido a alguno de sus personajes de ficción, como en el texto titulado «El caballero Casildo Martín de Vilboa»: «Fue pintado este retrato por la beata Rodriga de Varo y Antequera, que dedicase a este Arte». Este texto, que parece ser un fragmento o proyecto para otro más largo, está recogido en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 112 y también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, op. cit., pp. 199-200 (edición crítica) y pp. 297-299 (edición genética).

¹⁴¹⁰ Lourdes Andrade, *Remedios Varo, las metamorfosis*, op. cit., p. 7.

¹⁴¹¹ Aunque no podemos saber si Varo conocía estas leyendas, es curioso que ciertos personajes de sus pinturas compartan algunas características con Mari. Mari es el numen principal de la mitología vasca precristiana. Es una divinidad de carácter femenino que habita en todas las cumbres de las montañas vascas, recibiendo un nombre por cada montaña. La más importante de sus moradas es la cueva de la cara este del Amboto, a la que se conoce como «Cueva de Mari», «Mariren Koba» o «Mariurrika Koba», y que atribuye a Mari el nombre de «Mari de Amboto» o «Dama de Amboto». Generalmente se presenta con cuerpo y rostro de mujer, elegantemente vestida (muchas veces de verde), pudiendo aparecer también en forma híbrida de árbol y de mujer con patas de cabra y garras de ave rapaz, o como una mujer de fuego, un arco iris inflamado o un caballo que arrastra las nubes. En su forma de mujer aparece con abundante cabellera rubia que peina, al sol, con un peine de oro. Más información sobre esta mitología puede encontrarse en José Miguel de Barandiarán, *Mitología vasca*, Donostia: Txertoa, 1991.

¹⁴¹² Véase información sobre esta historia en Julio Caro Baroja, *Brujería vasca*, Donostia: Txertoa, 1975. Del mismo autor, véase también *Las brujas y su mundo*, op. cit.

vida, es hogar de leyendas y fábulas misteriosas, y en concreto de algunas sobre la existencia de brujas.¹⁴¹³

4. La brujería en México y en la relación con Leonora Carrington

Podemos decir entonces que a Varo, desde niña, le habían interesado los cuentos y figuras de brujas, le había gustado dibujarlas e incluso había intentado conseguir algún ingrediente «clásico» para las prácticas brujeriles. Este interés por las brujas debió ser, años más tarde, compartido y estimulado en el seno del grupo surrealista en París y Marsella.¹⁴¹⁴ Hemos hablado de la fascinación entre los surrealistas por el ocultismo, la adivinación y la magia. Recordemos que, en relación al tema de la brujería, el libro de Jules Michelet *La Sorcière*¹⁴¹⁵ fue una de las lecturas rescatadas por el grupo. No

¹⁴¹³ Es de nuevo Rafael Santos Torroella quien aporta este dato sobre la villa natal de la pintora: «El lugar fue [...] propicio a leyendas y fábulas misteriosas, sobre todo relativas a diablos y brujas. [...] Tal vez la abuela Josefa, aficionada como buena vasca, a tales leyendas, le refiriese a Remedios niña algunas de las le habrían contado en el pueblo sobre aquellas extrañas criaturas, ominoso remedo de las antiguas Parcas con las cuales algo tienen que ver los hilos de la vida humana. Es éste un motivo que en Remedios quizá pueda relacionarse con el de las hilanderas velazqueñas y con otros de los cuadros goyescos de brujerías que después vería en Madrid, pero tampoco puede descartarse que también tuviera algo que ver con las brujas del castillo de Anglès y con las nuevas industrias en él establecidas, de hilos precisamente, a las que tan vinculada estuvo allí su familia». Rafael Santos Torroella, «El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura», *Remedios Varo, op. cit.*, pp.55-56. No cambia mucho la sugerencia de Santos Torroella el hecho de que la abuela paterna de Varo fuese andaluza, y no vasca. El texto va acompañado de un grabado del siglo XIX de las brujas de Anglès, que ilustra la leyenda sobre los rituales brujeriles para provocar granizo y destrozar las cosechas. El grabado y la leyenda recuerdan uno de los citados *gouaches* realizados por Varo para la casa Bayer en 1948, el titulado *Frío* o *Invierno*, en el que un terrible ser con cuerpo de forma humana pero cabeza y garras de pájaro, que se traslada sobre una nube en forma de estructura poliédrica irregular y cristalina, derrama granizo o nieve sobre un pequeño pueblo. Algunas leyendas sobre las brujas de Anglès están recogidas en Pere Figuereda i Cairol, *Llegendes de la vall d'Anglès*, ilustraciones de Oriol M. Diví y Narcís Bosch, Anglès: Ajuntament d'Anglès, 2001 y en Joan Amades, *Costumari català*, Barcelona: Salvat, 1985, vols. II y V.

¹⁴¹⁴ Y tal vez antes también en Madrid. Curiosamente, la artista Delhy Tejero (compañera asimismo de Remedios Varo en San Fernando) utilizó la figura de las brujas para inventar unos curiosos personajes que forman parte de su producción plástica: «La Bruja Rabina», «La Bruja Taruja», «La Bruja Kirla», «La Bruja Pitocha», «La Bruja Kulinda» y «Karico, hijo de las Brujas». Se presentaron como ilustraciones y también en metal recortado con unas explicaciones caligráficas sobre cada una. Según la artista, tenían una existencia real: «Son como hadas pequeñitas, aunque un poco, solo un poco traviesas. Ellas me ayudan a dibujar. A las doce de la noche enciendo un farol rojo en mi cuarto y se presentan. Me ayudan. Me acompañan. Las hay que saben borrar. Son muy simpáticas. Tienen cuatro ojos. Con dos duermen siempre y con los otros dos velan. Solo cuando un dibujo me sale muy bien, abren los cuatro ojos y se ponen muy contentas. Si todos los dibujantes se pusieran a trabajar a las doce, verían las musas y las hadas. A esa hora hay que dejarlo todo y hablar con ellas». Palabras de Delhy Tejero recogidas por L.R., «Con sus lápices y sus pinceles...», *Crónica*, 16 de marzo de 1930. Citado en Isabel Fuentes González, *Delhy Tejero. Entre la tradición y la modernidad. 1904 - 1936*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (CSIC), pp. 61-62. Me parece interesante destacar que en estas pinturas la artista representa las figuras de las brujas como ilustraciones figurativas, mientras que los fondos los trabaja a partir de técnicas automáticas o informalistas para conseguir sensaciones de bruma o misterio.

¹⁴¹⁵ *La Sorcière* fue publicada en 1862. Narra, en forma novelesca y con un enfoque romántico, la historia de una bruja imaginaria, una mujer libre y potencialmente subversiva. Como en el resto de sus

sabemos si Remedios Varo lo leyó,¹⁴¹⁶ pero seguramente conocía sus tesis, tan amadas por los surrealistas, bien por medio de Benjamín Péret,¹⁴¹⁷ o bien por Leonora Carrington, a quien Breton había comparado con *La Sorcière* en la presentación que le dedica para introducir uno de sus cuentos.¹⁴¹⁸ Las tesis de Michelet fueron fundamentales para que la figura de la bruja, de la hechicera, se convirtiese en una de las identificaciones que los surrealistas reivindicaron para «la mujer», junto a la de la vidente, la loca y la mujer-niña.

Más adelante, la realidad mexicana tuvo que suponer un descubrimiento fascinante para alguien interesada por la magia y la brujería. Las «limpias»¹⁴¹⁹ se practican habitualmente (y no solo entre la población indígena) tanto para las personas como para las casas y negocios; se utilizan los «servicios» de brujos como los renombrados de Catemaco, en el estado de Veracruz, y la gente se pone cintas rojas en la muñeca para preservarse del mal de ojo, de las «miradas fuertes» o de las posibles consecuencias de un eclipse de sol. La investigadora Lois Parkinson Zamora constata que «La cultura sincrética de México y las prácticas indígenas, rituales conocidos como brujerías, fascinaron a los surrealistas, Varo incluida»¹⁴²⁰

Y al poco de llegar a México, Remedios Varo encontró con quien compartir ese descubrimiento y fascinación, al reencontrarse con Leonora Carrington. Todo parece indicar que fue en México, y sobre todo junto a Carrington, que Varo desarrolló de una manera más intensa su curiosidad e interés por la brujería. En México, y tras las traumáticas experiencias de guerra por las que ambas habían pasado, Varo y Carrington

libros, Michelet rehabilita, para construir la historia, a sus actores más humildes. Elucubra que la brujería medieval es la pervivencia de un culto más antiguo, centrado en la figura femenina; y que es también un acto de rebelión contra el orden imperante. Hay traducción española: *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, *op. cit.*

¹⁴¹⁶ Al menos no figura entre los libros de su biblioteca mexicana que algunas investigadoras e investigadores han trabajado en relación a su obra.

¹⁴¹⁷ Sabemos que Péret lo conocía y admiraba. Muchos años después, a su regreso de México y en una encuesta promovida por Raymond Queneau, Péret lo incluía en su listado de cien lecturas para la biblioteca ideal que todo «*honnête homme se devrait de lire*». Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴¹⁸ André Breton, *Antología del humor negro*, *op. cit.*, p. 381. Leonora Carrington y Gisèle Prassinos son las dos únicas mujeres seleccionadas de un total de 46 escritores. En su presentación Breton identifica a Prassinos con la imagen de la mujer niña.

¹⁴¹⁹ Rituales para limpiar, revocar o proteger de una maldición.

¹⁴²⁰ Lois Parkinson Zamora, “Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo”, *op.cit.*, p.69. La autora de este artículo recoge la confirmación de Walter Gruen del interés de Varo por las prácticas rituales populares.

compartieron muchas curiosidades, prácticas serias y bromas secretas en relación a la magia y la brujería. Recordemos que si, de niña. Varo había escrito a un hindú, Carrington había intentado levitar. En palabras de Janet A. Kaplan:

En México encontraron un ambiente muy propicio ya que allí la magia formaba parte de la realidad cotidiana: vendedores ambulantes de hierbas se instalaban en las esquinas de 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 las enfermeras. México ejerció una apasionante influencia sobre Varo y Carrington para las que el poder de los hechizos y presagios ya era una realidad [...] ¹⁴²¹

De hacia dónde las llevó esta influencia y fascinación tenemos un ejemplo precioso en la confianza que le hace Carrington a André Breton, en una de las cartas que le escribe al poco de llegar a México. En ella le cuenta que «*Remédios et moi nous avons trempés les doigts timidement dans la sorcellerie pratique avec résultats parfois palpables. Mais c'est à ce imagier ou se auto-ensorcelle par ignorance*» [sic]. ¹⁴²²

¿A qué se refiere Leonora Carrington con la brujería práctica y los resultados palpables? Podría ser que le esté contando a Breton sobre las prácticas de fabricación de algunas pócimas mágicas o alimentos fantásticos, ¹⁴²³ y también a los «experimentos» para intentar provocar o cambiar algunos acontecimientos, como la construcción de sistemas solares caseros que relataba Varo en algunas de sus cartas. Sabemos que Remedios Varo

¹⁴²¹ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 96.

¹⁴²² Carta manuscrita de Leonora Carrington a André Breton desde México, 8 de agosto [1943]. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, B.R.T. C 424. La cita se transcribe literalmente, en el particular francés de Leonora. Con la autorización escrita de Aube Breton-Elléouët.

¹⁴²³ De hecho, Breton ya conocía las extraordinarias recetas de Leonora, a las que se refieren en el texto que escribe sobre ella en *Antología del humor negro*, op. cit., p. 381. Tal vez por eso, en una carta posterior, Leonora le incluye a Breton una receta de un estrambótico pastel, que cuenta le ha sido transmitida por su gurú G y acompaña con un fotomontaje sobre el resultado. Véase María José González Madrid, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”. Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d'une relation», op. cit., p. 154.

y Leonora Carrington se reunían casi todos los días, bien a charlar,¹⁴²⁴ a discutir lecturas o a jugar en sus «experimentos culinarios». Aunque en la novela de Carrington *La corneta acústica*, Marian va a visitar a Carmella «los lunes, si hace bueno»,¹⁴²⁵ durante muchos años –más de veinte– ellas se veían casi a diario, como recuerda Carrington en una conversación con Chadwick.¹⁴²⁶ Además, se escribían también casi diariamente cartas y notitas, a veces ilustradas con pequeños dibujos, a veces incluyendo referencias a un lenguaje secreto: Leonora Carrington acompañaba sus dibujos de regalo a Remedios Varo con notas escritas al revés, que tenían que ser leídas reflejándolas en un espejo.¹⁴²⁷ Aunque conocemos muy poco sobre su relación escrita, algunos de estos dibujos han sido hechos públicos, y en la nota escrita al revés que acompaña a uno de ellos, Carrington le cuenta a Varo:

Remedios, je t'ai dis que je te fabrique un sors contre (le mauvais oeil) le volia– Heir soir j'avais 38° de fièvre, auto-suggestion peut-être– je me sens pas assez bien pour sortir– Viens me voir si tu peut? Venez tout les deux pour boire de votre tequilt? Leonora. [*sic*]¹⁴²⁸

Si Leonora Carrington se atrevía a fabricar remedios contra el mal de ojo, a Remedios Varo le gustaba jugar con la idea de que era una hechicera, invitaba a sus amigas a su «muy humilde choza» a tomar bebidas extrañas como agua de castañas y jugo de espárragos¹⁴²⁹ y se levantaba siempre con su propio «encantamiento»: *GURNAR KUR*

¹⁴²⁴ En palabras de Juliana González, explicando una tarde compartida con ellas: «No paraban de hablar. Hablaban y hablaban... *ad infinitum*, en riguroso francés». Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009.

¹⁴²⁵ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴²⁶ Whitney Chadwick, *Women Artists and the surrealist movement*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴²⁷ Carrington explotó, ya desde sus dibujos infantiles, su capacidad para escribir con las dos manos, y hacerlo simultáneamente y de forma simétrica, es decir, escribiendo normalmente con una mano y a manera de reflejo en un espejo con la otra. Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴²⁸ Esta nota acompaña un dibujo titulado *Tiburón* datado en 1942, es decir, el mismo año de la llegada de Leonora a México. Podemos suponer entonces que era una invitación para Varo y Péret. Este dibujo aparece reproducido (con el número 58), junto con cinco más, todos identificados como regalos de Carrington a Varo, datados entre 1942 y 1943 y acompañados de la particular escritura al revés que practicaba Carrington–y uno de ellos de una adivinanza– en el catálogo de la subasta *Modern Mexican Paintings, Drawings, Sculpture & Prints*, realizada por Sotheby's en Nueva York el 26 de mayo de 1977. Vuelve a aparecer reproducido con el número 101 en el catálogo de la subasta *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture*, Sotheby's, Nueva York, 28 de mayo de 1984.

¹⁴²⁹ «Carta 2. A Juliana González y Mercedes de la Garza», en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, *op. cit.*, pp. 70-71. Esta carta está también recogida, con el título de «Carta 1», en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 222. Se trata de una edición crítica y presenta ligeras variantes en relación a la anterior

KAR KAR.¹⁴³⁰ Los encantamientos,¹⁴³¹ que sirven para realizar algún acto mágico o convocar los poderes de los que disponen brujos y magas, deben ser pronunciados con toda exactitud, en el tono adecuado y, muchas veces, en una lengua secreta e ininteligible. Varo mantenía también una relación mágica con ciertos objetos, a los que consideraba cargados de poder y conservaba o regalaba como talismanes.¹⁴³²

El documento más explícito del interés de Varo por la brujería –y también de cómo este interés era compartido con Carrington– es la carta o el borrador (que ya hemos citado al hablar de los «sistemas solares caseros») que escribe a un tal «señor Gardner».¹⁴³³ La carta comienza así:

Estimado Sr. Gardner:

Acabo de conocer su libro, que ha despertado en mí muchísimo interés. Una amiga mía, la Sra. Carrington, ha tenido la bondad de traducírmelo, ya que soy incapaz de leer o hablar el inglés.

Creo que una correspondencia con usted o con alguna de las personas que lo rodean (si usted está demasiado ocupado con sus *recherches*) sería sumamente interesante para comunicarnos mutuamente nuestras experiencias y conocimientos.

Lo primero que me gustaría destacar de este párrafo es que la lectura del libro de Gardner debió de parecerle tan interesante a Leonora Carrington que hizo el esfuerzo de traducírselo del inglés al francés a Remedios Varo, en quien despertó también «muchísimo interés». Hemos de imaginar entonces que pasaron muchas horas juntas compartiendo la lectura-traducción del libro, y comentándolo. Lo segundo que cabe destacar es que a Varo le pareció que el tal señor Gardner podía ser un interlocutor a

¹⁴³⁰ Según recuerda Xabier Lizarraga entrevistado por Tere Arcq en México, 6 de junio del 2004. Citado en Teresa Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», *op. cit.*, p. 106.

¹⁴³¹ Del latín *incantare*, pronunciar palabras mágicas. La palabra tiene más acepciones, entre otras la vinculada al disfrute estético: Encantamiento como arrebatación, «potencia mágica que cautiva al espectador», en Étienne Souriau (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, *op. cit.*, p. 498, *sub voce* «Encantado, encantamiento».

¹⁴³² Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁴³³ «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, pp. 80-84. La carta está reproducida asimismo en Beatriz Varo, *Remedios Varo. En el centro del microcosmos*, *op. cit.*, pp. 218-221, y un fragmento, con el título «Del verdadero ejercicio de la brujería», en *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, *op. cit.*, pp. 40-41.

quien interesasen sus experiencias y las de Carrington, y por tanto le proponía iniciar una correspondencia.

Durante mucho tiempo esta carta se consideró (como tantas otras de Remedios Varo) dirigida a un personaje ficticio.¹⁴³⁴ Recientemente la investigadora Tere Arcq ha identificado al destinatario como Gerald B. Gardner¹⁴³⁵ y el libro al que se refiere Varo como *The Meaning of Witchcraft*,¹⁴³⁶ publicado en inglés en 1959. No sabemos si la artista llegó a mandar su carta (en tal caso, hubiese necesitado de nuevo la traducción de Leonora, en esta ocasión para escribir en inglés),¹⁴³⁷ pero este segundo libro de Gardner empieza, curiosamente, así:

Dirigir el «Museo de la Magia y Brujería» de Castletown, en la Isla de Man, me permite recibir una gran cantidad de correspondencia procedente de todos los rincones del planeta. Algunas de esas cartas son interesantes, otras groseras (muy pocas, desde luego, pero las suficientes para animar el asunto), otras son fantásticas, y algunas graciosas en el más amplio sentido de la palabra.¹⁴³⁸

Creo que a Gardner, en caso de haberla recibido, la carta de Varo le hubiese parecido todo excepto grosera. Pero, ¿quién era Gardner? ¿Por qué su libro había despertado el interés de las pintoras? Gerald B. Gardner (1884 - 1964) es conocido por sus textos sobre brujería, en los que descubre y describe la pervivencia de una antigua religión en algunas prácticas modernas de la brujería. Además, Gardner (junto a Cecil Williamson) instituyó en 1951, en la pequeña población de Castletown, en la Isla de Man, un museo dedicado a

¹⁴³⁴ Isabel Castells habla de un destinatario no identificable, y duda entre considerar que la carta pueda estar dirigida a una persona concreta o que, por su tono humorístico, sea un texto ficticio y paródico (en su introducción a Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 80-81). También Beatriz Varo se pregunta si podría estar dirigida a un Gardner real, y aventura que Gardner podría referirse a Gurdjieff, en el sentido del «jardinero» que cuida su jardín o grupo de discípulos. Beatriz Varo, *Remedios Varo. En el centro del microcosmos*, op. cit., pp. 73 y 130.

¹⁴³⁵ Véase Teresa Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», op. cit., p. 106.

¹⁴³⁶ Gerald B. Gardner, *The Meaning of Witchcraft*, Londres: Aquarian, 1959. Existe edición en castellano: *El significado de la brujería*, traducción de José Luis Sánchez Salcedo, Madrid: Luis Cárcamo, 2006.

¹⁴³⁷ No se encuentran datos sobre Remedios Varo ni Leonora Carrington en el archivo del Museo de la Magia y Brujería que dirigió Gardner. Según correo electrónico en respuesta a mi petición de información por parte de Hanna Fox, The Museum of Witchcraft, con fecha 9 de octubre de 2012.

¹⁴³⁸ Gerald B. Gardner, *El significado de la brujería*, op. cit., p. 13

la magia y la brujería.¹⁴³⁹ Aunque había publicado anteriormente algunos escritos de ficción, sus obras más conocidas son la mencionada *The Meaning of Witchcraft* y *Witchcraft today*, que vio la luz unos años antes, en 1954 y que es el libro que, según creo, Varo y Carrington leyeron juntas.¹⁴⁴⁰

5. La brujería gardneriana o la WICCA

Antes de continuar con la carta de Varo me parece procedente detenerme en saber qué es lo que cuenta Gardner en su libro, para intentar entender el entusiasmo de ambas pintoras y porque la identificación del destinatario de la carta permite hacer una lectura novedosa de la misma en relación a sus ideas. Gardner comienza *Witchcraft Today* diciendo que las brujas inglesas le han hablado y le han autorizado a que divulgue «muchas cosas que no han sido nunca antes hechas públicas en relación a sus creencias, sus rituales y sus razones; también para enfatizar que ninguna de sus presentes creencias, rituales o prácticas, son peligrosas».¹⁴⁴¹ Gardner hace público que «el culto de las brujas, que la gente consideraba desterrado de la existencia»,¹⁴⁴² existe todavía. Gardner cuenta que su liturgia es un ritual secreto, enseñado de viva voz, o tal vez escrito a mano. ¿Cuáles son las creencias e ideas sobre las brujas que divulga Gardner? Su libro adolece absolutamente de rigor académico, pero parece que su heterogéneo índice y sus arriesgadas teorías fascinaron a Varo y Carrington. Aunque ellas no fueron las únicas: las teorías gardnerianas fueron claves para el establecimiento, en la década de 1960, de una religión neopagana más tarde denominada *Wicca*, que cuenta hasta la actualidad con un gran número de seguidoras y seguidores.¹⁴⁴³

¹⁴³⁹ Trabajó como plantador y como funcionario en Borneo y Malasia, y no regresó a Inglaterra hasta 1936, cuando tenía cincuenta y dos años. En ese año publicó *Keris and other Malay Weapons*, sobre prácticas mágicas en el sureste asiático. Actualmente el museo se encuentra en Boscastle, Cornwall.

¹⁴⁴⁰ Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, Londres: Rider and Company, 1954. Citaré este libro según la edición disponible en línea: <http://clubs.psu.edu/up/silverc/witchcrafttoday.pdf> [consulta: 29/10/2012]. Las páginas no están numeradas, así que el número de página en las notas se corresponden a la numeración de páginas en el formato pdf del documento. Propongo que éste –y no *The Meaning of Witchcraft*– es el libro que Remedios Varo y Leonora Carrington leyeron juntas basándome en una de las informaciones que da Varo en su carta, y que comentaré más adelante. De todas maneras, la diferencia entre un libro u otro sería básicamente su fecha de publicación, y por lo tanto de lectura por parte de Varo y Carrington, ya que, en cuanto a los contenidos, *The Meaning of Witchcraft* redundaba en los datos de *Witchcraft Today*.

¹⁴⁴¹ «[...] much that has never before been made public concerning their beliefs, their rituals and their reasons for what they do; also so emphasise that neither their present beliefs, rituals nor practices are harmful», Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁴² Gerald B. Gardner, *El significado de la brujería*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁴³ Y que cuenta, desde finales de los años 60 en Estados Unidos, con una escisión feminista denominada la *wicca* diánica (en relación a la diosa Diana) o brujería diánica feminista.

Gardner advierte que solo puede revelar algunas de las cosas que conoce, y comienza explicando ciertos rituales del culto reciente de las brujas. Explica, por ejemplo, que en el tiempo en que él escribe los sabbat ya no son grandes encuentros que pueden reunir hasta miles de personas, sino pequeñas reuniones en casa de alguna de las brujas¹⁴⁴⁴ que convocan a un *covent*¹⁴⁴⁵ formado –a ser posible– por trece personas, seis parejas y una oficiante.¹⁴⁴⁶ Gardner explica cómo se desarrolla el ritual de una reunión: debe haber fuego, generalmente una vela, en el altar. También tiene que haber agua, y a menudo se utiliza incienso. Se traza un círculo con la idea de contener el poder que se levanta en su interior.¹⁴⁴⁷ Colocadas asimismo en círculo, las brujas van desnudas para officiar el ritual, ya que creen que el cuerpo humano es un gran almacén de poder y la ropa solo obstaculiza su circulación: «Las brujas creen que el poder reside en sus cuerpos y que puede liberarse de varias maneras La más sencilla consiste en danzar alrededor en un círculo, cantando o gritando, para inducir un estado de frenesí».¹⁴⁴⁸ Con estos rituales, pretenden que «exude» de sus cuerpos el poder que llevan con ellas.¹⁴⁴⁹ Según Gardner, las brujas creen en una serie infinita de reencarnaciones.¹⁴⁵⁰ Algunos rituales están relacionados con esta creencia, como por ejemplo «La danza del Caldero de la Regeneración y la Danza de la Rueda o Yule»,¹⁴⁵¹ que las brujas cumplen para provocar

¹⁴⁴⁴ Gardner observa que aunque el culto de la brujería es ejercido tanto por hombres como por mujeres, se utiliza siempre el femenino para referirse a ambos, y así lo hace él en sus escritos: «Witches are as often men as women, but in English a witch is always called “she”, so I will use that word, and the reader must understand it to mean either male or female», *Witchcraft today, op. cit.*, p. 7. Los ritos y creencias brujeriles descritos por Gardner están también en Frank Donovan, *Historia de la brujería, op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁴⁵ Se recoge una forma antigua de la palabra *covent*, refiriéndose a una comunidad de personas que comparte vida religiosa.

¹⁴⁴⁶ Una creencia popular sobre la brujería es que un grupo ha de estar formado por trece personas. Según Gardner, no es necesario, aunque el trece se considera el número ideal. El número trece ha sido relacionado por algunos historiadores de la brujería con una parodia sacrílega del grupo de Cristo y sus doce apóstoles en el ritual de la «última cena». Otros estudiosos lo han relacionado con la pervivencia de la leyenda del rey Arturo y sus doce caballeros en la búsqueda del Santo Grial.

¹⁴⁴⁷ Y no, como en otros rituales mágicos, para mantener a los espíritus fuera. Gerald B. Gardner, *Witchcraft today, op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁴⁸ «Witches are taught and believe that the power resides within their bodies which they can release in various ways, the simplest being dancing round in a circle, singing or shouting, to induce a frenzy», *ibid.*, p. 9.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 28. Ese poder lo identifica Gardner *ibid.* con el campo de fuerza que a veces se puede ver alrededor de las personas y que se denomina «aura».

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁵¹ La danza del caldero de la regeneración procede de la tradición mitológica celta. La festividad del Yule era, para los antiguos pueblos germánicos y escandinavos, una fiesta invernal, de renovación, que coincide con la actual Navidad. Para las brujas *wiccanas* el Yule es la fecha del solsticio de invierno, durante la cual se celebra un sabbat. Sabemos que al menos Leonora conocía esta terminología vinculada a

el re-nacimiento del sol y el regreso del verano. Se coloca un caldero en el centro del círculo y se canta alrededor, con antorchas.¹⁴⁵² ¿Quiénes son las brujas que se reúnen? Gardner las describe como:

la gente que se llama a sí misma la *Wida*, la «gente sabia», que practica los antiguos ritos y que, junto a mucha superstición y conocimiento de las hierbas, ha preservado una enseñanza oculta y un proceso de trabajo que piensan que es magia o brujería.¹⁴⁵³

¿De que antiguos ritos y enseñanzas secretas está hablando Gardner? En sus libros propone referencias y similitudes absolutamente heterogéneas: relaciona el culto de las brujas con algunos rituales cristianos, con la magia cabalística, con leyendas de muy diferentes orígenes y culturas, con ideas desarrolladas por Frazer en *La rama dorada*; lo vincula también a órdenes herméticas antiguas y contemporáneas (como los templarios, los rosacruces o los masones), a mitos celtas, a los misterios eleusinos¹⁴⁵⁴ y dionisiacos, a las narraciones de la búsqueda del Santo Grial, a antiguos ritos egipcios, a las contemporáneas prácticas del vudú en algunos países americanos, etc. Dedicó también en ambos libros un capítulo específico sobre la magia en Irlanda, que debió fascinar especialmente a Carrington.¹⁴⁵⁵ Pero además de las descripciones de la práctica de la brujería actual, que seguro interesaron a unas artistas proclives a «ritualizar» y «encantar» muchas acciones cotidianas,¹⁴⁵⁶ Gardner pone en el centro de su libro la recuperación de una teoría que seguramente encantó a Carrington:

los mitos celtas y a la brujería *wiccana*, ya que una de sus pinturas de 1951 se titula *Samain*, que es el nombre de la fiesta de inicio de año celta y también de la fiesta de encuentro y comunión con los muertos. Se celebra la noche del 31 de octubre y para las seguidoras actuales de los ritos de brujería es el nombre de la fiesta del gran sabbat. Parece que la fiesta de *Halloween*, que desde EE.UU. se ha divulgado por todo el mundo, tiene su origen en esta antigua festividad celta.

¹⁴⁵² Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵³ «[...] the people who call themselves the Wida, the “wise people”, who practise the age-old rites and who have, along with much superstition and herbal knowledge, preserved an occult teaching and working processes which they themselves think to be magic or witchcraft», *ibid.*, p. 66.

¹⁴⁵⁴ Los rituales de iniciación descritos por Gardner repiten los pasos de los misterios eleusinos, que reviven la agradecida visita de Deméter a Eleusis para comunicar los secretos de sus misterios a un hierofante, un revelador de cosas sagradas. En Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 27. Para una descripción de los misterios eleusinos, véase Karl Kerényi, *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid: Siruela, 2003.

¹⁴⁵⁵ La importancia de las leyendas celtas en este libro debió atraer a Leonora, así como estos capítulos dedicados a las brujas irlandesas. ¿Sabría Leonora que Gardner tuvo, como ella, una niñera irlandesa?

¹⁴⁵⁶ Lo que Janet A. Kaplan ha denominado «encantamientos domésticos». Janet A. Kaplan, «Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina», *op. cit.*, pp. 33-42.

Las brujas no conocen el origen de su culto. Mi teoría es [...] que se trata de un culto de los tiempos matriarcales de la Edad de Piedra, cuando las mujeres eran las que mandaban; en tiempos posteriores el dios masculino se impuso dominante, pero el culto de las mujeres, debido a sus secretos mágicos, continuó como un orden distinto.¹⁴⁵⁷

Gardner propone que la brujería contemporánea es pervivencia y continuidad de un antiquísimo culto matriarcal, cuya deidad principal es una diosa madre que tiene un consorte varón, cuyo culto está dirigido por mujeres y que exalta el principio femenino por encima del masculino. «La diosa del culto de las brujas es, obviamente, la Gran Madre, la dadora de vida, amor encarnado»,¹⁴⁵⁸ y su consorte es un dios cornudo, cuya representación más conocida sería la recogida en la mitología griega en la figura de Pan.¹⁴⁵⁹

Esta hipótesis la había planteado unos años antes la antropóloga y egiptóloga británica Margaret A. Murray, en un libro que trastocó los imaginarios sobre la brujería en Europa: *El culto de la brujería en Europa Occidental*.¹⁴⁶⁰ Según Murray y Gardner, la brujería sería la expresión contemporánea de una antigua fe, que propone el culto a la diosa madre, diosa de la tierra y de la fertilidad. La brujería contemporánea recogería entonces los antiguos cultos a la Inanna-Ishtar mesopotámica, la Tiamat babilónica, la Nin asiria, la Astarté siria y fenicia, la Anahit persa, la Isis egipcia, las Gea, Hera, Ártemis, Deméter

¹⁴⁵⁷ «The witches do not know the origin of their cult. My own theory is, as I said before, that it is a Stone Age cult of the matriarchal times, when woman was the chief; at a later time man's god became dominant, but the woman's cult, because of the magical secrets, continued as a distinct order». Gerald B. Gardner, *Witchcraft today, op. cit.*, p. 25. Esta teoría la repite también en *El significado de la brujería, op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁵⁸ «The goddess of the witch cult is obviously the Great Mother, the giver of life, incarnate love», *ibid.*, p. 24.

¹⁴⁵⁹ Pan, el hombre-cabrón, con cuernos y pezuñas hendidas, famoso por sus hazañas sexuales, sería, según esta historia de la brujería, la figura del macho cabrío adorado por las brujas e identificado por los demonólogos renacentistas con el diablo. Frank Donovan, *Historia de la brujería, op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶⁰ Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe. A Study in Anthropology*, Oxford: Clarendon Press, 1921. Hay edición en castellano: *El culto de la brujería en Europa Occidental*, traducción de Beatriz Constante y Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona: Labor, 1978. Murray (1863 - 1963) escribió otro libro sobre esta temática, *The god of the witches*, Londres: Sampson Low, 1931. Me parece significativo que la tesis de Murray haya sido revisitada por las investigadoras feministas en la década de 1980, debido a su interés por la relación entre las mujeres y la naturaleza en las primeras sociedades matrifocales. Por ejemplo Mary Condren ha interpretado a las brujas como defensoras de una antigua religión ginocéntrica que idolatraba las potencias reproductivas, en *The Serpent and the Goddess. Women, Religion and Power in Celtic Ireland*, San Francisco: Harper & Row, 1989.

y Atenea griegas y las Cibeles, Venus, Juno y Diana romanas.¹⁴⁶¹ Y también a la diosa irlandesa Anann, (conocida además como Dana o Danu), la Mari vasca, la Coatlicue azteca y la Pachamama entre los quechuas y aimaras. Según Gardner, el nombre de la diosa de las brujas debe permanecer secreto, y a él le fue prohibido dar su nombre. Cuando se refiere a ella, la nombra «G».¹⁴⁶² Su culto se realizaba de noche, y estaba vinculado a la luna y a sus fases.¹⁴⁶³

En sus libros, Gardner divulgó (y vulgarizó) las propuestas de Murray, quien a su vez escribió la introducción para *Witchcraft today*. Si Leonora había contado que la lectura del libro de Robert Graves *La diosa blanca*¹⁴⁶⁴ fue «la mayor revelación» de su vida,¹⁴⁶⁵ podemos suponer que leyó el libro de Gardner como una continuación de las mismas teorías pero que, además, rescataba para el presente –y por tanto para ella– una posibilidad práctica: recuperar el culto a la diosa y con él los poderes que llevaba asociados. Y es con ese entusiasmo que se tomó el trabajo de traducir y comentar el libro para Varo. De hecho, al compartir esta lectura con Varo se identificaba como una bruja y hacía como ellas, cumpliendo el mandato con el que finaliza el libro de Gardner: «Habiendo dicho todo lo que se me ha permitido decir, debo finalizar. Espero que este

¹⁴⁶¹ Sobre la diosa madre, véase Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, *op. cit.*

¹⁴⁶² Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 12. Según Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 26, Gardner llama a la diosa de las brujas «G» porque su nombre no puede ser revelado jamás, según la antigua creencia de que los malos espíritus no pueden causar daño alguno a aquel cuyo nombre no conocen.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 24. El culto a la diosa madre estuvo en muchas tradiciones vinculado a la luna. Una de sus representaciones como triple diosa combina las figuras de Artemis (la luna creciente), Selene (la luna llena) y Hécate –diosa madre convertida en diosa de la hechicería– (la oscura luna nueva). Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, *op. cit.*, p. 380. También en Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 160. Gardner explica además que en la antigua Inglaterra las mujeres nobles acudían a caballo a las reuniones nocturnas o sabbats de Bensozia, la Diana de los ancianos galos, también llamada Noctícula, Herodías y Luna. Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁴⁶⁴ Robert Graves (1895 - 1985), poeta, escritor y estudioso inglés conocido por sus novelas históricas y sus investigaciones sobre mitología, publicó *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* en 1948. Se trata de una aproximación al estudio de la mitología desde una perspectiva diferente a la académica tradicional. Graves propone la existencia de una deidad en la antigua Europa, la «diosa blanca del nacimiento, el amor y la muerte», muy similar a la diosa madre, inspirada y representada por las fases de la luna, que está detrás de los rostros de las diosas en diferentes mitologías paganas. Hay edición en castellano: *La diosa blanca*, *op. cit.*

¹⁴⁶⁵ «Reading *The White Goddess* was the greatest revelation of my life». Así lo recoge Chadwick en conversación con Carrington, que leyó el libro al poco de ser publicado. Whitney Chadwick, *Women Artists and the surrealist movement*, *op. cit.*, p. 186. ¿Compartiría también Carrington esta lectura o las teorías que propone Graves con Remedios Varo, igual que hizo con la de Gardner?

libro haya sido de tu interés, lector o lectora y, como las brujas, se lo cuenten a otras. Bendita seas».¹⁴⁶⁶

Después de la II Guerra Mundial, las ideas de Margaret Murray se pusieron muy de moda entre ciertos intelectuales. A la publicación de *La diosa blanca* la acompañaron la de los libros de E. O. James¹⁴⁶⁷ sobre antiguos ritos y fiestas religiosas, que reavivaron también el interés por la creencia en la supervivencia de este culto. En la mente de Gerald Gardner la brujería estaba tomando forma, y apenas seis años después de la publicación del libro de Graves, recoge y describe en su *Witchcraft today* las prácticas actuales de esas viejas religiones sobre las que habían escrito Murray, Graves y James.¹⁴⁶⁸

Sin embargo, la hipótesis que planteó Murray y recogió Gardner, y que vinculaba la brujería al antiguo culto a una diosa, no era absolutamente original. De hecho, la primera referencia a una diosa en la brujería europea se encuentra en un texto de la iglesia católica, justamente en un opúsculo en que se condena a las brujas llamado *Canon episcopi* (comienzos del siglo X), que fue incorporado al *Corpus juris canonici* en el siglo XII, pasando a formar parte, de este modo, del derecho canónico. En él se señalaba que:

No se debe omitir que ciertas mujeres desamparadas, pervertidas por Satanás, seducidas por las ilusiones y los fantasmas de los demonios, creen y abiertamente confiesan que, en la oscuridad de la noche, cabalgan a lomos de ciertas bestias juntamente con la diosa Diana, formando una horda innumerable de mujeres, y en el silencio de la noche, sobrevuelan vastas

¹⁴⁶⁶ «Having said all I am permitted to say, I must now finish. I hope that this book will have been of interest to you, the reader, and as the witches say to each other. Blessed Be», Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁶⁷ Edwin Oliver James (1888 - 1972) fue un antropólogo cuyo trabajo versa sobre religiones comparadas. Entre sus publicaciones, *The Social Function of Religion* (1948) *Myths and Ritual in the Ancient Near East* (1958), *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archaeology*. (1957), y *The Cult of the Mother Goddess: An Archaeological and Documentary Study* (1959)

¹⁴⁶⁸ Russell analiza la formación de las ideas de Gardner, señala las fuentes literarias y mágicas a partir de las que inventa –o reinventa– una religión: su propia biografía, su pertenencia a diferentes grupos religiosos, la relación de su obra con la de Margaret Murray, la de Leland, etc. Jeffrey B. Russell, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, *op. cit.*, p. 192. Russell se basa en el estudio de Aidan Kelly, *The rebirth of Witchcraft. Tradition and Creativity in the Gardnerian Reform*, Berkeley: publicación privada, 1977.

extensiones de campo, y obedecen sus mandatos como a su señora, siempre que se las convoca a sus servicios otras noches.¹⁴⁶⁹

6. La brujería en la obra de Leonora Carrington

No es difícil establecer qué propuestas y relatos del libro o los libros de Gardner fascinaron a Leonora. Que la brujería fuera la continuidad y pervivencia de un culto matriarcal era una teoría que retomaba la de Graves y la actualizaba, dando a seguidores y seguidoras la posibilidad de continuar con ese culto. En las pinturas y escritos de Leonora las referencias a su conocimiento de la brujería son muchísimo más evidentes y numerosas que en las de Remedios Varo.¹⁴⁷⁰

No me detendré excesivamente en la obra de Leonora Carrington, pero como podemos suponer que en esos años –entre la llegada de ambas a México, la carta de Carrington a Breton y la carta de Varo a Gardner– estuvieron «metiendo los dedos» juntas en la brujería, creo que las referencias en la obra de Carrington pueden servirnos de indicador. Así que citaré muy brevemente que en sus pinturas aparecen con frecuencia imágenes de mujeres alrededor de calderos, que remiten tanto a la tradición mitológica celta como a la práctica bruja. Los ejemplos más significativos serían *The House Opposite* (1945) y *La tentación de San Antonio* (1947). Otras veces no está el caldero en el centro, pero en la pintura se representa a las mujeres dispuestas en círculo, como si se tratase de un «círculo de brujas». De hecho, en algunas pinturas el círculo aparece incluso dibujado en el suelo, ya enmarcando las figuras (como en *Té verde [La dama oval]*, 1942, *El ancestro*, 1968 y *El baño de Rabbi Loew*, 1969), ya enmarcado por ellas (como en *El jardín de Paracelso*, 1957, *La crisopeya de María la judía*, 1964 y *La cocina aromática de la abuela Moorhead*, 1975). En muchas ocasiones el grupo de mujeres o de figuras se dispone alrededor de una mesa. La investigadora y biógrafa de Carrington, Susan L. Aberth,

¹⁴⁶⁹ Recogido en Frank Donovan, *Historia de la brujería, op. cit.*, p. 81. Aunque no son muy numerosas, conocemos representaciones de fiestas de sabbat organizadas alrededor de una diosa, en lugar del dios cornudo que habíamos visto en las pinturas de Goya. Uno de las obras más explícitas es la *Basler Venustanz* (Danza de Venus de Basel), un óleo pintado por Hans Bock alrededor de 1575, y que se encuentra en el Museo Städel de Frankfurt (número de inventario 2233). En la pintura se ve a una veintena de personas desnudas, casi todas mujeres, que danzan en círculo alrededor de una estatua de Venus de mármol colocada sobre un pedestal.

¹⁴⁷⁰ De hecho, incluso existe una tesis doctoral sobre la relación entre Carrington, su obra y la brujería, que no he podido consultar. Lourdes Andrade, *Leonora Carrington: from witch to Great Goddess*, University of Kent, 1992 (no publicada).

dedica una investigación a esta iconografía específica, para llegar a la conclusión de que la mesa de cocina, presentada como si fuera un altar, transforma el espacio doméstico femenino en un espacio simbólico que celebra la arquetípica sacralidad femenina.¹⁴⁷¹

También en los textos de Leonora Carrington aparecen extrañas brujas. En uno de sus primeros cuentos escritos en Francia, titulado *Cuando iban por el lindero en bicicleta*, la protagonista, Virginia Fur, es descrita como alguien de quien «no podías estar seguro de que fuera una criatura humana»,¹⁴⁷² con su melena de varios metros «siempre llena de bichos nocturnos».¹⁴⁷³ Está enamorada del hermoso y presumido jabalí Ignose, y su venganza es terrible cuando los cazadores, ayudados por San Alejandro, lo abaten. En el cuento mencionado *La invención del mole*,¹⁴⁷⁴ escrito ya en México, Carrington narra con su humor característico que la famosa salsa mexicana de chocolate, especias y chiles que recibe este nombre, es en realidad el resultado del cocimiento para un banquete antropofágico del obispo de Canterbury por parte de Montezuma y un amigo. La bruja que aparece en este cuento se llama Tlaxcluhuichiloquitle, un nombre casi impronunciable e inventado, aunque con graciosas resonancias mexicanas.

Pero la obra de Carrington en la que las referencias a la brujería son continuas es la ya citada *La corneta acústica*, no en vano una novela en la que las protagonistas son ella misma, Remedios Varo y un grupo de viejas. El análisis de esta novela en relación con la tradición y las prácticas de la brujería requeriría un estudio específico, al que no podemos dedicarnos ahora, pero sí me parece interesante enumerar algunos ejemplos para dar cuenta de los conocimientos de Carrington sobre esta temática y de cómo se situaba a sí misma y a Varo en relación a la brujería gardneriana. Los rituales brujeriles aparecen en muchos momentos de la novela: las viejas se reúnen en secreto, siguiendo todas las indicaciones de un sabbat: alrededor de un árbol, por la noche, para danzar en círculo, beber una misteriosa poción que les provoca alucinaciones y entonar cánticos

¹⁴⁷¹ Susan L. Aberth, «The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 1, México D.F., junio 2012, p. 10.

¹⁴⁷² Leonora Carrington, «Cuando iban por el lindero en bicicleta», escrito en francés entre 1937 y 1940. Recogido en *El séptimo caballo y otros cuentos*, traducción de Fernando Torres Oliver, México D.F.: Siglo XXI, 1992, p. 11.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁴⁷⁴ Leonora Carrington, «La invención del mole», escrito en México a principios de la década de los sesenta. Recogido en *El séptimo caballo y otros cuentos*, *op. cit.*, pp. 199-206.

extraños;¹⁴⁷⁵ o se dedican a organizar sesiones de espiritismo en las que se disponen en forma de círculo para invocar la energía astral.¹⁴⁷⁶ Para formar parte de este grupo, las viejas han pasado por un arquetípico ritual de iniciación y de transformación: también Marian Leatherby –el *alter-ego* de Leonora en la novela–, tras un descenso al infierno, al «Útero del mundo», se encuentra a sí misma removiendo un enorme caldero de hierro.¹⁴⁷⁷ Marian tendrá que introducirse en el caldero, cocinarse e autoingerirse, en una especie de ceremonia chamánica de re-nacimiento.¹⁴⁷⁸ En sus rituales, las viejas invocan tanto a Hécate como a Santa Brígida,¹⁴⁷⁹ pero también lo hacen –en una referencia directa a las teorías de Murray y de Gardner– a Venus y a Diana.¹⁴⁸⁰

Porque la misión de las viejas residentes en el geriátrico «La Morada Luminosa» tiene evidentes resonancias míticas: se trata de recuperar la «Copa mágica», el Grial. Hay que arrebatársela a los caballeros templarios que la custodian para el «Dios Padre Irritado», el «dios Cornudo», y así poderse la devolver –y con ella su poder– a su legítima propietaria:

Me dio a entender que los caballeros templarios están en posesión del Grial. Como sabéis, se dice que este vaso maravilloso fue el cáliz original que contuvo el elixir de la vida y perteneció a la diosa Venus. [...] sé que habréis comprendido al punto la necesidad de contemplar al menos ese vaso maravilloso y, a ser posible, devolvérselo a la diosa Bárbarus; ¿o debo darle

¹⁴⁷⁵ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 48 y 68.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 152-155. La forma redondeada se asocia con la mitología en torno al caldero de la regeneración presente en toda la mitología celta. En Gales, dicho caldero se equiparaba al «útero simbólico que revivía a los muertos de la noche a la mañana [...] Posteriormente el caldero fue cristianizado como el santo Grial». Shahrugh Husain, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, Mitos y arquetipos femeninos*, traducción de Margarita Cavándoli, Madrid: Debate, 1997, p. 35.

¹⁴⁷⁸ Helen Byatt, «Introduction», en Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, Boston: Exact change, 1996, p. XVIII.

¹⁴⁷⁹ Con la cristianización de Irlanda, algunos dioses antiguos se convirtieron en santos: la diosa madre Brígida se convirtió en Santa Brígida. Carrington no tiene reparos en realizar la ceremonia contraria, convirtiendo a la diosa griega en Santa Hécate. Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁸⁰ En el relato de su sueño, una de las viejas en la residencia, Maude, relata: «Mientras camino caigo en la cuenta de que voy con una meta; y poco después, con un estremecimiento de gozo, comprendo cuál es. Debo encontrar una copa mágica en algún lugar del bosque. A continuación llego a una estatua de mármol de Diana con sus perros. Está medio cubierta de musgo y camina perpetuamente en la floresta. La copa se encuentra al pie de la estatua. Es un cáliz de plata lleno hasta el borde de dorada miel. Tomo un sorbito de miel y vuelvo a dejarle la copa a Diana con una oración de agradecimiento [...]». *Ibid.*, p. 67.

un título más reciente? ¿Quién sabe si no sería esta la manera de devolver lo que es suyo a Venus, su dueña original?¹⁴⁸¹

Las resonancias en la novela de las prácticas brujeriles y *wiccanas* son evidentes y numerosas. Pero también hay referencias a personajes históricos, como Juana de Arco, llevada a la hoguera acusada de herejía.¹⁴⁸² Esta alusión la hace una de las ancianas recluidas en la residencia, en una confesión que podría aplicarse tanto a Carrington y a Varo como a la relación que establecieron entre ambas:

No puedo menos de sentir una profunda afinidad con Juana de Arco y muchas veces me da la sensación de que me quemar en la hoguera solo porque soy diferente de los demás, porque siempre me he negado a renunciar a ese poder prodigioso y extraño que tengo dentro y que se manifiesta cuando estoy en una armoniosa comunión con algún otro ser inspirado como yo.¹⁴⁸³

Para salvar el mundo, las viejas organizan una rebelión contra las normas establecidas en el geriátrico. Ya hemos visto que algunos autores consideran la brujería como una religión vinculada a la rebelión social, bien por los objetivos que se propusieron las brujas, bien por las acusaciones de que fueron objeto.¹⁴⁸⁴ Que esta rebelión pudiera llevarse a cabo mediante los poderes mágicos conferidos por la diosa Diana forma parte de la tradición brujeril, tal y como se desprende del escrito *Aradia: El Evangelio de las brujas*, que fue dado a conocer por el escritor y folklorista norteamericano Charles Leland en Italia en 1899.¹⁴⁸⁵ Sus ideas fueron corroboradas y defendidas por Margaret Murray, que difundió y amplió su influjo.

¹⁴⁸¹ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, op. cit., pp. 103-104. En esta novela de Carrington, son tan evidentes sus conocimientos y fascinación por las teorías de Robert Graves como por las de Murray y Gardner. De ahí las referencias a Bárbarus o a Epona, la diosa caballo, que son diferentes formas de la diosa madre.

¹⁴⁸² Aunque también se especuló mucho sobre su relación con la brujería.

¹⁴⁸³ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁸⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 243, y Frank Donovan, *Historia de la brujería*, op. cit., p. 109.

¹⁴⁸⁵ *Aradia: El Evangelio de las brujas* es un escrito hecho público por Charles Leland, escritor y folklorista norteamericano, y presidente del primer Congreso Europeo de Folklore, quien según cuenta obtuvo una copia manuscrita de una bruja que era una de sus informantes para la recopilación de tradiciones populares. De acuerdo con el doctor Leland: «Fue durante la llamada Edad Media[...]. Por aquel entonces, en cada instante de la vida, la inmensa mayoría tropezaba con descaradas desvergüenzas, injusticias e iniquidades palpables, y sin ley alguna para el débil, que carecía de protectores. La contemplación de todo esto llevó a las grandes multitudes de descontentos a la rebelión, y como no podían

Esta historia encaja perfectamente con el tono de la novela de Carrington, que concluye con la transformación del mundo gracias a la rebelión de las ancianas contra la moral establecida, contra el capitalismo y el patriarcado, y también contra ideas imperantes sobre la vejez, en una sucesión caótica de hilarantes y descabelladas aventuras. La tierra está entrando en una nueva era glacial «por culpa de esa odiosa bomba atómica de la que tan orgullosos están»,¹⁴⁸⁶ y Carrington pone en boca de Carmella (o sea, de Varo) las siguientes conclusiones:

Debo añadir que lo considero de una justicia poética, si todos esos horribles gobiernos acaban congelados en sus respectivos palacios gubernamentales o parlamentos. La verdad es que siempre están sentados delante del micrófono, de manera que es muy posible que mueran todos congelados. Sería un cambio precioso, después de haber empujado a las naciones pobres al exterminio desde 1914. [...] Desde luego, sería muy grato y saludable para los seres humanos acabar con todo tipo de autoridad.¹⁴⁸⁷

Marian opina que los gobiernos se mantienen en el poder debido «a un tipo de hipnosis planetaria, y de lo más insana»,¹⁴⁸⁸ y que «perderían su poder hipnótico sobre la humanidad si la Gran Madre volviera a recuperar la Copa».¹⁴⁸⁹ En la novela de Carrington será un grupo de mujeres –y además viejas– el que devolverá la Copa a la «Gran Madre», «a la Diosa (...) a fin de que la bondad y el amor reinen de nuevo en el mundo».¹⁴⁹⁰ Como hemos visto, Carrington contó que había escrito esta novela «en los

triunfar en una guerra abierta, exteriorizaban su odio en forma de una anarquía secreta que estaba, sin embargo, íntimamente mezclada con la superstición y con fragmentos de la vieja tradición, Un lugar destacado ocupó en este ambiente, y de manera bastante natural, el culto a la protectora Diana, pues la supuesta adoración a Satanás fue una invención muy posterior de la Iglesia». Citado por Frank Donovan, *Historia de la brujería, op. cit.*, p. 112. Russell considera que Leland «estaba entusiasmado con la tesis de Michelet según la cual las brujas fueron personas socialmente oprimidas que se rebelaron contra el feudalismo» y descubrió en *Aradia* pasajes que reflejaban exactamente las mismas teorías. Sobre esta historia Russell opina que «lo mejor que se puede decir de *Aradia* es que nos parece poco seria. Y, sin embargo, sus ideas ejercieron un influjo muy grande». Jeffrey B. Russell, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos, op. cit.*, p. 189. *Aradia* sería el nombre de la primera bruja, hija de la diosa Diana con su hermano e hijo Lucifer.

¹⁴⁸⁶ Leonora Carrington, *La corneta acústica, op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 163.

años cincuenta, cuando tenía unos cuarenta años»,¹⁴⁹¹ es decir que su escritura parece haber coincidido con la lectura del libro de Gardner *Witchcraft today*.

7. Las brujas y la diosa: brujería y feminismo

Pero no solo aparecen brujas en las obras de Carrington, sino que a ella misma le gustaba –como a Varo– identificarse con una,¹⁴⁹² y cultivaba gestos y rituales que sugerían esa identificación. Hemos visto como en el grupo surrealista se exaltaba la imagen de la mujer como bruja o hechicera, esto es –y a partir de la lectura de Michelet– con una mujer sabia, rebelde, enigmática... y bellísima. El propio Breton había calificado como bruja a Leonora Carrington,¹⁴⁹³ y la identificación de las dos pintoras con brujas fue frecuente.¹⁴⁹⁴ El escritor y poeta Octavio Paz, amigo de ambas, las describió del modo siguiente:

¹⁶³ Un análisis más detallado de esta aventura antipatriarcal puede encontrarse en María José González Madrid, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *op. cit.*

¹⁴⁹¹ Paul De Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁹² En la entrevista que Terri Geiss realiza a Gloria Feman Orenstein, esta última recuerda el inicio de su relación con Carrington. En su primer encuentro, tras un cúmulo de «casualidades», Orenstein le dice a Carrington: «I don’t know if you can believe this, it’s too incredible». A lo que Carrington contesta «Of course I believe it, Gloria, I am a witch». Orenstein recuerda también que Carrington la saludó haciendo con la mano el signo de la diosa, y que unos días más tarde la hizo un exorcismo. Terri Geis, «Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 1, México D.F., junio 2012, p. 18.

¹⁴⁹³ André Breton la describe así en su introducción al cuento de Carrington «La debutante» en André Breton, *Antología del humor negro*, *op. cit.*, p. 381: «Michelet, que tanta justicia ha sabido hacer a la Bruja, destaca en ella dos dones inestimables porque solo son poseídos por la mujer, “el iluminismo de la locura lúcida” y “la sublime fuerza de la concepción solitaria”. La defiende también de la reputación cristianamente interesada que la considera fea y vieja. “La palabra Bruja sugiere las horribles viejas de Macbeth. Pero sus crueles procesos demuestran lo contrario. Muchas de ellas perecieron precisamente porque eran jóvenes y hermosas”. ¿Quién podría hoy, mejor que Leonora Carrington, responder al conjunto de esta descripción?». La belleza y juventud de Carrington, que contaba en ese momento con 22 años, la convirtieron en la encarnación del ideal surrealista que aunaba la *femme enfant* con la *sorcière*. Una decena de años después, también el poeta peruano César Moro identifica a Carrington con una hechicera en el escrito con que presentaba su novela *Abajo*: «[...] Leonora es una joven hechicera, nacida en la brumosa Albión, de belleza morena y misteriosa, desenvolviendo a lo largo de sus días su poder encantador, su facultad única de trastocar los materiales comunes en oro purísimo y brillador, en cristales y cuarzos preciosos», en «Nota introductoria a Leonora Carrington», *Las moradas*, n.º 5, Lima, abril 1948, p. 177. El crítico de arte Luis Carlos Emerich se refiere a Leonora como «la gran bruja que a ella le encantaría ser», en el documental dirigido por Javier Martín-Domínguez *Leonora Carrington. El juego surrealista*, Madrid: Time Zone, 2012. Como último ejemplo de esta identificación, citaré a su amigo Edward James: «Leonora Carrington no solo pinta sino que más bien cocina sus cuadros. A veces, estos parecen haberse materializado en un caldero al dar las doce de la noche», en *Leonora Carrington. A retrospective exhibition*, Nueva York/Austin: Center for Inter-American Relations/University Art Museum, The University of Texas, 1976, p. 14.

¹⁴⁹⁴ Aunque no me consta que Breton identificase a Varo con una bruja, en muchas críticas sobre la artista se le ha atribuido esta identificación. El origen del error está en la confusa redacción de una frase de Édouard Jaguer, y en su manera de incorporar las palabras de Breton, tal como he comentado en la

«Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas: jamás han oído las voces del elogio o reprobación de escuelas y partidos... Insensibles a la moral social, a la estética y al precio, Leonora Carrington y Remedios Varo atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible distracción. ¿Adónde van? Adonde las llaman imaginación y pasión».¹⁴⁹⁵

Otras veces, el *convent* brujeril se amplía e incluye también a la fotógrafa húngara Kati Horna. La investigadora Masako Nonaka, por ejemplo, habla de «Las tres brujas de la colonia Roma» para referirse a ellas.¹⁴⁹⁶

Pero aunque tanto Varo como Carrington hubiesen aceptado este juego de identificación surrealista con la bruja, fueron capaces, en los años de amistad compartida en México (ya no *femme-enfants*, y ya no bajo el «patrocinio» del grupo eminentemente masculino) de llevarla a otro lugar, de darle otro sentido. Es cierto que ambas «explotaron» la imagen de brujas, y lo hicieron como juego, de una forma absolutamente lúdica. Pero también creyeron en la posibilidad de la práctica de la brujería como forma de conocimiento y de poder. Ambas utilizaron los imaginarios construidos sobre las brujas, tanto los clásicos como los surrealistas, pero para reconstruirlos desde su identidad como mujeres, con el fin de apropiarse de ellos.

Gloria Feman Orenstein, en su investigación sobre las representaciones de mujeres construidas por los y las artistas surrealistas, constata estas diferencias:

introducción. Véase, por ejemplo, José Luis Alcubilla, «“El surrealismo reclama la obra toda de la hechicera...” - André Breton», *Uno más Uno, Sábado*, 8 de octubre de 1983, *s/p op. cit.* Las palabras de Breton formaban parte del texto que el poeta escribió a la muerte de la artista, que transcribo parcialmente: «Issue d'un des plus grands mirages qui auront marqué notre vie, se soldât-il par un désastre - la guerre d'Espagne - je suis placé pour revoir auprès de Benjamin Péret retour de Barcelone, Remedios qu'il en ramène. La féminité même, ici en hiéroglyphe le jeu et le feu dans l'oeil de l'oiseau, celle que je tiens (il faut voir contre quels vents et marées) pour la femme de sa vie. L'oeuvre de Remedios s'est accomplie au Mexique, en grande partie après leur séparation, mais le surréalisme la revendique tout entière». El texto bretoniano fue publicado en la página de portada de *La Brèche*, n.º 7, diciembre de 1964, acompañado de la reproducción de varias pinturas de Varo. Se puede consultar en línea: http://melusine.univ-paris3.fr/LaBreche/La_Breche_7.htm [consulta 10/05/2013].

¹⁴⁹⁵ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista*, edición de Octavio Paz, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 394. Se trata de un texto escrito en Delhi en enero de 1963.

¹⁴⁹⁶ Masayo Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, *op. cit.*, p. 10.

[...] mientras las imágenes de la *Femme-Enfant* y la *Femme-Fatale* fueron predominantes en el arte de los hombres surrealistas, las obras de Leonora Carrington, Remedios Varo y Frida Kahlo retrataron en general mujeres como sujetos, y no como objetos, en figuras como la Alquimista, la Maga, la Diosa, la Artista, la Exploradora, la Científica y la Chamana –todas metáforas de creación y exploración, todas imágenes de mujeres como creadoras maduras, activas e inteligentes.¹⁴⁹⁷

Este interés por conocimientos vinculados a la brujería o la alquimia los podemos relacionar con el deseo de identificarse con figuras femeninas –brujas, alquimistas, beguinas, místicas, muradas, y otras «mujeres de espíritu libre»¹⁴⁹⁸ – a las que en otros momentos históricos se reconocieron saberes y prácticas. En palabras de la investigadora Whitney Chadwick,¹⁴⁹⁹ «ellas buscaron las fuentes de lo “femenino” y de la “mujer” en épocas y lugares en los que se creía que las mujeres habían ejercido poderes espirituales y físicos después reprimidos por el patriarcado».¹⁵⁰⁰

Chadwick está retomando una teoría que había sido propuesta unos años antes por las primeras investigadoras de la denominada «segunda ola» del feminismo. Sobre este tema fue fundamental el texto de Joan Kelly-Gadol «Did Women Have a Renaissance?».¹⁵⁰¹ Kelly-Gadol propone una lectura absolutamente diferente de la común, que considera el denominado Renacimiento como una época de florecimiento del pensamiento y la cultura, como el momento histórico en que el centro pasa de ser Dios a ser «el hombre». Pero, se pregunta Kelly-Gadol, ¿Tuvieron «renacimiento» las mujeres? Su conclusión es

¹⁴⁹⁷ «I found, of course, that while the images of the *Femme-Enfant* and the *Femme-Fatale* were predominant in the art of the male surrealists, the works of Leonora Carrington, Remedios Varo and Frida Kahlo, generally portrayed women as subjects rather than objects, and in figures such as the Alchemist, the Magician, the Goddess, the Artist, the Explorer, the Scientist, and the Shaman –all metaphors of creation and exploration, all images of women as mature, active and intelligent creators». Gloria Feman Orenstein, «The methodology of the Marvellous», *Symposium A Quarterly Journal in Modern Foreign Languages*, vol. 42, n.º 4, 1989, p. 332.

¹⁴⁹⁸ María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2005, p. 108.

¹⁴⁹⁹ Fue Whitney Chadwick quien publicó la primera investigación sobre las artistas vinculadas al surrealismo, y lo hizo desde una perspectiva feminista: *Women Artists and the surrealist movement*, *op. cit.*

¹⁵⁰⁰ «[...] they sought the sources of the «feminine» and «woman» in epochs and places in which women were believed to have exercised spiritual and psychic powers later repressed under patriarchy». Whitney Chadwick, «An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism and self-representation», en Whitney Chadwick, (ed.), *Mirror images. Women, surrealism and self-representation*, Cambridge, Mass./Londres: The MIT Press, 1998, p. 13.

¹⁵⁰¹ Joan Kelly-Gadol, «¿Tuvieron las mujeres renacimiento?», *op. cit.*, pp. 93-126.

que, teniendo en cuenta la diferencia sexual, no se puede hacer una interpretación totalitaria y que el impulso burgués y masculino del renacimiento minusvaloró formas de conocimiento y de relación e interpretación del mundo que en los siglos anteriores habían desarrollado las mujeres.¹⁵⁰² Chadwick habla de alquimistas, magas, artistas y chamanas porque, pudieron, en la considerada tradicionalmente «edad oscura» del medioevo, conservar y mantener sus poderes y saberes, que fueron desalojados por los conocimientos antropocéntricos –patriarcales– y racionales que se fueron afianzando en las universidades.

Como ya hemos visto a través de los análisis de Silvia Federici, Maria Mies y Kelly-Gadol, y en el terreno de la historia del arte los de Kaplan, Chadwick y Orenstein, ha sido desde el feminismo que se ha «rescatado» y reivindicado la figura de la bruja. Algunas historiadoras feministas pensaron que la caza de brujas fue tan brutal porque supuso un ataque al patriarcado, y «reconocieron rápidamente que cientos de miles de mujeres no podrían haber sido masacradas y sometidas a las torturas más crueles de no haber sido porque planteaban un desafío a la estructura de poder».¹⁵⁰³ Y es por ello que las feministas se identificaron con las brujas, las adoptaron como símbolo de la revuelta femenina, como mujeres libres y sabias que se habían enfrentado al patriarcado y al incipiente capitalismo.¹⁵⁰⁴ Desde la denominada *herstory*, la historia construida desde la política del feminismo que pone énfasis en las acciones de las mujeres, la figura de la bruja y la historia de la brujería fueron recuperadas como parte de una genealogía femenina de resistencia al poder establecido.

Una expresión de esta identificación fue la creación en 1968 de WITCH, siglas de «Women's International Terrorist Conspiracy from Hell». WITCH fue una red de grupos feministas autónomos que jugó un papel importante en la fase inicial del movimiento de liberación de las mujeres en Estados Unidos. Una de las mujeres en el

¹⁵⁰² Como las beguinas, las místicas y las cátaras. Además, desde mediados del siglo XIII, la recuperación de la filosofía aristotélica desde las nacientes universidades (lo que se ha llamado la «revolución aristotélica») desató una enorme ola de misoginia, y para sostener la teoría aristotélica de la «polaridad de los sexos» se escribieron multitud de obras misóginas. Véase Prudence Allen, *The concept of woman. The Aristotelian Revolution*, Montreal: Eden Press, 1985.

¹⁵⁰³ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 221.

¹⁵⁰⁴ Silvia Bovenschen, «The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth», *New German Critique*, n.º 15, otoño 1978, pp. 83 y ss. Citada en Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 221. En este sentido, la poeta catalana Maria-Mercè Marçal (1952 - 1998) daba a su segundo poemario el título de *Bruixes de dol* (1979) para representar, precisamente, con el término «bruixa» (bruja) los poderes femeninos eliminados de la «gran cultura».

origen de WITCH, la radical Robin Morgan, irrumpió en los debates feministas altamente politizados de la década de 1960 para proponer asuntos que en esos momentos quedaban tan lejanos como la espiritualidad de las mujeres. Morgan planteaba que, si no se combinaba con el análisis político una cosmología propia, las mujeres no podían transformar su situación. En su discurso recuperó para la lucha feminista la iconografía de las brujas. WITCH desafió el *establishment* con conjuros, hechizos e invocaciones para desear crueles desgracias personales a los opresores. Organizaron también acciones y performances utilizando la calle como espacio político. Proponían la idea sencilla y llena de humor de que cualquier mujer podía ser bruja con tan solo repetir «soy una bruja» tres veces, y se apropiaron de la imagen seductora de un grupo de mujeres que se reunían en secreto para conspirar contra el poder. En sus conjuros invocaban a Hécate, Isis y Astarte para ejercer su «magia vengativa» contra jueces, empresarios, bancos, políticos, multinacionales, etc.¹⁵⁰⁵

En su libro *Sisterhood is Powerful*, Robin Morgan recoge, para explicar lo que la figura de la bruja significó para ellas, un volante escrito por el aquelarre de Nueva York que, después de recordar que las brujas fueron las primeras practicantes del control de la natalidad y del aborto, afirma: «Las brujas siempre han sido mujeres que se atrevieron a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias [...] WITCH vive y ríe en cada mujer. Ella es la parte libre de cada una de nosotras [...] Eres una Bruja por el hecho de ser mujer, indómita, airada, alegre e inmortal».¹⁵⁰⁶

Evidentemente, en las décadas de los años 40 y 50 no se habían hecho estos análisis. ¿Podemos pensar que Varo y Carrington los «compartían» *avant la lettre*? Es conocido el interés de Carrington por las propuestas feministas, así como su participación militante en grupos feministas tanto en México como en Estados Unidos desde finales de los años

¹⁵⁰⁵ Del prólogo de Susan Wildburg a *Witch. Comunicados, textos y hechizos (1968 – 1969)*, Madrid: La Felguera, 2007, pp. 15-35.

¹⁵⁰⁶ Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, Nueva York: Vintage, 1970, pp. 605-606; citada por Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 221. Entre la bibliografía que más directamente ha identificado la historia de las brujas con la lucha por la liberación de las mujeres, destaca el libro de Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *Witches, Midwives and Nurses: A History of Women Healers*, Old Westbury, Nueva York: Trie Feminist Press, 1972. Hay traducción en castellano: *Brujas, comadronas y enfermeras: historia de las sanadoras*, Barcelona: La Sal, 1984.

sesenta.¹⁵⁰⁷ Pero su conciencia sobre la situación de las mujeres es muy anterior, y en sus entrevistas recuerda con frecuencia el machismo que imperaba tanto en el grupo surrealista parisino como en la sociedad mexicana.¹⁵⁰⁸ En una entrevista con motivo de su 90 aniversario, declaró: «Aunque me atraían las ideas de los surrealistas, no me gusta que hoy me encajonan como surrealista. Prefiero ser feminista. André Breton y los hombres del grupo eran muy machistas, solo nos querían como musas alocadas y sensuales para divertirlos, para atenderlos».¹⁵⁰⁹ Me parece muy significativo que, más o menos en la época en que escribió *La Corneta acústica*, contestase en una entrevista a la pregunta sobre el hecho histórico que más admiraba con las siguientes palabras: «Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI».¹⁵¹⁰ Si Leonora utilizó esta expresión a finales de los años cincuenta es porque su experiencia vital y política la habían llevado a considerar que, en la necesidad de un cambio social, era fundamental transformar la situación de las mujeres.¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁷ Para conocer la relación de Carrington con los grupos feministas son muy interesantes los recuerdos de la investigadora Gloria Feman Orenstein sobre las experiencias que compartieron. Seguramente Carrington conoció algunas propuestas de las WITCH estadounidenses, ya que Orenstein, en una entrevista, recuerda que cuando se conocieron Leonora le dijo: «I'm not interested in academics. I want to know why the women are burning their bras in New York»: las quemadas públicas de sujetadores como símbolos de la opresión sobre los cuerpos y la sexualidad de las mujeres fueron uno de los actos promovidos por las WITCH. En la misma entrevista, en relación a México, y acerca del conocido cartel *Mujeres-conciencia* que Carrington realizó para el movimiento feminista, Orenstein nos cuenta: «So we got together with her feminist friends. We all sat in her room and we talked and that's when she brought out this poster, *Mujeres Conciencia*. She had made it for this feminist group. It symbolizes the new Eve returning the apple to the old Eve of the patriarchal Bible and saying, "I won't be part of this patriarchal sexist mythology anymore." And the new Eve is going to be the woman who is on the rise. Her energies are going to rise through the chakras of her body to the illumination of the serpent power in her third eye. All that is in the poster. So we talked about that, and the different things that were going on in the Women's Movement in Mexico». En Terry Geis, «Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein», *op. cit.*, pp. 17 y 21. Años después de la realización del cartel, en una entrevista, Carrington se define así en relación al feminismo: «Soy una feminista entusiasta pero dolorida por todo lo que aún no se logra. Soy feminista porque en todo el mundo la mujer es un ciudadano de segunda categoría. [...] Yo despliego la bandera del feminismo como sinónimo de liberación intelectual [...] para que toda mujer tenga acceso a la libertad de disponer de su cuerpo y su mente sin condicionamientos. Simone de Beauvoir, a quien admiro y considero la principal mujer de este siglo, marcó a nivel internacional las pautas más precisas del feminismo [...]», en Susana Marín, «Leonora Carrington, un río que no cesa de fluir», *Revista Activa*, n.º 59, enero de 1979, p. 35.

¹⁵⁰⁸ Con su peculiar sentido del humor, Carrington ha advertido: «Ser una mujer surrealista quería decir ser la que cocinabas la cena para los hombres surrealistas», citada en Whitney Chadwick, *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación*, México D.F.: Conaculta/Era, 1994, p. 10.

¹⁵⁰⁹ Entrevista de Silvia Cherem a Leonora Carrington, *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵¹⁰ Elena Poniadowska, «Leonora Carrington». *Novedades. Suplemento México en la cultura*, 9 de junio de 1957.

¹⁵¹¹ La expresión «el final del patriarcado» será utilizada por las mujeres de la Librería de Milán como un concepto de transformación política radical. Véase «La fine del patriarcato», *Via Dogana. Rivista de politica*, n.º 23, septiembre / octubre de 1995. Véase también Librerie delle donne, «E' accaduto non per

¿Podemos suponer que Remedios Varo conocía estas ideas? Lo cierto es que no tenemos ningún escrito suyo en que se pronuncie sobre este tema. ¿Y podemos pensar que Carrington le explicó sus lecturas y compartió sus preocupaciones? Desde luego ellas habían vivido experiencias comunes, en las que la diferencia de ser mujeres contaba: las dos venían de familias más bien conservadoras y católicas¹⁵¹² que tenían unas expectativas determinadas para sus hijas; las dos habían –con diferentes estrategias– «huido» de la casa familiar; ambas se habían vinculado a una propuesta artística y política revolucionaria a través de una relación amorosa, habían experimentado que su relación con el grupo surrealista masculino era diferente a la que tenían los hombres entre ellos,¹⁵¹³ y por último, habían compartido la experiencia del exilio en México, con el choque cultural y de costumbres que tuvo que suponerles la diferente consideración que tenían las mujeres en el país de acogida.

Creo que podemos pensar que si Carrington, en *La corneta acústica*, describe las aventuras que corren Marian y Carmella juntas y vinculadas a un grupo que realiza prácticas brujeriles para rescatar la Copa y devolvérsela a la Diosa; si en su novela adelanta la «Caída del Patriarcado» para ponerla en las manos de ambas,¹⁵¹⁴ podemos suponer que compartían algunas ideas sobre la figura de la bruja como la mujer poderosa y creativa con que años más tarde la identificaron las teóricas feministas. Tal vez, como en muchos otros aspectos de su producción, el punto de partida fuese una imagen surrealista, la de la bruja identificada con una mujer bella, misteriosa y poderosa, relacionada con la imagen de la mujer libre y rebelde descrita por Michelet. Varo y

caso», *Sottosopra*, enero de 1996, pp. 1-8. De este último hay traducción al castellano: «El final del patriarcado: ha ocurrido y no por casualidad», Barcelona: Pròleg Llibreria, 1998.

¹⁵¹² En el caso de Varo, su madre y su abuela eran profundamente religiosas. En el caso de Carrington, tanto su padre como su madre eran católicos, aunque su madre le transmitió también muchas leyendas y creencias de la mitología celta.

¹⁵¹³ En las pocas entrevistas realizadas a Varo, la artista se recuerda a sí misma cuando se sumó al grupo surrealista de París. Lo describe del siguiente modo: «Mi posición era la tímida y humilde del oyente, no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Éluard, un Benjamin Péret o un André Breton; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas», en Raquel Tibol, «Artes plásticas: primera investigación de Remedios Varo», *Novedades*, 8 de julio de 1957, suplemento *México en la cultura*, p. 6. Y también: «Yo, que no podía perder de pronto mi calidad de provinciana, estaba temblorosa, asustada, deslumbrada», en Marie, «Remedios Varo: magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *op. cit.*, p. 11. Ambas citas están recogidas en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵¹⁴ Sobre este tema, véase María José González Madrid, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *op. cit.*, pp. 158-159.

Carrington «encarnaron» esa figura, y lo hicieron incorporando unas prácticas lúdicas que tenían que ver con su vida cotidiana, experimentando con las posibilidades que conocían de la brujería como forma de conocimiento y transformación del mundo y, fundamentalmente, lo hicieron en relación.

8. La carta al Sr. Gardner

Después de detenerme en las curiosidades y conocimientos de Remedios Varo y de Leonora Carrington sobre la magia brujeril y sus prácticas, me gustaría retomar la carta (o borrador de carta) de Varo a Gerald B. Gardner. Ya hemos visto que, desde su reencuentro en México, Varo y Carrington habían «metido los dedos tímidamente en la brujería práctica» y ejemplos de ello podrían ser los mencionados experimentos culinarios y con los «sistemas solares caseros». Pero parece que también participaron en prácticas de brujería, al menos de brujería *wiccana*, cuando una decena de años después de su reencuentro conocieron las propuestas de Gardner. No tenemos muchos datos sobre estos intereses, más allá de esta carta, ni de sobre cómo tomaron parte en los rituales.¹⁵¹⁵ Tal vez les recordasen las reuniones con *médium*, trances e hipnosis en que los primeros surrealistas habían participado en París –y Péret con un entusiasmo y éxito especiales– antes de que ellas se incorporaran al grupo, pero de los que seguramente habrían oído hablar.

No ha sido difícil describir los intereses y relaciones de Leonora Carrington con *Witchcraft today*. Y a Remedios Varo ¿Qué le pudo interesar? ¿Qué le llevó a escribir una carta –aunque no sabemos si a enviarla– a Gerald B. Gardner? En esta aproximación

¹⁵¹⁵ Aunque sí algunos testimonios, como el de Juliana González, que recordando su amistad con Remedios Varo, y a raíz de una pregunta sobre la relación entre ella misma y Carrington, afirmaba haber visto en varias ocasiones a Leonora en trance, «pero en trance en serio [...] yo le vi el ectoplasma, a Leonora». Según Juliana González, «Leonora estaba muy relacionada con este grupo de «*wiquismo*», de británicas. [...] Remedios no, hasta donde yo supe». «Había una secta... de... de brujas inglesas,... en Inglaterra. Y entonces yo creo que la representante de esto en México era Leonora». Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009. Otro recuerdo que tenemos de estas prácticas es el de Juan Luis Buñuel, hijo del director de cine también exiliado en México Luis Buñuel. Juan Luis Buñuel recuerda una reunión en casa de Leonora con el propósito de levantar una mesa mediante el poder de la mente, en el documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, *op. cit.* Sin embargo, en la mencionada entrevista realizada por Diego Sileo, cuando éste le pregunta a Carrington, relacionando su obra con los intereses por lo esotérico y oculto, si se ha vinculado alguna vez a personas o sectas que tengan en cuenta «otra realidad», la artista contesta: «No, nunca. Ninguna secta o religión me han convencido del todo. La única vez que me he sentido involucrada ha sido con el budismo tibetano». Diego Sileo, «Entrevista a Leonora Carrington», en *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, *op. cit.*, p. 221.

al interés de Varo por la brujería, y en relación a la carta, querría destacar algunos puntos de ésta que parecen ser respuesta directa a la lectura gardneriana. Varo, tras la presentación con que inicia la carta, explica a Gardner algunas cosas sobre las prácticas de brujería en México (prácticas que le parecen limitadas en su alcance) y sobre las investigaciones que, junto a «la Sra. Carrington y algunas otras personas», se han dedicado a hacer en busca «del verdadero ejercicio de la brujería». Varo continúa la carta dando una definición de sí misma en relación a sus capacidades para ejercer la brujería: «Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente».¹⁵¹⁶

Me gustaría detenerme en esta definición. Por un lado, plasma la ambivalente relación que tenía Varo con el conocimiento científico y racional: le interesaba, pero rechazaba su pretensión de establecer un saber exacto y universal. Sus capacidades no le parecen «poderes especiales», de hecho se centran en una de las bases fundamentales del método científico –las relaciones de causa a efecto– solo que ella dice ser capaz, además, de superar los límites de la lógica. Si Frazer había escrito que las asociaciones de causa efecto aplicadas correctamente producían ciencia, e incorrectamente magia,¹⁵¹⁷ Varo está ampliando los límites de lo «correcto» para romper la disociación tradicional entre ambas. Podemos decir que este es otro de los aspectos del surrealismo que Remedios compartió por completo: la voluntad de restituir el pensamiento mágico para superar la contradicción entre magia y ciencia, y que plasmó en obras como *Fenómeno de ingravidez* o *Planta insumisa* [Fig. 37].

Por otro lado, podemos leer la definición como una presentación que Varo hace de sí misma a un brujo reconocido, y en la que se atribuye unas capacidades que espera que, junto a los ejemplos que refiere, puedan interesar a Gardner. En *Witchcraft today* se explica que algunas gentes nacen con poderes de clarividencia, y solo más tarde que descubren que, con ciertos rituales, pueden incrementar esos poderes para hacer que devengan útiles a la comunidad.¹⁵¹⁸ Según Gardner, el culto no otorga poderes

¹⁵¹⁶ «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 81.

¹⁵¹⁷ James George Frazer, *La rama dorada*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵¹⁸ Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 10. Frank Donovan distingue así la imagen tradicional de la bruja de la bruja contemporánea: «Este poder mental comporta algunos aspectos de la parapsicología y el ocultismo; está más emparentado con la telepatía, la precognición, la percepción

sobrenaturales: «si no los hay, no se pueden crear».¹⁵¹⁹ Solo pueden desarrollarse, mediante instrucciones que se reciben, en términos velados, si ya se poseen (aunque sea de forma débil) determinados poderes como el magnetismo, el mesmerismo y la sugestión. Otra forma de incrementarlos es unirse a otras personas que también los tengan, para formar una especie de «batería humana» que permita transformar a distancia tanto a personas como ciertos acontecimientos.¹⁵²⁰ Según Gardner la brujería no era (ni es) un culto asequible a todo el mundo. «A menos que sientas una atracción hacia lo oculto, o tengas una sensación de lo maravilloso, un sentimiento de que puedes, durante unos minutos, escapar de este mundo a otro mundo de hadas, no sirve para ti».¹⁵²¹

Pareciera que Varo está contestando a Gardner, afirmando que ella forma parte de ese grupo de personas, que tiene una relación particular con lo maravilloso, que posee una capacidad que está fuera de los límites de lo lógico, y que puede llevar a cabo (como explicará a Gardner a continuación al describir sus experimentos) algunas de las cosas que se citan en el libro: influir en personas o sucesos y, en palabras de Varo, «provocar hechos necesarios al bienestar común».¹⁵²² A la vez que para Gardner, se está identificando para sí misma como bruja. Varo, que se había autorretratado en muchas de sus pinturas como maga (y también –hemos visto– como bruja), lo hizo asimismo como «elegida»: En *La llamada* [Fig. 13], una mujer iluminada avanza por una calle «bordada de mudos testigos de piedra ajenos e incapaces de entender lo que sucede»:¹⁵²³ ella puede escapar de este mundo porque es diferente a los demás, porque posee unos poderes maravillosos que los demás no pueden comprender.

Después de esta definición, Varo continúa su carta explicando que «también, y después de largos años de experimentación» ella y su grupo de amigos han conseguido ordenar y controlar la interdependencia entre los objetos caseros y sus consecuencias. Aquí parece estar «contestando» directamente a Gardner, ya que éste explica una diferencia entre

extrasensorial y el espiritismo, que con la facultad de convertirse en lobo o volar sobre una escoba». Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵¹⁹ Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵²¹ «Unless you have an attraction towards the occult, a sense of wonder, a feeling that you can slip for a few minutes out of this world into the other world of faery, it is of no use to you». *Ibid.*, p. 16.

¹⁵²² «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 82

¹⁵²³ Remedios Varo en *Consejos y recetas de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 60. Estas palabras forman parte de la descripción que hizo la pintora de su obra *La llamada* [Fig. 13]. Recuerdo que no cito del *Catálogo razonado* porque este texto no aparece reproducido en él.

algunas formas tradicionales de magia y la brujería contemporánea. Dice que en otras artes mágicas se evoca a diablos o espíritus para conseguir que algo ocurra. Las brujas, sin embargo, no creen en esa posibilidad¹⁵²⁴ ni comparten esos métodos: creen que los acontecimientos pueden ser controlados por el poder de las mentes humanas, y que es posible establecer vínculos entre este poder y el desarrollo de los acontecimientos.¹⁵²⁵ Varo –que al menos en sus escritos, como hemos visto, da mucha importancia a sus experimentos sobre la interdependencia– coincide en la utilización de los poderes de la mente para alterar los acontecimientos, aunque con la mediación de unos objetos simbólicos.

Esta es una consideración clásica de la magia y la hechicería, que «se basa en la suposición de que el cosmos es un todo y de que existen conexiones ocultas entre todos los fenómenos naturales»,¹⁵²⁶ de modo que el mago o la hechicera pueden tratar de controlar tales conexiones para conseguir unos fines determinados. También podemos relacionar estas prácticas con la definición que da Frazer –a quien Gardner cita justamente en su libro– de la «magia simpática», en la que:

[...] las cosas se actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, una simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por intermedios de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible no desemejante al postulado por la ciencia moderna con objeto parecido, precisamente para explicar cómo las cosas pueden afectarse entre sí a través de un espacio que parece estar vacío.¹⁵²⁷

¹⁵²⁴ Aunque sí en la de comunicarse con espíritus de personas que murieron.

¹⁵²⁵ Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵²⁶ Jeffrey B. Russell, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵²⁷ El libro de James George Frazer, *The Golden Bough* se había publicado en Nueva York en 1922 y se tradujo al español en México en 1944, como *La rama dorada*. Curiosamente, en el prefacio al libro, Frazer nos cuenta a lectores y lectoras que el origen del estudio estuvo en intentar explicar la ley que regulaba el sacerdocio dedicado a la diosa Diana. En relación a la magia simpática, Frazer indica que hay dos tipos: la imitativa u homeopática y la contaminante o contagiosa. La imitativa se rige por la ley de la semejanza, deriva del principio de que lo semejante produce lo semejante y que todo efecto se parece a su causa, por lo que se cree posible producir un efecto imitándolo. Un ejemplo de magia imitativa sería orinar sobre un campo para provocar la lluvia, y de orinar en el campo para atraer tormentas y granizos fueron acusadas muchas brujas. La contaminante o contagiosa se basa en la ley de la contigüidad, en el principio de que las cosas que en algún momento han estado en contacto, aunque luego se encuentren a gran distancia, pueden seguir influyéndose mutuamente. James George Frazer, *La rama dorada*, *op. cit.*, pp. 34-35.

A su vez esta «simpatía oculta» tiene mucho que ver con la idea neoplatónica que hemos citado al mencionar a Marsilio Ficino en una de las primeras críticas a la obra de Varo.¹⁵²⁸ Rosa Rius, al poner en relación la obra de Varo con las doctrinas neoplatónicas, destaca la noción de *sympatheia* como «conexión entre todos los seres», «vínculo de todos los elementos del cosmos» y «principio del gran organismo de la Naturaleza».¹⁵²⁹ Recordemos además que *Simpatía* era el título –y el tema– de una de las pinturas mostradas por Remedios en su exposición individual en la Galería Diana, en la que la «conexión» entre la mujer y el gato, que se miran fijamente a los ojos, es muy intensa y cuando ella lo acaricia «brotan tantas chispas que forman todo este artilugio eléctrico muy complicado».¹⁵³⁰ Ese aparato eléctrico está representado por una serie de líneas a manera de rayos que conectan el lomo del gato y la cabeza de la mujer, que rebotan en paredes y techo y dibujan un sistema de ruedas y poleas semejante a los que hemos visto en otras obras de Varo. Aunque la artista nos explica humorísticamente que «algunas chispas y electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente una ondulación permanente»,¹⁵³¹ la mujer parece sufrir una transformación más profunda que la de la peluquera: si nos fijamos en la pintura veremos que bajo su bata aparecen (en lugar de la punta de sus zapatos) unas colas de gato.

Parece evidente que a partir de la idea de *sympatheia* podríamos hablar también de la denominada «filosofía perenne», «la metafísica que reconoce una divina Realidad en el mundo de las cosas, vidas y mentes», tal y como la define Aldous Huxley en la introducción a su libro del mismo título.¹⁵³² Sin embargo, no querría desviarme ahora del análisis de la carta a Gardner. Continuando, entonces, con esta carta, hay un último punto que podemos relacionar directamente con la lectura de *Witchcraft today*, y que además nos permite determinar que fue éste (y no *The Meaning of Witchcraft*) el libro que Carrington tradujo a Varo. Se encuentra al final de la misiva, cuando Varo se despide y se disculpa por la longitud del escrito. Pese a lo cual la artista añade que le han quedado

¹⁵²⁸ Recordemos que era la primera crítica dedicada conjuntamente a la obra de Varo y Carrington: Rafael Anzures, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo», *op. cit.*, p. 29.

¹⁵²⁹ Rosa Rius Gatell, «Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 83.

¹⁵³⁰ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 166. La reproducción fotográfica del escrito de Varo puede consultarse en *L'Anglès de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵³¹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112.

¹⁵³² Aldous Huxley, *La filosofía perenne*, traducción de C. A. Jordana, Barcelona: Edhasa, 2000, p. 9. Huxley era uno de los autores favoritos de Remedios, según se desprende de la lista de libros que componían su biblioteca que, como indico en la introducción, me fue proporcionada por Tara Plunket.

temas pendientes, y en especial la convicción –que comparte con el destinatario– de que es posible «destruir los funestos efectos de la bomba de hidrógeno por medio de ciertas prácticas». ¹⁵³³ Era también casi al final de su libro donde Gardner había propuesto que, aunque fuese una teoría propia –no de las brujas que le habían hablado– «ellas [las brujas] podrían llevar a cabo ritos similares para influir en los cerebros de quienes controlan la bomba de hidrógeno». ¹⁵³⁴ Con «ritos similares» se refiere Gardner a los que acaba de describir y que se supone utilizaron las brujas inglesas, reuniéndose en un gran círculo mágico para influir, con éxito, en las mentes de los nazis cuando, durante la II Guerra Mundial, intentaron invadir Inglaterra por mar. ¹⁵³⁵

El miedo al uso de las nuevas armas atómicas (que se había iniciado con la explosión nuclear en Hiroshima y Nagasaki) y a sus posibles consecuencias tiñó muchas reflexiones, escritos y películas en el contexto de la guerra fría. Varo misma estaba profundamente afectada por el uso de la bomba atómica sobre las ciudades japonesas. ¹⁵³⁶ Las posibilidades del final de la humanidad debido a la utilización de sofisticadas bombas, o las utopías y distopías de un futuro post-nuclear fueron protagonistas de muchas novelas de ciencia ficción, a las que Varo era muy aficionada. ¹⁵³⁷ El paisaje que sucede a una explosión nuclear es, tal y como nos explica la pintora, el que representa en *Descubrimiento de un geólogo mutante*: «En un paisaje devastado por la bomba atómica,

¹⁵³³ «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 84.

¹⁵³⁴ «It is purely my own theory, and admittedly founded on superstition, but I think they could perform similar rites to influence the brains of those who may control the Hydrogen Bomb». Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 104. Gardner no habla de este tema en *The Meaning of Witchcraft*.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 104. Esta operación había sido descrita con detalle unas páginas antes: «Witches did cast spells, to stop Hitler landing after France fell. They met, raised the great cone of power and directed the thought at Hitler's brain: "You cannot cross the sea", "You cannot cross the sea", "Not able to come", "Not able to come". (Las brujas hicieron hechizos, para detener el aterrizaje de Hitler después de la caída de Francia. Se encontraron, organizaron el gran cono de poder y dirigieron el pensamiento al cerebro de Hitler: "No puedes cruzar el mar", "No puedes cruzar el mar", "No puedes venir", "No puedes venir". Esta narración se recoge en muchas historias sobre la brujería contemporánea (por ejemplo en Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 51) y debió fascinar a Leonora Carrington, ya que la invasión del ejército nazi a Francia cambió radicalmente su vida, y vencer a Hitler fue uno de los objetivos a los que se sintió llamada durante la crisis nerviosa que sufrió tras la detención de su entonces amor Max Ernst, y que la condujo al internamiento en un hospital psiquiátrico de Santander en 1940. Sobre esta experiencia Carrington escribió un relato sobrecogedor, *Memorias de abajo*, *op. cit.*

¹⁵³⁶ En palabras de Juliana González: «Le obsesionaba mucho la muerte nuclear, la idea de... Le afectó muchísimo a Remedios Hiroshima». Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009. La filósofa también había recordado que le recomendó la película *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, cuando se estrenó en el año 1959. Varo reaccionó con absoluto rechazo, con «verdadera intolerancia emocional», preguntándose cómo se podía hacer cine sobre ese tema. Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, México D.F., 4 de diciembre de 2009

¹⁵³⁷ Entre las obras de ciencia ficción que formaban parte de su biblioteca (según el listado proporcionado por Plunket) encontramos títulos de Ray Bradbury, Robert A. Heinlein, H.P. Lovecraft, Arthur C. Clarke y John Wyndham.

un geólogo, mutante por las radiaciones, examina una gigantesca flor».¹⁵³⁸ Se entiende entonces que Varo acabase su carta a Gardner con una pregunta sobre la bomba de hidrógeno, y que la posibilidad de utilizar «ciertas prácticas» brujeriles para detener su uso le interesase seriamente.

9. La leyenda de la diosa

Hemos visto en el apartado anterior cómo Varo, en su respuesta, intenta conectar algunas de sus prácticas con las propuestas del libro de Gardner. Pero ¿y al revés? ¿Podríamos encontrar en la obra de Varo relaciones con el libro de Gardner? Desde luego, si las hay, parecen mucho menos evidentes. Aunque en el libro gardneriano se recoge un relato del que podrían guardar eco dos obras de Varo.

Este relato remite a la consideración de la brujería moderna como reminiscencia de un antiguo culto a la diosa. Para sustentar esta hipótesis, Gardner retoma en *Witchcraft today* una historia sobre la diosa, en la que resuenan leyendas y mitos de culturas muy diversas, y que tiene como tema central «la creencia brujeril de que el amor es más fuerte que la muerte».¹⁵³⁹ Creo que esta idea sobre el amor tuvo que llamar la atención de Varo. Por un lado, los surrealistas habían puesto también el amor en el centro de sus preocupaciones, investigaciones y experiencias vitales: la idea del *amour fou*¹⁵⁴⁰ como meta y como motor de la vida. Por otro lado, en la biografía de la pintora podemos ver la importancia que dio a las diferentes relaciones amorosas que mantuvo a lo largo de su vida.¹⁵⁴¹

¿Qué es lo que cuenta esta leyenda? Explica Gardner que «G», la diosa, baja a los infiernos para intentar encontrar solución al misterio de la muerte. Para atravesar la

¹⁵³⁸ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 120. Con algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 190. El geólogo, que ha mutado, tiene alas de insecto. Varo tenía «la absoluta certidumbre de que los únicos que nos van a sobrevivir», tras una explosión nuclear, serán los insectos. Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009.

¹⁵³⁹ Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.* p. 19.

¹⁵⁴⁰ André Breton, *El amor loco*, *op. cit.* Recordemos que en el libro, Breton relata su encuentro con Jacqueline Lamba y sus ideas sobre el amor y el azar objetivo.

¹⁵⁴¹ El amor como forma de escapar de lo establecido aparece en la pintura más narrativa y autobiográfica de Varo, *Tríptico*: la protagonista borda la escena de su amor para poderla convertir en la realidad (*Bordando el manto terrestre* [Fig. 31]) que la permitirá huir de la torre (*La huida*).

entrada debe desnudarse, y presentarse así ante el poderoso señor de los muertos. Éste se enamora de la diosa por su extraordinaria belleza, y le pide que se quede con él. Pero ella se niega, pues no le agrada la muerte. El señor de los muertos arguye que «la edad marchita todas las cosas, pero cuando los hombres mueren al final de su tiempo, les concedo descanso, paz y fuerza para que puedan volver». Ante la negativa de la diosa a quedarse por amor, el señor de los muertos decide que se quedará dándole la muerte. Y al darle la muerte, ella conoce también el amor. «Y le enseñó todos los misterios, y se amaron y fundieron en uno, y él le enseñó todas las magias. Pues hay tres grandes acontecimientos en la vida del hombre –el amor, la muerte y la resurrección– y la magia domina a los tres».¹⁵⁴²

No sabemos de donde tomó Gardner (o tomaron las brujas que se la explicaron) esta historia.¹⁵⁴³ Las leyendas que relacionan el amor y la muerte con la vida, con el renacimiento, forman parte de las mitologías de numerosas culturas, y muchas están en relación con las estaciones y la fertilidad de la tierra. Por ejemplo, la leyenda de la diosa babilónica Ishtar que, a la muerte de su amado y hermano Tammuz, desciende al inframundo para arrancarle a su hermana, la terrible Ereshkigal, el poder sobre la vida y la muerte. Ishtar se tiene que ir despojando de sus ropas y atributos al atravesar las siete

¹⁵⁴² Gerald B. Gardner, *Witchcraft today, op. cit.*, pp. 23-24. Transcribo a continuación la leyenda completa tal y como la recoge Gardner: me parece interesante recoger su tono y vocabulario, tal y como lo leyó Carrington y lo tradujo a Varo. Conservo la ortografía original: «The Myth Of The Goddess. Now G. had never loved, but she would solve all mysteries, even the mystery of Death, and so she journeyed to the nether lands. The guardians of the portals challenged her. “Strip off thy garments, lay aside thy jewels, for nought may ye bring with you into this our land”. So she laid down her garments and her jewels and was bound as are all who enter the realms of Death, the mighty one. Such was her beauty that Death himself knelt and kissed her feet, saying: “Blessed be thy feet that have brought thee in these ways. Abide with me, but let me place my cold hand on thy heart”. And she replied: “I love thee not. Why doest thou cause all things that I love and take delight in to fade and die?” “Lady”, replied Death, “tis age and fate, against which I am helpless. Age causes all things to wither; but when men die at the end of time, I give them rest and peace and strength so that they may return. But you, you are lovely. Return not; abide with me”. But she answered: “I love thee not”. Then said Death: “As you receive not my hand on your heart, you must receive Death's scourge”. “It is fate, better so”, she said, and she knelt. Death scourged her and she cried: “I know the pangs of love”. And Death said: “Blessed be”, and gave her the fivefold kiss, saying: “Thus only may you attain to joy and knowledge”, And he taught her all the mysteries, and they loved and were one; and he taught her all the magic's. For there are three great events in the life of man –love, death and resurrection in the new body– and magic controls them all. To fulfil love you must return again at the same time and place as the loved ones, and you must remember and love her or him again. But to be reborn you must die and be ready for a new body; to die you must be born; without love you may not be born, and this is all the magic» [*sic*].

¹⁵⁴³ Gardner nos cuenta que, aunque es posible que las historias de Ishtar y Siva hayan influido en el mito, él cree que su origen es celta: «En leyendas celtas los Señores del Inframundo nos prepararon para el renacimiento, y muchas personas que viven se dice que han entrado en sus regiones, formaron alianzas con ellos y regresado sanos y salvos, pero se necesitaba un gran coraje, y solo un héroe o un semidiós se atrevió a correr el riesgo. Los misterios celtas seguramente contenían rituales de muerte y la resurrección, y, posiblemente, visitas a los infiernos con un retorno seguro». *Ibid.*, p. 24.

puertas que la llevarán al mundo subterráneo.¹⁵⁴⁴ Allí es muerta por su hermana, y la tierra languidece y no nacen ni plantas ni animales ni personas. Aunque por la intercesión de los otros dioses Ishtar y Tammuz regresan a la tierra, Tammuz debe volver cada año al inframundo durante seis meses.¹⁵⁴⁵ O la de la también diosa madre Isis, en el Antiguo Egipto: Osiris, su esposo, es muerto por el hermano de éste, Seth, y tras muchos trabajos, Isis lo rescata de la muerte y conciben a Horus.¹⁵⁴⁶ En otra forma de amor, Deméter descendió al reino de Hades para rescatar a su hija Perséfone, que había sido violentamente raptada por su tío. La joven ya había consumido las semillas de granada, lo cual bastaba para encadenarla para siempre a los infiernos. Sin embargo, Deméter logró negociar con Zeus el regreso anual de su hija a su reino. Así, Perséfone distribuiría su tiempo entre el mundo subterráneo y el terrestre. La proporción varía según los autores: para algunos, permanece en la tierra un tercio del año; para otros, la mitad.¹⁵⁴⁷

Me parece importante señalar que Gardner, con esta leyenda de la diosa, está recuperando una narración mitológica arquetípica: el «regreso» a la vida de alguien que ya estaba en el reino de los muertos. Sin embargo, su relato altera, de manera muy sutil, el imaginario que identifica a «G» con una diosa poderosa y transforma el arquetipo de la diosa madre, la diosa que tiene poder sobre la vida y la muerte en la tierra, y que es a la vez diosa de la fertilidad. Gardner masculiniza la narración al convertir al Señor de los Muertos en preceptor de la diosa de las brujas: «G» es la diosa que ama la vida, pero no conoce la magia del amor, la muerte y la resurrección hasta el momento en que dicha magia le es transmitida por el Señor de los Muertos.

He anunciado que de esta historia podían guardar eco dos obras de Varo. La primera es una pintura, *Nacer de nuevo* [Fig. 45], una de las pocas en las que aparece una mujer desnuda. El acto ritual de desnudarse para entrar en relación con lo sagrado, que se practica en la brujería *wiccana*, repite el acto de la diosa de las brujas para encontrarse con el Señor de la Muerte, pero también remite, como hemos visto, a muchas historias

¹⁵⁴⁴ Según Frank Donovan, un eco de esta historia lo encontramos en la danza de los siete velos, *Historia de la brujería*, *op. cit.* p. 18.

¹⁵⁴⁵ Ninian Smart, *Las religiones del mundo*, Madrid: Akal, 2000, p. 200. Franz K. Mayr, *La mitología occidental*, edición de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 66.

¹⁵⁴⁶ Ninian Smart, *Las religiones del mundo*, *op. cit.*, pp. 203-204. George Hart, *Mitos egipcios*, Madrid: Akal, 1994, pp. 29-42.

¹⁵⁴⁷ Robert Graves, *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echávarri, Madrid: Alianza, 1985, tomo 1, pp. 106-115.

sobre el descenso de una diosa de la fecundidad al submundo. La mujer desnuda de la pintura de Varo parece también atravesar una «puerta» en forma de mandorla o de labios vaginales,¹⁵⁴⁸ para recibir la «revelación» de la luna reflejada en el líquido contenido en una copa. La luna, Selene, está identificada en numerosas culturas y en muchos relatos mitológicos, con la diosa madre. *Nacer de nuevo* podría formar parte de un imaginario bruñido más sofisticado y representar una ceremonia de iniciación en que quien revela no es el Señor de los Muertos sino la diosa. De hecho, según la investigadora María Alejandra Zanetta, muchas telas de Varo describen escenas en las que las protagonistas invocan los poderes mágicos de la diosa para que ésta las dirija en su travesía espiritual. Entre ellas encontramos la que nos ocupa, *Nacer de nuevo*, así como *Visita inesperada*, *La llamada* [Fig. 13], *Luz emergente* e *Invocación*.¹⁵⁴⁹

Roberta Quance ha estudiado cómo el mito de las diosas madres se convirtió en la década de 1920 en un tema de interés para intelectuales y eruditos, y cómo pueden encontrarse también repercusiones de este mito en las obras de las artistas de vanguardia.¹⁵⁵⁰ Según Quance, este interés creció a partir de la difusión de la obra de Johann Jakob Bachofen sobre los orígenes del matriarcado (*Mutterrecht*) y de la «cultura ginecocrática» en la antigüedad.¹⁵⁵¹ En el estado español, el filósofo Ortega y Gasset retomó las tesis de Bachofen y les dio eco en sus escritos y en la *Revista de Occidente*. Ortega coincide con Bachofen en declarar la cultura patriarcal como la que supera y completa a todas las anteriores.¹⁵⁵² En su investigación, Quance aventura la hipótesis del posible

¹⁵⁴⁸ Este imaginario vaginal aparece en otras pinturas de Varo, ya sea en esta forma de pared que se abre (como en *Armonía* [Fig. 15] y *Luz emergente*) o en los vestidos que arrojan y envuelven a las protagonistas (como en *Cazadora de astros*). Me recuerda a algunos de los autorretratos fotográficos de las series *House* o *Space* que la artista Francesca Woodman (1958 - 1981) hizo en la década de 1970. Véase Jui-Ch'i Liu, «Francesca Woodman's Self-Images. Transforming Bodies in the Space of Femininity», *Woman's Art Journal*, vol. 25, n.º 1, 2004, pp. 26-31.

¹⁵⁴⁹ María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», *op. cit.*, p. 156. Los argumentos que Zanetta presenta en este texto están ampliados en su libro *La otra cara de la vanguardia: estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, *op. cit.*

¹⁵⁵⁰ Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, *op. cit.* Véase sobre todo el capítulo titulado «Imágenes femeninas, 1929: "las madres" y *Un mundo* de Ángeles Santos», pp. 23-54. Aunque Quance trabaja sobre todo algunas pinturas de Santos, tiene en cuenta también otras de Varo y de Mallo.

¹⁵⁵¹ Johann Jakob Bachofen (1815 - 1887) fue un jurista, antropólogo y profesor suizo que en 1861 publicó su libro pionero en estudios sobre el matriarcado *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Existe traducción en castellano: *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, traducción e introducción de María del Mar Llinares García, Madrid: Akal, 1992.

¹⁵⁵² En palabras de Quance, «Ortega carga las tintas al esbozar cómo se salía de una cultura "hembra" a otra "masculina"». Ortega se imagina la lucha «gigantesca» por el poder que se entabla entre la cultura

conocimiento de estas teorías por parte de artistas como Remedios Varo, Ángeles Santos y Maruja Mallo, y analiza la presencia de la mitología de la diosa en las obras de las tres.

También María Alejandra Zanetta, siguiendo las investigaciones de Quance, revisa el imaginario sobre la diosa en la obra de estas pintoras.¹⁵⁵³ Zanetta comienza recordando cómo en algunas pinturas de los artistas surrealistas hombres se establece un equivalente visual entre la tradicional asociación de la mujer con la naturaleza –a partir de su destino biológico reproductor– y la imagen de la madre telúrica:

En estas telas, la tierra se transforma en un cuerpo femenino –muchas veces representado únicamente a partir de vaginas y pechos– pasivamente recibiendo los embates de los deseos eróticos masculinos. Como ejemplo de lo anterior no hay más que mirar la serie de madres telúricas de André Masson titulada *Tierra erótica*.¹⁵⁵⁴

En los dibujos de esta serie de Masson se representan dos ideas muy comunes también en la obra de otros artistas surrealistas: la asociación entre lo femenino y el mundo natural, y la consideración del cuerpo femenino como objeto erótico. Zanetta añade que, además, el arquetipo de la madre tierra se transforma –en relación con las teorías freudianas sobre la envidia del pene y la ansiedad de castración– en el de la «Madre Terrible», devoradora del yo masculino, que halla asimismo entre los surrealistas su representación visual en las amenazadoras imágenes de la *vagina dentata* y la mantis religiosa.¹⁵⁵⁵

uterina y la fálica y la describe así: «el útero cavernoso y arcano, el falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo, hacia una cultura solar y fulgural». Ortega y Gasset, «Oknos der Seilflechter. Ein Grabbild / Oknos el soguero. Una imagen de lápida sepulcral», *Revista de Occidente*, n.º 2, agosto de 1923, p. 241. Citado en Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁵³ María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», op. cit., pp. 139-159.

¹⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 141. Sobre estas pinturas, Zanetta recomienda la lectura del artículo de Robert Belton, «André Masson's Earth Mothers in Their Cultural Contexts» *RACAR (Canadian Art Review)*, n.º15, 1988, pp. 51-57.

¹⁵⁵⁵ Los ejemplos más conocidos son tal vez los de las telas de Salvador Dalí en las que combina las teorías freudianas sobre la castración y la envidia del pene con sus propias fobias: *El gran masturbador* (1929), *Placeres iluminados* (1929), *Deseos* (1932) y *El espectro del sex appeal* (1934). La fascinación surrealista por la figura de la mantis religiosa está en el centro de los artículos de Roger Caillois «La Mante religieuse», *Minotaure*, n.º 5, mayo 1934, pp. 23-26 y «Mimetisme et psychasthénie légendaire», *Minotaure*, n.º 7, junio 1935, pp. 5-10, que aparece acompañado de una fotografía con el pie «La mante religieuse devorant son male». Sabemos que Breton y Éluard criaban mantis en sus estudios, las observaban e invitaban a los demás a contemplar su ritual sexual. Sobre la imagen de la mujer castradora y la mantis, véase Ruth Markus, «Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman», *Women's Art*

Zanetta propone que algunas artistas, como Varo, Mallo y Santos, reconocieron y representaron, como alternativa a los citados imaginarios masculinos, las radicales posibilidades que tenía la mitología de la diosa. Al utilizarla, al incorporar y reelaborar una nueva imaginería asociada a dicha mitología, consiguieron –sigue Zanetta– «reposicionar lo femenino en el centro de la civilización» y revertir la representación negativa asociada a la mujer/naturaleza. También Gloria Feman Orenstein escribe en relación a este tema:

Las obras de estas mujeres del surrealismo proporcionan una poderosa crítica de las premisas androcéntricas de sus compañeros varones. Esta crítica implica un mito alternativo de la creación en la que el creador del universo es de sexo femenino y en su universo la naturaleza se venera, no se desprecia. La proyección masculina del mal en forma de mujer es sistemáticamente rechazada por las mujeres del surrealismo a través de su propia visión creativa y ginocéntrica.¹⁵⁵⁶

Quance, Zanetta y Orenstein coinciden en señalar la necesidad, por parte de estas artistas de la vanguardia, de reconstruir el mito de la creación incorporando la figura de la diosa que sustituye a la del dios masculino.¹⁵⁵⁷ Pero coinciden asimismo en algunas de las consecuencias de este cambio. Gloria Feman Orenstein ha señalado que, en el universo creado por la diosa, la naturaleza «se venera, no se desprecia». Zanetta lanza la hipótesis de que «Mallo, Santos y Varo parecen también darse cuenta de la íntima conexión entre

Journal, vol. 21, n.º 1, pp. 33-39. Curiosamente, Varo participó desde México en la exposición parisina «Le surréalisme en 1947» con una pintura titulada *La Mante*. No sabemos nada sobre esta obra, que no aparece en el *Catálogo razonado*.

¹⁵⁵⁶ «The works of these women of Surrealism provide a powerful critique of the androcentric premises of their male partners. This critique implies an alternate creation myth in which the creator of the universe is female and in her universe nature is revered, not despised. The male projection of evil onto the female form is systematically rejected by the women of Surrealism through their own creative gynocentric vision», Gloria Feman Orenstein, «Towards a bifocal vision in surrealist aesthetics», *Trivia*, n.º 3 (otoño 1983), p. 87. Citada por María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁵⁷ Décadas después, a partir de los años setenta del siglo pasado, muchas artistas vinculadas al movimiento feminista representaron, más o menos literalmente, esta nueva mitología de la creación. Las performances de Ana Mendieta son alusiones directas a la imagen de la madre tierra. También la artista Mónica Sjoó trabajó la iconografía de la diosa en muchas de sus pinturas. Entre las más conocidas, *God living birth*, de 1969. En 1973, esta obra, «mostrada en la exposición “Poder femenino”, suscitó enormes controversias, y la artista fue amenazada de acción legal por blasfemia y obscenidad», en Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992, pp. 326-327.

la opresión de las mujeres y la de la naturaleza» y pone sus propuestas en relación con las de algunas pensadoras ecofeministas, que creen que, en la cultura patriarcal, la desconsideración hacia las mujeres y hacia la naturaleza van íntimamente ligadas.¹⁵⁵⁸ El vínculo entre las mujeres y la naturaleza en las obras de Varo ha sido destacado por numerosas investigadoras, y me gustaría en este punto retomar el comentario de Masayo Nonaka sobre *Nacer de nuevo* [Fig. 45] y *Luz emergente*, ya que hace hincapié en las escasas imágenes de desnudos que aparecen en la pintura variana:

Un aura mística emana de sus adentros mostrando que vuelven a nacer como completamente integradas en la naturaleza. Sus cuerpos desnudos sugieren que la verdad que han adquirido, tanto en cuerpo como en mente, está de algún modo relacionada con la sexualidad femenina.¹⁵⁵⁹

Nonaka pone en relación el cuerpo y sexualidad de las mujeres con la naturaleza, pero a la vez, con el conocimiento: ellas han adquirido una verdad que tiene en cuenta la diferencia sexual, que está relacionada con su «ser mujer». Muchos y muchas protagonistas de las pinturas de Varo trazan su camino de conocimiento en relación con la naturaleza y con el cosmos todo (hemos visto ejemplos como *Música solar* [Fig. 32] o *Creación con rayos astrales* [Fig. 19]), y algunas lo hacen también claramente desde una identidad femenina. Aunque en muchas pinturas de Varo las figuras protagonistas son andróginas, en *Nacer de nuevo* [Fig. 45] la feminidad de la protagonista se destaca en la desnudez de su cuerpo y por la presencia de la luna. Y aquí se rompe la dicotomía establecida en el pensamiento occidental entre femenino/naturaleza y masculino/cultura. Deméter, en la mitología clásica, es la diosa de la tierra y una de las formas de la diosa madre, pero es también la responsable de la «cultura» ya que, como nos recuerda Shahrukh Husain, «no solo regaló los cereales a la humanidad, sino que sentó las bases

¹⁵⁵⁸ En concreto, Zanetta cita a Greta Gaard: «La manera en que las mujeres y la naturaleza han sido conceptualizadas históricamente en la tradición intelectual occidental ha dado lugar a la devaluación de todo lo que se asocia con las mujeres, la emoción, los animales, la naturaleza y el cuerpo, al mismo tiempo que han elevado el valor de las cosas asociadas con los hombres, la razón, los seres humanos, la cultura y la mente. Una de las tareas de las ecofeministas ha sido exponer estos dualismos y las formas en que la feminización de la naturaleza y la naturalización o la animalización de las mujeres han servido como justificación de la dominación de las mujeres, los animales y la tierra». Greta Gaard, «Living interconnections with animals and nature», en Greta Gaard (ed.), *Ecofeminism. Women, animals, nature*, Filadelfia: Temple University Press, 1993, p. 5. Citada por María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 142-143.

¹⁵⁵⁹ Masayo Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, *op. cit.*, p. 16.

de la civilización cuando obsequió el arado y las técnicas agrícolas a Triptolemo, el joven dios y rey». ¹⁵⁶⁰

Hemos visto cómo la figura de la bruja se recuperó y se politizó desde el feminismo, y también cómo, desde el feminismo y el ecofeminismo, se hace lo mismo con la de la diosa. En su estudio ya clásico sobre esta temática, *The Reflowering of the Goddess*, Gloria Feman Orenstein inicia el capítulo graciosamente titulado «Los secretos de la magia verde» con un comentario de la pintura de Varo *Creación de las aves* [Fig. 38]. ¹⁵⁶¹ No me detendré ahora en este cuadro, aunque es evidente que la protagonista de esta pintura —que es a la vez alquimista y artista— pudiera ser también considerada una representación de la diosa creadora de vida. Lo que quisiera destacar aquí es que Orenstein utilizó esta pintura de Varo como punto de partida para sus disquisiciones sobre feminismo radical y ecofeminismo, así como sobre las relaciones entre feminismo, espiritualidad y brujería *wiccana*. Tras analizar las propuestas de muchas pensadoras ecofeministas, ¹⁵⁶² Orenstein llega a la conclusión de que lo que subyace a muchas de estas posturas es una corriente de animismo, la «creencia de que el espíritu no existe separado del cosmos, pero también de que la Tierra misma es sagrada, y de que si somos una parte interdependiente de ella, somos sagradas también». ¹⁵⁶³

¹⁵⁶⁰ La palabra viene del latín *cultura*, cultivo. La leyenda de Deméter en Shahrukh Husain, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁶¹ Gloria Feman Orenstein, «The Secrets of Green Magic: Radical Feminism, Ecofeminism, and Grandmother Gaia», en *The Reflowering of the Goddess*, Nueva York: Pergamon Press, 1990. Este capítulo se puede consultar en línea: <http://arcadiasystems.org/academia/gloria.html> [consulta 03/07/2013].

¹⁵⁶² En este capítulo Orenstein reflexiona a partir de las lecturas de varias pensadoras ecofeministas en relación a la mitología de la diosa y a la brujería *wiccana*. Comenta las propuestas de Monica Sjoon y Barbara Mor, que identifican a la tierra como la Gran Madre tanto de la vida biológica como espiritual, y plantean que ambas deben ser sacralizadas. Las autoras llaman a una nueva «espiritualidad global», simbolizada por la imagen de la diosa. (Monica Sjoon y Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, San Francisco: Harper Collins, 1987, pp. 421). Orenstein comenta asimismo las aportaciones de Mary Daly, quien insiste en algunas de las premisas básicas del ecofeminismo: el silenciamiento por parte del patriarcado tanto de la naturaleza como de las mujeres, la vinculación entre la madre tierra y la diosa y, por lo tanto, la protección de la naturaleza por parte de la cultura que reverencia a la diosa. (Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon, 1978, p. 17). Cita también las propuestas de Starhawk, ecofeminista y practicante de la *wicca*, que identifica la *wicca* como la religión que vincula la imagen de la diosa a la ecología contemporánea. Para Starhawk, la brujería *wiccana* nos enseña que la diosa es el símbolo de la inmanencia, del conocimiento del mundo y de que todo en él está vivo, dinámico, interdependiente, en conexión con las energías en movimiento (Starhawk, *Dreaming the Dark: Magic Sex and Politics*, Boston: Beacon Press, 1982, p.9). Por último, Orenstein comenta las propuestas de Charlene Spretnak, quien subraya también un vínculo inextricable entre la política y la espiritualidad.

¹⁵⁶³ «Their belief that spirit does not exist apart from the entire cosmos, but rather that the Earth itself is sacred, and that since we are an interdependent part of it, we are sacred too». Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, op. cit.

No es extraño entonces que Orenstein haya elegido una obra de Varo como punto de partida para sus disquisiciones sobre feminismo y espiritualidad: ya desde la participación de la artista en la exposición colectiva de 1955, algunos críticos habían destacado la extraña relación que establecía en sus pinturas entre los seres y las cosas, para crear «un mundo en el que todos los enseres que rodean al sujeto humano tienen tanta alma como el ser viviente y el ser viviente tanta perennidad como las cosas que le circundan».¹⁵⁶⁴ También la filósofa Juliana González resume con las siguientes palabras el sentimiento de Varo sobre la vida potencial en todas las cosas: «Viendo en todo una vida latente, observaba los más diversos objetos deleitándose con todos sus detalles, los infinitos matices, las texturas, los colores y las formas».¹⁵⁶⁵ Es la representación, en las obras de Varo, de esta espiritualidad y capacidad de creación vinculada a lo femenino lo que hará que, décadas después, su obra sea reconocida desde el pensamiento ecofeminista. Si unas páginas antes nos hemos preguntado si Varo no compartiría *avant la lettre* algunas propuestas feministas, podríamos añadir que, en algunas de sus obras, Varo «se adelantó a las pensadoras ecofeministas de la actualidad».¹⁵⁶⁶

Varo presentó en sus pinturas algunas de las que serían preocupaciones centrales en el movimiento feminista y ecofeminista de la segunda mitad del siglo XX: no las que coincidían con reivindicaciones políticas relacionadas con la adquisición de derechos, sino aquellas vinculadas a la necesidad de recuperar una espiritualidad propia de las mujeres, con la idea que había planteado una de las fundadoras de WITCH, Robin Morgan: para las mujeres era necesario combinar el análisis político con la re-creación de una cosmología propia. Es evidente que muchas obras de Varo responden a la construcción de este imaginario, y *Bordando el manto terrestre* [Fig. 31] es su pintura más significativa en este sentido. Hemos mencionado ya que el tema de la costura será retomado como práctica artística por muchas artistas en la década de los años 70, al igual que el imaginario sobre las diosas o las mujeres creadoras. Hay todavía un tercer aspecto

¹⁵⁶⁴ En la frase que ya he citado anteriormente de Ceferino Palencia, «El mundo imaginario de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁶⁵ Continúa la filósofa: «Y toda su piedad se desplegaba ante las plantas, las flores, los árboles, los animales: en los rincones más insospechados de su casa crecía una hiedra o germinaba una legumbre; sus gatos la acompañaron siempre, en su vida y en su obra. Reverenciaba el hecho natural de la vida estimando cada día el alimento, la salud, la habitación, la paz y el calor, no sólo con ese peculiar aprecio por el ser y la existencia que siente intensamente el que ha estado cerca de perderlos, sino con una excepcional vulnerabilidad de la conciencia». Juliana González, «Trasmundo de Remedios Varo», *op. cit.*, pp. 165-166.

¹⁵⁶⁶ En palabras de María Alejandra Zanetta, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», *op. cit.*, p. 142.

en *Nacer de nuevo* [Fig. 45] que reivindicarán las artistas vinculadas a la denominada «segunda ola» del movimiento feminista: en *Nacer de nuevo* la mujer desnuda atraviesa una pared o puerta que recuerda, por su forma, los labios vaginales. Esta iconografía vaginal, a manera de capas superpuestas que se abren, será el motivo que trabajarán en sus pinturas e instalaciones algunas artistas a principios de la década de los años setenta, como Judy Chicago, Miriam Schapiro y Faith Wilding.¹⁵⁶⁷ Estas artistas representaron los genitales femeninos como un gesto político, más que erótico,¹⁵⁶⁸ con la voluntad de trascender la representación patriarcal superficial del cuerpo femenino.¹⁵⁶⁹

Sin embargo, esta lectura de *Nacer de nuevo* [Fig. 45] en relación a la *wicca* y la diosa no se correspondería con algunos de los testimonios que conservamos sobre la obra. La filósofa Juliana González recuerda de *Nacer de nuevo* (al que califica como «el cuadro más hermoso») que Varo mantuvo una gran discusión con su hermana Olga González sobre el sentido de la pintura. Juliana González recuerda que a Varo le divertía poner algunos títulos a sus pinturas que llevasen a una confusión sobre su posible lectura, y que, en realidad, en esta obra «lo que estaba pasando es que se estaba confundiendo la luna con la imagen de la luna».¹⁵⁷⁰ Este testimonio coincide con el del último compañero de Varo, Walter Gruen, quien recuerda en una entrevista:

¹⁵⁶⁷ El denominado «cunt art» o «arte coño». Fue trabajado principalmente en el programa de Arte Feminista del Fresno State Collage, dirigido por Judy Chicago, como una forma de arte que permitía explorar y celebrar la anatomía femenina. La etiqueta pretendía resignificar «el despectivo término sexual “coño”, usado tradicionalmente por los hombres para alienar a las mujeres de su propia sexualidad, con el objetivo de recuperarlo y convertirlo en celebratorio». Norma Broude y Mary D. Garrard, «Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century», en Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1993, p. 24. En palabras de la artista Faith Wilding, «fue emocionantemente subversivo y divertido, porque “coño” significó para nosotras un despertar de la conciencia sobre nuestros cuerpos y nuestra propia sexualidad». Faith Wilding, «The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts», en Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art*, op. cit., p. 35). Véase también Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 90-92.

¹⁵⁶⁸ Lisa Tickner, «The body politic: female sexuality and women artists since 1970», en Rozsika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970 - 1985*, Londres/Nueva York: Pandora, 1987, pp. 263-276.

¹⁵⁶⁹ Stacey Lipe-Grasso, *Women's art in the postmodern era. The remaking of space and the female body*, Bowling Green: Bowling Green State University, 1995, p. 13.

¹⁵⁷⁰ Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, México D.F., 4 de diciembre de 2009. Olga González tenía un taller de alta costura y Varo estableció con ella el trueque de esta pintura por un traje. Juliana González creía recordar que el título original del cuadro era otro, aunque más adelante concreta que lo que era diferente era el sentido de la pintura, y que era el título lo que confundía.

Algunos cuadros los hacía con bastante mala intención. Tenía una amiga que se admiraba de cualquier cosa¹⁵⁷¹ y Remedios plasmó la idea de lo difícil que es conocer la verdad en el cuadro *Nacer de nuevo*. Ahí una mujer se asombra al ver reflejada la luna en un recipiente de agua. Platón lo dijo, nosotros vemos solamente el reflejo de la realidad.¹⁵⁷²

Pero incluso esta lectura nos dirige a una de las grandes preocupaciones de Remedios: no equivocarse en su búsqueda, en su camino de conocimiento. No confundir la luna con su reflejo. Que no le pasase –tal y como explica con angustia en uno de sus sueños, ya mencionado– lo mismo que a sus amigos los Lizarraga, que trabajaban con la plastilina en «una manifestación personal de magia terrestre sin ninguna relación verdadera con el Universo y que a causa de esta apariencia de conquista espiritual, ellos quedarían incapacitados para un verdadero desarrollo».¹⁵⁷³ Es con esa preocupación que Varo se acercó a tantas tradiciones de conocimiento y por lo que, en la carta a Gerald Gardner, habla también de no confundirse en la práctica «del verdadero ejercicio de la brujería».

He anunciado que de la leyenda de la diosa podían guardar eco dos obras de Varo, y antes de continuar con la carta a Gardner querría detenerme brevemente en la segunda, la narración de un sueño en el que se pone en relación la muerte, el amor y el conocimiento, y que ha sido titulado precisamente «Verdad absoluta». El relato del sueño comienza así:

Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la «verdad absoluta». No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues, de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces, me capturaron y me condenaron a muerte.¹⁵⁷⁴

¹⁵⁷¹ Parece que Gruen se refería a Eva Sulzer.

¹⁵⁷² Noemí Atamoros: «La Eternidad, la Muerte, la Naturaleza y el Cosmos estaban en el pensamiento de Remedios Varo, dice Walter Gruen», *Excelsior*, 9 noviembre 1971, s/p.

¹⁵⁷³ «Sueño 7», *op. cit.*, pp. 126-127. Con el título «Plastilina» y algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁷⁴ «Sueño 10», *op. cit.*, pp. 132-133. Con el título «Verdad absoluta» y algunas variantes, el texto se encuentra también en Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo, op. cit.*, p. 210.

Es evidente que en este sueño Varo se identifica con la figura de la maga o la bruja: conoce secretos que pueden alterar el orden establecido, y por ello es condenada a muerte. En el sueño explica el miedo y angustia que le causa la idea de morir, pero el verdugo se burla de ella:

Me dijo: «¿por qué tienes miedo a la muerte si *sabes* tanto? Teniendo tanta sabiduría, no deberías temer a la muerte». Entonces, me di cuenta de repente que lo que él decía era cierto y que mi horror no era tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila.

Lo que le falta a la protagonista del sueño, para poder morir tranquila con la sabiduría que tiene, es el amor. Le explica al verdugo que ella ama a alguien y que necesita «*tejer* sus “destinos” [...] pues, una vez hecho este tejimiento, quedarían unidos para la eternidad». Como en la leyenda de la diosa, es la conjunción del conocimiento y el amor lo que permite a ambas –a «G» y a la pintora– trascender a la muerte. En la narración de este sueño se conjugan otros elementos muy presentes en la pintura de Varo: la actividad del tejido y la forma de «huevo enorme» en que la protagonista teje su destino. A partir de esta imagen, el sueño puede leerse también en clave alquímica: el huevo es el recipiente en el que se trabaja para la consecución de la «piedra filosofal», en el que se realiza el «matrimonio alquímico» que dará nacimiento al andrógino y en el que se hace posible la «muerte» de la materia –los metales vulgares– para que tenga lugar el nacimiento del espíritu –el oro– que es, también, el conocimiento.

10. «...del verdadero ejercicio de la brujería...»

¿Cómo sigue la carta de Remedios Varo a Gardner? Hemos visto ya como se presenta y explica algunos experimentos con «los pequeños sistemas solares del hogar», además de mostrar cuánto le ha interesado la lectura de su libro. A continuación, Varo cuenta a Gardner la «gran actividad en el terreno de la brujería»¹⁵⁷⁵ que existe en México,¹⁵⁷⁶ pero

¹⁵⁷⁵ «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 81.

la describe identificándola con prácticas poco interesantes, que se limitan «al ejercicio de la medicina o a la fabricación de filtros de amor, todo ello de una manera más bien mecánica y algo distraída por parte del curandero».¹⁵⁷⁷ Se detiene para comentar que, respecto a la fabricación de los filtros amorosos, «las cosas son un poco más complicadas y peligrosas, ya que la costumbre es administrar “toloache” disimulado en una taza de café, y las consecuencias de la ingestión del toloache son fatales, siendo la principal una falta total de la voluntad».¹⁵⁷⁸ El toloache (*Datura inoxia*) es una planta de origen americano¹⁵⁷⁹ que se empleaba –y emplea– en usos medicinales como analgésico, y también en prácticas religiosas y rituales como enteógeno por sus propiedades psicotrópicas: cuando se ingiere provoca cambios en los estados de la conciencia. Pero no solo lo utilizan los pueblos indígenas, sino que su uso en México es popular y está extendido como filtro amoroso.¹⁵⁸⁰

También en *Witchcraft today* Gardner habla de las relaciones entre brujería y consumo de alucinógenos, así que es posible que Varo haya elegido el ejemplo del uso del toloache no solo por su popularidad, sino como una respuesta a esta cuestión. Gardner relata que le contaron que en el pasado las brujas tenían conocimiento de una hierba llamada *Kat* que mezclada con incienso podía despertar la mirada interior y el subconsciente, pero que para ser utilizada debía ser mezclada con otra hierba, *Sumach*, pues de lo contrario producía alucinaciones demasiado fuertes. Las brujas modernas, continúa Gardner, no conocen qué hierbas son *Kat* y *Sumach*,¹⁵⁸¹ aunque saben que crecen en Inglaterra.

¹⁵⁷⁶ «Como usted ya sabe», dice Varo a Gardner en relación a la actividad brujeil en México. Se refiere a la alusión que Gardner hace en su libro a un culto de las brujas similar al europeo en el México prehispánico. Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, op. cit., p. 21.

¹⁵⁷⁷ «Carta 7. Al señor Gardner», op. cit., p. 81.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.* Sobre la historia de los filtros de amor en la literatura europea y su representación en la pintura, véase el ya citado Grillot de Givry, *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, op. cit., pp. 184-187.

¹⁵⁷⁹ Los mexicas lo llamaban *tolohuaxihuitl* y *tlápat* y en castellano se conoce como tártago o hierba del diablo. Pertenece a la familia de las solanáceas, como la mandrágora, la belladona, el estramonio y el beleño negro, y contiene, entre otros alcaloides, atropina y escopolamina. Los indios yaquis le atribuyen el poder de volar o de transportar el alma hacia el infinito.

¹⁵⁸⁰ Aún en la actualidad y fuera del ámbito indígena, los relatos de amantes despechadas que inducen al enamoramiento al sujeto de su amor, o, más comúnmente, someten su voluntad mediante el toloache, son innumerables. En los mercados mexicanos especializados en abastecer a herbolarios y brujos, como el ya mencionado de Sonora, es fácil encontrar esta planta acompañada de oraciones, recetas y consejos para su empleo.

¹⁵⁸¹ La planta que Gardner denomina *Kat* es el arbusto *catha edulis* también conocido como cat, khat, qat o gat. Las hojas se mastican como estimulante y es utilizado por la población árabe en Yemen, Etiopía y otros países del cuerno de África. Se trata de una de las plantas con propiedades psicoestimulantes conocidas más potentes. *Sumac* es el nombre inglés de *Rhus coriaria* L., en castellano zumaque o rhus. Se

Utilizadas correctamente, en palabras de Gardner, estas hierbas permitían abandonar el cuerpo.¹⁵⁸² Gardner explica asimismo que si los hombres respiran incienso con *kat* ven a las mujeres mucho más hermosas, por lo que puede que fuese cáñamo silvestre.¹⁵⁸³ Siempre según Gardner, las brujas habrían utilizado también alguna mezcla con cáñamo con el mismo propósito y recuerda que muchos pueblos han utilizado tradicionalmente plantas alucinógenas para obtener la «elevación de los espíritus», citando en concreto el uso de la coca en Sudamérica y del peyote en México.¹⁵⁸⁴

No tenemos demasiada información sobre el interés de Remedios Varo por el consumo de drogas, pero es muy posible que lo tuviese. Sabemos que, en el contexto del surrealismo parisino –y con la desaprobación de Breton– se había desarrollado el interés por los efectos de las drogas para la liberación del subconsciente (el uso que les dieron Antonin Artaud y Henri Michaux serían los ejemplos más conocidos). Seguramente, al llegar a México, Varo conocería la utilización de ciertas plantas y hongos, que formaba parte de las tradiciones de distintos pueblos indígenas y de sus rituales, y cuyo consumo tampoco era difícil en la ciudad. En la década de los años cincuenta, por ejemplo, se podían adquirir hojas de marihuana en el mercado de Sonora para elaborar tinturas o cataplasmas contra los dolores articulares. En esos años, además, la curiosidad por el uso de drogas y sus efectos estaba extendida en los círculos artísticos e intelectuales, tanto mexicanos como internacionales.¹⁵⁸⁵ Desde mediados de los años cincuenta, México se había convertido en un destino para muchas personas que querían investigar y/o experimentar con el peyote (el cactus del que se extrae la mezcalina) o con *psylocibes* y

utiliza como condimento acidulante y también en las manufacturas del curtido del cuero. Sus frutos, consumidos inmaduros, pueden producir efectos tóxicos.

¹⁵⁸² Varios autores han relacionado el hecho de que el cornezuelo (el hongo del centeno, de uno de cuyos alcaloides se obtiene el LSD) fuese ampliamente utilizado en la medicina popular femenina (vinculado sobre todo a la práctica de partos y abortos, como antihemorrágico o uterotónico) con las leyendas sobre la capacidad de volar de las brujas.

¹⁵⁸³ «wild hemp». Seguramente Gardner quería referirse a una especie silvestre de cáñamo, o sea de *Cannabis sativa* o marihuana.

¹⁵⁸⁴ Gerald B. Gardner, *Witchcraft today*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁸⁵ Sobre este tema, y la importancia de viajar a México para muchos escritores y poetas de la generación *beatnik*, es muy interesante el relato del escritor mexicano José Agustín, *La contracultura en México*, México D.F.: Debolsillo, 2004. En <http://www.gestioncultural.uabjo.mx/primerolectura/06.pdf> se puede acceder en línea [consulta: 29/11/2012]. Véase también Peter T. Furst, *Alucinógenos y cultura*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

otros hongos alucinógenos. Muchos *beatniks* viajaron a México y la figura de la chamana María Sabina se convirtió en mítica.¹⁵⁸⁶

Son bien conocidas las experiencias de Aldous Huxley con el consumo de mezcalina como vía de transformación de la conciencia. A partir de 1953, y a raíz de la lectura de un artículo sobre el empleo de esta sustancia en el tratamiento de la esquizofrenia, Huxley y su mujer comenzaron a experimentar con ella bajo la supervisión del Dr. Osmond, autor del artículo. Huxley describe su primera experiencia de consumo de una sustancia psicodélica en *The Doors of Perception*.¹⁵⁸⁷ En los años siguientes continuó experimentando con mezcalina, LSD y psilocibina y en 1956 publicó un segundo libro sobre estas experiencias, *Heaven and Hell*,¹⁵⁸⁸ cuya traducción al castellano formaba parte de la biblioteca de Varo, junto a una docena más de libros del mismo autor.¹⁵⁸⁹ Es posible incluso que Varo y Huxley se conociesen. Huxley había tenido relación con el grupo surrealista parisino y había participado en la revista *Minotaure* en la década de los años treinta.¹⁵⁹⁰ Además, Huxley conocía y visitaba a Leonora Carrington y a su marido el fotógrafo húngaro Emerico «Chiki» Weisz en su casa de la colonia Roma en la ciudad de México, así que tal vez también coincidiese con Remedios Varo, dado el interés que despertaba el escritor en la pintora.¹⁵⁹¹

¹⁵⁸⁶ María Sabina fue –y es– muy conocida tanto en México como en Estados Unidos, sobre todo a raíz de un artículo de Robert Gordon Wasson publicado en la revista *Life* el 13 de mayo de 1957. Se puede encontrar más información sobre los estudios de Gordon Wasson en los archivos en línea de la biblioteca de botánica de la Universidad de Harvard:

<http://www.huh.harvard.edu/libraries/wasson/BIOG.html> [consulta: 29/11/2012].

¹⁵⁸⁷ Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Londres: Chatto and Windus, 1954. Existe edición en castellano: *Las puertas de la percepción*, traducción de Miguel de Hernani, Buenos Aires: Sudamericana, 1956. Se trata del título del que tomó su nombre la mítica banda musical *The Doors*.

¹⁵⁸⁸ Aldous Huxley, *Heaven and Hell*, Londres: Chatto and Windus, 1956. La edición en castellano se publicó uniendo los dos libros de Huxley: *Las puertas de la percepción y Cielo e infierno*.

¹⁵⁸⁹ Remedios Varo debió ser una entusiasta lectora de Aldous Huxley, ya que en el listado parcial de su biblioteca personal al que hemos tenido acceso constan muchos de sus libros: *Viejo muere el cisne*, *Mi tío Spencer*, *Contrapunto*, *Les Diables de Loudun*, *La Paix des profondeurs*, *Après le feu d'artifice*, *Eminencia Gris*, *Retour au meilleur des Mondes*, *Cielo e infierno*, *El Tiempo debe detenerse*, *La Filosofía perenne* y *Un mundo feliz*.

¹⁵⁹⁰ Por ejemplo, se publica su respuesta a la encuesta surrealista sobre cuál se considera el encuentro capital en la vida, *Minotaure*, n.º 3-4, diciembre 1933, p. 110. También aparece la impresión de la huella de sus manos (y las de Duchamp, Breton, Saint-Exupéry, Éluard, Derain) acompañando el artículo del Docteur Lotte Wolf, «Les révélations psychiques de la main», *Minotaure*, n.º 6, invierno 1935, pp. 38-44.

¹⁵⁹¹ No tenemos demasiadas noticias sobre estas visitas, pero en las memorias del pintor mexicano Pedro Friedeberg (también exiliado en México) aparecen citadas. Cuenta que un día que él había ido a visitar a Carrington, mientras ella estaba pintando el retrato de María Félix, «por la ventana que da al patio se ven de repente dos extrañas figuras descendiendo lentamente por la escalera de caracol. Es Chiki ayudando a bajar a Aldous Huxley, que está casi ciego». Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida. Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg*, México D.F.: Trilce/Conaculta, 2012. También la investigadora Masayo Nonaka recoge la información de que «Huxley visitó a Carrington en su casa en

Las experiencias con sustancias alucinógenas se dieron asimismo en el círculo más cercano a Remedios Varo. El poeta y escultor surrealista Edward James, mecenas de Leonora Carrington y amigo de ésta y de Varo, nos ha dejado un escrito en el que relata su experiencia con los hongos. Lleva el título de «Cuando cumplí 50 años» y fue publicado en la revista *S.nob*,¹⁵⁹² en la que participaban varios amigos del círculo de Varo como Carrington y los Horna.¹⁵⁹³ Se trata de un número dedicado a los narcóticos, como se indica en la propia revista. James explica que sus amigos Bridget¹⁵⁹⁴ y Serge le regalaron una bolsa de hongos y que mientras los estaba comiendo recuerda haber leído dos libros de Huxley, uno sobre la mescalina y *Heaven and Hell*. El texto va acompañado de dibujos que ilustran las alucinaciones narradas por James: uno de José Horna, representando unas larguísimas piernas que atraviesan un río, y dos de Carrington: un ser que es mezcla de pulpo y flor y una figura masculina vestida de negro, alta y sin rostro.

El uso de ciertas drogas también debió interesar a Leonora Carrington, ya que la inconfundible silueta de las hojas de la marihuana aparece en el conjunto de tapices bordados con hilo metálico titulado *Las serpientes*, de 1961.¹⁵⁹⁵ En *La corneta acústica* es muy divertido el fragmento en que narra que Carmella escribe una carta a su amiga Marian, internada en el geriátrico, anunciándole una visita y proponiéndole un plan para escapar. Pide, en su carta, la imaginativa Carmella:

Si te es posible, hazme saber la medida exacta entre cada barrote para calcular qué puedo pasarte. Los cigarrillos son siempre un consuelo;¹⁵⁹⁶ pueden pasarse incluso por el vano más pequeño. ¿Te llevo cigarrillos de marihuana para aliviar tu sufrimiento? Me han dicho que los árabes venden yerba de esa

1940 o 1950 y es posible que también Varo hubiese estado presente, aunque nunca experimentó con algún tipo de sustancia psicotrópica», en *Remedios Varo: Los años en México*, op. cit., p. 16. La información sobre las sustancias psicotrópicas la atribuye Nonaka a una entrevista con Walter Gruen, s/f.

¹⁵⁹² Edward James, «Cuando cumplí 50 años», *S.nob*, n.º 7, octubre 1962, pp. 41-51.

¹⁵⁹³ En esta revista colaboraron todos los amigos del grupo. Desconozco la razón por la que Varo no lo hizo.

¹⁵⁹⁴ ¿Tal vez se refiere a la pintora Bridget Tichenor (París, 1907 – México D.F., 1990), vinculada en México al grupo surrealista? Su obra y figura se está recuperando recientemente, en exposiciones como *In wonderland: The surrealist adventures of Women in Mexico and the United States*, que se celebró en Los Ángeles y Ciudad de México en 2012.

¹⁵⁹⁵ Agradezco a mi antigua alumna Naiara Vishnu Rodríguez que me haya señalado este detalle.

¹⁵⁹⁶ Tanto Varo como Carrington eran fumadoras empedernidas. Es extraña la fotografía de Varo en la que no aparece con un cigarrillo entre los dedos, y Carrington continuaba fumando con más de 90 años, como se puede ver en fotografías y documentales.

detrás del mercado de San Fandila [...] Naturalmente soy capaz de ir donde haga falta con tal de aliviar tu sufrimiento, por difícil que sea conseguir una pizca de marihuana; así que, por favor, di en tu carta la cantidad exacta que necesitas.¹⁵⁹⁷

El tema del consumo de drogas es delicado, y probablemente por ello tenemos poca información. Pero no parece extraño pensar que, en el contexto mexicano y en la década de 1950, dos artistas profundamente interesadas por el conocimiento en relación a la trascendencia y por los caminos de ampliación de la conciencia, se hayan interesado por la experimentación con ciertas plantas y sustancias que transforman esas capacidades.¹⁵⁹⁸

De todas formas, no debían ser estas experiencias las que Varo quería explicar al señor Gardner, ya que, después de escribir sobre el uso del toloache, le cuenta que la señora Carrington y ella han dejado «todo esto de lado» y se han dedicado «a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería».¹⁵⁹⁹ ¿Cuál será, entonces, ese «verdadero ejercicio» que busca Varo?

El ejercicio de la brujería se ha considerado tradicionalmente diferenciado en tres categorías.¹⁶⁰⁰ La primera es la práctica de conocimientos populares sobre los usos de hierbas u otras sustancias –como el mismo toloache– que tienen –o se supone que tienen– la propiedad de curar (o de matar, o de aumentar o disminuir la capacidad sexual). La segunda está relacionada con la magia de la imagen, con la muy antigua práctica de emplear una pequeña efigie para producir daño a los seres representados.¹⁶⁰¹ En esta categoría entraría también el «mal de ojo» –o sea el encantamiento por medio de

¹⁵⁹⁷ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁹⁸ Juliana González da un testimonio muy concreto sobre Varo: «Le fascinaban los hongos. Se moría de ganas de probarlos... los de Oaxaca, los de María Sabina y todo eso... Los mandó comprar. Entonces llegó el fascinante día en que Remedios tomó sus hongos. Hizo su ritual previo y todo lo demás; dijo “me dejan sola” y... Vomitó, porque sabían horrible y su estómago no aguantó. Fijate que mala suerte... ¡Nunca los pudo comer! Lo intentó, y creo que lo volvió a intentar... pero no los toleraba». Entrevista de María José González Madrid a Juliana González, Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009.

¹⁵⁹⁹ Remedios Varo, «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁰⁰ Frank Donovan, *Historia de la brujería*, *op. cit.*, p. 52-54.

¹⁶⁰¹ Y que también podía ser empleada benéficamente, por ejemplo para transferir el dolor de un enfermo a la figurilla de otra persona o de un animal. *Ibid.*, p. 54.

la mirada¹⁶⁰² así como todas las prácticas de magia simpática. En la tercera categoría, la más compleja, entrarían fenómenos como la transvección (el vuelo por los aires), la metamorfosis en animales, el empleo de familiares, la adivinación, la provocación de tempestades y otros fenómenos que suponen un dominio de las fuerzas de la naturaleza. Sabemos que a Remedios Varo y Leonora Carrington les habían interesado –y que jugaban o practicaban– los tres tipos: recordemos las recetas «culinarias» para conseguir extraños fines, el brebaje que Carrington prepara para el mal de ojo de Varo, las prácticas de adivinación con el tarot o el *I Ching* y el control de acontecimientos con los sistemas solares caseros, entre otros.

Sin embargo, Varo no identifica la brujería verdadera con ninguna de estas prácticas – que ya conoce y comparte con Carrington– porque continúa buscando hasta en las regiones más remotas del país. Una aproximación al objeto de su búsqueda nos la revela la propia pintora en la parte final de su misiva, en la que expone a Gardner que desea hacerle una consulta: en el patio de la casa de un amigo, un gran caserón luminoso y destartalado en el centro de la ciudad, se está levantando un montículo del que sale humo, calor intenso y lava. Varo identifica que «se trata de un pequeño volcán que quizás en cualquier momento puede convertirse en tremenda amenaza».¹⁶⁰³ La pintora considera lo peligroso que sería, para su amigo, que el propietario de la finca se enterase de la existencia del volcán, ya que, con el pretexto del peligro, le rescindiría el contrato de alquiler y «construiría en ese lugar un gran edificio dotado de calefacción central». Mientras tanto, ella y el resto del grupo han encontrado una utilidad al volcán: el recinto les sirve de cocina y la altura del montículo permite cocinar sobre su cráter: «Debo decir –continúa con humor Varo– que es admirable para conseguir *chiche-kebab* y *brochettes* en su punto». Ahora bien, lo que al grupo le gustaría realmente es incluir la lava entre los materiales y objetos que utilizan para la construcción de sistemas solares en el hogar, y eso no lo han conseguido. Transcribo la narración de Varo sobre los experimentos de Carrington y las expectativas propias en relación con la lava:

¹⁶⁰² Otro nombre que se le daba el «mal de ojo» era el de «fascinación» (embrujo por la mirada): si las brujas viejas podían amenazar a la gente con el «mal de ojo», las jóvenes podían fascinar a un hombre, hasta el punto que el *Malleus maleficarum* advertía a los jueces que podían ser víctimas de esa «fascinación» ejercida por la mujer a la que estaban juzgando. *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁰³ Remedios Varo, «Carta 7. Al señor Gardner», *op. cit.*, p. 83.

La lava fresca es totalmente rebelde y actúa aparentemente en forma independiente. El único resultado hasta ahora ha sido un fuerte acceso de alergia sufrido por la Sra. Carrington, que se aplicó una cierta cantidad en el cuero cabelludo. Quizá usted conoce las posibilidades de esta sustancia y la manera de aprovechar la energía que contiene. A mi juicio, y viniendo de profundidades no impregnadas por nuestras emociones y perteneciendo a un mundo más denso de emociones minerales, escapa por el momento a nuestra comprensión, pero yo deseo ardientemente comprenderla para, si es posible, ayudarla en su trayectoria hacia un mundo menos denso y hacerla también comprender y participar en nuestros propósitos.¹⁶⁰⁴

En este fragmento, lo primero que llama la atención es la disparidad en la relación que cada una de las dos pintoras establece con la lava, y la diferencia entre los tonos que Varo utiliza en su explicación. Carrington –siempre según la narración de Varo– se aplica la lava en el cuero cabelludo, a la manera de los misteriosos ungüentos que las brujas se untaban para volar. Pero solo obtiene como consecuencia un ataque de alergia. En cambio, Varo explica –en un tono realmente angustiado– que su deseo es comprender a la lava, ser comprendida por ella y ayudarla a trascender. Para Varo, la lava utilizada a manera de champú mágico –como el uso del toloache– son solo demostraciones de «magia terrestre». Y, como sabemos, su búsqueda es la de la magia que establece una «relación verdadera con el Universo», es decir, la de aquella que se genera y/o se desarrolla en relación con el macrocosmos: bien con los astros, como hemos visto en muchas de sus pinturas, o bien con las entrañas de la tierra de donde procede la lava, como explica en esta carta.

La brujería, como parte de una tradición de saber místico y oculto, fue para Varo –y en relación con Carrington– una forma de conocimiento que incluyó en su búsqueda de la sabiduría y la «verdad». La carta que escribió al señor Gardner es una muestra de su gran curiosidad, su tremendo humor y su necesidad de conocimiento. Pero me gustaría regresar ahora, para concluir, a la *Bruja que va al Sabbath* [Fig. 14]. Nos hemos preguntado a qué reunión se dirigiría esta bruja, ya que no parecía que se fuese a encontrar con las brujas pintadas por Goya. Al señalar las diferencias establecidas por los

¹⁶⁰⁴

Ibid., p. 84.

historiadores entre los magos y las brujas, había destacado que una de ellas era que las brujas no tenían biblioteca.¹⁶⁰⁵ Podemos ahora preguntarnos si la bruja de Varo, como la propia pintora, no tendría una gran biblioteca, si no sería una bruja culta, una maga con muchas curiosidades y muchos saberes vinculados a sus lecturas. Si la *Bruja que va al Sabbath* hubiese compartido la biblioteca de Varo, seguramente se habría entusiasmado – como la propia pintora– con un libro que parecía aludirla e invitarla. Se trata de *Le matin des magiciens*,¹⁶⁰⁶ que se publicó tres años antes de la muerte de Varo y cuya lectura fascinó a la pintora, que opinaba: «Ahí va el río subterráneo de la magia».¹⁶⁰⁷

El libro está escrito por dos autores. Uno de ellos, Louis Pauwels, había sido durante años discípulo de Gurdjieff, y se había alejado de sus enseñanzas profundamente desilusionado. El otro, Jacques Bergier, que había sido prisionero en un campo de concentración nazi, era químico de formación y estaba interesado por la pervivencia de los saberes alquímicos. Tuvo relación, en la década de 1950, con André Breton, quien le presentó a algunos alquimistas. En *Le matin des magiciens*, Pauwels y Bergier escriben sobre los «magos» utilizando la palabra en uno de sus sentidos, del que he hablado. Se trata de uno de los sentidos más tradicionales pero menos habituales en el lenguaje común actual: los magos como sabios, como aquellos que trabajan en la tentativa de conocer el mundo, de transformarlo y de transformarse ellos mismos. En su libro, Pauwels y Bergier muestran su fascinación por las capacidades de los saberes alquímicos, pero también por las profundas relaciones que se pueden establecer entre la alquimia y la ciencia contemporánea. Los nuevos magos, los magos contemporáneos, podrían ser los científicos, ya que con sus investigaciones intentan conocer y controlar el mundo. Pero magos –y por tanto sabios– son aquellos científicos que, tras las terribles experiencias de la II Guerra Mundial, proponen la necesidad, como los antiguos alquimistas, de una «ciencia con conciencia», un saber para el cual ni la obtención del

¹⁶⁰⁵ Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., p. 72.

¹⁶⁰⁶ Louis Pauwels y Jacques Bergier, *Le matin des magiciens*, París: Gallimard, 1960. Al castellano se tradujo con un título que vuelve a señalar las «confusiones» entre magia y brujería: *El retorno de los brujos. Introducción al realismo fantástico*, traducción de J. Ferrer Aleu, Barcelona: Plaza & Janés, 1965. Recordemos que es uno de los libros citados por Juliana González en su relación de lecturas importantes para Varo.

¹⁶⁰⁷ Según recuerda Juliana González, en entrevista con María José González, México D.F., 4 de diciembre de 2009.

oro ni la del poder nuclear¹⁶⁰⁸ sean el último objetivo, y que tenga medida y sentido de sus aspiraciones y sus límites.

Creo que a Varo esta lectura le entusiasmó porque encontró en ella ecos de muchas de sus preocupaciones e intereses, e incluso coincidencias con su propia biografía y su trayectoria de búsqueda. La bruja pintada por Varo podría estar yendo a una reunión con los magos, científicos y alquimistas de *Le matin des magiciens*, en la que se encontraría además con muchas de las figuras protagonistas de las pinturas de Varo que he ido describiendo en esta investigación. Y con una más, la última, en la que me detendré a continuación para iniciar las conclusiones: la sabia maga y alquimista de *Creación de las aves* [Fig. 38].

11. *Creación de las aves*

Entre las figuras que protagonizan las obras de Varo y que realizan acciones mágicas, hemos visto a las que se sirven del hilo y la aguja, las que lo hacen de matraces y retortas y las que utilizan la música. Nos hemos fijado también en las que tienen la mágica capacidad –entre otras– de volar. A continuación me detendré en una figura que también puede volar y, además, pinta pájaros que a su vez salen volando. Es la única de las protagonistas de las obras de Varo que se dedica a la misma actividad creativa que la artista: la pintura. ¿Se trata, como en otras obras, de un autorretrato?

La imagen de esta pintora es una simbiosis de mujer y de lechuza. La lechuza se puede relacionar tanto con la brujería –es uno de los animales nocturnos que acompañan a las brujas– como con la sabiduría, ya que es el ave que simboliza a la diosa Palas Atenea. ¿Tal vez Varo lo eligió por este doble vínculo? El rostro de la mujer lechuza es hermoso, en forma de corazón,¹⁶⁰⁹ y tiene una expresión de concentración y serena tranquilidad. La pintora sujeta, con la mano izquierda, una lupa triangular. A través de esta recoge la luz de una estrella y la dirige hacia el papel: la luz astral «anima» y da vida a un pájaro cuya cola la protagonista está acabando de pintar. Otro pájaro, que parece ser recién pintado, eleva el vuelo, y un tercero sale volando por una ventana ojival. Recordemos que las aves

¹⁶⁰⁸ El desarrollo y control de estas poderosísimas armas es un tema que preocupaba a Varo, como hemos visto en su comentario a Gardner sobre la bomba H y en *Descubrimiento de un geólogo mutante*.

¹⁶⁰⁹ Como es característico en la lechuza común.

eran un símbolo del proceso de perfeccionamiento y sublimación de la materia en muchos tratados alquímicos. La artista no solo utiliza el poder de los astros: el fino pincel con el que trabaja está conectado tanto a un instrumento musical de cuerda que pende de su cuello como a su plexo solar. La mujer lechuza, para crear su Obra, aúna a la energía cósmica dos más: la de la música y la de los sentimientos. El instrumento musical es extraño: tiene forma de violín, pero con únicamente tres cuerdas.

¿Qué materiales utiliza esta artista peculiar? En el muro al fondo de la habitación hay una pequeña obertura circular. Por ella sale un tubo de algún material parecido al cristal que, acabado en una especie de embudo, recoge del exterior –la misma tarea que hacía la alquimista– polvo de estrellas. Este tubo, que sigue un diseño complejo y «alambicado» –que comprende también una pequeña esfera de cristal en la que sucede alguna invisible transformación de la materia– concluye en un recipiente en forma de doble huevo¹⁶¹⁰ situado junto a la pintora. Este recipiente se sostiene sobre el suelo mediante un frágil sistema de tres varillas. En el huevo superior entra la materia –el polvo estelar– y sale, por otro tubo que a su vez se divide en tres, transformada. Pero lo que gotea de estos tres tubitos ya no es el *aqua vitae* sino los tres colores primarios –rojo, azul, amarillo– que caen sobre la paleta de la pintora y constituyen la materia prima para su obra.

En la habitación, en una de las esquinas al fondo, hay dos vasijas suspendidas de la pared. El contenido de las vasijas –que parece ser un líquido– pasa de una a otra. Esta representación remite a uno de los arcanos del tarot, la Templanza: el agua entre las dos vasijas simboliza la fusión entre lo material y lo espiritual, el equilibrio. Además de este referente esotérico, es también una imagen literal de *Los vasos comunicantes* de Breton, que ponen en relación el mundo real y el del sueño, el consciente y el inconsciente, la visión interior y la realidad exterior. Pero «vasos comunicantes» es también el nombre del experimento científico que demuestra que gases o líquidos vertidos en dos recipientes comunicados mantienen el mismo nivel en ambos, sea cual sea su forma. Varo utiliza una potente imagen visual en la que confluyen referencias a la ciencia, los saberes mágicos y el surrealismo. Hay aún otro extraño artilugio al fondo, una especie de arcón metálico con un embudo en su parte superior y una manivela en el lateral derecho. Podría ser un

¹⁶¹⁰ Se trata de un recipiente en forma de huevo invertido, que a su vez está conectado por un tubo y una llave, a otro, también en forma de huevo pero que tiene su parte más estrecha hacia arriba. Es un tipo de recipiente que se utiliza aún en prácticas tanto químicas como alquímicas.

instrumento destinado a labores cósmicas de transformación pero es, sencillamente, una tostadora de café.¹⁶¹¹ Como en otras pinturas de Varo, lo cotidiano y lo trascendente se mezclan con humor.

El violín, como decía, extrañamente tiene tres cuerdas. La pintura de Varo es también un tratado de numerología. El tres se repite en los lados de la lupa, los pájaros que vuelan, los colores sobre la paleta. El tres es el número del Todo, de lo completo. En muchas tradiciones esotéricas representa la síntesis espiritual, la resolución armónica del conflicto planteado por la dualidad. El dos es la materia, la dualidad, la conexión dialógica: los dos huevos, las dos vasijas, las dos ventanas ojivales: por una entra la luz astral, por otra sale el pájaro volando. El uno es la unidad de todas las cosas: una demiurga, un pincel.

En sus obras, Varo conjunta referencias a muchos y diferentes saberes. Acabo de citar la numerología, pero es evidente que esta lechuza maga es principalmente artista y alquimista. Los pájaros que vuelan son tres, y son de los colores que va adoptando la materia en el proceso alquímico: el rojo, el *rubedo*, que simboliza la perfección, sale volando por la ventana. Recordemos que rojos eran los pájaros que despertaban con la *Música solar* [Fig. 32]. En cambio, dentro del huevo alquímico no se producen los colores de la alquimia, sino los de la pintura.¹⁶¹²

La mujer lechuza realiza su trabajo sentada en una pequeña mesa, en un espacio interior austero, monacal, desde el que establece comunicación sobrenatural con el cosmos. Trabaja solitaria y ensimismada, con un pincel muy fino, con gran delicadeza. Esta pintora de pájaros parece encarnar las palabras de Juliana González refiriéndose a la pintora Remedios Varo: «El arte es vivido por ella como un verdadero recurso de trascendencia, no solo artística. Como pudo haberlo sido en algunos momentos del medioevo: un oficio de salvación, de sapiencia, de purificación».¹⁶¹³

¹⁶¹¹ Así lo ha identificado Rafael Santos Torroella, «El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura», en *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 51.

¹⁶¹² Recordemos que los adeptos a la alquimia se atribuían el nombre de artistas, así como que las investigaciones empíricas de los alquimistas, las que se pueden relacionar con la ciencia química, influyeron sobre numerosas técnicas artísticas (recetas sobre la coloración del vidrio, fabricación de colores artificiales, hallazgos en el terreno de la cerámica y la orfebrería...). Véase Jacques van Lennep, *Arte y alquimia, op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁶¹³ Juliana González, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», *op. cit.*, p. 91.

La figura protagonista es –como las de otras pinturas de Varo– una simbiosis entre lo humano y lo animal.¹⁶¹⁴ La creencia de que hombres y mujeres pueden transformarse en animales y viceversa es ancestral: la utilización de máscaras de animales para rituales, el uso de sus pieles... Está recogida en muchos relatos tanto de la mitología clásica como de los cuentos populares, así como en las leyendas sobre las brujas y en las tradiciones de las culturas indígenas mexicanas, donde cada persona se vincula al nacer a un animal protector: su *nahual*. Por todas estas diferentes referencias culturales se interesó la pintora.

Ella es un poco pájaro y, a la vez, pinta pájaros. He citado a tres en la pintura, pero hay un cuarto que no sale volando sino que se ha quedado picoteando algo en el suelo, y que podría leerse como un guiño a la leyenda sobre Zeusis. Del mítico pintor griego no nos ha llegado ninguna obra, pero sí la fama de que su pintura parecía tan real que los pájaros confundían las uvas pintadas y se acercaban a picotearlas. Pero aquí no solo lo que come el pájaro es pintado, sino que los propios pájaros también lo son. La idea de que el artista pintor o escultor puede dar vida a su obra también está recogida en varios mitos, entre los que el más conocido es el de Pigmalión y Galatea. Varo recupera esta tradición de artistas mitológicos, cuyo trabajo va más allá de una mera representación de la naturaleza –por muy perfecta que fuese esta imitación, como en el caso de Zeusis– para pasar a crearla. Pero esta creadora femenina, y a diferencia de Pigmalión, que quiere tener el control sobre su creación, da libertad a sus criaturas.¹⁶¹⁵

Varo se autorretrata en la imagen de una mujer maga, sabia y pintora, que tiene el poder de crear arte y vida. En su obra convierte los pigmentos –materia inanimada– en vida. En su trabajo se mezclan y confunden la creación artística, la investigación científica y el trabajo mágico de transformación de la materia. La metamorfosis de la pintora tiene un sentido iniciático: la artista se ha simbiotizado con un ave, las aves son el resultado de su creación. Las creaciones de la mujer lechuza y las de Varo, que Rosario Castellanos describió así:

¹⁶¹⁴ Tal vez está en proceso de transformación: sus pies parecen tener seis dedos.

¹⁶¹⁵ Gloria Feman Orenstein sostiene que las artistas que trabajan con matrices feministas no solo reinterpretan el mundo, sino que crean nuevos paradigmas míticos para la cultura occidental, en *The Reflowering of the Goddess*, *op. cit.*, pp. 18-24.

criaturas de hermosura,
ésas que rescató del caos, de la sombra,
de la contradicción, y las hizo vivir
en la atmósfera mágica creada por su aliento.¹⁶¹⁶

¹⁶¹⁶ Rosario Castellanos, fragmento del poema «Metamorfosis de la hechicera», *op. cit.*

CONCLUSIONES

El resurgimiento del interés por formas de conocimiento y espiritualidades heterodoxas estuvo presente, desde finales del siglo XIX, en la obra de muchos artistas que deseaban oponerse a la cultura hegemónica, al racionalismo científico e industrial y a la religión institucionalizada.

En ese contexto, y en la década de 1920, los poetas y pintores surrealistas desarrollaron intereses específicos, que pusieron en relación directa con su producción literaria y artística. Estos intereses fueron transformándose con el tiempo. En un primer momento, se interesaron por el subconsciente y el mundo de los sueños, y en las «sesiones de sueños» y de trances mediúnicos exploraron el «dictado mágico» de la escritura automática. Les fascinaba la imagen del poeta como vidente, y en sus prácticas perseguían el «desvelamiento» de lo real, buscaban un estado de «revelación». En el segundo manifiesto, en 1929, Breton hizo una llamada a la «ocultación del surrealismo», a la vez que abonó el interés por ciertas doctrinas herméticas y conocimientos gnósticos. El pensamiento «mágico», en el que se establecen relaciones significantes entre objetos o sucesos aparentemente dispares y desconectados, tuvo una fuerte presencia en el pensamiento surrealista. Al mismo tiempo, Breton insistió en que el uso de las prácticas de videncia estaba motivado por la estrategia de «ponerse a las *órdenes de lo maravilloso*»,¹⁶¹⁷ y que el interés en el esoterismo se debía a «motivos estrictamente poéticos».¹⁶¹⁸

En mi investigación he especificado y analizado estas propuestas y prácticas surrealistas vinculadas a los intereses por «lo oculto», a la vez que he revisado detalladamente la presencia de estos intereses compartidos en la obra plástica y escrita de Remedios Varo, en la que es evidente la voluntad de restituir el pensamiento mágico y de superar las contradicciones entre magia y ciencia.

La primera parte de esta investigación la he planteado sobre un tema inédito, ya que estudios anteriores habían vinculado la obra mexicana de Varo al interés por lo mágico y

¹⁶¹⁷ André Breton, «Carta a las videntes», *op. cit.*, p. 247.

¹⁶¹⁸ André Breton, en entrevista con Francis Dumont para *Combat*, 16 de mayo de 1950. Recogida en André Breton, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, pp. 280-281.

lo hermético, pero ninguno se había detenido en visibilizar este vínculo en la obra europea. Los resultados de mi investigación ponen de manifiesto que, en la obra que Varo realizó antes de su exilio, estos intereses están ya muy presentes, tanto en la producida en Barcelona entre 1935 y 1937 como en la que realizó en París desde su llegada y hasta 1941. El trabajo de archivo me ha permitido, además, aportar nuevos datos sobre pinturas y dibujos de esos años, así como descubrir piezas inéditas, que no han sido recogidas en el *Catálogo razonado* ni citadas en la bibliografía sobre la artista. Asimismo, mi investigación hace patente la necesidad de continuar con las investigaciones sobre esta época, que permitan, en un futuro, tanto ampliar el catálogo de la obra de Varo producida en Europa como profundizar en su estudio.

Respecto al contexto del exilio mexicano, he trabajado conjugando fuentes documentales y bibliográficas diversas (algunas de las cuales también inéditas en relación a los estudios sobre Varo) para obtener como resultado un panorama poliédrico de una situación política, personal y artística compleja. Además, este trabajo me ha permitido añadir datos novedosos a la biografía de la artista. Es evidente que el exilio cambió radicalmente las condiciones de producción para Varo. Por un lado, la colocó en una situación de distancia –y de independencia– respecto a los dictados del grupo surrealista parisino. Por otro, le permitió conocer un sustrato nuevo y diferente de saberes mágicos, relacionados con la mitología prehispánica, las culturas indígenas y las prácticas populares, que contagiaban la atmósfera cotidiana en México. Por último –tal como ya ha sido destacado por muchas investigadoras e investigadores– Varo trabajó en México en una profunda relación creativa con la pintora Leonora Carrington, con la que compartió sus curiosidades por las doctrinas herméticas y los saberes mágicos. Ambas continuaron, en México, explorando los ámbitos que ya habían trabajado en el grupo surrealista: tanto las prácticas con los sueños, el automatismo y el azar como el interés por las doctrinas gnósticas.

Sin embargo, en la obra de Varo en México ambos ámbitos se transformaron, para dar lugar a una obra totalmente diferente de la europea. Señalaré dos conclusiones sobre estas transformaciones. En primer lugar, y en relación a las prácticas surrealistas, algunas investigaciones anteriores ya habían llamado la atención sobre estos cambios, principalmente en el uso del automatismo y la decalcomanía, y las habían interpretado como un alejamiento y una crítica burlona del surrealismo. En mi trabajo, la revisión de

cómo Varo las continuó utilizando en su obra mexicana me llevan a matizar esas consideraciones. En relación a la pervivencia de estas prácticas, he investigado, entre otros, el tema inédito de cómo Varo representó –en sus obras de la década de 1940 los «grandes transparentes» surrealistas. Mi conclusión es que a Varo le siguieron interesando mucho las prácticas desarrolladas en París en relación al sueño, al azar y a la plasmación de lo maravilloso, y que están absolutamente presentes en su obra pintada y escrita en México, incluso a pesar de la ironía –que me parece siempre tierna– con que se pudo referir a ellas. Propongo que a Varo no le interesó tanto «desprenderse» del surrealismo, sino utilizar lo que había aprendido –de manera similar a como lo hizo con las enseñanzas de la Academia– a su nueva y diferente forma de pintar. Sostengo que a la obra de Varo se le ha de aplicar lo que la crítica feminista Susan Rubin Suleiman llamó «doble lealtad» de las artistas surrealistas: lealtad a la necesidad de desarrollar una obra y un estilo que respondiese a sus propias expectativas, cuestionando lo aprendido en el seno del grupo y, a la vez, lealtad al surrealismo en el sentido de reconocer el espacio de libertad que les supuso su relación con una propuesta artística de vanguardia.¹⁶¹⁹

El segundo de los ámbitos, el interés por lo mágico y lo oculto tan presente en el grupo surrealista, también cambió en el exilio mexicano, transformando la obra de la artista. En primer lugar, considero que el rango de intereses que exploró Varo se amplió en México y fue más heterogéneo y dispar. Además de los importantes libros de conocimiento de muchas tradiciones culturales, le interesaron otros menos reconocidos, como los populares *Le matin des magiciens* o la *Autobiografía de un Yogi*, escritos del Lama Yongden, así como lecturas que fueron consideradas una «rigolade»¹⁶²⁰ en los círculos surrealistas parisinos y tachadas de poco rigurosas: Madame Blavatsky, Gerald B.

¹⁶¹⁹ Susan Rubin Suleiman, «Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde», en Whitney Chadwick, (ed.), *Mirror Images: Women, surrealism, and self-representation*, op. cit., y *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., especialmente el capítulo 7.

¹⁶²⁰ Cito algunos ejemplos en relación a un autor que fue muy importante para Varo. La revista surrealista *Médium* había publicado unas reseñas muy críticas de lo que consideraba «formas falsas» de revelación espiritual, citando específicamente a Gurdjieff como ejemplo. Véase la entrevista con Jacques Bergier, «Qui fut M. Gurdjieff» y Jean Louis Bedouin, «L’Affaire Gurdjieff: Force et faiblesse de la volonté de puissance», *Médium*, n.º 3, mayo de 1954. Citado en Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 252, nota 22. Otro ejemplo sería la respuesta a una petición que la pintora hace desde México a Péret, ya en París, en 1954, de un libro de Gurdjieff. Péret responde: «Pour les livres, celui de Gurdjieff est une rigolade. Il était totalement incapable d’écrire un livre d’après tout ce que je sais de lui». Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo 7, op. cit., p. 400.

Gardner, Gurdjieff y Ouspensky y Dion Fortune.¹⁶²¹ Sin embargo, y tal como he expuesto, algunas de estas lecturas fueron fundamentales para el desarrollo de su pintura. En segundo lugar, estos intereses los vinculó Varo no a un ámbito oscuro y hermético, sino a prácticas tradicionalmente femeninas relacionadas con lo doméstico y lo cotidiano. La costura, el tejido y el bordado en sus pinturas, así como sus recetas de cocina¹⁶²² con peculiares ingredientes, representan y se relacionan con saberes y prácticas mágicas. Las transformaciones alquímicas y los poderes teúrgicos se desarrollan tanto en el laboratorio o el taller como en la sala de costura. Por último, llevó estas prácticas a su vida cotidiana, a su quehacer diario, pues su interés no estaba motivado por razones «estrictamente poéticas» o creativas, no solo buscaba en estos conocimientos inspiración para su pintura, sino transformación para su vida. Si transformar la vida había sido uno de los objetivos señalados por los surrealistas, Varo puso los saberes mágicos al servicio de esa transformación.

En México, todos estos cambios en los intereses y las prácticas se generaron y se hicieron posibles en la relación de amistad que construyeron Remedios Varo y Leonora Carrington, una vez distanciadas de los que Carrington denominó «surrealistas *kosher*».¹⁶²³ Ambas artistas, en relación creativa entre mujeres, desarrollaron un proceso de «*finding oneself together*».¹⁶²⁴ Para ello utilizaron prácticas tan diversas como las inverosímiles recetas, los ensayos de conjuros, las visitas a los mercados, las lecturas conjuntas, las conversaciones dispares, la escritura como juego compartido o la pintura que trabajaron aisladas, cada una en su estudio. En la década de 1970, y en el marco de la revolución feminista, la poeta Adrienne Rich propuso, como una vía de empoderamiento para las mujeres, la necesidad de encontrar «camino [...] en los cuales la energía de la

¹⁶²¹ En el momento de escribir estas líneas se está celebrando en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México una exposición que, por primera vez, pone en relación pinturas de Varo con algunos títulos de su biblioteca. Creo que una investigación sistemática –que no se ha hecho– sobre sus lecturas descubriría nuevas relaciones y abriría hipótesis muy interesantes.

¹⁶²² ¿Conocería Varo, en México, la respuesta de Sor Juana a Sor Filotea, con la que coincidía tanto en el vínculo que establece entre cocina y conocimiento como en el humor con que la poeta mexicana se expresa?: «[...] que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito», Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951, vol. 4, p. 450.

¹⁶²³ Paul de Angelis, «Leonora Carrington», *op. cit.*, p. 16. Me parece que sería muy interesante profundizar también en las relaciones que Varo estableció con otros artistas surrealistas –hombres y mujeres– que en México se distanciaron del surrealismo parisino, como Alice Rahon, Wolfgang Paalen y César Moro. Es un tema que en mi investigación solo ha quedado apuntado en relación al interés por los asuntos ocultistas.

¹⁶²⁴ Recupero la expresión de Linda Nochlin en «Art and the conditions of exile: Men / Women, Emigration / Expatriation», *op. cit.*, p. 38.

creación y la energía de las relaciones» puedan coincidir.¹⁶²⁵ Eso es justamente lo que, varias décadas antes, habían hecho Varo y Carrington en México: emprender en relación un proceso compartido de autodescubrimiento personal y creativo. Su relación fue de profunda amistad y –utilizando un término creado desde el feminismo de la diferencia– de «autoridad femenina». Es decir, cada una reconoció autoridad en la otra y se reconocieron entre ellas como interlocutoras magistrales.¹⁶²⁶ Para ambas, la manera en que establecieron su relación fue también una respuesta a la búsqueda de sentido del mundo y del estar en él, que exploraron juntas en tantas lecturas y prácticas.

Me parece importante destacar que no solamente Varo y Carrington, sino muchas mujeres artistas, y especialmente las surrealistas, se interesaron por «lo oculto», ámbito que constituyeron y trabajaron como un espacio de iluminación personal y de reafirmación como mujeres artistas. En ese sentido, propongo que aunque la creencia en una alianza natural e innata de las mujeres con lo oculto pudiera parecer contradictoria en un contexto de emancipación femenina, fue, en muchas ocasiones, revertida por las artistas y asumida como un espacio de empoderamiento desde el que revisar nociones de identidad, género y sexualidad.¹⁶²⁷

El análisis de las pinturas de Varo me lleva a la conclusión de que, si en su obra cuestionó y transformó las representaciones de las mujeres y de sus cuerpos que habían establecido los artistas surrealistas –como han destacado ya algunas investigadoras– lo hizo también de los estereotipos de género construidos desde las tradiciones ocultas, que los surrealistas habían aceptado y asumido con entusiasmo. En sus pinturas, Varo revisó las tradiciones ocultistas y sus simbologías, alteró los modelos herméticos medievales y renacentistas, y produjo nuevas narrativas esotéricas, alternativas a las de los artistas hombres, en que expresaba sus experiencias, sus aspiraciones y deseos, partiendo de la conciencia de la diferencia sexual. Entre los ejemplos de estas transformaciones es fundamental el de la imagen de la bruja. El interés de Varo por la brujería, y en concreto por la brujería *wiccana*, es un tema novedoso que he estudiado y analizado en mi investigación. En su relación con la brujería, Varo subvirtió tanto los imaginarios

¹⁶²⁵ Adrienne Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶²⁶ Lia Cigarini, *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, edición de Luisa Muraro y Liliana Rampello, traducción de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona: Icaria, 1996.

¹⁶²⁷ Aquí comparto la conclusión de Victoria Ferentinou en su investigación sobre «Ithell Colquhoun, Surrealism and the Occult», *op. cit.*

construidos sobre las brujas desde la fascinación surrealista, como los establecidos desde diferentes tradiciones culturales sobre las prácticas mágicas brujeriles y las mujeres.

Varo utilizó en su obra un gran número de metáforas de la creatividad artística identificándola con prácticas mágicas. Estas metáforas ya las habían empleado los surrealistas, fascinados por la identificación de la figura del artista con la del vidente y el mago. Los hombres surrealistas habían dibujado también diversos imaginarios para las mujeres, aunque no vinculados a la creación artística excepto en su papel de musas. Otros imaginarios surrealistas las identificaban con la vidente y la bruja. A Varo –como a Carrington– también le había fascinado esta identificación, que asumió transformando su sentido. No solamente ambas «explotaron» la imagen de brujas y lo hicieron de una forma absolutamente lúdica, sino que creyeron en la posibilidad de la práctica de la brujería como forma de conocimiento y de poder, y así la llevaron a su obra. Si los artistas surrealistas se habían querido asumir como magos, ellas lo hicieron como artistas y mujeres magas y brujas, rompiendo estereotipos y categorías tanto de género como de jerarquía creativa.

Mis últimas conclusiones son respecto a la relación que estableció Varo entre su pintura y la magia, el conocimiento y la trascendencia. A Varo le interesaron los conocimientos y prácticas mágicos porque le ofrecieron vías para ordenar, controlar y dotar de sentido la realidad, partiendo de su creencia en la posibilidad de manipular ciertas potencias, más allá de la lógica y la razón utilitaria. Estos saberes mágicos le abrieron caminos para recuperar –o construir– un sentido de pertenencia y «simpatía» con el cosmos. Pero Varo no solamente representó a magos y magas en sus pinturas, sino que consideró la pintura también como una práctica mágica –y marcadamente alquímica por su cualidad mática– tal y como vimos en *Creación de las aves* [Fig. 38]. La intención de su pintura se correspondía con la voluntad de la magia de «dominar la representación y actuar sobre ella para comprender los fenómenos».¹⁶²⁸ Remedios Varo, con su pintura, quiso conjurar la realidad. Su objetivo, como el de los magos y magas a lo largo de la historia, fue el conocimiento y la sabiduría. Varo se dedicó profundamente a la búsqueda espiritual, a la lectura y al estudio de textos y de tradiciones místicas. La pintora buscaba hallar lo mismo que los personajes que pintó. Como los viajeros de su pintura *Hallazgo* [Fig. 22],

¹⁶²⁸ Según la definición de la ambición del mago que hace Pierre Mabille en «Espejos», *op. cit.*

Varo quería encontrar «la unidad interior» y alcanzar «un nivel más alto espiritual».¹⁶²⁹ Ese viaje lo hizo a través de la pintura.

La pintura fue la «Obra» de la pintora. Igual que sus personajes, que se dedican al viaje y al descubrimiento, a la investigación mágica y científica o a la creación, Varo se dedicó intensamente, durante los últimos años de su vida, a pintar. La artista explicó, en una entrevista, su intención: «Sí, me propuse deliberadamente hacer una obra mística [...]».¹⁶³⁰ Como la tejedora con su tela y la flautista con su torre, la pintora se propuso construir, con su pintura, la posibilidad de su transformación espiritual. Como a la protagonista de *La llamada* [Fig. 13], lo que le importaba a Varo no es «mezclar las sustancias y las tramas», sino «trascender a ella misma».¹⁶³¹ La obra de Varo se puede considerar –utilizando el lenguaje hermético– su «Gran Obra»: la que le permitió conocer y conocerse.

¹⁶²⁹ «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», *op. cit.*, p. 112.

¹⁶³⁰ Luis Islas García, «Remedios Varo. En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», *op. cit.*

¹⁶³¹ *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos, op. cit.*, p. 60.

BIOGRAFÍA DE REMEDIOS VARO

1908

Remedios Varo nace el 16 de diciembre en el pueblo de Anglès, Girona, en el seno de una familia acomodada. Durante su infancia, su padre, ingeniero hidráulico, fomenta su interés por el dibujo y las ciencias.

1917

Después de viajar por varias ciudades españolas, debido a la profesión del padre, la familia se instala en Madrid. Allí, Remedios Varo visita con frecuencia el Museo del Prado.

1924

Tras pasar por la Escuela de Artes y Oficios, en septiembre ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudia hasta 1929. Allí conoce a los artistas Gerardo Lizarraga y José Luis Florit. También coincide con Maruja Mallo, Salvador Dalí y Delhy Tejero.

1930

Se casa con Gerardo Lizarraga en la iglesia de San Vicente, de San Sebastián. Participa en una exposición de dibujos organizada por la Unión de Dibujantes Españoles en Madrid.

1931-1932

Remedios y Gerardo viajan a París, donde permanecen un año. De regreso a España se instalan en Barcelona. Remedios Varo inicia allí su amistad con otros artistas vanguardistas y surrealistas. Con Esteban Francés, con quien comparte estudio en la plaza de Lesseps, establece también una relación amorosa. Empieza a realizar trabajos comerciales para la casa de publicidad Thompson.

1934

Participa en una exposición colectiva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1935

En el mes de julio realiza una serie de «cadáveres exquisitos» junto a Marcel Jean, Óscar Domínguez y Esteban Francés. Expone junto con José Luis Florit en la cafetería Yacaré de la Gran Vía de Madrid.

1936

En mayo participa en la exposición del grupo logicofobista, organizada por ADLAN (Amics de l'Art Nou) en la Galería Catalònia de Barcelona. La exposición se plantea

como una muestra de la producción surrealista vinculada a Cataluña. Participan también artistas como Maruja Mallo y Nadia Sokalova. En julio tiene lugar la rebelión militar fascista contra la República. En octubre, a través de Óscar Domínguez, Remedios conoce al poeta surrealista francés Benjamin Péret, quien había viajado a Barcelona en agosto para participar en la revolución, primero en las filas del POUM y después en la División Durruti.

1937

Benjamin Péret y Remedios Varo se instalan en París. Allí la artista se relaciona intensamente con el círculo surrealista y participa en sus actividades y publicaciones. En junio figura en la Exposición Internacional del Surrealismo que se celebra en Tokio. En el número de julio de la revista *Minotaure* aparece publicada su obra *Le désir*. En noviembre expone en *Surrealist objects and poems*, en la London Gallery. En París conoce a la artista inglesa Leonora Carrington, con quien más adelante, ya ambas en México, establecerá una poderosa amistad.

1938

Participa en las Exposiciones Internacionales del Surrealismo que se celebran en París y posteriormente en Ámsterdam. Sus dibujos aparecen reproducidos en *Trajectoire du rêve* y en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

1939

Con la invasión nazi a Francia la situación de Remedios Varo, como española exiliada, se torna peligrosa. Las actividades políticas de Péret y su encarcelamiento en 1940 no hacen sino agravarla.

1940

Remedios Varo es detenida y, al parecer, encarcelada por un tiempo. En julio, con la llegada de los nazis a París, huye a un pequeño pueblo costero en la zona no ocupada, Canet-Plage. Regresa a París hasta que puede escapar a Marsella, ciudad en la que se han reunido muchos artistas e intelectuales que huyen del nazismo e intentan salir de Francia hacia Estados Unidos con la ayuda del Centre Américain de Secours dirigido por Varian Fry. Allí se reúne con ella Péret. Curiosamente, en la Exposición Internacional del Surrealismo, que se celebra en la Galería de Arte Mexicano de Ciudad de México, se exhibe su obra *Recuerdo de la walkiria*.

1941

A Péret le deniegan la entrada en Estados Unidos a causa de sus antecedentes políticos. Varo y Péret tratan de conseguir un pasaje para huir a México, cuyo gobierno ha estado

facilitando la llegada de exiliados republicanos españoles. Tras un accidentado viaje a Casablanca, consiguen embarcar el 20 de noviembre en el barco portugués Serpa Pinto. Desembarcan en Veracruz, México, en diciembre.

1942-1946

Instalada en Ciudad de México, Remedios Varo desarrolla diversos trabajos para sobrevivir. Trabaja con Esteban Francés para Marc Chagall en la realización de los trajes para el *ballet Aleko*, de Leónide Massine, que se estrena en México en septiembre de 1942. Seguramente su obra forma parte de la exposición *First papers of surrealism*, que se celebra en Nueva York. Trabaja para la oficina británica de propaganda antifascista construyendo dioramas y pinta muebles y objetos para la casa de decoración Clardecor. Además, construye juguetes junto al también exiliado español José Horna y diseña y cose vestuarios para teatros. En 1942 Leonora Carrington llega a México, casada con el diplomático mexicano Renato Leduc. La pareja se instala muy cerca de la casa de Remedios Varo y Péret. Entre ambas artistas se inicia una intensa amistad y una sintonía creativa que marcará sus respectivas obras. El grupo de Remedios Varo y Leonora Carrington está formado también por los artistas exiliados Kati Horna, José Horna, Esteban Francés, Gerardo Lizarraga, Eva Sulzer, Gunther Gerzso, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y «Chiki» Weisz, con quien más tarde se casará Leonora. Durante estos años Varo no se puede dedicar demasiado a la pintura. En cambio, escribe muchos de sus cuentos, sueños, cartas a desconocidos u obras de teatro, algunos junto a Carrington. También con Carrington y Sulzer, Varo se interesa por las enseñanzas de los filósofos y místicos G. I. Gurdjieff y P. D. Ouspensky, así como por el estudio de tradiciones herméticas y saberes mágicos occidentales, orientales e indígenas americanos. El 10 de mayo de 1946 Varo se casa civilmente con Péret, probablemente con la finalidad de obtener un pasaporte para viajar a Sudamérica.

1947-1948

Péret regresa a París. Se exhibe obra de Remedios en la exposición colectiva *Le surréalisme en 1947*, en la parisina Galería Maeght. En diciembre de 1947 la artista viaja a Venezuela junto al piloto francés Jean Nicole. Allí se reencuentra con su familia: su hermano mayor Rodrigo, que trabaja como médico epidemiólogo, y su madre, que está de visita. Junto a Nicole participa en una expedición científica por el río Orinoco que estudia el potencial agrícola de esa región. Gracias a las relaciones de su hermano, consigue trabajo para realizar dibujos científicos en estudios epidemiológicos. Trabaja también haciendo ilustraciones publicitarias para la empresa farmacéutica Bayer.

1949

A mediados de año regresa a México.

1952

Apoyada por su relación con el exiliado austriaco Walter Gruen, Varo empieza a dedicarse exclusiva y meticulosamente a su obra de creación. Gruen, que había llegado a México en 1942, huyendo del nazismo y tras su paso por campos de concentración, formaba parte del grupo de amistades de la artista. Después de trabajar en un almacén de neumáticos, había abierto la Sala Margolín, la más prestigiosa tienda de música en Ciudad de México. La pareja se traslada a vivir a una casa frente al negocio.

1955

Remedios participa en su primera exposición en México, la colectiva *Seis pintoras*, que se celebra en la Galería Diana, junto a las artistas Leonora Carrington, Alice Rahon, Cordelia Urueta, Elvira Gascón y Solange de Forge. Obtiene un gran reconocimiento por parte de la crítica.

1956

El 25 de abril se inaugura, con enorme éxito, su primera exposición individual, en la misma Galería Diana. El 13 de julio, segundo aniversario de la muerte de Frida Kahlo, se inaugura en la Galería de Arte Contemporáneo, organizada por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, una exposición de homenaje, el *Salón Frida Kahlo*, en la que participan diecisiete mujeres artistas, entre ellas Varo y Carrington.

1958

Viaja a París para reencontrarse con su familia y con antiguos amigos. Obtiene el primer premio en el Primer Salón de la Plástica Femenina, celebrado en las Galerías Excélsior de Ciudad de México.

1959

Participa en la exposición colectiva *Los ocho*, en las Galerías Excélsior, y en el Primer Salón Nacional de Pintura, en el Museo de Arte Moderno de México. Acepta el encargo de pintar un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico, pero solo llega a trabajar en algunos esbozos. Escribe el texto *De Homo Rodans* y realiza la escultura del mismo título.

1960

Expone en la II Bienal Interamericana en México y en la colectiva *Pintoras y escultoras de México*, que se celebra en homenaje a María Izquierdo y Frida Kahlo en las Galerías Romano.

1961

Participa en diversas exposiciones en Ciudad de México: en *El retrato mexicano contemporáneo*, en el Museo de Arte Moderno, y en la colectiva inaugural de la Galería Juan Martín.

1962

Tiene lugar la segunda y última exposición individual de la pintora, *Óleos recientes de Remedios Varo*, en la Galería Juan Martín. Participa en una exposición colectiva de mujeres artistas organizada para la inauguración de la Galería de Novedades.

1963

El día 8 de octubre muere Remedios Varo en Ciudad de México, a los cincuenta y cuatro años de edad.

EXPOSICIONES PÓSTUMAS DE REMEDIOS VARO

(Las exposiciones que la artista realizó en vida constan en la biografía cronológica)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1964 *La obra de Remedios Varo*
México D.F.: Museo de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes.
- 1971 *Obra de Remedios Varo*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1983 *Remedios Varo 1913-1963*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1986 *Science in surrealism. The art of Remedios Varo*
Nueva York: New York Academy of Sciences.
Washington D.C.: National Academy of Sciences.
- 1988 *Remedios Varo*
Madrid: Fundación Banco Exterior.
- 1991 *Remedios Varo. Arte y literatura*
Teruel: Museo de Teruel.
- 1994 *Remedios Varo 1908-1963*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1997 *Remedios Varo. Pinturas*
Bogotá: Banco de la República.
- 1999 *Remedios Varo*
Tokio: Isetan Museum of Art.
Nagoya: Denki-Bunka-Kaikan.
Kamakura: The Museum of Modern Art.
- 2000 *The magic of Remedios Varo*
Washington D.C.: National Museum of Women in the Arts.
- 2008 *Remedios Varo. Colección Isabel Gruen. En memoria*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
Remedios Varo. Arquitecturas del delirio
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 2009 *Remedios Varo y la literatura*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 2011 *Indelible Fables. Remedios Varo*
San Francisco: Frey Norris Contemporary and Modern.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1963 *Los amantes*
México D.F.: Galería Copenhague.
- 1964 *El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días*
México D.F.: Museo de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes.

- 1966 *Autorretrato y obra (a partir de la Revolución)*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1967 *Frida Kahlo acompañada de siete pintoras: María Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington y Sofía Bassi*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- Surrealismo y arte fantástico en México*
México D.F.: Galería Aristos.
- 1968 *Dada, surrealism, and their heritage*
Nueva York: Museum of Modern Art.
- 1971 *Surrealismo y arte fantástico en México. V Congreso Mundial de Psiquiatría*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1972 *Der Surrealismus, 1922-1942*
Múnich: Haus der Kunst.
- 1975 *La mujer como creadora y tema del arte*
México D.F.: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- El surrealisme a Catalunya, 1925-1973*
Barcelona: Galería Dau al Set.
- Pintores y escultores republicanos españoles en México*
México D.F.: Galería Mercedes y Jordi Gironella.
- 1979 *Obra plástica del exilio español en México, 1939-1979*
México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 1983 *El exilio español en México*
Madrid: Palacio de Velázquez.
- 1985 *Cincuenta años de dibujo en México*
México D.F.: Galería de Arte Mexicano.
- 1986 *Los surrealistas en México*
México D.F.: Museo Nacional de Arte.
- 1987 *Remedios Varo. Óleos. Dibujos. Calcas sobre papel*
México D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil.
- 1989 *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*
Las Palmas: CAAM.
Valencia: IVAM.
- 50 aniversario del exilio español (1939-1989). Obra plástica*
México D.F.: Museo de San Carlos, Ateneo Español de México.
- El «collage» surrealista en España*
Teruel: Museo de Teruel.
- 1990 *El objeto surrealista en España*
Teruel: Museo de Teruel.
- 1991 *André Breton y el surrealismo*
Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- 1994 *El surrealismo en España*
Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 1995 *Cinco mujeres: Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo*
México D.F.: Galería Arvil.
- 1996-1997 *50 mujeres en la plástica de México*
México D.F.: Galería Metropolitana, UAM.
- 1999 *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*
Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- 2000 *60 aniversario del exilio español (1939-1999). Obra plástica*
México D.F.: Ateneo Español de México, Museo de San Carlos.
- 2006 *Barcelona and modernity*
Cleveland: The Cleveland Museum of Art.
Nueva York: Metropolitan Museum.
- 2009 *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou*
París: Centre Pompidou.
- 2010 *Surreal friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*
Chichester: Pallant House Gallery.
Norwich: Sainsbury Centre for Visual Arts.
Angels of anarchy. Women artists and surrealism
Manchester: Manchester Art Gallery.
One, another
Nueva York: FLAG Art Foundation.
- 2011 *Remedios Varo y sus contemporáneas*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
La Colección: Diferencia y continuidad en el arte moderno mexicano
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 2012 *In wonderland: The surrealist adventures of women artists in Mexico and the United States*
Los Angeles: L.A. County Museum of Art.
Quebec: Musée National des Beaux-Arts.
México D.F.: Museo de Arte Moderno.
Surrealismo. Vasos comunicantes.
México D.F.: Museo Nacional de Arte de México.
- 2013 *Remedios Varo. La dimensión del pensamiento*
México D.F.: Museo de Arte Moderno.

ÍNDICE DE REPRODUCCIONES

Se indica la autoría en el caso de que no sea exclusivamente de Remedios Varo.
Para las obras que figuran en el *Catálogo razonado* tomo los datos del mismo.

Fig. 1

Sin título (Paisatge líquid)

s/f

gouache sobre papel

medidas desconocidas

Fig. 2

Esteban Francés, Benjamin Péret y Remedios Varo

Regards perdus

s/f

Poema autógrafo y dibujo a tinta

28,2 x 21,5 cm

www.andrebretton.fr

Fig. 3

La cama alliberadora de les amibes gegants

1936

técnica y medidas desconocidas

Fig. 4

Objeto pintado sin título

s/f

materiales diversos

3 x 4,5 x 4,5 cm

Fig. 5

Recuerdo de la walkiria

1938

gouache sobre triplay

38 x 32 cm

Fig. 6

Comme en rêve

tinta sobre papel

reproducido de *Trajectoire du rêve*, 1938.

Fig. 7

L'étoffe des rêves

1935

tinta china, acuarela y decalcomanía

27 x 22 cm

Fig. 8

La sueur perlait à ses tempes

c. 1939

técnica y medidas desconocidas

reproducido en *Visages du monde*, n.º 63, marzo de 1939

Fig. 9

Monument à une voyante

1935

lápiz sobre papel

17,5 x 13,5 cm

Fig. 10

Ailleurs

1935

dibujo sobre papel

27,5 x 21,8 cm

Fig. 11

Le village maudit

c. 1931

impresión sobre papel

20,5 x 16,3 cm

Fig. 12

Mujer con esfera

1957

óleo sobre masonite

32 x 31 cm

Fig. 13

La llamada

1961

óleo sobre masonite

98,5 x 68 cm

Fig. 14

Bruja que va al Sabbath

1957

mixta sobre papel

55 x 32 cm

Fig. 15

Armonía

1956

óleo sobre masonite

76 x 94 cm

Fig. 16

Constructores de instrumentos musicales

1961

collage sobre cartón

31 x 23 cm (oval)

Fig. 17

Dessin communiqué

c. 1938-1940

obra sobre papel

medidas desconocidas

Fig. 18

Mimetismo

1960

óleo sobre masonite

48 x 50 cm

Fig. 19

Creación con rayos astrales

1955

óleo y témpera sobre masonite

67,4 x 42,6 cm

Fig. 20

El alquimista,

1955

óleo sobre masonite

105 x 53 cm

Fig. 21

Vagabundo

1957

óleo sobre masonite

56 x 27 cm

Fig. 22

Hallazgo

1956

óleo sobre masonite

78 x 69 cm

Fig. 23

Exploración de las fuentes del río Orinoco

1959

óleo sobre tela

44 x 39,5 cm

Fig. 24

Ascensión al monte análogo

1960

óleo sobre *triplay*

67 x 31 cm

Fig. 25

La torre

1947

gouache sobre papel

16 x 25 cm

Fig. 26

Rompecabezas

1958

offset del original pintado sobre madera

27,5 x 27,5 x 2.8 cm

Fig. 27

Alegoría del invierno

1948

gouache sobre papel

44 x 44 cm

Fig. 28

Fenómeno de ingravidez

1963

óleo sobre tela

75 x 50 cm

Fig. 29

El flautista

1955

óleo e incrustaciones de nácar sobre masonite

77 x 95 cm

Fig. 30

Vuelo mágico

1956

óleo e incrustaciones de nácar sobre masonite

86 x 105 cm

Fig. 31

Bordando el manto terrestre

1961

óleo sobre masonite

100 x 123 cm

Fig. 32

Música solar

1955

óleo sobre masonite

91 x 61 cm

Fig. 33

El malabarista o El juglar

1956

óleo e incrustaciones de nácar sobre masonite

91 x 122 cm

Fig. 34

Presencia inquietante

1959

óleo sobre tela

55 x 38 cm

Fig. 35

Gato-hombre

1943

acuarela y tinta sepia sobre papel

22,2 x 26,7 cm

Fig. 36

La tejedora roja

1956

óleo sobre tela

43,5 x 28,5 cm

Fig. 37

Planta insumisa

1961

óleo sobre masonite

84 x 62 cm (oval)

Fig. 38

Creación de las aves

1957

óleo sobre masonite

54 x 64 cm

Fig. 39

Música del bosque

1963

lápiz sobre papel mantequilla

87,5 x 68,5 cm

Fig. 40

Hibernación

1942

óleo sobre tela

20 x 27 cm

Fig. 41

Paisaje torre-centauro

1943

mixta sobre papel

35 x 25,5 cm

Fig. 42

La lutte pour la vie

c. 1943?

óleo sobre tela

58,2 x 68,6 cm

Fig. 43

La Sorceresse

1952

tinta y esgrafiado sobre papel

42,3 x 26,7 cm

Fig. 44

Laboratorio

1947

gouache sobre cartón

31,5 x 24 cm

Fig. 45

Nacer de nuevo

1960

óleo sobre masonite

81 x 47 cm

BIBLIOGRAFÍA

A. FUENTES PRIMARIAS

A.1. REMEDIOS VARO

- Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells, México, D.F.: Era, 1997 (Primera edición: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994).
- «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 111-120.
- Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Monclova, Coahuila: Museo Biblioteca Pape, 1986.
- De Homo Rodans*, ed. facsímil del manuscrito por Jan Somolinos, México, D.F.: Calli-Nova, 1965. (Escrito bajo el pseudónimo Hälikcio von Fuhrängschmidt).
- Mendoza Bolio, Edith, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, Madrid / Francfort / México, D.F.: Iberoamericana / Veruert / Bonilla Artigas, 2010.

A.2. AUTORES Y AUTORAS SURREALISTAS Y/O CONTEMPORÁNEOS

Citaré por la edición castellana del texto cuando la haya, con alguna excepción para textos de difícil acceso. En el aparato crítico de la tesis se puede encontrar información sobre la edición original.

A.2.a. LIBROS

- Aragon, Louis, *El campesino de París*, traducción de Noëlle Boer y M^a Victoria Cirlet, Barcelona: Bruguera, 1979.
- , *Una ola de sueños*, traducción y edición de Ricardo Iberlucía, Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Artaud, Antonin, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, prólogo de Luis Mario Schneider, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Ball, Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916 - 1917)*, París: Les Presses du Réel, 2006.
- , *La huida del tiempo (un diario)*, traducción de Roberto Bravo de la Varga, Barcelona: Acantilado, 2005.
- Bataille, Georges, *L'Apprenti sorcier*, edición de Marina Galletti, París: Éditions de la Différence, 1999.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, traducción de José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-textos, 2007.
- Breton, André, *Antología (1913 - 1966)*, selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, México, D.F.: Siglo XXI, 1977.
- , *Antología del humor negro*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1991.
- , *Apuntar del día*, traducción de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila, 1974.
- , *Arcane 17* (seguido de *Ajours* y *Luz Negra*), traducción de Ramón Mayrata y Carlos Wert, Madrid: Al-Borak, 1972.
- , *El amor loco*, traducción de Agustí Bartra, México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1967.
- , *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, traducción de Jordi Marjà, Barcelona: Barral, 1977.
- , *L'Art magique*, con la colaboración de Gérard Legrand, París: Club Français du Livre, 1957.
- , *La llave de los campos*; traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, Madrid / Pamplona: Ayuso / I. Peralta, 1976.
- , *Le Surréalisme et la Peinture (1928 - 1965)*, París: Gallimard, 1965.
- , *Los manifiestos del surrealismo*, traducción de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 1992.
- , *Los pasos perdidos*, traducción de Miguel Veyrat, Madrid: Alianza, 1972.

- , *Los vasos comunicantes*, traducción de Agustí Bartra, Madrid: Siruela, 2005.
- , *Magia cotidiana*, traducción de Consuelo Berges, Madrid: Fundamentos, 1975.
- , *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Cerdanyola: Labor, 1995.
- , *Nadja*, traducción de José Ignacio Velásquez, Madrid: Cátedra, 1997.
- y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, traducción de Rafael Jackson, Madrid: Siruela, 2003.
- y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, traducción de Francesc Parcerisas, Barcelona: Tusquets, 1976.
- Carrington, Leonora, *El séptimo caballo y otros cuentos*, traducción de Fernando Torres Oliver, México, D.F.: Siglo XXI, 1992. (Existe edición del mismo año y traductor en Madrid: Siruela).
- , *La corneta acústica*, traducción de Francisco Torres Oliver, Barcelona: Alba, 1995.
- , *La puerta de piedra*, traducción de Jorge Musto, Caracas: Monte Ávila, 1985.
- , *Memorias de abajo*, traducción de Fernando Torres Oliver, Madrid: Siruela, 1995.
- Domínguez, Óscar, *Les deux qui se croisent*, París: Éditions de la Revue Fontaine, 1947.
- Ernst, Max, *Escrituras*, traducción de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Barcelona: Polígrafa, 1982.
- Goetz, Henri, *Ma vie, mes amis*, Castelnau-le-Lez: Climats, 2001. Publicado originalmente en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, París: Centre Georges Pompidou, 1982., p. 123. Se puede consultar en línea: Frédéric Nocera, *Henri Goetz. Catalogue raisonné. Peintures – Œuvres sur papier, Tome I. 1930 – 1960*, Éditions Garnier Nocera, 2001, <http://henri-goetz.com> [consulta: 03/07/2013].
- Jean, Marcel, *Au Galop dans le vent*, París: Éditions Jean Pierre de Monza, 1991.
- Larrea, Juan, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México, D.F.: Cuadernos Americanos, 1944.
- Mabille, Pierre, *Le Merveilleux*, México, D.F.: Ediciones Quetzal, 1945.
- , *Le Miroir du merveilleux*, prefacio de André Breton, ilustraciones de André Masson, París: Éditions de Minuit, 1962.
- Péret, Benjamin, *Aire mexicano*, prefacio de Jean-Louis Bedouin, traducción del poema por José de la Colina, traducción del prefacio por Glenn Gallardo, México D. F.: Aldus, 1996.
- , *Anthologie de l'amour sublime*, París: Albin Michel, 1956.
- , *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, París: Albin Michel, 1960.
- , *Brauner le Hibou. Invitation Brauner*. París: Galerie Henriette, 1939.
- , *El gran juego*, traducción de Manuel Álvarez Ortega, Madrid: Visor, 1980.
- , *Historia natural*, ilustraciones de Magali Lara, traducción de Lourdes Andrade, México D.F.: Artes de México, 2000.
- , *Le déshonneur des poètes. Précédé de la parole est à Péret*, París: J.J. Pauvert, 1945.
- , *Œuvres complètes*, tomo 5, prólogo de Gérard Roche, París: Associations des amis de Benjamin Péret, Librairie José Corti, 1989.
- , *Œuvres complètes*, tomo 7, prólogo de Jean Schuster, París: Associations des amis de Benjamin Péret, Librairie José Corti, 1995.
- Queneau, Raymond, *Odile*, París: Gallimard, 1964.
- Rahon, Alice, *Salamandra / Salamandre*, edición bilingüe, prólogo de José Pierre, traducción al español de Lourdes Andrade, México, D.F.: El Toucan de Virginia, 1997.
- Seligmann, Kurt, *The History of magic*, Nueva York: Pantheon Books, 1948.
- Serge, Victor, *Memorias de un revolucionario*, edición y prólogo de Jean Rièrre, traducción de Tomás Segovia, Madrid: Veintisiete Letras, 2011.
- Tejero, Delhy, *Los cuadernines (Diarios 1936 - 1968)*, edición de M^a Dolores Vila Tejero y Tomás Sánchez Santiago, Zamora: Diputación de Zamora, 2004.
- Trajectoire du rêve. Documents recueillis par André Breton*, París: G.L.M. (Guy Lévis-Mano), 1938.

Victor Brauner écrits et correspondances 1938 - 1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne, textos seleccionados, reunidos y editados por Camille Morando y Sylvie Patry, París: Centre Pompidou, Institut national d'histoire de l'art, 2005.

A.2.b. CAPÍTULOS DE LIBROS Y TEXTOS EN RECOPIACIONES

- Aragon, Louis, «Le Peinture au défi», en Louis Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, París: Flammarion, 2011.
- Artaud, Antonin, «El teatro alquímico», en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978, pp. 53-58.
- Benjamin, Walter, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en Walter Benjamin, *Obras*, traducción de Jorge Navarro Pérez, libro II, vol. 1, Madrid: Abada, 2007.
- , «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Walter Benjamin, *Obras*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, libro I, vol. 2, Madrid: Abada, 2008.
- , «Diario de París», en Walter Benjamin, *Obras*, traducción de Jorge Navarro Pérez, tomo IV, vol. 1, Madrid: Abada, 2010.
- Breton, André, «Ante el telón», en André Breton, *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 99-108.
- , «Carta a las videntes», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 245-255.
- , «Carta a Robert Amadou», en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 34-41.
- , «Del tiempo en que los surrealistas tenían razón», en *Documentos políticos del surrealismo*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1973, pp. 103-118.
- , «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de 1939. pp. 16-17. Reeditado en André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture (1928 - 1965)*, *op. cit.*, pp. 145-150.
- , «Discurso en el Congreso de Escritores», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 257-269. Con el título «Discurso ante el congreso de escritores por la libertad de la cultura, 1935» se encuentra en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, *op. cit.*, pp. 120-126.
- , «El arte de los locos, la llave de los campos», en André Breton, *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 99-108.
- , «El juego de Marsella», en André Breton, *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 63-65.
- , «El mensaje automático», en André Breton, *Apuntar del día*, *op. cit.*, pp. 137-155.
- , «El surrealismo y la tradición», en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 118-120.
- , «El surrealismo y la pintura», en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, Madrid: Turner / Fundación F. Orbezo, 1979.
- , «Entrada de los mediums», en André Breton, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, pp. 111-118.
- , «Frida Kahlo», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, *op. cit.*, pp. 140-143.
- , «Génesis y perspectiva artística del surrealismo», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, *op. cit.*, pp. 178-197.
- , «Introducción al discurso sobre la poca realidad», en André Breton, *Apuntar del día*, *op. cit.*, pp. 7-23.
- , «Las palabras sin arrugas», en André Breton, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, pp. 125-128.
- , «Lengua de las piedras», en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 137-144.
- , «Límites= no fronteras del surrealismo», en André Breton, *La llave de los campos*, *op. cit.*, pp. 15-28.
- , «Lo uno en lo otro», en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 46-57.
- , «Magia cotidiana», en André Breton, *Magia cotidiana*, *op. cit.*, pp. 96-112.
- , «Manifiesto del surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 15-70.
- , «Manifiesto del surrealismo», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, *op. cit.*, pp. 37-55.
- , «Prolegómenos a un tercer Manifiesto surrealista o no», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 309-326.

- , «Recuerdo de México», en André Breton, *La llave de los campos*, op. cit., pp. 33-40.
- , «Segundo manifiesto del surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 153-238.
- , «Segundo manifiesto del surrealismo», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, op. cit., pp. 80-100.
- , «Signo ascendente», en André Breton, *La llave de los campos*, op.cit, pp. 125-128.
- , «Sobre el arte mágico», en André Breton, *Magia cotidiana*, op. cit., pp. 131-136.
- , «Sobre la astrología», en André Breton, *Magia cotidiana*, op. cit., pp. 43-45.
- , «Wolfgang Paalen», en André Breton, *Antología (1913 - 1966)*, op. cit., pp. 136-139.
- Ernst, Max, «Apuntes biográficos - Urdimbre de verdades y urdimbre de mentiras», en *Max Ernst*, introducción de Werner Spies, Madrid: Fundación Juan March, 1986, s/p.
- Paalen, Wolfgang, «Excerpt from Dynaton Catalogue, 1951», en *Dynaton. Before & Beyond*, Frederick R. Weisman Museum of Art, Malibú, CA: Pepperdine University, 1992, pp. 7-8.
- Vanel, Hélène, «Poetry and dance», en Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women. An International Anthology*, op. cit., pp. 112-113.

A.2.c. ARTÍCULOS EN REVISTAS

- Artaud, Antonin, «Carta a la vidente», *La Révolution surréaliste*, n.º 8, 1 de diciembre de 1926, pp. 16-18.
- Breton, André, «Bois de Posada», *Minotaure* n.º 10, 1937.
- , «D'une décalcomanie sans objet préconçu», *Minotaure*, n.º 8, junio de 1936, pp. 18-24.
- , «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de 1939, pp. 16-17.
- , «Le surréalisme et la peinture», *La Révolution Surréaliste*, n.º 4, 15 de abril de 1925.
- , «Second Manifeste», *La Révolution surréaliste*, n.º 12, 15 de diciembre de 1929.
- , «Souvenir de Mexique», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de 1939.
- Caillois, Roger, «La Mante religieuse», *Minotaure*, n.º 5, mayo de 1934, pp. 23-26.
- , «Mimetisme et psychasthénie légendaire», *Minotaure*, n.º 7, junio de 1935, pp. 5-10.
- Carrington, Leonora, «Abajo», *Las moradas*, n.º 5 y n.º 6, Lima, abril de 1948. (Existe edición facsimilar de la revista: *Las moradas*, Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2002.
- Chardon, Paul, «Horoscope d'Arthur Rimbaud», *Minotaure*, n.º 3-4, diciembre de 1933, p. 38.
- Chirico, Giorgio de, «Art métaphysique et sciences occultes», *Ars Nova*, n.º 3, enero de 1919.
- Courthion, Pierre, «Le sadisme d'Urs Graf», *Minotaure*, n.º 6, invierno de 1935, pp. 35-37.
- Derain, André, «Critérium des As», *Minotaure* n.º 3-4, diciembre de 1933, p. 8.
- Desnos, Robert, «Le Mystère d'Abraham Juif», *Documents*, n.º 5, 1929, pp. 233-239.
- «Dessin machinal – Dessin successif», *VVV* n.º 2/3, marzo de 1943.
- «Erutaretil», *Littérature*, n.º 11-12, 1923, pp. 24-25.
- Ferdière, Gaston, «Recettes pour voir du dedans», *Visages du monde*, n.º 63, marzo de 1939, pp. 64-65.
- Gaya, Ramón, «Divagaciones en torno al Surrealismo», *Romance*, 15 de febrero de 1940, p. 7.
- Irine (Irène Hamoir), «C'était», *Le Vocatif*, n.º 207, marzo de 1980, s/p.
- James, Edward, «Cuando cumplí 50 años», *S.nob*, n.º 7, octubre de 1962, pp. 41-51.
- «Le monde au temps des surréalistes», *Variétés, Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, número especial dedicado a *Le surréalisme en 1929*, Bruselas: junio de 1929.
- Leiris, Michel, «A propos du Musée des Sorciers», *Documents*, n.º 2, mayo de 1929, pp. 109-114.
- , «Notes sur deux figures microcosmiques des XIV et XV siècles», *Documents*, abril de 1929, pp. 48-52.
- Mabille, Pierre, «Espejos», *Etcétera*, n.º 52, noviembre de 2006.
- , «La conscience lumineuse». *Minotaure*, n.º 10, 1937, pp. 22-35.

- , «L'oeil du peintre», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de, pp. 53-56.
- Onslow-Ford, Gordon, «The Painter looks within himself», *The London Bulletin*, n.º 18-20, junio de 1940, pp. 30-31.
- Péret, Benjamin, «Los mitos», *El hijo pródigo*, n.º 14, mayo de 1944, pp. 110-119.
- Rahon, Alice, «A l'Ixtaccihuatl», *Dyn*, n.º 1, 1942, p. 45.
- Raynal, Maurice, «Réalité et mythologie des Cranach», *Minotaure*, n.º 9, octubre de 1936, pp. 11-19.
- Rivière, Georges Henri, «À propos d'Abraham Juif», *Documents*, n.º 7, 1929, p. 384.
- Seligmann, Kurt, «Entretien avec un Tsimshian», *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de 1939, pp. 66-69.
- , «Heritage of the Accursed», *View*, n.º 5, diciembre de 1945, pp. 6-8.
- , «Magic and the Arts», *View*, n.º 7 (1), octubre de 1946, pp. 15-17.
- , «Magic circles», *View*, n.º 1 (11-12), febrero-marzo de 1942, p. 3.
- , «Prognostication by Paracelsus», *VVV*, n.º 2-3, marzo de 1943, pp. 96-97.
- , «The Evil Eye», *VVV*, n.º 1, junio de 1942, pp. 46-48.
- Sulzer, Eva, «Did Henry Rousseau ever get to México?», *Dyn*, n.º 2, abril-mayo de 1942, pp. 26-30.
- Tzara, Tristan, «Essai sur la situation de la poésie», *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 4, diciembre de 1931.
- Wolff, Lotte, «Les révélations psychiques de la main», *Minotaure*, n.º 6, invierno de 1935, pp. 38-44.

A.2.d. REVISTAS SURREALISTAS Y CONTEMPORÁNEAS CONSULTADAS

- Acéphale*, reedición, París: Jean-Michel Place, 1995.
- Cahiers G.L.M.*, 9 números de mayo de 1936 a marzo de 1939.
- La Révolution surréaliste, 1924 - 1929*, reedición, París: Jean Michel Place, 1975. Se pueden consultar en línea los textos de la revista en http://melusine.univ-paris3.fr/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm o la revista completa, incluyendo las ilustraciones en <http://www.arcane-17.com/pages/revues-originales/la-revolution-surrealiste-de-1-a-12.html> [consulta 12/02/2013].
- Le Grand jeu*, reedición, París: J.-M. Place, 1977.
- Le Surréalisme au service de la révolution (1930 - 1933)*, reedición, París: Jean-Michel Place, 1976.
- «Le Surréalisme encore et toujours», *La Main à Plume*, agosto de 1943.
- Littérature, 1919 - 1924*, reedición, París: Jean-Michel Place, 1978. Se puede consultar íntegramente en línea: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/> [consulta 19/05/2012].
- Minotaure, 1933 - 1939*, reedición, París: Flammarion, 1981.
- Visages de monde* n.º 63, marzo de 1939.

A.2.e. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES SURREALISTAS (orden cronológico)

- Exposition Surréaliste d'Objets*. París: Galerie Charles Ratton, mayo de 1936.
- Surrealist Objects & Poems*. Londres: London Gallery, del 24 de noviembre al 22 de diciembre de 1937, organizada por E. L. T. Mesens, con textos de Herbert Read y David Gascoyne.
- Exposition Internationale du Surréalisme*, París: Galerie des Beaux-Arts, enero y febrero de 1938. Organizada por André Breton y Paul Éluard.
- Exposition Internationale du Surréalisme*, Amsterdam: Galerie Robert, marzo – junio de 1938. Organizada por André Breton, Paul Éluard, Georges Hugnet, Roland Penrose, E.L.T. Mesens y Kristians Tonny.
- Le rêve dans l'art et la littérature. De l'Antiquité au Surréalisme*, París: Galerie Contemporaine, del 24 de marzo al 12 de abril de 1939, organizada por Frédéric Delanglade y con los auspicios de la revista *Visages du monde*.

Exposición Internacional del Surrealismo, México, D.F.: Galería de Arte Mexicano, enero de 1940. Organizada por César Moro, Wolfgang Paalen y André Breton. El texto que escribió Moro para el catálogo se puede consultar en línea: <http://www.archivosurrealista.com.ar/Peru3.html> [consulta: 10/06/2013].

First papers of Surrealism, Nueva York: Coordinating Council of French Relief Societies, 14 de octubre al 7 de noviembre de 1942.

Le surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme, présentée par André Breton et Marcel Duchamp, París: Pierre à Feu / Maeght Editeur, 1947.

A.3. OTROS AUTORES Y AUTORAS

Agripa, Enrique Cornelio, *La Filosofía oculta: tratado de magia y ocultismo*, traducción de Héctor V. Morel, Buenos Aires: Kier, 2005.

Bachofen, Johann Jakob, *El matriarcado: Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, traducción e introducción de María del Mar Llinares García, Madrid: Akal, 1992.

Barr, Alfred J., *A Brief Guide to the Exhibition of Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1937.

Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948 1971*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Collin-Smith, Rodney, *El desarrollo de la luz*, México, D.F: Ediciones Sol, 1953.

De la Cruz, Sor Juana Inés, *Obras completas*, vol. 4, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Ficino, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona: Anthropos, 1993.

— y Luigi Cornaro, *Tres libros sobre la vida; De la vida sobria*, traducción de Marciano Villanueva Salas, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2005.

Frazer, James George, *La rama dorada*, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Freud, Sigmund, *Totem y tabú*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza, 1986.

Gardner, Gerald B., *El significado de la brujería*, traducción de José Luis Sánchez Salcedo, Madrid: Luis Cárcamo, 2006.

—, *Witchcraft today*, Londres: Rider and Company, 1954.

Goethe, Johann W., *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona: Planeta, 2005.

Graves, Robert, *La diosa blanca*, traducción de Luis Echávarri, Madrid: Alianza, 1983.

Grillot de Givry, Émile-Jules, *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, traducción de Rosa Alapont, Barcelona: Martínez Roca, 1991.

Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Barcelona: Paidós, 1995.

Hugo, Víctor, «Lo que dice la boca de sombra», *Lo que dice la boca de sombra y otros poemas*, traducción, prólogo y cronología de Antonio Martínez Carrión, Madrid: Visor, 1989.

Huxley, Aldous, *La filosofía perenne*, traducción de C. A. Jordana, Barcelona: Edhasa, 2000.

—, *Las puertas de la percepción*, traducción de Miguel de Hernani, Buenos Aires: Sudamericana, 1956.

Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, traducción de Carmen Gauger, en Carl Gustav Jung, *Obra Completa*, vol. 9/1, Madrid; Trotta, 2002.

—, *Mysterium coniunctionis. Investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos animicos en la alquimia*, traducción de Jacinto Rivera de Rosales, Jorge Navarro y Enrique Galán, en *Obra completa*, vol. 14, Madrid; Trotta, 2002.

—, *Psicología y alquimia*, traducción de Alberto Luis Bixio, en Carl Gustav Jung, *Obra completa*, vol. 12, Madrid; Trotta, 2005.

- Lautréaumont, *Obra completa*, edición bilingüe, traducción de Manuel Álvarez Ortega, prólogo de Maurice Saillet, Madrid: Akal, 1988.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, edición de Ángel González García, Madrid: Akal, 2007.
- Lévi, Éliphas, *Dogma y ritual de la alta magia*, 2 vols., Barcelona: Humanitas, 1985.
- Mauss, Marcel y Henri Hubert, «Esbozo de una teoría general de la magia», en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, introducción de Claude Lévi-Strauss, traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid: Tecnos, 1972.
- Michelet, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, traducción de Rosina Lajo y M^a Victoria Frígola, Madrid: Akal, 1987.
- Murray, Margaret Alice, *El culto de la brujería en Europa Occidental*, traducción de Beatriz Constante y Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona: Labor, 1978.
- Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, traducción de Germán Bleisberg, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951.
- Ouspensky, Piotr Demiánovich, *En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida*, México, D.F.: Eneagrama, s/f.
- Pauwels, Louis y Jacques Bergier, *El retorno de los brujos. Introducción al realismo fantástico*, traducción de J. Ferrer Aleu, Barcelona: Plaza & Janés, 1965.
- Rimbaud, Jean-Arthur, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, edición bilingüe de Carlos Barbáchano, Barcelona: Montesinos, 1990.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1990.
- Trimosin, Salomon, *Splendor solis*, 1582. El ejemplar que se encuentra en el British Museum se puede consultar en línea: <http://www.hermetics.org/solis/solis13.html> [consulta: 29/03/2011].
- Wirth, Oswald, *El simbolismo hermético en sus relaciones con la alquimia y la francmasonería*, traducción de Patricio Canto, Buenos Aires: Saros, 1958.
- , *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, prefacio de Roger Caillois, traducción de María Cristina Davie, Barcelona: Teorema, 1986.

A.4. PERSONAS ENTREVISTADAS

- Alejandra Varsoviano de Gruen, México, D.F., octubre de 2007 y diciembre de 2009.
- André Coyné, Barcelona, 1997 y Montpellier, agosto de 2011.
- Antonina Rodrigo, Barcelona, en varias ocasiones.
- Elena Poniatowska, México, D.F., diciembre de 2009.
- Janet A. Kaplan, Barcelona, noviembre de 2008.
- José Luis Florit, Barcelona, 1994.
- Juliana González, México, D.F., 4 de diciembre de 2009 y Tepoztlán, 11 de diciembre de 2009.
- Karen Cordero, México, D.F., octubre de 2007.
- Kati Polgovsky, nieta de Kati Horna, México, D.F., octubre de 2007 y diciembre de 2009.
- Leonora Carrington, México, D.F., diciembre de 2009.
- Ramón Gaya, Madrid, 1989.
- Víctor Alba, México, D.F., diciembre de 1989.
- Walter Gruen, México, D.F., 1997.

A.5. ARCHIVOS

(si la hay, se adjunta la página web que facilita la consulta del inventario del archivo)

- Archivo personal de André Coyné sobre César Moro, Montpellier.
- Archivo y biblioteca personal de Joan Miró, Fundació Joan Miró, Barcelona: http://www.fundaciomiro-bcn.org/fonsdoc_arxiu.php?idioma=4
- Association Atelier André Breton: <http://www.andrebretton.fr>
- Bibliothèque Kandinsky, París: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/>

Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, París (Fondos André Breton y Benjamin Péret): <http://www.bljd.sorbonne.fr/>

Cenidiap, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México, D.F. (Fondos Remedios Varo, Leonora Carrington, Kati Horna, Frida Kahlo).

César Moro Papers, The Getty Research Institute, Los Ángeles: http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=GETTY_ALMA21120753410001551&indx=3&recIds=GETTY_ALMA21120753410001551&recIdxs=2&elementId=2&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscent=1&v1%2833567846UII%29=all_items&scp.scps=scope%3A%28GETTY_DTL%29%2Cscope%3A%28GETTY_ALMA%29&frbg=&tab=all_gri&dstmp=1375611923722&srt=rank&mode=Basic&dum=true&tb=t&v1%281UIStartWith0%29=exact&v1%2821781791UII0%29=any&v1%28freeText0%29=Cesar%20Moro&vid=GRI

Colección Musée National d'Art Moderne, París: <http://www.centrepompidou.fr>

Colección Museo Reina Sofía, Madrid: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion>

Colección Museum of Modern Art, Nueva York: <http://www.moma.org/explore/collection/index>

Galerie 1900-2000, París: <http://www.galerie1900-2000.com/>

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.: <http://www.esteticas.unam.mx/>

Kurt Seligmann Papers, Yale University, Beinecke Library, New Haven: <http://beinecke.library.yale.edu/collections/>

Lucid Art Foundation en Inverness, California: <http://www.onslowford.com/> y <http://www.lucidart.org/>

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Constantini: <http://www.malba.org.ar/web/lacoleccion.php>

Museo Franz Mayer, México, D.F.: http://www.franzmayer.org.mx/archivo_paalen.php

Succession Wolfgang Paalen und Eva Sulzer, Berlín: <http://www.andreasneufert.com/index.php?sez=ar&ln=de&subsez=te>

The Israel Museum, Jerusalén (The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art): http://www.imj.org.il/Imagine/dada_surrealism/AZSearch.asp?let=V&artist=Varo,%20Remedios,%201908,%20Angles

The Museum of Witchcraft in Boscastle, Cornwall: <http://www.museumofwitchcraft.com/>

Victor Serge Papers, Yale University, Beinecke Library, New Haven: <http://beinecke.library.yale.edu/collections/>

B. LITERATURA CRÍTICA

B.1 LIBROS, MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS

Abellán, José Luis, *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, 1976.

Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, traducción de José Adrián Vitier, Madrid / México, D.F.: Turner / Conaculta, 2004.

Acevedo, Esther (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920 - 1950)*, México, D.F.: Conaculta / CURARE, 2002.

Ades, Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.

Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción de Tomás Segovia, Valencia: Pre-textos, 2001.

Agustín, José, *La contracultura en México*, México, D.F.: Debolsillo, 2004.

Alazraki Pfeffer, Rita, *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto del deseo a sujeto agente*, tesis de maestría no publicada, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- Alexandrian, Sarane, *Breton según Breton*, Barcelona: Laia, 1974.
- , *Le surréalisme et le rêve*, prefacio de J.-B. Pontalis, París: Gallimard, 1974.
- , *Victor Brauner, l'Illuminateur*, París: Cahiers d'Art, 1954.
- Alice Rahon. *Una surrealista en México (1939 - 1987)*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 2009.
- Allen, Prudence, *The concept of woman. The Aristotelian Revolution*, Montreal: Eden Press, 1985.
- Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, traducción de Benito Gómez, Barcelona: Barral, 1974.
- Alted, Alicia, y Manuel Llusia (coord.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, 2 vols., Madrid: UNED, 2003.
- Alyn, Marc, *Approches de l'art moderne*, París: Bartillat, 2007.
- Amades, Joan, *Costumari català*, Barcelona: Salvat, 1985.
- Amazonas del arte nuevo*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 2008.
- Andrade, Lourdes, *Alice Rahon, magia de la mirada*, México, D.F.: Círculo de arte, 1998.
- , *Leonora Carrington: from witch to Great Goddess*, tesis doctoral no publicada, Kent: University of Kent, 1992.
- , *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, D.F.: Aldus, 1996.
- , *Remedios Varo y la alquimia*, tesis de licenciatura no publicada, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, , 1990.
- , *Remedios Varo. Las metamorfosis*, México, D.F.: Círculo de Arte / Conaculta, 1996.
- André Breton ou le surréalisme, même*, textos reunidos por Marc Saporta y Henri Béhar, Lausana: L'Age d'Homme, 1988.
- André Breton y el surrealismo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012.
- Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*. Londres / Nueva York: Prestel, 2009.
- Arellano, Ignacio, Judith Farré y Edith Mendoza, *Una lectura en imágenes de «El gran teatro del mundo» de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona: GRISO - Universidad de Navarra, 2009.
- Arola, Raimon, *Los Amores de los dioses: mitología y alquimia*, Barcelona: Alta Fulla, 1999.
- Aron, Paul y Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, París: Presses Universitaires de France, 2010.
- Art spirite, médiumnique, visionnaire. Messages d'outre-monde*, París: Hoëbeke, 1999.
- Arte en guerra: Francia 1938-1947*, Bilbao / [Madrid]: Guggenheim Bilbao / La Fábrica, 2013.
- Audoin, Philippe, *Les surréalistes*, París: Seuil, 1995.
- Balakian, Anna, *André Breton mago del surrealismo*, traducción de Julieta Sucre, Caracas: Monte Ávila, 1971.
- Barandiarán, José Miguel de, *Mitología vasca*, Donostia: Txertoa, 1991.
- Baring, Anne y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Madrid: Siruela, 2005.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, D.F.: Siglo XXI, 1978.
- Battistini, Matilde, *Astrología, magia, alquimia*, traducción de Jofre Homedes Beutnagel, Barcelona: Electa, 2005.
- Bauduin, Tessel M., *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, tesis doctoral, Amsterdam: University of Amsterdam, 2012. Se puede consultar en línea: <http://dare.uva.nl/document/462796> [consulta: 20/01/2013].
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario de Monteforte Toledo, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

- Béhar, Henri, *Les Pensées d'André Breton*, con la colaboración de Maryvonne Barbe y Roland Fournier, Lausana: L'Age d'homme, 1988.
- y Michel Carassou, *Le surréalisme*, París: Le Livre de Poche, 1984.
- Belton, Robert J., *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.
- Benítez, Helena, *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam 1939 - 1950*, Lausana: Acatos, 1999.
- Benjamin Péret et les Amériques*, Lyon: Association des Amis de Benjamin Péret, 2010.
- Benstock, Shari, *Femmes de la rive gauche: Paris, 1900 - 1940*, París: Des Femmes, 1987.
- Birkenmaier, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid / Francfort: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Birksted, J.K., *Le Corbusier and the Occult: The Code*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
- Blázquez Graf, Norma, *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*, México, D.F.: UNAM, 2008.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bonnet, Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, París: José Corti, 1975.
- y Jacqueline Chénieux-Gendron, *Revue surréalistes françaises autour d'André Breton (1948 - 1972)*, Millwood, Nueva York: Kraus International, 1982.
- Bonte, Pierre, y Michael Izard (eds.), *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, Madrid: Akal, 1997.
- Bornay, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Bradú, Fabienne, *Benjamin Péret y México*, México, D.F.: Aldus, 1998.
- Brihuega, Jaime (dir.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio. 1939 - 1960*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Broude, Norma y Mary D. Garrad (eds.), *The Power of Feminist Art*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1993.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Burckhardt, Titus, *Alquimia: significado e imagen del mundo*, traducción de Ana M^a de la Fuente, Barcelona: Paidós, 1994.
- Caballero Guiral, Juncal y Sonia Reverter Bañón (coords.), *Dones contra l'Estat*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2008.
- Caballero Guiral, Juncal, *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2002.
- , *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, tesis doctoral no publicada, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2010.
- Cabañas Bravo, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001.
- , Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coord.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, 2010.
- Caillois, Roger, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- , *Au coeur du fantastique*, París: Gallimard, 1965.
- Calvesi, Maurizio, *Arte e alchimia*, Florencia: Giunti, 1986.
- Calvo, Lluís y Dolors Marín (eds.), *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*, Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2000.
- Campbell, Joseph, *El Héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, traducción de Luisa Josefina Hernández, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona: Península, 1982.
- Cardoza y Aragón, Luis, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, México, D.F.: UNAM, 1982.
- , *Pintura contemporánea de México*, México, D.F.: Era, 1974.

- Caro Baroja, Julio, *Brujería vasca*, Donostia: Txertoa, 1975.
- , *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 1966.
- Carrouges, Michel, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, traducción de Ángel Zapata, Madrid: Gens, 2008.
- Castan, Yves, *Magie et sorcellerie à l'époque moderne*, París: Albin Michel, 1979.
- Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948 1971*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Caws, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli y Gween Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass. / Londres: MIT Press, 1991.
- Celorio, Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, México, D.F.: SepSetentas, 1976.
- , *Remedios Varo y Remedios la bella: un ejemplo indiscreto de arte comparado*, tesis de licenciatura no publicada, México, D.F.: UNAM, 1974.
- Chadwick, Whitney (ed.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, Mass. / Londres: MIT Press, 1998.
- , *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, traducción de Gloria Benuzillo, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Era, 1994.
- , *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992.
- , *Myth in Surrealist Painting 1929 - 1939*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- , *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres: Thames & Hudson, 1985.
- Chagall: exile in America and the Aleko*, Aomori: Aomori Museum of Art, 2006.
- Chaucha, Nadia, *Surrealism and the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy and the Birth of an Artistic Movement*, Rochester: Destiny Books, 1992.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *El surrealismo*, traducción de Juan José Utrilla, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Cherem, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Chessa, Luciano, «Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult», Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 2012.
- Cigarini, Lia, *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, edición de Luisa Muraro y Liliana Rampello, traducción de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona: Icaria, 1996.
- Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, coordinado por Tere Arcq, México, D.F.: Artes de México, 2008.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004.
- , *Introducción al surrealismo*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- , *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, prólogo de Lourdes Cirlot, Barcelona: Anthropos, 1986.
- Cirlot, Victoria, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona: Herder, 2005.
- , *La vision abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2011.
- y Blanca Garí, *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- Classen, Constan, *The Color of Angels; Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, Londres / Nueva York: Routledge, 1998.
- Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1995.
- Cohen, Margaret, *Profane illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surreal Revolution*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1995.

- Colville, Georgiana, *Scandaleusement d'elles. Trente quatre femmes surréalistes*. París: Jean-Michel Place, 1999.
- Combalía, Victoria, *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona: Destino, 2006.
- , *Dora Maar*, Barcelona: Circe, 2013.
- Colville, Georgiana y Katharine Conley (eds.), *La Femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, París: Lachenal & Ritter, 1998.
- Comisarenco Mirkin, Dina (ed.), *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2013.
- Condren, Mary, *The Serpent and the Goddess. Women, Religion and Power in Celtic Ireland*, San Francisco: Harper & Row, 1989.
- Conley, Katharine, *Automatic woman: the representation of woman in surrealism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Cortés i Giner, Eva, *Remedios Varo i Uranga. L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Tarragona: Arola Editors / Publicacions URV, 2013.
- Couliano, Ioan P., *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Courtot, Claude, *Introduction a la lecture de Benjamin Péret*, París: Le Terrain Vague, 1965.
- Cuevas del Barrio, Javier, *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*, tesis doctoral, Málaga: Universidad de Málaga. Se puede consultar en línea: http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5129/TDR_CUEVAS_BARRIO.pdf?sequence=1 [consulta 20/01/2013].
- Daly, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon, 1978.
- Daumal, René, *El monte análogo: novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas*, edición y traducción de Alberto Laurent, México, D.F.: Océano / Abraxas, 2001.
- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, versión castellana de Constantino Ruiz Garrido, Barcelona: Herder, 1997.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920 - 1940*, Barcelona: Océano, 1983.
- Deepwell, Katy (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, traducción de María Condor, Madrid: Cátedra, 1998.
- Delgado, Manuel, *La magia. La realidad encantada*, Barcelona: Montesinos, 1992.
- Des peintres au camp des Milles, septembre 1939 – été 1941. Hans Bellmer, Max Ernst, Robert Liebknecht, Leo Marschütz, Ferdinand Springer, Wols*, Aix-en Provence: Actes Sud, 1997.
- Diego, Estrella de, *Remedios Varo*, Madrid: Fundación Mapfre, 2007.
- Donovan, Frank, *Historia de la brujería*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Alianza, 1978.
- Du Pont, Diana C. (coord.), *El riesgo de lo abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, con textos de Luis-Martín Lozano, Cuahémoc Medina y Eduardo de la Vega Alfaro, Santa Bárbara: Santa Barbara Museum of Art, 2003.
- Durá Rodríguez, Antonio, «Hermenéutica simbólica de los Arcanos Mayores del Tarot del Marsella en el imaginario poético», tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009. Se puede consultar en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831375> [consulta: 20/06/2012].
- Durozoi, Gérard y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, traducción de Josep Elías, Madrid: Guadarrama, 1974.
- El libro del consejo (Popol Vuh)*, traducción y notas de Georges Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias, prólogo de Francisco Monterde, introducción de Maricela Ayala Falcón, México: UNAM, 1993.
- El mundo mágico de los mayas*, interpretación de Leonora Carrington, textos de Andrés Medina y Laurette Sejourné, México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

- Eder, Rita, *Gunther Gerzso: El esplendor de la muralla*. México, D.F.: Era, 1994.
- Ehrenreich, Barbara y Deirdre English, *Brujas, comadronas y enfermeras: historia de las sanadoras*, Barcelona: La Sal, 1984.
- El exilio español en México*, México, D.F.: Salvat / Fondo de Cultura Económica, 1982.
- El objeto surrealista en España*, Teruel: Museo de Teruel, 1990.
- El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.
- Eliade, Mircea, (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York: Macmillan Publishing Company, 1987.
- , *El vuelo mágico*, edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela, 1995
- , *Herreros y alquimistas*, traducción de E.T., Madrid: Alianza, 2007.
- , *Ocultismo, brujería y modas culturales*, traducción de Enrique Butelman, Barcelona: Paidós, 1997.
- y Ioan P. Couliano, *Diccionario de las religiones*, traducción de Isidro Arias Pérez, Barcelona: Paidós, 1992.
- Elkins, James, *What Painting is: How to Think about Oil Painting using the Language of Alchemy*, Nueva York / Londres: Routledge, 1999.
- «*Entrée des Médiams*». *Spiritisme et Art d'Hugo à Breton*, París: Paris Musées, 2012.
- Esteban Francés. 1913 - 1976*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 1997.
- Estela, Carlos, y José Ignacio Padilla (eds.), *Amour à Moro: homenaje a César Moro*, Lima: Signo lotófago, 2003.
- Fagen, Patricia W., *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Fauré, Michael, *Historie de Surréalisme sous l'occupation*, París: Éditions de La Table Ronde, 1982.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Ferentinou, Victoria, *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo*, tesis doctoral no publicada, Exeter: University of Exeter, 2007.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo II, *El arte del siglo XX*, México, D.F.: UNAM, 1952.
- Ferrero-Cádenas, Inés, *Gendering the marvellous: Strategies of response in Remedios Varo, Elena Garro and Carmen Boullosa*, tesis doctoral, Edimburgo: The University of Edinburgh, 2007. Se puede consultar en línea: <http://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/3196> [consulta 23/04/2011].
- Ferrís Roure, Teresa, *Romance. Una revista del exilio en México*, La Coruña: Edicions do Castro, 2003.
- Figuereda i Cairol, Pere, *Llegendes de la vall d'Anglès*, ilustraciones de Oriol M. Diví y Narcís Bosch, Anglès: Ajuntament d'Anglès, 2001.
- , Meritxell Margarit y Pilarín Bayés, *Petita història de Remedios Varo*, Barcelona: Mediterrània, 2008.
- Filovamo, Giovanni, (ed.), *Diccionario Akal de las religiones*, traducción de Teresa Robert, Madrid: Akal, 2001.
- Folgarait, Leonard, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920 - 1940: art of the new order*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2008.
- Fry, Varian, *Surrender on Demand*, Nueva York: Random House, 1945.
- Fuentes González, Isabel, *Delhy Tejero. Entre la tradición y la modernidad. 1904 - 1936*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (CSIC.), 1998.
- Furst, Peter T., *Alucinógenos y cultura*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1980.

- García de Carpi, Lucía, *La pintura surrealista española (1924 - 1936)*, Madrid: Istmo, 1986.
- García Krinsky, Emma Cecilia (coord.), *Kati Horna, recuento de una obra*, México, D.F.: Cenidiap / INBA, 1995.
- García, Catherine, *Remedios Varo, peintre surréaliste? Création au féminin: hybridations et métamorphoses*, París: L'Harmattan, 2007.
- Gauthier, Xavière, *Leonor Fini*, París: Le musée de poche, 1979.
- , *Surréalisme et sexualité*, París: Gallimard, 1971.
- Gheerbrant, Alain, *La transversale*, Arles: Actes Sud, 1995.
- Giménez-Frontín, José Luis, *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona: Montesinos, 1983.
- Giraudy, Danièle, (ed.), *Le Jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940 - 1941*, Marsella: Alors Hors Du Temps, 2003.
- González Alcantud, José Antonio, *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- González Madrid, María José y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia, 2013.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echávarri, 2 vols., Madrid: Alianza, 1985.
- Guggenheim, Peggy, *Una vida para el arte*, traducción de Clara Gabarrocas, Barcelona: Parsifal, 1990.
- Guillamón, Agustín (dir.), *Documentación histórica del trosquismo español (1936 - 1948). De la guerra civil a la ruptura con la IV Internacional*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.
- Guiraud, Jean Michel, *La vie intellectuelle et artistique à Marseille. À l'époque de Vichy et sous l'occupation 1940 - 1944*, Marsella: Jeanne Laffitte, 1998.
- Gutiérrez, José (ed.), *Por un arte revolucionario e independiente*, Barcelona: El viejo topo, 1999.
- Harmony, Olga, *Ires y venires del teatro en México*, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Hart, George, *Mitos egipcios*, traducción de José Angel Fernández Canosa, Madrid: Akal, 1994.
- Herrera, Hayden, *Una biografía de Frida Kahlo*, México, D.F.: Diana, 1984.
- Herrera, Luz, *El vuelo mágico de Remedios Varo. Una solución conciliadora (literatura y pintura)*, tesis de licenciatura no publicada, México, D.F.: UNAM, 2000.
- Hilma af Klint - A Pioneer of Abstraction*, Estocolmo: Moderna Museet, 2013.
- Hilma af Klint. Une modernité révélée*, París: Centre Culturel Suédois, Paris, 2008.
- Hooks, Margaret, *Edward James y Las Pozas: Un sueño surrealista en la selva mexicana*, México D.F.: Turner, 2007.
- Hopkins, David, *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*. Oxford: Clarendon, 1998.
- Horta, Gerard, *De la mística a les barricades. Introducció a l'espiritisme català del XIX dins el context ocultista europeu*, Barcelona: Proa, 2001.
- Hoyos Gómez, Camilo, *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*, tesis doctoral, Barcelona: Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, 2010. Se puede consultar en línea: <http://hdl.handle.net/10230/11905>
- Husain, Shahrukh, *La Diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*, traducción de Margarita Cavándoli, Madrid: Debate, 1997.
- Hypnos, images et inconscientes en Europe (1900 - 1949)*, Lille: Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009.
- Il·luminacions. Catalunya visionaria*, comisariada por Pilar Parcerisas, Barcelona: CCCB, 2009.
- Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture*, catálogo de la subasta de Sotheby's en Nueva York, 28 de mayo de 1984.
- In wonderland: the surrealist adventures of women artists in Mexico and the United States*, Nueva York: Prestel, 2012.
- Indelible Fables. Remedios Varo*, San Francisco: Frey Norris Contemporary & Modern Art, 2011.

- Jacques Hérold et le surréalisme, 1910 - 1987*, Marsella: Musée Cantini, 2010.
- Jaguer, Édouard, *Remedios Varo*, París: Filipacchi, 1980.
- Jamis, Rauda, *Frida Kahlo*, Barcelona: Circe, 1988.
- Jeu du dessin communiqué*, París: Galerie 1900 / 2000, 1999.
- Josep Bartolí, un creador a l'exili*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 2002.
- Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis*, en Carl Gustav Jung, *Obra completa*, vol. 14, Madrid: Trotta, 2002.
- Kachur, Lewis, *Displying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass. / Londres: The MIT Press, 2001.
- Kanters, Robert y Robert Amadou, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, París: Julliard, 1950.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, traducción de Amalia Martín-Gamero, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española. (1937 - 1938)*, Salamanca: Ministerio de Cultura, 1992.
- Kerényi, Karl, *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid: Siruela, 2003.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *El Juego áureo: 533 grabados alquímicos del siglo XVII*, traducción de José Antonio Torres Almodóvar, Madrid: Siruela, 1988.
- Kloyber, Christian (ed.), *Wolfgang Paalen's Dyn: The complete reprint*, Viena: Springer, 2000.
- Krauss, Rosalind, Jane Livingston y Dawn Ades, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C. / Nueva York: Corcoran Gallery of Art / Abbeville Press, 1985.
- L'Âme au corps, art et sciences, 1793 - 1933*, París: Gallimard / Electa, 1993.
- L'Anglès de Remedios Varo*, Anglès: Ajuntament d'Anglès, 2009.
- L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, comisariada por Serge Fauchereau y Joëlle Pijaudier-Cabot, Estrasburgo: Éditions des Musées de Strasbourg, 2011.
- La gran transformación. Arte y magia táctica*, comisariada por Chus Martínez, Rotterdam: Veenman, 2008.
- La obra de Remedios Varo*, presentación de Horacio Flores-Sánchez y textos de Raul Flores Guerrero y Carlos Pellicer, México, D.F.: Museo Nacional de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906 - 1957*, París / Marsella: Hazan / Musée Cantini, 2005.
- La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences 1938 - 1947*, Marsella / París: Éditions des Musées de Marseille / Flammarion, 1986.
- Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- Le surréalisme et le rêve*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.
- Le Troisième Oeil: la photographie et l'occulte*, textos de Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem y Sophie Schmit, París: Gallimard / Maison Européenne de la Photographie, 2004.
- Leddy, Annette y Donna Conell, *Farewell to surrealism. The Dyn circle in México*, introducción de Dawn Ades, Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012.
- Lenep, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, prefacio de Serge Hutin, traducción de Antonio Pérez, Madrid: Editora Nacional, 1978.
- León Portilla, Ascensión H. de, *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, México, D.F.: UNAM, 1978.
- Leonora Carrington: la mariée du vent*, París: Gallimard / Maison de l'Amérique latine, 2008.
- Leonora Carrington. A retrospective exhibition*, Nueva York / Austin: Center for Inter-American Relations / University Art Museum, The University of Texas, 1976.
- Leonora Carrington. The mexican years, 1943-1985*, San Francisco: The Mexican Museum, 1991.

- Leonora Carrington: paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, Londres: Serpentine Gallery, 1991.
- Les sorcières*, París: Bibliothèque Nationale, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos*, introducción de Manuel Delgado Ruiz, Barcelona: Paidós, 2006.
- Lida, Clara Eugenia y José Antonio Matesanz, *La Casa de España en México: una hazaña cultural 1940 - 1962*, México, D.F.: Colegio de México, 1990.
- Lipe-Grasso, Stacey, *Women's art in the postmodern era. The remaking of space and the female body*, Bowling Green: Bowling Green State University, 1995.
- Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, comisariada por Karen Cordero, México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2003.
- Low, Mary, *Cuaderno rojo de Barcelona, agosto – diciembre 1936*, Barcelona: Alikornio, 2001.
- Löwy, Michael, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, Austin: University of Texas Press, 2009.
- Lucie-Smith, Edward, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres: Thames & Hudson, 1997.
- Luque, Alberto, *Arte moderno y esoterismo*, Lleida: Milenio, 2002.
- Luquín Calvo, Andrea, *Remedios Varo: El espacio y el exilio*, Sant Vicent del Raspeig: Centro de Estudios de la Mujer - Universidad de Alicante, 2009.
- Lusardy, Martine, *Art spirite, médiumnique, visionnaire*, París: Hoëbeke, 1999.
- Mangini, Shirley, *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2001.
- , *Maruja Mallo*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona: Circe, 2012.
- , *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la Guerra Civil Española*, Barcelona: Península, 1997.
- Manrique Castillo, Carmen Dolores, *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: el periodo español de Remedios Varo*, tesis de licenciatura no publicada, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1986.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, D.F.: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.
- Marçal, Maria-Mercè, *Bruixa de dol*, Barcelona: Edicions del Mall, 1979.
- Marcel Jean (1900 - 1993): acteur et témoin du Surréalisme*, Issoudun: Éditions du Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2008.
- Marcel Jean. Peintures. Dessins*. París: Galerie 1900 / 2000, 1987.
- Maruja Mallo*, Madrid / Vigo: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Fundación Caixa Galicia / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009.
- Matta*, Barcelona / Madrid: Fundació Caixa Catalunya / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- Matta*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- Matta*, París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1985.
- Max Ernst*, introducción de Werner Spies, Madrid: Fundación Juan March, 1986.
- Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003.
- Mayr, Franz K., *La mitología occidental*, edición de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Meyrink, Gustav, *El Golem*, Barcelona: Tusquets, 1972.
- Mies, Maria, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*, Londres / Nueva York: Zed Books, 1986.
- Modern Mexican Paintings, Drawings, Sculpture & Prints*, catálogo de la subasta de Sotheby's en Nueva York, el 26 de mayo de 1977.
- Moffitt, John Francis, *Alchemist of the Avant-Garde: the Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003.

- , *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- Monnier, Adrienne, *Rue de l'Odeon*, París: Albin Michel, 1960.
- Morales Jiménez, María Elena, *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*, tesis doctoral, San Cristóbal de la Laguna: Universidad de La Laguna, 2005.
- , *Los Universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende: fantasmas y espíritus*, Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2006.
- Morales, Leonor, *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México*, México, D.F., UNAM, 1984.
- Moro, César, *Versiones del surrealismo*, Barcelona: Túsquets, 1974.
- Motherwell, Robert (ed.), *The Dada painters and poets: an anthology*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
- Muraro, Luisa, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Milán: Feltrinelli, 1976.
- Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona: Ariel, 1972 (no incluye el anexo documental del original francés). Hay otra traducción con presentación de Marcelo Pichon Rivière, Montevideo: Editorial Altamira, 1992, que incluye el anexo documental del original francés.
- Némirowsky, Irène, *Suite française*, traducción de José Antonio Soriano Marco, Barcelona: Salamandra, 2005.
- Nicholson, Melanie, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nocera, Frédéric, *Henri Goetz. Catalogue raisonné. Peintures – Œuvres sur papier, Tome I. 1930 – 1960*, París: Éditions Garnier Nocera, 2001. Se puede consultar en línea: <http://henri-goetz.com> [consulta: 03/07/2013].
- Nonaka, Masayo, *Remedios Varo: Los años en México*, México, D.F. / Barcelona: RM / RM Verlag, 2012.
- Obra de Remedios Varo*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1971.
- Okkultismus und Avant-Garde. Von Munch bis Mondrian, 1900 - 1915*, Ostfildern: Tertium, 1995.
- O'Rawe, Ricki, *Unorthodox Spiritualities in the Work of Jorge Luis Borges and Remedios Varo*, tesis doctoral no publicada, Belfast: Queen's University Belfast, 2011.
- Óscar Domínguez. 1906 - 1957. *Decalcomanías*, Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2006.
- Óscar Domínguez. 1926 - 1957. *Exposición antológica*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
- Óscar Domínguez. *Una existencia de papel*, Santa Cruz de Tenerife: TEA, 2011.
- Owen, Alex, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Pabellón español: exposición internacional de París, 1937*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- Pariente, Ángel, *Razonado desorden. Textos y declaraciones surrealistas, 1924 - 1939*, Madrid: Pepitas de calabaza, 2008.
- Parinetto, Luciano, *Streghe e Potere: Il Capitale e la Persecuzione dei Diversi*, Milán: Rusconi, 1998.
- París y los surrealistas*, textos de Victoria Combalía y otros, Bilbao / Barcelona: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2005.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*, Londres: The Women's Press, 1984.
- y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970 - 1985*, Londres / Nueva York: Pandora, 1987.
- Payá Valera, Emeterio, *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*, prólogo de Dolores Pla Brugat, México, D.F.: Edamex, 1985.

- Paz, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, introducción de Diego Martínez Torrón, Madrid: Fundamentos, 1974.
- , *El arco y la lira*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *Itinerario*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *Las peras del olmo*, Barcelona: Seix Barral, 1971.
- , *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- , *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista*, edición de Octavio Paz, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- y Roger Caillois, *Remedios Varo*, México, D.F.: Era, 1966.
- Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*, Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- Pereira, Michela, *Arcana sapienza: l'alchimia dalle origini a Jung*, Roma: Carocci, 2001.
- (ed.), *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, Milán: Arnoldo Mondadori, 2006. Pinella Travaglia es la editora de la sección «La tradizione arabo-islamica».
- Pérez Sánchez, Alfonso. E., *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- Pérez-Minik, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets, 1975.
- Pierre, José, *El surrealismo*, Madrid: Aguilar, 1969.
- Pla Brugat, Dolores, *Los niños de Morelia: un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.
- Plunkett, Tara, *Self and Desire: Surrealism in the Images and Texts of Federico García Lorca, Rafael Alberti, Remedios Varo and Leonora Carrington*, tesis doctoral no publicada, Belfast: Queen's University, Belfast, 2012.
- Poniatowska, Elena, *Leonora*, Barcelona: Seix Barral, 2011.
- Potter, Sara Anne, *Disturbing Muses: Gender, Technology and Resistance in Mexican Avant-Garde Cultures*, tesis doctoral, Washington University Open Scholarship, 2013. Se puede consultar en línea: <http://openscholarship.wustl.edu/etd> [consulta: 23/09/2013].
- Priesner, Claus y Karin Figala (eds.), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, traducción de Carlota Rubies, Barcelona: Herder, 2001.
- Quance, Roberta Ann, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: A. Machado Libros, 2000.
- Rabinovich, Celia, *Surrealism and the sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Colorado / Oxford: Westview Press, 2003.
- Remedios Varo 1913-1963*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1983.
- Remedios Varo, 1908-1963*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1994.
- Remedios Varo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Remedios Varo. Arte y literatura*, Teruel: Museo de Teruel, 1991.
- Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, D.F.: Era, 2008, 4.ª ed. ampliada, edición bilingüe español-inglés. Existen tres ediciones anteriores: 1994, 1998, 2002.
- Rich, Adrienne, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid: horas y HORAS, 2011.
- Riese Hubert, Renée, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.
- Rivera, Magnolia, *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*, México, D.F.: Siglo XXI, 2005.
- Rivera Garretas, María-Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005.
- Rodrigo, Antonina, *Mujer y exilio 1939*, Barcelona: Flor de Viento, 2003.
- , *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*, Madrid: Compañía Literaria, 1996.

- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas / U.N.A.M., 1983.
- Roger, Bernard, *Paris et l'alchimie*, París: Alta, 1981.
- Rosemont, Penélope, *Surrealist Women. An International Anthology*, Austin: University of Texas Press, 1998.
- Rubin, William (ed.), «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Ruptura, 1952 - 1965*, México, D.F.: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil / Museo Biblioteca Pape, 1988.
- Russell, Jeffrey B., *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, traducción de Bernardo Moreno, Barcelona: Paidós, 1998.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, traducción de Nora Catelli, Barcelona: Anagrama, 1996.
- , *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona: Debate, 2005.
- Salmerón, Julia, *Leonora Carrington (1917)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2002.
- y Ana Isabel Zamorano Rueda (coords.), *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid: Editorial Complutense / Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 2007.
- Sánchez Cuervo, Antolín, Vicente Navarro López, y Francisco Abad Nebot (coord.), *Las huellas del exilio: expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid: Editorial Tébar, 2008.
- Sánchez Mejorada, Alicia, *El encanto de Kati Horna*, México, D.F.: Cenidiap / INBA, 2005.
- Sawin, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass./ Londres: The MIT Press, 1995.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, México, D.F.: Arte y Libros, 1978.
- Schwarz, Arturo, *I surrealisti*, Milán: Mazzotta, 1989.
- , *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York: Delano Greenidge, 1997.
- Sedgwick, Mark, *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Sejourné, Laurette, *El Universo de Quetzalcóatl*, México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Semin, Didier, *Victor Brauner*, París: Filipacchi, 1990.
- Serge, Victor, *Memorias de un revolucionario*, edición y prólogo de Jean Rière, traducción de Tomás Segovia, Madrid: Veintisiete Letras, 2011.
- Sileo, Diego, *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, prefacio de Arturo Schwarz, Milán: Selene, 2007.
- Smart, Ninian, *Las religiones del mundo*, traducción de Francisco Javier González García, Madrid: Akal, 2000.
- Soledad Alonso, María de la, Elena Aub y Marta Baranda, *Palabras del exilio. De los que volvieron*, México, D.F.: SEP / INAH / Instituto Mora, 1988.
- Souriau, Étienne (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 1998.
- Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1993.
- Suleiman, Susan Rubin (ed.), *Exile and Creativity. Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham / Londres: Duke University Press, 1998.
- (ed.), *The female body in western culture: contemporary perspectives*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- , *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Sullivan, Rosemary, *Villa Air-Bel. Cómo los intelectuales europeos escaparon del nazismo*, traducción de Montse Roca, Barcelona: Debate, 2008.

- Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey / Burlington: Lund Humphries, 2010.
- Surrealisme a Catalunya 1924 - 1936. De L'amic de les arts al Logicofobisme*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1988.
- Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas*, La Coruña / Milán: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Gabriele Mazzota, 2004.
- Surrealismo. Vasos comunicantes*, Madrid / México, D.F.: El Viso / Museo Nacional de Arte, 2012.
- Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- Surrealistas: Exilio y Amistad, Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940 - 1941*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.
- Szulakowska, Urszula, *Alchemy in Contemporary Art*, Farnham / Burlington: Ashgate, 2011.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, traducción de Danuta Kurzyka, Madrid: Akal, 1990.
- Taylor, Frank Sherwood, *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*, traducción de Ángela Giral y Francisco Giral, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Teroni, Sandra y Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2005.
- The Dark Monarch: Magic and Modernity*, Londres: Tate St Ives, 2009.
- The message: art and occultism (Kunst und Okkultismus)*, Colonia: Walther Konig, 2007.
- The Perfect medium: photography and the occult*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2005.
- Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, D.F.: Hermes, 1964.
- Todó, Lluís M^a, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Traces du sacré*, comisariada por Jean de Loisy y Angela Lampe, París: Éditions du Centre Pompidou, 2008. Se puede consultar otro formato de catálogo en línea: <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/> [consulta: 19/01/2013].
- Trajectoires du rêve du Romantisme au Surréalisme*, comisariada por Vincent Gille, París: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2003.
- Trismosin, Salomon, *Splendor Solis*, ejemplar de 1582 conservado en el British Museum de Londres. Se puede consultar en línea: <http://www.hermetics.org/solis/solis13.html> [consulta: 29/05/2012].
- Tuchman, Maurice (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, Los Ángeles / Nueva York: Los Angeles County Museum of Art / Abbeville Press, 1986.
- Tythacott, Louise, *Surrealism and the Exotic*, Londres / Nueva York: Routledge, 2003.
- Uzcátegui Araujo, Judit, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrć, Doris Salledo y Sydia Reyes*, Madrid: Eutelequia, 2011.
- Varo, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México, D.F. / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, traducción de Juan Merino, Buenos Aires: EUDEBA, Universidad de Buenos Aires, 1965.
- Vergine, Lea, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milán: Saggiatore, 2005.
- Versluis, Arthur, Lee Irwin y otros (eds.), *Esotericism, Art and Imagination*, East Lansing: Michigan State University Press, 2008.

- Victor Brauner 1903 - 1966*, Madrid / Oviedo: Galería Guillermo de Osma / Museo de Bellas Artes de Asturias, 2010.
- Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*, París: Centre Georges Pompidou, 1996.
- Victor Brauner*, París: Galerie Malingue, 2011.
- Victor Brauner*, París: Musée National d'Art Moderne, 1972.
- Victor Hugo: «Caos en el pincel...»*. Dibujos, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.
- Villegas Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006.
- Wamberg, Jacob (ed.), *Art & Alchemy*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006.
- Warlick, M. E., *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press, 2001.
- , *Max Ernst's Collage Novel, "Une Semaine de Bonté": Feuilleton Sources and Alchemical Interpretation*, tesis doctoral no publicada, College Park: University of Maryland, 1984.
- Weiss, Andrea, *Paris was a woman: portraits from the Left Bank*, Londres: Harper & Collins, 1995.
- Westerdahl, Eduardo, *Óscar Domínguez*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- , *Óscar Domínguez*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- Wiesner-Hanks, Merry E., *Cristianismo y sexualidad: la regulación del deseo, la reforma de la práctica*, traducción de Mónica Rubio Fernández, Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Winter, Amy, *Wolfgang Paalen: Artist and theorist of the Avant-Garde*, Westport: Praeger, 2003.
- Witch. Comunicados, textos y hechizos (1968 - 1969)*, prólogo de Susan Wildburg, traducción de Inmaculada Pérez Hernández, Madrid: La Felguera, 2007.
- Wolff, Janet, *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- Wolfgang Paalen: Retrospectiva*, México, D.F.: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994.
- Xuriguera, Gérard, *Óscar Domínguez*, París: Filipacchi, 1973.
- Young, Cynthia (ed.), *La maleta mexicana: las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, Madrid / Nueva York: La Fábrica / Fundación Pablo Iglesias / International Center of Photography, 2011.
- Zambrano, María, *Las palabras del regreso*, Salamanca: Amaru, 1995.
- Zanetta, María Alejandra, *La otra cara de la vanguardia: estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Angeles Santos y Remedios Varo*, Lewiston / Queenston / Lampeter: Edwin Mellen Press, 2006.

B.2. CAPÍTULO DE LIBROS Y CATÁLOGOS

- Abreu, Leonor L de., «Quand le poète rejoint l'ethnologue: les religions africains du Brésil», en *Benjamin Péret et les Amériques*, op. cit., pp. 21-33.
- Ades, Dawn, «“We Who Have neither Church nor Country”: César Moro and Surrealism», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, op.cit., p. 251-272.
- Alix, Josefina, «Sublimador de quintaesencias», en *Esteban Francés. 1913 - 1976*, op. cit., pp. 28-44.
- Andrade, Lourdes, «Benjamin Péret: la revolución y la palabra, la revolución de la palabra», en *Siete inmigrados del surrealismo*, México, D.F.: INBA / Cenidiap, 2003, pp. 107-114.
- , «Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron», en *Remedios Varo. Arte y literatura*, op. cit., pp. 133-141.
- Arcq, Tere, «Alice Rahon tras los indicios de lo maravilloso», en *Alice Rahon, una surrealista en México (1939 - 1987)*, op. cit., pp. 26-47.
- , «En busca de lo milagroso», *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 19-87.

- , «Hacia la creación de un modelo del universo. La influencia de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky en la obra de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 63-76.
- , «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», en *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, op. cit., pp. 98-115.
- , «Remedios Varo y la Casa Bayer», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 6-11.
- Barnett, Pennina, «Reflexiones a posteriori sobre la organización de “La puntada subversiva”», en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, op. cit., pp. 143-159.
- Blanco, Alberto, «El oro de los tiempos», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., pp. 9-15.
- Bogzaran, Fariba, «Sueños de alquimia», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 159-183.
- Bonnet, Marguerite, «Notice à *Les vases communicants*» en André Breton, *Œuvres Complètes*, II, París: La Pléiade, 1992.
- Bornemann, Daniel, «Les sentiers infinis de l’imaginal», en *L’Europe des esprits ou la fascination de l’occulte, 1750 - 1950*, op. cit., pp. 26-43.
- Bradú, Fabienne, «Viaje al país de los surrealistas», en *Surrealismo. Vasos comunicantes*, op. cit., pp. 255-279.
- Broude, Norma y Mary D. Garrard, «Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century», en Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art*, op. cit., pp. 10-29.
- Caballero Guiral, Juncal, «Remedios Varo: notas de una vida transgresora», en Juncal Caballero Guiral y Sonia Reverter Bañón (coord.), *Dones contra l’Estat*, op. cit., pp. 173-206.
- Cabañas Bravo, Miguel, «El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México», en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, op. cit., pp. 287-315.
- , «El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México», en Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid: CSIC, 2003, pp. 645-673.
- , «El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta», en *El franquismo. El régimen y la oposición, IV Jornadas de Castilla la Mancha sobre la investigación en archivos*, vol. I, Guadalajara: ANABAD, 2000, pp. 753-791.
- Caillois, Roger, «Inventario de un mundo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*, op. cit., pp. 14-26.
- , «Prefacio», en Oswald Wirth, *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, op. cit.
- Calvesi, Maurizio, «La tradizione esoterica in Duchamp e nel Surrealismo», en Filiberto Menna y otros, *Studi sul Surrealismo*, Roma: Officina Edizioni, 1977, pp. 121-138.
- Cardina, Roger, «The imaging of Magic», en *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, op. cit., pp. 36-44.
- Cardoza y Aragón, Luis, «Antonin Artaud», en Luis Cardoza y Aragón, *Antología*, México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Carpentier, Alejandro, «De lo real maravilloso americano», en Alejandro Carpentier, *Tientos y diferencias*, México, D.F.: UNAM, 1964.
- Castells Molina, Isabel, «Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 37-61.
- Castro, Fernando, «El surrealismo a la sombra del Teide», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 34-49.
- Chadwick, Whitney, «An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism and self-representation», en Whitney Chadwick, (ed.), *Mirror images. Women, surrealism and self-representation*, Cambridge, Mass. / Londres: The MIT Press, 1998, pp. 2-35.

- Cirlot, Lourdes, «L'Amour fou surrealista: el caso de Leonora Carrington», en Lourdes Cirlot y Laia Manonelles (coord.), *Procesos creativos y trastornos psíquicos*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2011.
- Colville, Georgiana, «Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini», en Mary Ann Caws (ed.), *Surrealism and Women*, *op. cit.*, pp. 159-181.
- , «Filles d'Hélène, soeurs d'Alice: mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même», en Jacqueline Chénieux-Gendron y Yves Vadé (eds.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris: Lachenal & Ritter, 1996, pp. 243-262.
- , «Women Artists, surrealism and animal representation», en *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, *op. cit.*, pp. 64-73.
- Combalía, Victoria, «Des rôles féminins dans le surréalisme: du XIXe au XXIe siècle», en *Le splendide XIXe siècles des surréalistes héritage et détournement*, Paris: Les Presses du Réel (en prensa).
- , «Remedios Varo et Benjamin Péret», en *Benjamin Péret et les Amériques*, *op. cit.*, pp. 43-51.
- Conde, Teresa del, «Los psicoanalistas y Remedios», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, *op. cit.*, pp. 17-26.
- , «Remedios y el surrealismo», en *Remedios Varo: 1908-1963*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1994, pp.11-17.
- Conley, Katharine, «Safe as houses: Anamorphic bodies in ordinary spaces: Miller, Varo, Tanning, Woodman», en *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, *op. cit.*, pp. 46-53.
- Constantini, Giovanna, «Le Jeu de Marseille: The Breton Tarot as Jeu de Hasard», en Arthur Versluis, Lee Irwin y otros, (eds.), *Esotericism, Art and Imagination*, East Lansing: Michigan State University Press, 2008, pp. 91-111.
- Courtot, Claude, «Le passager du transatlantique. Benjamin Péret et l'Amérique», en *Benjamin Péret et les Amériques*, *op. cit.*, pp. 11-18.
- Durozoi, Gérard, «Benjamin Péret à Mexico», en *Benjamin Péret et les Amériques*, *op. cit.*, pp. 35-42.
- Eder, Rita, «Benjamin Péret and Paul Westheim: Surrealism and other genealogies en the Land of the Aztecs», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, *op.cit.*, p. 77-94.
- Engel, Peter, «Moradas del inconsciente», traducción de María Palomar, en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, *op. cit.*, pp. 91-109.
- , «Remedios Varo. Science into Art», en *Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo*, Nueva York: New York Academy of Sciences, 1986, pp. 1-14.
- Everly, Kathryn A., «Mercè Rodoreda and Remedios Varo: Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention», en *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*, Lewisburg / Londres: Bucknell University Press / Associated University Presses, 2003, pp. 30-105.
- Faivre, Antoine, «Esotericism», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 156-163.
- , «Hermeticism», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 287-302.
- , «Occultism», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, vol. 11, *op. cit.*, pp. 36-40.
- Fauchereau, Serge, «La magie moderne», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, *op. cit.*, pp. 227-251.
- , «La magie retrouvée: le surréalisme», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, *op. cit.*, pp. 290-313.
- , «Después del Segundo manifiesto, 1929 - 1933», en *Surrealismo. Vasos comunicantes*, *op. cit.*, pp. 45-65.

- Faupin, Savine, «Dé véchi ké ti éfi mervé éni. La vie superbe d'Elise Müller», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, op. cit., p. 348-351.
- Fer, Briony, «Surrealismo, mito y psicoanálisis», en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras. (1914 - 1945)*, traducción de María Luz Rodríguez, Madrid: Akal, 1999, pp. 175-253.
- Flahutez, Fabrice, «Portrait analogique et figure du poète Garcia Lorca selon Roberto Matta», en Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg y Panayota Volti (eds.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, París: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 97-108.
- Folch Jou, Guillermo, «La Celestina ¿hechicera o boticaria», en *Actas del Primer Congreso Internacional de «La Celestina»*, edición de Manuel Criado del Val, Barcelona: Borrás, 1977, pp. 163-167.
- Friedman, Alan J., «La serenidad y la ciencia», traducción de Paloma Villegas, en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., pp. 75-87.
- Gaard, Greta, «Living interconnections with animals and nature», en Greta Gaard (ed.), *Ecofeminism. Women, animals, nature*, Filadelfia: Temple University Press, 1993.
- Galbreath, Robert, «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, op. cit.
- Gallardo Mediavilla, Carmen, «Los nombres de la bruja: saga, venefica, malefica, noverca, maga...», en María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz (eds.), *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, Zacatecas / Madrid: Universidad Autónoma de Zacatecas / Abada, 2012, pp. 65-81.
- García Ascot, Jomi, «Remedios Varo, una interpretación», en *La obra de Remedios Varo*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1964.
- García de Carpi, Lucía, «El exilio del surrealismo español», en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, op. cit., pp. 317-328.
- , «En el nombre de Freud», en *Esteban Francés. 1913 - 1976*, op. cit., pp. 45-63.
- Garza Usabiaga, Daniel, «Anthropology in the journals *Dyn* and *El hijo pródigo*. A comparative analysis of surrealist inspiration», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, op.cit., p. 95-110.
- Geis, Terri, «Remedios Varo. In Search of the Invisible Thread», en *Indelible Fables. Remedios Varo*, San Francisco: Frey Norris Contemporary & Modern Art, 2011, pp. 9-19.
- González Madrid, María José, «Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington», en *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona: 2008. Se puede consultar en línea: http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com_24-mjg.pdf [consulta: 29/03/2011].
- , «Kati Horna y Remedios Varo. Dos representaciones plásticas del exilio», en *La Cultura del Exilio Republicano Español de 1939. Actas del Congreso Internacional «Sesenta años después»*, Madrid: UNED, 2003, pp. 81-93.
- , «Las artistas y las vanguardias. Políticas, imaginarios, conflictos y producción artística en el estado español», en Xavier Araquistain y Lourdes Méndez (eds.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates III*, Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, 2011, pp. 218-228.
- , «Las casas del miedo y las casas de lo maravilloso en las pinturas de Remedios Varo», en *Jornades Internacionals «Espais Interiors. Casa i Art. Des del segle. XVIII al XXI»*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 377-386.
- , «Literatura y arte: La obra de Remedios Varo», en «*El exilio literario español de 1939*». *Actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona: Gexel – Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, pp. 273-279.
- , «Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell, *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 99-119.

- González, Juliana, «Trasmundo de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 165-167. Existen versiones posteriores con el título «Mundo y trasmundo de Remedios Varo» en *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 33-38, y en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 89-99.
- Granell, Eugenio F., «La selva salvada de Remedios Varo», *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 65-66.
- Grimberg, Salomon, «México reflejado en el espejo de André Breton», en *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York, op. cit.*, pp. 197-206.
- , «Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad», en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 27-31.
- Gruen, Walter, «Nota biográfica», en *Obra de Remedios Varo, op. cit.*, s.p. Hay otra versión en: *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 101-109.
- Guigon, Emmanuel, «Al filo del abismo», en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo, op. cit.*, pp. 11-18.
- , «El surrealismo a 28°-7°», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, op. cit.*, pp. 24-33.
- Hutin, Serge, «Introducción», en Jacques van Lennep, *Arte y alquimia, op. cit.*, pp. 7-10.
- Jaguer, Edouard, «D.M.D.S. x VVV: La variante new-yorkaise du dessin communiqué», *Jeu de dessin communiqué, op. cit.*, pp. 126-127.
- James, Edward, «Introduction», en *Leonora Carrington. A retrospective exhibition, op. cit.*, pp. 11-22.
- Jean, Marcel, «Recuerdos sobre Óscar Domínguez», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, op. cit.*, pp. 54-58.
- Jefferies, Janis, «Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras», en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas, op. cit.*, pp. 281-296.
- Kaplan, Janet A., «Encantamientos domésticos. La subversión en la cocina», traducción de Paloma Villegas, en *Remedios Varo. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 33-42.
- , «La energía creativa en la Barcelona de la preguerra», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, op. cit.*, pp. 131-153. Hay una versión posterior y ampliada de este artículo: «Remedios Varo y el surrealismo: una nueva mirada», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio, op. cit.*, pp. 15-35.
- , «Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: “El rechazo al padre”», en *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 59-62.
- Kelly-Gadol, Joan, «¿Tuvieron las mujeres renacimiento?», en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, traducción de Eugenio y Marta Portela, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 93-126.
- Kuenzli, Rudolf E., «Surrealism and Misogyny», en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.
- Lauter, Estella, «Remedios Varo: The Creative Woman and the Female Quest», en *Women As Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 79-97.
- Le Brun, Annie, «Cette échelle qui s'appuie au mur de l'inconnu», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950, op. cit.*, pp. 315-329.
- Lennep, Jacques van, «L'Art alchimique et le surréel», en E. J. Holmyard, *L'Alchimie*, París: Arthaud, 1979, pp. 295-306.
- Lisci, Sandra, «Poeta y vidente», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, op. cit.*, pp. 187-201.
- Lozano, Luis-Martín, «Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo», *The Magic of Remedios Varo*, Washington: National Museum of Women in the Arts, 2000, p. 14-53. Este texto lo adecuó el autor para ser publicado en las últimas ediciones del *Catálogo razonado*, con un diferente título: «Remedios Varo: Una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora», *op. cit.*, pp. 43-73.

- Mahe, Jean-Pierre, «Hermes Trismegistos», en Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, op. cit., vol. 6, pp. 287-302.
- Mangini, Shirley, «Españolas en París: el caso de Remedios Varo, Maruja Mallo y Delhy Tejero» en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 161-179.
- Martín Martín, Fernando, «A una artista desconocida», en *Remedios Varo*, op. cit., pp. 13-21.
- Mendoza Bolio, Edith y Judith Farré Vidal, «Pies en polvorosa. Travesía hacia México de Remedios Varo», en Ignacio Arellano, Judith Farré y Edith Mendoza: *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo de Calderón: Los diseños de Remedios Varo*, op. cit., pp. 9-22.
- Moffitt, John Francis, «Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-garde», en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, op. cit., pp. 257-271.
- Moreno Villarreal, Jaime, «Urdir la trama de lo maravilloso», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 113-127.
- Neurfert, Andreas, «Wolfgang Paalen's Implicit Spaces», en *Wolfgang Paalen. Implicit Spaces*, San Francisco: Frey Norris Gallery, 2007.
- , Neurfert, Andreas, «Wolfgang Paalen: The Totem as Sphinx», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, op. cit., pp. 111-129
- Onslow Ford, Gordon, «Los mundos interiores de Esteban Francés», en *Esteban Francés. 1913 - 1976*, op. cit., p. 12.
- , «Notes sur Matta et la peinture (1937 - 1941)», en *Matta*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París: 1985, pp. 27-35.
- Orenstein, Gloria Feman, «The Secrets of Green Magic: Radical Feminism, Ecofeminism, and Grandmother Gaia», en *The Reflowering of the Goddess*, Nueva York: Pergamon Press, 1990.
- , «Manifestations of the Occult in the Art and Literature of Leonora Carrington», en Frank Luanne (ed.), *Literature and the Occult: Essays in Comparative Literature*, Arlington: University of Texas Press, 1977, pp. 216-233.
- Paz, Octavio, «Visiones y desapariciones de Remedios Varo», en Octavio Paz y Roger Caillois, *Remedios Varo*, op. cit.
- Pérez de Ayala, Juan, «Vida vibrante», en *Maruja Mallo. Naturalezas vivas, 1941 - 1944*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid / Vigo: Galería Guillermo de Osma / Fundación Caixa Galicia, 2002.
- Pierre, José, «Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y el surrealismo», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 110-117.
- , «El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación», en *André Breton y el surrealismo*, op. cit., pp. 23-37.
- Pijaudier-Cabot, Joëlle, «Introduction», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, op. cit., 2011, pp. 18-24.
- Pinto Grote, Carlos, «Recuerdo de la Exposición Surrealista de Tenerife», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, op. cit., pp. 50-53.
- Puig, Arnau, «El logicofobisme i l'exposició logicofobista», en *Surrealisme a Catalunya 1924 - 1936. De L'amic de les arts al Logicofobisme*, op. cit., pp. 61-65.
- Riese Hubert, Renée, «Subversion & Creativity: Remedios Varo & Benjamin Péret», en Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*, op. cit., pp. 255-275.
- Rius Gatell, Rosa, «Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 77-97.
- , «Remedios Varo revisita el somni mític», en Malé, Jordi (ed.), *Del mite als mites. Jornada internacional, 10 de març del 2006*, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2007, pp. 103-132.

- Rodrigo, Antonina, «Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 181-201.
- Rodríguez Prampolini, Ida, «El surrealismo y la fantasía mexicana», en *Los surrealistas en México*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 1986, pp. 17-21.
- Ruy Sánchez, Alberto, «Cinco pájaros salen del hielo», en *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, op. cit., pp. 14-15.
- Salmerón Cabañas, Julia, «An impossible love: surrealism and british women writers», en *Proceedings of the 22nd International Conference of AEDEAN (Asociación Española de Estudios Anglonorteamericanos)*, 2000, pp. 363-367.
- , «Horses, dreams and writing: Leonora Carrington's early stories», en *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*, Madrid: Universidad Complutense, 2001, pp. 199-208.
- , «La novia del viento levanta tempestades: Leonora Carrington y las cuestiones de estado durante la Segunda Guerra Mundial», en Juncal Caballero Guiral y Sonia Reverter Bañón (coords.), *Dones contra l'Estat*, op. cit., pp. 161-174.
- , «Las memorias políticas de Leonora Carrington: Down Below», en *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, op. cit., pp. 153-182.
- , «Leonora Carrington y el Mundo Mágico de los Mayas», en *Belief and Unbelief in Hispanic Literature: papers from a Conference at the University of Hull*, coordinado por John A. Jones y Helen Wing, 1995, pp. 61-72.
- , «Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 121-138.
- , «Transforming ideologies in *The hearing trumpet*», en *Actas del XXI Congreso Internacional de A.E.D.E.A.N.: (Asociación Española de estudios Anglo-Norteamericanos)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, pp. 231-236.
- Santos Torroella, Rafael, «El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura», en *Remedios Varo*, op. cit., pp. 49-57.
- Scheuing, Ruth «Penélope o la historia desenmarañada», en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, op. cit., pp. 319-331.
- Schwarz, Arturo, «Art and Alchemy», en Enrico Basaglia y Giovanni Keller (eds.), *XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale de Venezia: Arte e Scienza*, Venecia: Editzione Biennale, 1986, pp. 77-82.
- Somolinos, Jan, «Prefacio. *De Homo Rodans*», en Remedios Varo, *De Homo Rodans*, op. cit.
- Suleiman, Susan Rubin, «Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde», en Whitney Chadwick, (ed.), *Mirror Images: Women, surrealism, and self-representation*, op. cit., pp. 128-154.
- Tibol, Raquel, «Remedios Varo: Apuntamientos y testimonios», en *Remedios Varo*, op. cit., 1988, pp. 41-47.
- Tickner, Lisa, «The body politic: female sexuality and women artists since 1970», en Rozsika Parker y Griselda Pollock.(eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970 - 1985*, op. cit., pp. 263-276.
- Valcárcel Rivera, Carmen, «Los hechizos literarios de Remedios Varo», en María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz (eds.), *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, Zacatecas / Madrid: Universidad Autónoma de Zacatecas / Abada, 2012, pp. 371-384.
- Wagner, Christph, «Les avantgardes et les dispositifs de l'esoterisme», en *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750 - 1950*, op. cit., pp. 253-271.
- Warlick, M. E., «An Itinerant Alchemist: Max Ernst in Europe and America» en Alexandra Lambert y Elmar Schenkel (eds.), *The Golden Egg: Alchemy in Art and Literature*, Glienicke / Berlín: Galda + Wilch, 2002, pp. 165-181.
- Watts, Harriett, «Arp, Kandinsky and the legacy of Jakob Böhme», en Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890 - 1985*, op. cit., pp. 239-255.

- Wilding, Faith, «The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts», en Norma Broude y Mary D. Garrad (eds.), *The Power of Feminist Art*, op. cit., pp. 32-47.
- Windholz, Thomas, «Una vida eclipsada», en *Esteban Francés. 1913 - 1976*, op. cit., pp. 13-27.
- Zanetta, María Alejandra, «Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo», en María José González Madrid y Rosa Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 139-159.

B.3. HEMEROGRAFÍA

- Aberth, Susan L., «The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 1, junio de 2012, pp. 7-15.
- Alcubilla, José Luis, «El surrealismo ha existido, existe y existirá (Entrevista con Walter Gruen)», *Unomásuno*, n.º 310, 8 de octubre de 1983, pp. 6-7.
- Álvarez, Santiago, «Música Alquímica», *An. Quím*, n.º 105/2, 2009, pp. 142-150. Se puede consultar en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3004059> [consulta: 29/05/2012].
- Andrade, Lourdes, «Remedios y la alquimia», *México en el arte*, n.º 14, 1986, pp. 66-73.
- Angelis, Paul de, «Leonora Carrington», *El Paseante*, n.º 17, 1990, pp. 10-19.
- Angier, Natalie, «Scientific Epiphanies Celebrated on Canvas», *The New York Times*, 11 de abril de 2000, sección Ciencia, p. 3.
- Anzures, Rafael, «Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington, Remedios Varo», *Cuadernos médicos*, n.º II/3, diciembre de 1956, pp. 29-40.
- Atamoros, Noemí, «La Eternidad, la Muerte, la Naturaleza y el Cosmos en el pensamiento de Remedios Varo, dice Walter Gruen», *Excelsior*, 9 de noviembre de 1971, pp. 1-2.
- Aub, Max, «Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo», *Revista de la Universidad*, 10 de diciembre de 1963, pp. 22-25.
- Bados Ciria, Concepción, «La cámara de Kati Horna: Fotografías y textos de la Guerra Civil de España», *Letras peninsulares*, vol. 11, n.º 1, 1998, pp. 67- 77.
- Balakian, Anna, «André Breton et l'hermétisme. Des "Champs magnétiques" a "La Clé des champs"», *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n.º 15, 1963, p. 127. Se puede consultar en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2248 [consulta 29/12/2012].
- , «Trajectoires de Breton et Tzara», en *Mélusine. Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, n.º XVII, *Chassé-Croisé Tzara-Breton*, 1997, pp. 33-44.
- Baude, Jeanne-Marie, «Transparence et opacité dans la poésie d'André Breton», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte-Occultation*, 1981, pp. 117-128.
- Bauduin, Tessel M., «Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century», *Journal of Religion in Europe*, vol. 5, n.º 1, 2012, pp. 23-55.
- Bellido Gant, M^a Luisa, «Roberto Matta: El creador de mundos personales», *Norba-Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003, p. 212. Se puede consultar en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1006636> [consulta: 27/02/2013].
- Bonardel, Françoise, «Surréalisme et hermetisme», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte – Occultation*, 1981, pp. 98-116.
- Bradou, Fabienne, «Bartomeu Costa-Amic», *Vuelta*, n.º 253, diciembre de 1997, pp. 40-41.
- Bruno, Jean, «André Breton et l'expérience de l'illumination», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte – Occultation*, 1981, pp. 53-69.
- Cabañas Bravo, Miguel, «El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975», *Archivo Español de Arte*, n.º 284, 1998, pp. 361-374.
- , «Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 735, 2009, pp. 57-74.

- Carrouges, Michel, «La dynamique de l'occultation», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte-Occultation*, 1981, pp. 39-51.
- Caufield, Carlota, «Textual and Visual Strategies in the World of Remedios Varo», *Corner Magazine*, n.º 2, 1999. Se puede consultar en línea: <http://www.cornermag.org/corner02/page04.htm> [consulta: 29/05/2012].
- Celant, Germano, «Futurism and the Occult», *Artforum*, n.º 19, 1981, pp. 36-52. Hay una versión anterior y más sencilla en italiano: «Futurismo esoterico», *Il Verri: Rivista di Letteratura*, n.º 33-34, 1970, pp. 108-117.
- Chadwick, Whitney, «The Muse as Artist. Women in the Surrealist Movement», *Art in America*, n.º 73, 1985, pp. 120-129.
- Clair, Jean, «Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n.º 21, 2003/1, pp. 77-109.
- Colville, Georgiana M.M., «Alice Rahon au pays des merveilles», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 174-184.
- Comisarenko Mirkin, Dina, «Remedios Varo, the Artist of Thousand Faces», *Aurora, The Journal of History of Art*, vol. 10, 2009, pp. 77-114.
- , «To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and Early 1940s», *Woman's Art Journal*, vol. 29, n.º 1, primavera-verano de 2008, pp. 21-32.
- Conley, Katharine, «La Femme automatique du surréalisme», *Pleine Marge* n.º 17, junio de 1993, pp. 69-80.
- , «Women in the Surrealist Conversation. Introduction», *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, 2011, pp. I-XIV.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, «El arte taumáturgico de Remedios Varo», *Arquitectura*, junio de 1956.
- , «Por Museos y Galerías de Arte». *Jueves de Excelsior*, 17 de mayo de 1956.
- , «Por Museos y Galerías de Arte». *Jueves de Excelsior*, 4 de septiembre de 1955.
- Didi-Huberman, Georges, «El acto fantasma», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 281-291. Se puede consultar en línea: http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf [consulta 29/12/2012].
- Durá Rodríguez, Antonio, «La simbólica del *Tarot de Marsella* en el imaginario poético: el Arcano Mayor. *El mago en la poesía contemporánea*», *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 1, 2010, pp. 219-242.
- Eigeldinger, Marc, «Poésie et langage alchimique chez André Breton», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte-Occultation*, 1981, pp. 22-38.
- Ferentinou, Victoria, «Ithell Colquhoun, Surrealism and the Occult», *Papers of Surrealism*, n.º 9, verano de 2011. Se puede consultar en línea: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/> [consulta 28/04/2013].
- Flores Guerrero, Raúl, «Poesía en la pintura de Remedios Varo», *Revista de la Universidad*, agosto de 1956, pp.21-24 y 32.
- Frérot, Christine, «La théorie au pays des esprits. L'exposition internationale du surréalisme à México en 1940», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 140-152.
- García Vergara, Marisa, «Fantasmas insurrectos», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 157-190. Se puede consultar en línea: <http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/garciavergara.pdf> [consulta 29/12/2012].
- Garza Usabiaga, Daniel, «André Breton, Surrealism and Mexico, 1938 - 1970: A Critical Review», *ARARA: Art and Architecture of the Americas*, n.º 10, 2011. Se puede consultar en línea: <http://www.essex.ac.uk/arhistory/arara/araraissue10.html> [consulta: 12/04/2012].
- Gay, Juan Pascual, y Philippe Rolland, «La revista *Dyn*. Sus principales contenidos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, vol. XXVI, n.º 84, pp. 53-92.
- Geis, Terri, «Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 1, junio de 2012, pp. 16-25.

- González García, Ángel, «(E)videntemente», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 214-255. Se puede consultar en línea: <http://reacto.webs.ull.es/pg/n4/11gonzalez.html> [consulta 29/04/2012].
- González Madrid, María José, «“Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”»: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n.º 1, junio de 2012, pp. 26-41. Se puede consultar en línea: http://www.iberopublicaciones.com/arte/sumario.php?id_volumen=1 [consulta: 24/05/2013].
- , «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XXXIII, *Autoreprésentation féminine*, 2013, pp. 150-160.
- , «Les artistes i la modernitat. Política i representacions», *L’Avenç*, n.º 312, abril de 2006, pp. 35-37.
- , «Los artistas plásticos exiliados en México», *Taifa. Publicación trimestral de literatura*, n.º 4, otoño de 1997 (número monográfico dedicado a *El exilio español en México (1939 - 1977)*) y coordinado por Manuel Aznar Soler, pp. 159-171.
- Grimberg, Salomon, «Jacqueline Lamba: From darkness with light», *Woman’s Art Journal*, n.º 1, 2001, pp. 5-13.
- Haynes, Deborah J., «The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning», *Woman’s Art Journal*, n.º 16/1, 1995, pp. 26-32.
- Helland, Janice, «Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington», *RACAR (Revue d’art canadienne)*, vol. 16, n.º 1, 1989, pp. 53-61.
- Hernández Rojas, Blanca, «Luz y movimiento vertical. El fenómeno de la luz en el surrealismo y la mística medieval», *Revista Forma*, vol. 3, primavera de 2011, pp. 69-82. Revista electrónica en línea: www.upf.edu/forma/en/archivo/primavera11/hernandezblanca.html [consulta 03/12/2012].
- Héroid, Jacques, «Fragments biographiques», *Cahiers Robert Rius*, n.º 2, 2011, pp.
- Islas García, Luís, «Remedios Varo, la imaginación y la técnica», *Novedades*, 3 de abril de 1957.
- , «Remedios Varo. En pintura me interesa lo místico, lo misterioso», *Novedades*, 3 de abril de 1962.
- «Jacques Herold», *Cahiers Robert Rius*, n.º 2, 2011 (número monográfico dedicado a Jacques Herold).
- Jaguer, Édouard, «Gordon Onslow-Ford», *Docsurr*, junio de 2004, p. 2.
- Jou, Jordi, «Una conversa amb M.A. Cassanyes. “El logofovisme”», *La Humanitat*, 29 de abril de 1936, p. 4.
- Kanters, Robert, «Ésotérisme et Surréalisme», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte-Occultation*, 1981, p. 11.
- Kaplan, Janet A., «Remedios Varo. Voyages and Visions», *Woman’s Art Journal*, n.º 1, 1981, pp. 13-18.
- Kaplan, Lauren A., «Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and “lo Real Maravilloso”», *The Latin Americanist*, n.º 54 (3), septiembre de 2010.
- Knowles, Keeley, «Write a critical assessment of the use of indigenous motifs in the art of Carrington, Varo and Horna», *Ideate: the undergraduate journal of sociology*, vol. 5, primavera de 2011. Se puede consultar en línea: www.essex.ac.uk/sociology/documents/pdf/ug_journal/vol5/2011SC386_KeeleyKnowles.pdf [consulta 15/07/2013].
- La imagen fantasma*, seminario celebrado en la Fundació Antoni Tàpies en noviembre y diciembre de 2006. Las participaciones en el seminario están recogidas en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008. Se pueden consultar en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=3339&clave_busqueda=2008 [consulta: 29/12/2012].

- Lamy, Suzanne, «Le lexique “traditionnel” d’Arcane 17», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte-Occultation*, 1981, pp. 152-173.
- Libreria delle donne di Milano, «La fine del patriarcato», *Via Dogana. Rivista de politica*, n.º 23, septiembre / octubre de 1995, traducido en Librería de Mujeres de Milán, «El final del patriarcado: ha ocurrido y no por casualidad», Barcelona: Pròleg Libreria, 1998.
- Liu, Jui-Ch’i, «Francesca Woodman’s Self-Images. Transforming Bodies in the Space of Femininity», *Woman’s Art Journal*, vol. 25, n.º 1, 2004, pp. 26-31.
- Löwy, Michael, «Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario», *Acta poética*, vol. 28, n.º 1-2, 2007. Se puede consultar en línea: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/28-1-2/lowry.pdf> [consulta 19/01/2012].
- Marie, «Remedios Varo. Magia y disciplina fascinantes del subconsciente», *Magazine de Novedades*, 13 de noviembre de 1960, pp. 10-11.
- Marín, Susana, «Leonora Carrington, un río que no cesa de fluir», *Revista Activa*, n.º 59, enero de 1979.
- Markus, Ruth, «Surrealism’s Praying Mantis and Castrating Woman», *Women’s Art Journal*, vol. 21, n.º 1, pp. 33-39.
- Moro, César, «Nota introductoria a Leonora Carrington», *Las moradas*, n.º 5, abril de 1948, p. 177.
- Mundy, Jennifer V., «Tanguy, Titles and Mediums», *Art History*, vol. 6, n.º 2, 1983, pp. 199-213.
- Nelken, Margarita, «El embrujo de Remedios Varo», *Cuadernos de Bellas Artes*, n.º 4, febrero de 1962, p. 38.
- , «Exposiciones. La de Remedios Varo», *Excélsior*, 2 de mayo de 1956, p. 6.
- , «La de Seis Pintoras». *Excélsior*, 2 de agosto de 1955, sección B, p. 6.
- , «Seis pintoras en la Galería Diana», *Hoy*, 20 de agosto de 1955, p. 39.
- Orenstein, Gloria Feman, «Reclaiming the Great Mother: A Feminist Journey to Madness and Back in Search of a Goddess Heritage», *Symposium*, vol. 36, n.º 1, 1982, pp. 45-70.
- , «Women of Surrealism», *Feminist Art Journal*, vol. 2, n.º 2, 1973, pp. 15-21.
- , «Art History and the Case for the Women of Surrealism», *The Journal-of-General-Education*, n.º 27, 1975, pp. 31-54.
- , «La nature animale et divine de la femme dans l’oeuvre de Leonora Carrington», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II, *Occulte – Occultation*, 1981, pp. 130-137.
- , «Leonora Carrington’s Visionary Art for the New Age», *Chrysalis*, n.º 3, 1978, pp. 65-77.
- , «The methodology of the Marvellous», *Symposium A Quartely Journal in Modern Foreign Languages*, vol. 42, n.º 4, 1989, pp. 328-339.
- , «Towards a bifocal vision in surrealist aesthetics», *Trivia*, n.º 3, otoño de 1983, pp. 70-87.
- Palencia, Ceferino, «El de Remedios Varo». *Novedades, México en la cultura*, 14 de agosto de 1955, p. 4.
- , «El mundo imaginario de Remedios Varo». *Novedades, México en la cultura*, 14 de agosto de 1955, p. 4.
- Parkinson Zamora, Lois, «Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo», en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 22, 2002, pp. 57-88. Número dedicado a *El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*, coordinado por Kristine Vanden Berghe y Maarten van Delden. Se puede consultar en línea: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00005> [consulta: 29/04/2012].
- , «The Magical Tables of Isabel Allende and Remedios Varo», *Comparative Literatura*, vol. 44, n.º 2, 1992, pp. 113-143.
- Payán, Emilio y Villa, Saúl, «Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington», *La Jornada Semanal*, 15 de diciembre de 1996. Se puede consultar en línea: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html> [consulta: 10/06/2013].

- Pennot-Lacassagne, Olivier, «Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 22-32.
- Petit, Quino, «La guerra escondida en la maleta», *El País semanal*, 26 de septiembre de 2010; http://elpais.com/diario/2010/09/26/eps/1285482415_850215.html [consulta: 10/06/2013].
- Poniatowska, Elena, «Leonora Carrington», *Novedades. Suplemento México en la cultura*, 9 de junio de 1957.
- Reverseau, Anne, «Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie», *Textimage*, varia 2, verano de 2010. Se puede consultar en línea: http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/reverseau1.html [consulta 29/04/2012].
- Ries, Olga, «El exilio y la política nacionalista mexicana. Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano», *Revista Izquierdas*, n.º 8, 2010, pp. 1-20.
- Rius Gatell, Rosa, «De la melancolía y la inspiración», *Pasajes*, n.º 8, 1987, pp. 23-39.
- Robles, Martha, «Mujeres del siglo XX: Remedios Varo: una soñadora en su torre», *Excelsior*, serie de artículos publicados entre el 7 y el 14 de diciembre de 1999.
- Rosa, Maria Laura, «Remedios Varo: Tejedoras del Universo», *Goya*, n.º 271, julio de 1999, pp. 271-278.
- Rubio, Emmanuel, «André Breton et Diego Rivera, ou le rêve d'une terre indigène», *Mélusine*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, 1999, pp. 118-129.
- Ruíz, Maru, «Walter Gruen: "Remedios murió en mis brazos"», *Actual*, septiembre de 1995, pp. 75-80.
- Sarriguarte Gómez, Iñigo, «El futurismo esotérico de Giacomo Balla», *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte da Universidad de Santiago de Compostela*, n.º 8, pp. 231-243. Se puede consultar en línea: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6481/1/pg_232-245_quintana8.pdf [consulta 19/01/2012].
- Schwarz, Arturo, «L'amour est ésoterisme: de quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme», en *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º IV, *Le livre surréaliste*, 1983, pp. 179-202.
- , «Le langage des oiseaux», *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º II *Occulte-Occultation*, 1981, pp. 203-208.
- Suleiman, Susan Rubin, «A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde circle in France», *Yale French Studies*, n.º 75, 1988, pp.148-172.
- , «Surrealist Black Humour: Masculine/Feminine», *Papers of Surrealism*, n.º 1, 2003, pp. 1–11. Se puede consultar en línea: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1> [consulta 19/01/2013].
- Taylor, Sue, «Into the Mystic», *Art in America*, n.º 89, abril de 2001, pp. 126-129.
- Tibol, Raquel, «Artes plásticas: primera investigación de Remedios Varo», *Novedades*, 8 de julio de 1957, suplemento *México en la cultura*, p. 6.
- «Unión de Dibujantes», *ABC*, 11 de marzo de 1930, p. 31.
- Valle, Rafael Heliodoro, «Diálogo con André Bretón», *Revista Universidad de México*, junio de 1938, pp. 5-8.
- «Vida artística. Crónica general. Premios a Exlibris», *La Vanguardia*, 12 de julio de 1928, p. 21.
- Vidaurre Arenas, Carmen V., «Exploración de las fuentes de la luz», *Clio*, n.º 20, 2001, s/p. Publicación electrónica en línea, <http://clio.rediris.es/numero020.htm> [consulta: 29/04/2012].
- Vives, Anna F., «Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, n.º 1, 2013, pp. 179-195. Publicación electrónica en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia05.htm> [consulta: 29/04/2012].
- Viviente, Pilar, «Surrealismo y tradición esotérica en Remedios Varo», *Corner Magazine*, n.º 2, 1999, s/p. Se puede consultar en línea: <http://www.cornermag.org/corner02/page06.htm> [consulta: 29/05/2012].

- Warlick, M. E., «Max Ernst's Alchemical Novel "Une Semaine de Bonté"», *The Art Journal*, vol. 46, n.º 1, 1987, pp. 61-73.
- Weisz, Gabriel, «La casa de cristales verdes», *Milenio*, 12 de julio de 2003, p. 3.
- Zanetta, María Alejandra, «Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: Trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, vol. 27, n.º 2, 2002, pp. 279-309.
- Zanetti, Lisa A., «Musing on Feminism, Surrealism, and Synthesis», *Tamara Journal*, vol. 6, n.º 4, 2007, pp. 209-220.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS

- Art Journal*, vol. 46, n.º 1, primavera de 1986, monográfico sobre arte y ocultismo.
- Artes de México*, n.º 63, México, D.F.: Artes de México, 2003. Monográfico «México en el surrealismo. Los visitantes fugaces», coordinado por Lourdes Andrade, con textos de Lourdes Andrade, Antonin Artaud, André Breton, Luis Cardoza y Aragón, Rafael Heliodoro Valle, Octavio Paz, José Pierre y Gabriel Weisz Carrington.
- Artes de México*, n.º 64, México, D.F.: Artes de México, 2003. Monográfico «México en el surrealismo. La transfusión creativa», coordinado por Lourdes Andrade, con textos de Lourdes Andrade, Jean-Louis Bédouin, Lelia Driben, César Moro, Wolfgang Paalen, Octavio Paz, Luis Rius Caso, José Rubén Romero y Eloísa Uribe.
- Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XX, *Merveilleux et surréalisme*, Lausanne: L'Age d'Homme, 2000.
- Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n.º XIX, *Mexique, Miroir magnetique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.
- México en el Arte*, n.º 14, número monográfico sobre los surrealistas en México, otoño de 1986.
- Nierika* n.º 1, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2012. Monográfico dedicado a Leonora Carrington con ocasión de su fallecimiento. Se puede consultar en línea: http://www.iberopublicaciones.com/arte/index.php?id_volumen=1 [consulta: 17/07/2013].

B.4. PÁGINAS WEB TEMÁTICAS –selección

- <http://remedios-varo.com/>
- <http://henri.behar.pagesperso-orange.fr/Index.htm>
- <http://henrigoetz.com/>
- <http://melusine.univ-paris3.fr/>
- <http://www.alchemywebsite.com/>
- <http://www.alchemywebsite.com/index.html>
- <http://www.arcane-17.com/>
- <http://www.artium.org/biblioteca.html>
- <http://www.benjamin-peret.org/>
- <http://www.centenaire-jacques-herold.org>
- <http://www.cornermag.org/corner02/page04a.htm>
- <http://www.item.ens.fr/>
- <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/>
- <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/134-remedios-varo-arquitecturas-del-delirio>
- <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/135-remedios-varo-cinco-llaves>
- <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/136-remedios-varo-coleccion-isabel-gruen-varsoviano-en-memoria>
- <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/137-remedios-varo-y-la-literatura>
- <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/361-remedios-varo-y-sus-contemporaneas>
- <http://www.manchestergalleries.org/angelsofanarchy/explore/themes>

http://www.sarane-alexandrian.com/SA_Fr/Presentation.html
www.robertrius.com
<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>
www.marcel Duchamp.net
<http://gradivaartetotal.blogspot.com.es/2008/02/entrevista-leonora-carrington-2006.html>
<http://www.levity.com/alchemy/>

B.5. DOCUMENTALES Y PELÍCULAS

Alice Rahon l'abeille noire, Grenoble: Seven doc., 2012.

Cosmoagonía (Remedios Varo), dirigido por Eduardo Leyva Muller, México, D.F., 1984.

Jacqueline Lamba, peintre, dirigido por Fabrice Maze, producido por Aube & Oona Elléouët-Breton, Grenoble: Seven doc, 2004.

Jacques Hérold, le grain de phosphore au doigt, dirigido por Fabrice Maze, Grenoble: Seven doc, 2012.

Leonora Carrington. El juego surrealista, dirigido por Javier Martín-Domínguez, Madrid: Time Zone, 2012.

Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre, dirigido por Dominique y Julien Ferrandou, producido por Aube & Oona Elléouët-Breton, Grenoble: Les Studios WinXin, 2011.

Leonora Carrington: una "alquimista" que enamoró a México con su arte, realización de Jorge Eduardo Gómez, CNN México, 30 de mayo de 2011. Se puede consultar en línea: <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2011/05/30/leonora-carrington-una-alquimista-que-enamoro-a-mexico-con-su-arte>.

Remedios Varo, dirigido por Jomi García Ascot, producido por Eva Sulzer, México, D.F., 1966.

Remedios Varo: la pintura, dirigido por Carmen Bonet, producido por Manuel Gómez, Madrid, 2004.

QUIERO DAR LAS GRACIAS

A Rosa, por su extraordinaria generosidad y su apoyo continuo y constante; por su dedicación y su cariño, por su disponibilidad y porque, desde que nos conocimos, no he dejado de aprender de ella

A Martí, por su apoyo y su confianza, sus comentarios, sus críticas y sus ánimos. Porque ha sabido poner ligereza cuando yo no la tenía y orden cuando me desordenaba

A mi familia, por estar

A México, donde tanto he disfrutado y aprendido; a sus gentes

A Lalita, y a Diego, y a su familia, la mía en México. Sin su hospitalidad y generosidad no hubiese podido realizar mis investigaciones

A Arturo, que me llevó hasta allá, y a Raquel, que me recibió

A Raul y a Tavito... porque me acuerdo mucho de ellos

A dos mujeres entrañables en dos bibliotecas mexicanas: Magda Ursul y la bibliotecaria del Ateneo Español

A Jorge Alberto Manrique, por su paciencia

A Güichita, a Mar, a Marisa, por aquellos tiempos

A Laura, Assumpta y Pilar, por su acompañamiento todos estos años

A Duoda, porque son inicio

A Suzy, Anita e Isabel, por la sorpresa que me dieron

A Tina por el té de chai y el de jengibre

A Laure de Saint Phalle por su extraordinaria hospitalidad, que me permitió investigar en París

A Rodica Sibleyras y a Tara Plunkett por compartir sus conocimientos

A Genevieve y a Claire, por todo su apoyo con todas mis traducciones

A todos y a todas las que me estoy olvidando, porque lo he dejado para el último, último momento

Y a Horst, por abrir la fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs, y por todo lo demás, al que más.



Fig. 1
Sin título (Paisatge liquid), s/f



Fig. 2
Esteban Francés, Benjamin Péret y Remedios Varo
Regards perdus, s/f

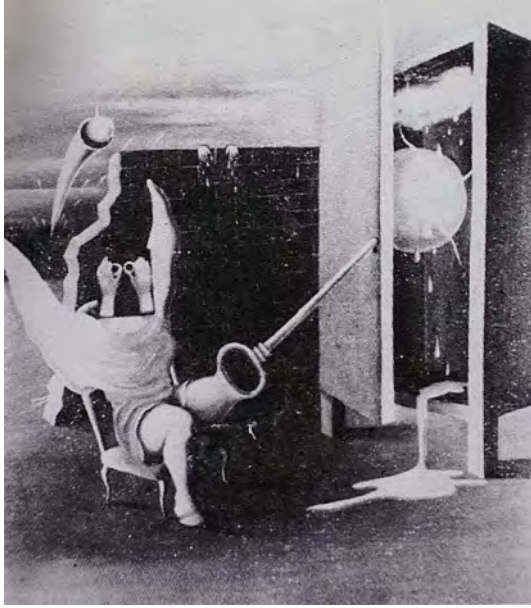


Fig. 3
La cama alliberadora de las amibes gegants, 1936



Fig. 4
Objeto pintado sin título, s/f



Fig. 5
Recuerdo de la walkiria, 1938



Fig. 6
Comme en rêve, c. 1938



Fig. 7
L'étoffe des rêves, 1935



Fig. 8
La sueur perlait à ses tempes, c. 1939

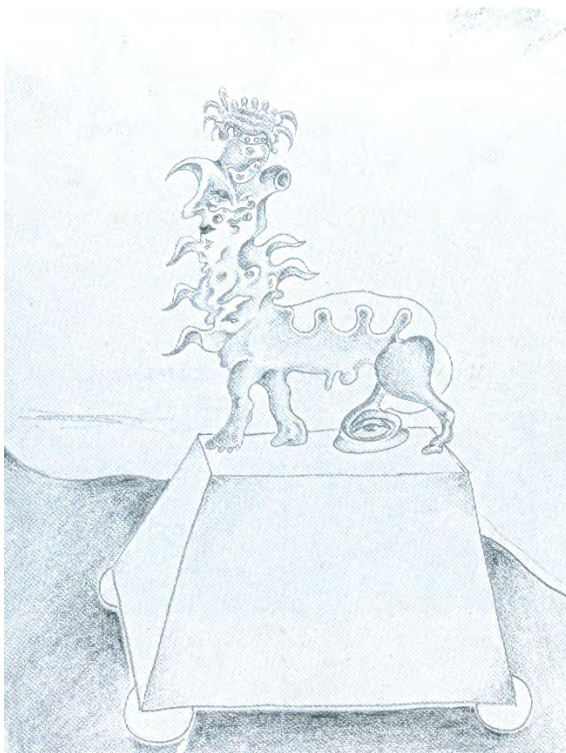


Fig. 9
Monument à une voyante, 1935



Fig. 10
Ailleurs, 1935

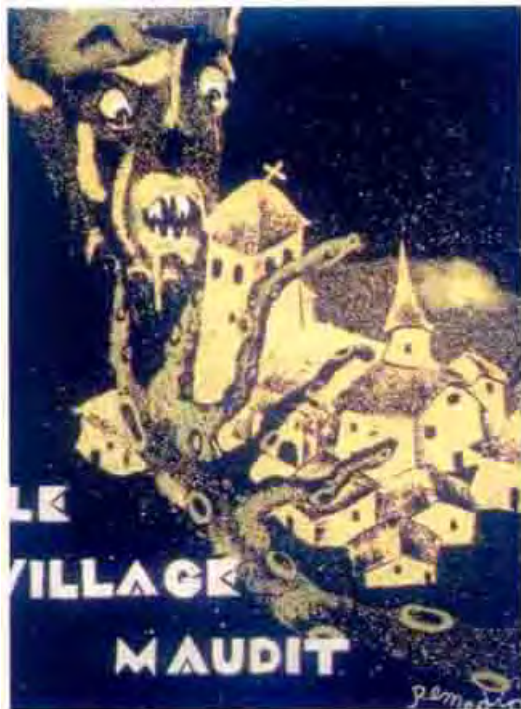


Fig. 11
Le village maudit, c. 1931



Fig. 12
Mujer con esfera, 1957



Fig. 13
La llamada, 1961



Fig. 14
Bruja que va al Sabbath, 1957



Fig. 15
Armonía, 1956



Fig. 16
Constructores de instrumentos musicales, 1961



Fig. 17
Dessin communiqué, c. 1938-1940



Fig. 18
Mimetismo, 1960

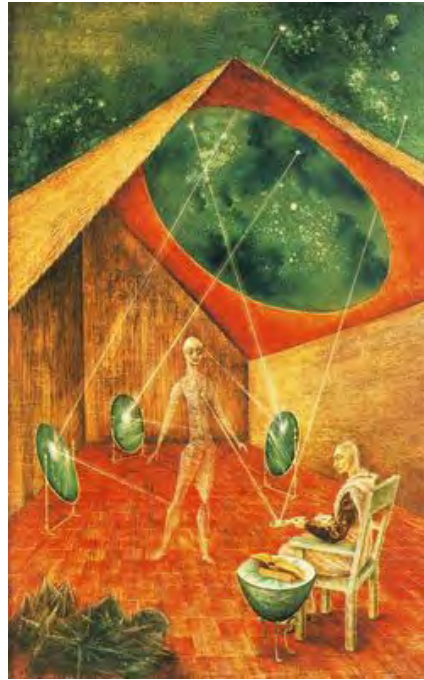


Fig. 19
Creación con rayos astrales, 1955



Fig. 20
El alquimista, 1955



Fig. 21
Vagabundo, 1957



Fig. 22
Hallazgo, 1956



Fig. 23
Exploración de las fuentes del río Orinoco, 1959



Fig. 24
Ascensión al monte análogo, 1960



Fig. 25
La torre, 1947



Fig. 26
Rompecabezas, 1958



Fig. 27
Alegoría del invierno, 1948

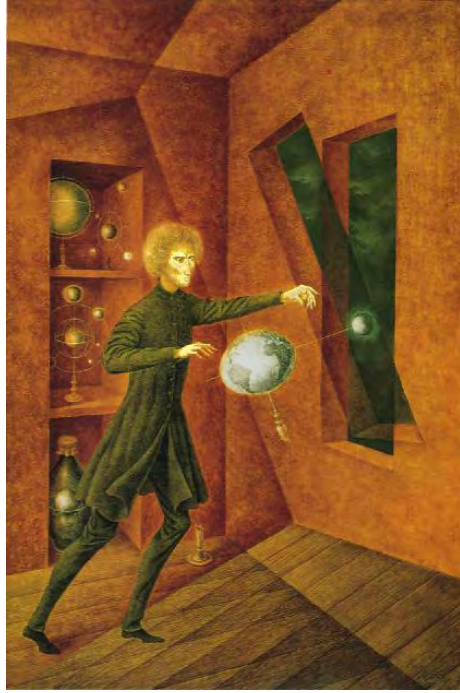


Fig. 28
Fenómeno de ingravidez, 1963



Fig. 29
El flautista, 1955



Fig. 30
Vuelo mágico, 1956



Fig. 31
Bordando el manto terrestre, 1961



Fig. 32
Música solar, 1955



Fig. 33
El malabarista o El juglar, 1956



Fig. 34
Presencia inquietante, 1959



Fig. 35
Gato-hombre, 1943



Fig. 36
La tejedora roja, 1956



Fig. 37
Planta insumisa, 1961



Fig. 38
Creación de las aves, 1957



Fig. 39
Música del bosque, 1963



Fig. 41
Paisaje torre-centauro, 1943



Fig. 40
Hibernación, 1942



Fig. 42
La lutte pour la vie, c. 1943



Fig. 43
La Sorceresse, 1952



Fig. 44
Laboratorio, 1947

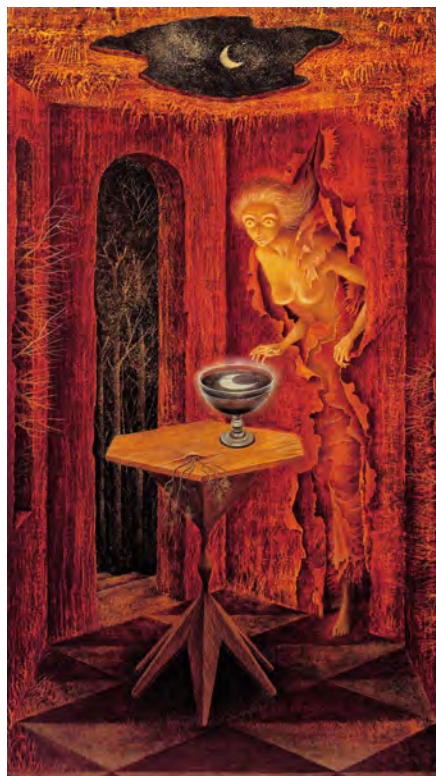


Fig. 45
Nacer de nuevo, 1960

REPRODUCCIONES. OBRAS DE REMEDIOS VARO