

VICTORIA CIRLOT

REMEDIOS VARO RECUERDA

Tradición y surrealismo en su obra pictórica



INTRODUCCIÓN

Con la precisión y la concisión que solo el gran poeta alcanza, Octavio Paz penetró en el misterio de la pintura de Remedios Varo para iluminarla con un texto que no se extiende más allá de una página.¹ De los tesoros que contiene cada frase de este texto, hay uno que en mi lectura ha brillado especialmente: “Las apariencias son las sombras de los arquetipos: Remedios no inventa, recuerda. Pero ¿qué recuerda? Esas apariciones no se parecen a nadie”. La memoria se opone aquí a la invención. Existe una íntima convicción, de origen platónico, según la cual ya lo hemos visto todo con anterioridad. La contundente afirmación de Paz –“Remedios no inventa, recuerda”– parece poder relacionarse con “crear es combinar”, como decía Claude Lévi-Strauss, tan afín al surrealismo. “Pero ¿qué recuerda?”. A pensar en lo que recordaba Remedios Varo está dedicado este ensayo.

La memoria anula el tiempo lineal para generar superposiciones, líneas que se retuercen y complican porque son ajenas al orden impuesto. Libremente se mezclan unas con otras, diseñando extrañas figuras que se parecen a raíces, rizomas, torbellinos... Remedios Varo recuerda. Las imágenes se agolpan en su mente, no puede anularlas, sobrevienen, la invaden. Son las imágenes de una Barcelona incendiada, de la violencia, de una guerra civil de la que huye, imágenes de un París que va a ser próximamente ocupado, imágenes de la prisión (de la que nunca se hablará), imágenes de un pueblecito costero cercano a Perpiñán, un remanso de paz en el horror (y justamente con Victor Brauner), Marsella, allí donde están todos –Breton y los demás, y, entre ellos, Benjamin Péret, su compañero–, Casablanca, el horror del viaje en barco, y México finalmente, el último destino.² No hace

falta ser un gran psicoanalista para comprender de dónde procede la angustia de muchas de las imágenes pictóricas de Remedios Varo.³ Tampoco es necesaria mucha imaginación para entender su desesperación final, esa que ha inducido a dudar entre una muerte natural y el suicidio,⁴ porque la memoria puede resultar insoportable cuando las imágenes invaden la mente y consiguen vencer todo presente y toda supuesta realidad. Probablemente ese lado de la memoria llevó directamente a Remedios Varo a su final. Pero hay otra memoria, extraordinariamente fértil y productiva, que es la que hará posible su creación, la que debió presidir la etapa de su madurez creativa, en México, desde 1955, año de su primera exposición –pues aunque fuera colectiva, la crítica solo la vio a ella–, hasta 1963, fecha de su muerte. Ocho años prodigiosos, en los que afloró una creación extraordinaria, pues dio expresión a una memoria, permitiendo que saliera todo lo que había aprendido, principalmente con los surrealistas desde 1935, pero también de la tradición gracias a Georges I. Gurdjieff y sus discípulos. Así, en su obra pictórica llevó a cabo una extraordinaria síntesis entre tradición e innovación, absolutamente propia y personal. Porque, no olvidemos algo importante: quien recuerda es Remedios Varo.

APRENDIENDO A FORZAR LA INSPIRACIÓN

Fue en Barcelona, en 1935, cuando Remedios Varo aprendió a forzar la inspiración con los métodos y las técnicas surrealistas. Max Ernst había publicado un artículo en 1933, “Comment on force l’inspiration”, en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*, donde aludía al *collage* y al *frottage* como dos técnicas por él descubiertas que habían servido para abrirle el ojo visionario. Porque de lo que se trataba era justamente de eso: hacía tiempo que la pintura se había liberado del sometimiento al postulado aristotélico de la *imitatio naturae* y aspiraba no a representar el mundo dado, sino a la creación de otros mundos⁵ descorriendo la cortina, ese motivo iconográfico tan decisivo en la pintura medieval para aludir al desvelamiento de lo invisible,⁶ y que Remedios Varo también trató en dibujos y óleos.

Un dibujo a tinta de 1959 lleva por título *Cortina o visión* (Fig. 1). En la parte superior de la cortina aparecen diversos rostros-máscaras como los que encontramos en muchos otros de sus personajes. Cuatro años anterior a este dibujo es un óleo en el que la cortina a medio descorrer deja ver a un personaje realizando ritos extraños (Fig. 2), como en la miniatura



Fig. 1:
Remedios Varo
Cortina o visión, 1959

Fig. 2:
Remedios Varo
Ritos extraños, 1955

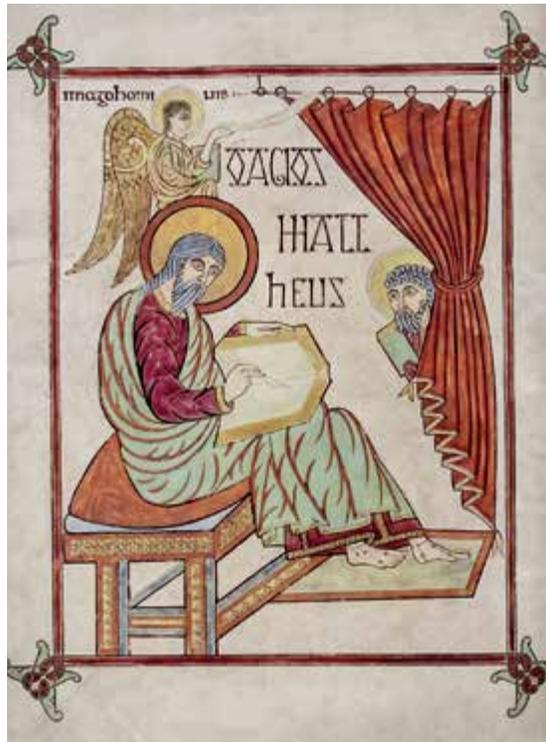


Fig. 3:
Evangelario de Lindisfarne,
principios s. IX
British Library, Cotton
Ms Nero D, IV, fol. 25v

del Evangelario de Lindisfarne de principios del siglo IX que deja ver a un personaje semioculto, probablemente Moisés, con un libro cerrado, y sobre todo a Mateo, en un tamaño mucho mayor, en la tarea de escritura (Fig. 3). Los dos personajes y sus libros, uno cerrado y el otro abierto, aluden al Antiguo y al Nuevo Testamento respectivamente, y a cómo el Nuevo Testamento es el desvelamiento de lo que estaba todavía velado. La cortina, tanto en la pintura de Remedios como en la de la miniatura altomedieval, es el signo que expresa el tránsito de lo oculto a lo expuesto, y de cómo repentinamente se logra la visibilidad de lo invisible. Si en la cultura medieval el objeto pictórico se centró en el más allá, y por tanto en lo invisible, en el surrealismo se atendió al modelo interior, como insistió André Breton,⁷ pero en ambos casos se exige de la facultad visionaria la renuncia a la representación del mundo perceptible a los ojos físicos. Si las diversas prácticas ascéticas sirvieron en la Edad Media para despertar la facultad visionaria, en el siglo XX se recurrió al *collage*, al *frottage*, al *fumage*, utilizado por Wolfgang Paalen, o a la decalcomanía, iniciada por Óscar Domínguez



Fig. 4:
Remedios Varo
L'Étoffe des rêves, 1935



Fig. 5:
Remedios Varo
Títeres vegetales, 1938

y en la que André Breton vio el viejo muro paranoico de Leonardo da Vinci,⁸ cuya lección fue incesantemente recordada por los surrealistas. Estas técnicas fueron ejercitadas por Remedios Varo en la Barcelona de la preguerra, en compañía de Esteban Francés, Marcel Jean y el propio Óscar Domínguez, y en el París anterior a la ocupación. Se ha conservado una decalcomanía de 1935, que lleva por título *L'Étoffe des rêves* [El tejido de los sueños] (Fig. 4).⁹ En *Títeres vegetales*, de 1938 (Fig. 5), esto es, en la época que más cerca estuvo del grupo surrealista (1937-1941), en París y en Marsella, “deja caer cera en una superficie de madera sin pintar y sin preparar, y basándose en las formas que accidentalmente se obtienen con el goteo, pinta caras e insinúa cuerpos en colores vivos”.¹⁰ Del mismo año es *Las almas de los montes*, en que empleó la técnica del *fumage* (p. 27). La aguatinta y sepia sobre papel *Gato-hombre*, de 1943 (Fig. 6), muestra la fascinación por la mancha, vinculada al tratamiento que en 1921 le concedió Hermann Rohrschach con el método de investigación psicológica fundado en la interpretación de diez manchas negras o policromas obtenidas al doblar una hoja de papel con tinta. La “mancha Rohrschach” se añadió también a las demás prácticas, tal y como atestiguan los ensayos de Paul Éluard (Fig. 7).¹¹

Fig. 6:
Remedios Varo
Gato-hombre, 1943



Fig. 7:
Paul Éluard
Poésie et vérité, 1942



Años más tarde, Remedios Varo recordaría esas técnicas, en especial la decalcomanía, que integraría en las obras que, desde las exposiciones en la galería Diana de México –la colectiva de 1955 y la individual de 1956–, habrían de construir su estilo propio e inconfundible.¹² Los fondos de sus cuadros suelen resolverse a base de esta o de técnicas análogas –como la de dejar que la pintura corra por la superficie para soplarla luego y esparcirla–, que también le servirán para los cielos, los suelos boscosos y tantos otros elementos de la naturaleza. Lo más interesante consiste en el uso diverso que concedió a esta técnica, pues en su obra las figuras no emergen de las manchas. Sobre esos fondos la artista sitúa las figuras y las historias que ella ha concebido previamente. Con todo, la decalcomanía, aunque como fondo o naturaleza, no puede dejar de ser pantalla, y sugiere al espectador mundos en los que se continúan proyectando los deseos, como decía Breton.¹³ La pintura de Remedios Varo vuelve a presentarse desde la ventana que se abrió en el Renacimiento, pero ahora no para proporcionar una representación de lo real a partir de la perspectiva, sino para mostrarnos un mundo absolutamente insólito,¹⁴ gracias a las figuras, pero también a las manchas. Los cielos ocres de *El flautista*, de 1955, compiten en su presencia con el



Fig. 8:
Remedios Varo
El flautista, 1955, y detalle

propio flautista y con la torre (Fig. 8).¹⁵ Ofrecen textura matérica al óleo, pero no se trata simplemente de la búsqueda de un efecto estético, sino de la configuración de un mundo propio, de una calidad semejante a la de obras como las celestografías de August Strindberg, consideradas como claros precedentes de la atención a la mancha por parte de los surrealistas (Fig. 9).¹⁶ Lo mismo sucede con el fondo de *Ciencia inútil o el alquimista*, también fechado en 1955 (Fig. 10): si lo extraemos de los elementos figurativos que componen el óleo, resulta de una potencia expresiva equivalente a una decalcomanía de Óscar Domínguez (Fig. 11) o a un paisaje de Max Ernst. El suelo de la *Roulotte* (Figs. 13, 14), del mismo año, fue realizado extendiendo “una pintura viscosa entre dos pedazos de papel o de lienzo que luego se separaban dejando una representación plástica, fruto del azar, que en este caso era un suelo cubierto de musgo”¹⁷. El cielo es una porción de vía láctea (Fig. 12), si lo confrontamos con los pasteles de Étienne-Léopold Trouvelot (Fig. 15), otro antecedente del surrealismo.¹⁸ En *Animal fantástico*, de 1959, es difícil decidir qué impresiona más a la mirada: si el extraño *Homo rodans* o bien el fondo en tonos verdosos (Fig. 16). Considerar la decalcomanía o técnicas análogas, en estas obras figurativas de Remedios Varo, como



Fig. 9:
August Strindberg
Celestografía XIII,
1893-1895
Biblioteca Nacional de
Suecia, Colección de
manuscritos

Fig. 10:
Remedios Varo
Ciencia inútil o
el alquimista, 1955

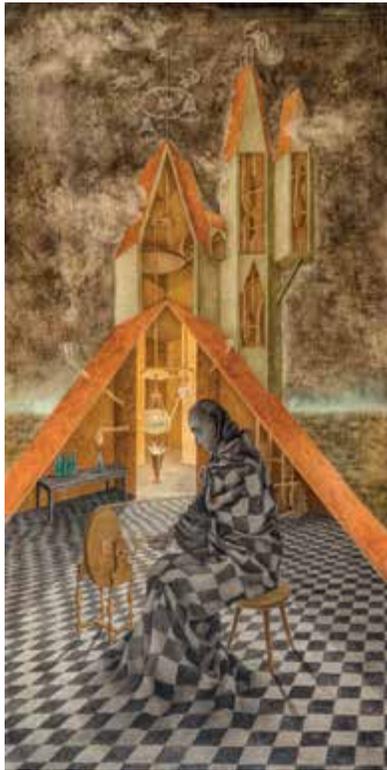


Fig. 11:
Óscar Domínguez
Sin título, 1936



algo accesorio y secundario, supone una mirada desviada y desatenta que se deja cautivar por la figura sin comprender que la obra se ha formado tanto de la figura como de las manchas informales, y que es el resultado de esa combinación. La figura no ha surgido de la mancha, cierto, ni es el producto de la unión mediante líneas imaginarias de los puntos –estrellas– en el firmamento, aunque así quiera sugerirlo *Tauro*, de 1962 (p. 57). Las manchas conviven junto a las figuras. Todo en ellas palpita, pulula, ruge o acaricia.

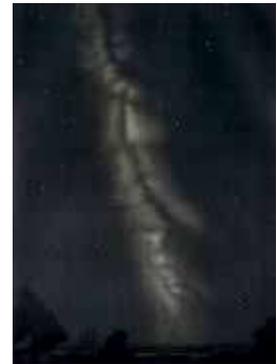
En su libro dedicado al arte fantástico, Roger Caillois confiesa que le habría gustado

...confrontar las obras de arte con las obras de la naturaleza para mostrar que esta última no es nada avara en lo fantástico. Existen paisajes, larvas, nubes, raíces y minerales a los que conviene perfectamente este epíteto, del mismo modo que a las maravillas del arte corresponden las maravillas de la naturaleza.¹⁹

En las obras de Remedios Varo, sobre las que también habría de pronunciarse Caillois, la decalcomanía sirve para dar forma a una naturaleza



Figs. 12, 13 y 14:
Remedios Varo
"Roulotte (Carricoche)", 1955,
y detalles del cielo y suelo



fantástica, en perfecta consonancia con lo humano y lo animal, lo híbrido, y todo aquello que constituye el cosmos. Y cuando Remedios da entrada a esta técnica en la ejecución de su obra, inevitablemente está dando entrada al azar, por mucho que la pieza hubiera sido previamente pensada en todos sus detalles y minuciosamente elaborada en los dibujos preparatorios.²⁰

RECORDANDO LA TRADICIÓN

Si la comprensión del arte de Remedios Varo pasa por su encuentro con el surrealismo, a ello hay que añadirle su encuentro con el pensamiento tradicional o filosofía perenne, que en su caso sucedió sobre todo a través de las enseñanzas de G.I. Gurdjieff y su discípulo P.D. Ouspensky. Una pieza extraordinaria es emblemática de su relación con tal pensamiento. Construida como un retablo medieval, normalmente cerrado para guardar la energía de la imagen y solo abierto en determinadas fiestas litúrgicas, *Ícono* (1945) (pp. 23, 110) muestra las iniciales G G del maestro en el interior de las dos puertas. En la cúspide del arco ojival vemos, además, el eneagrama, y

Fig. 15:
Étienne-Léopold Trouvelot
Portion de la voie Lactée,
ca. 1875
Biblioteca del Observatorio
Astronómico de París

Fig. 16:
Animal fantástico, 1959
Colección particular



toda la obra puede entenderse “como una síntesis visual del pensamiento de Gurdjieff”.²¹ Pero no se trata ahora aquí de argumentar cómo las teorías de Gurdjieff impregnan la iconografía de Varo, lo que ya ha sido suficientemente estudiado,²² sino de que el ocultismo y el esoterismo que tanto habrían de incidir en las vanguardias europeas absorbieron la tradición.²³ Sin duda introdujeron cambios a partir de las propias experiencias, pero en cualquier caso llevaron a cabo una transmisión efectiva del pensamiento antiguo y medieval del Occidente europeo, así como de las grandes culturas orientales.²⁴ Es por lo que creo posible establecer una relación entre nuestra artista y una mística y visionaria medieval como Hildegard von Bingen. Ya en otra ocasión, hace algunos años, comparé las imágenes visionarias de Hildegard con las de Max Ernst, y no porque pudiera establecerse una relación filológica entre ambos (Ernst no conocía las miniaturas de las obras de Hildegard), sino por la necesidad de confrontar una experiencia visionaria moderna como la de Ernst con una arcaica como la de Hildegard. Porque Ernst se reclamaba visionario, aunque lo hiciera a partir de Rimbaud, como la misma Hildegard afirmaba recibir sus imágenes directamente de Dios, al igual que Juan de Patmos.²⁵ Más adelante pude comprobar cómo el proceso creativo en general implica un cierto grado de visión, que cada época describe según sus propios paradigmas.²⁶ En el caso de Remedios Varo, que con toda probabilidad tampoco había leído nada de Hildegard ni visto sus miniaturas, de lo que se trata es de mostrar cómo algunas ideas tradicionales acerca del cosmos y de sus criaturas sobreviven en su obra.

Creación de las aves (Fig. 17) es una de esas piezas centrales en las que se sintetiza toda una concepción cósmica y a la que están conectados algunos de sus otros óleos por compartir elementos comunes. Mi intención es establecer esa red de conexiones introduciendo la cosmología de Hildegard tal y como quedó plasmada en las miniaturas que ilustraron dos de los manuscritos que contienen la denominada “obra revelada”: *Scivias* (escrito entre 1141 y 1151) y *Liber Divinorum operum* (redactado entre 1163 y 1173).²⁷ La protagonista del óleo es un ser híbrido y, por tanto, monstruoso, una mujer lechuza, de bellísimas manos y pies femeninos, con un cuerpo cubierto de plumas. Sentada a la mesa, con la mano derecha dibuja pájaros sobre una hoja mientras con la izquierda sostiene una lupa triangular. Es una pintora, pero además una creadora de vida, pues, por un extraño método, sus pájaros pintados salen volando por la ventana de su habitación. Sería erróneo atribuir a la monstruosidad un carácter negativo.²⁸ En realidad, nada en esta pintura apunta a que este ser híbrido tenga algo que ver

Fig. 17:
Remedios Varo
Creación de las aves, 1957



Fig. 18:
Hildegard von Bingen
Liber Divinorum operum,
principios s. XII
ms. 1942, c.IV, folio 135r
Biblioteca Estatal de Lucca

con la malignidad; toda la figura irradia quietud y serenidad. Pero el carácter plenamente positivo de lo monstruoso se intensifica si lo comparamos con el del ser que ilustró la cuarta visión de la tercera parte del *Liber Divinorum operum* (Fig. 18) de Hildegard. La visionaria ve “en medio de una región septentrional” una imagen “de pie, erguida, y de una forma admirable”. No puede distinguir la cabeza por la luz que esta irradia (el miniaturista sí que la representa, resolviéndola en color rojo ígneo), y “en medio de su vientre” ve la cabeza de un hombre “con cabellos canos y barba”. Dice que los pies de la imagen “imitaban las patas de un león”. La imagen tenía seis alas, simétricamente repartidas, unas ascendentes y otras descendentes, y “el cuerpo estaba enteramente cubierto como con pequeñas escamas de peces y no de aves”. Terminada la descripción de la visión, Hildegard lleva a cabo la exégesis y, tras descubrir el significado de cada uno de los elementos que componen la imagen, afirma que esta es un símbolo de dios. Es interesante el hecho de que el ser híbrido no está solo, sino acompañado de una figura femenina “vestida como de seda blanca” con “una túnica de color totalmente adornada con diversas perlas” y “aros en las orejas, collares en el pecho y brazaletes en los brazos”. Se trata de Sabiduría (*Sapientia* o *Sofía*),

de tal modo que, en la visión de Hildegard, la divinidad se encuentra desdoblada en dos seres.²⁹ En la de Remedios Varo –y creo que se puede hablar de visión en tanto que la imagen ha sido creada en su interioridad–, la mujer lechuza que, como creadora, puede ser interpretada como la divinidad, acoge en un único ser lo que en Hildegard aparecía duplicado, recayendo en la lechuza el aspecto de la sabiduría. En ambos casos se trata de una hibridación perfectamente justa y legítima. En la Edad Media la monstruosidad divina se justificó por la doble naturaleza de Cristo como dios y hombre.³⁰ Es además interesante cómo las dos, Hildegard y Remedios, confían a la mujer la labor creadora, reivindicando un lugar para ella desconocido en el patriarcalismo, tanto medieval como surrealista.³¹

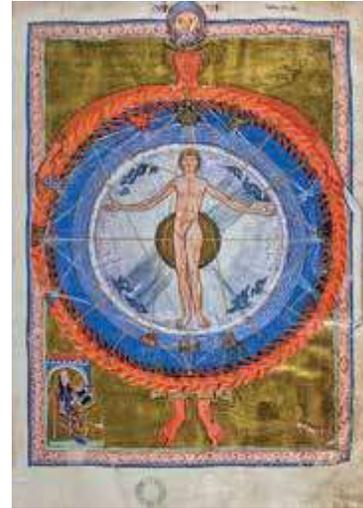
En esta estancia que tanto tiene que ver con la habitación del alquimista, y en la que un complejo sistema permite obtener colores que llegan a su paleta a través de una especie de alambique formado por dos huevos y comunicado con el exterior, con el cielo, por medio de una larga pipeta, la mujer lechuza pinta con un pincel que está ligado a un violín de tres cuerdas que cuelga de su cuello (Fig. 19). La intervención de la música en la creación es una idea procedente de las enseñanzas de Gurdjieff, aunque posee una gran tradición de origen pitagórico. Aparece frecuentemente en la obra de Varo, como por ejemplo en *El flautista*, que levanta piedras al son de la flauta y así construye la torre, o en *Música solar* o *Música de luz*, dos años anterior, donde un personaje en lo más profundo del bosque toca las cuerdas transparentes de un gran rayo de luz, es decir, de un violín disuelto en luz, y así, todo lo que estaba muerto cobra una nueva vida: las plantas y flores del bosque, los pájaros rojos que salen de sus nidos (Fig. 20). En *Creación de las aves*, el violín situado a la altura del corazón es lo que hace posible una pintura “otra”,³² pero no la animación, que en este caso viene de un rayo de luz recogido en la lupa triangular y procedente de una estrella que brilla en el cielo. La animación por el rayo de luz constituye también otro tema investigado por Remedios Varo,³³ como se manifiesta en *Creación por rayos astrales*, donde el hombre es creado por los rayos procedentes de un magnífico cielo, al tiempo que otro hombre, sentado junto a un libro y provisto de lupa, dirige uno de los rayos al corazón de aquel (Fig. 21). El hecho de que los rayos astrales sean determinantes en la creación, tanto humana como animal, no es una idea que pertenezca a Gurdjieff, sino que se puede encontrar en el pensamiento tradicional que estableció la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, como inmejorablemente se expuso en la miniatura que ilustró la segunda visión de



Fig. 19:
Remedios Varo
Detalle de “Creación
de las aves”

Fig. 20:
Remedios Varo
Música solar o
Música de luz, 1955
Colección particular





Hildegard en el manuscrito de Lucca (Fig. 22). El hombre aparece en el centro de la rueda rodeado de cabezas de animales, de planetas y de estrellas, y todo se encuentra animado por los vientos y los rayos astrales.³⁴ Este folio 9r del *Liber Divinorum operum* ilustró la visión de la “rueda”, que sustituyó a la del “huevo” experimentada por Hildegard veintiocho años antes –como ella misma precisa–, tal y como se mostró en la tercera visión del *Scivias*. En medio de la rueda, el macrocosmos, compuesto de los cuatro elementos, con los cuatro puntos cardinales y los vientos, aparece la imagen del hombre (microcosmos). La visión es de una gran complejidad por la gran cantidad de elementos de los que está integrada, lo que conlleva una exégesis también complicadísima. En el capítulo XXXII, dedicado a los rayos, Hildegard habla de “los rayos de la fortaleza” y precisa

Fig. 21:
Remedios Varo
Creación con rayos
astrales, 1955
Colección particular

Fig. 22:
Hildegard von Bingen,
Liber Divinorum operum,
principios s. XII
ms. 1942, c.9r
Biblioteca Estatal de Lucca

que “el mencionado rayo toca los talones del hombre, puesto que, como el cerebro gobierna el resto del cuerpo, así el talón soporta todo el cuerpo del hombre”.³⁵ Diversas doctrinas y filosofías paganas, en especial las estoicas, se combinan aquí con una teología cristiana que sitúa al hombre en el centro de la creación.

La miniatura que ilustró la cuarta visión de la primera parte del *Scivias* nos muestra la conexión entre el feto y la divinidad, simbolizada en “un esplendor” “con cuatro ángulos” que el miniaturista quiso sembrar de ojos. Al describir la visión, Hildegard dice que “una esfera de fuego sin rasgo humano alguno inundó el corazón de esa forma [el feto en el vientre de la madre] y, tocando su cerebro, se expandió a lo largo de todos sus miembros” (Figs. 23, 24). En su interpretación de la visión afirma:

...pues cuando, por insondable y secreto mandato y voluntad del Señor, el niño recibe el espíritu dentro del útero materno, en el tiempo oportuno y señalado según disposición divina, muestra que está vivo por el movimiento de su cuerpo, como la tierra se abre y la flor brinda su fruto al caer el rocío sobre ella. *Entonces una esfera de fuego sin rasgo humano alguno inundó el corazón de esa forma*: porque el alma, que arde en el fuego de la profunda ciencia, discierne los distintos elementos del ámbito que abarca y, desprovista de forma humana –pues, a diferencia del cuerpo humano, no es tangible ni transitoria–, conforta el corazón de los hombres, fundamento del cuerpo que lo rige entero, a semejanza del firmamento celeste que alberga lo inferior y alcanza lo superior.³⁶

Visión y miniatura ilustran el momento de la recepción del alma por parte del feto, que consiste en una “animación”. Es muy bello el símil con “la tierra que se abre y la flor brinda su fruto al caer el rocío sobre ella”, y no puede dejar de recordarnos el modo en que Remedios Varo interpretó dicha animación en su *Música de luz*: con el rayo que ilumina un trozo de tierra. Por último, no puede pasar desapercibida la propia figura en la que se contiene la rueda o macrocosmos, en cuyo centro aparece el hombre o microcosmos (Fig. 22). Esa figura repite la de la primera visión del folio 1v, que es una imagen trinitaria –una figura alada e ígnea, de cuya cabeza sale otra cabeza de cabello cano y cuyos brazos sostienen un cordero–,³⁷ pero que ahora abre sus brazos para contener y parir el mundo, sorprendentemente al igual que el personaje de Remedios que lleva el mundo en su vientre (Fig. 25).



Tanto en el folio 9r del *Liber Divinorum operum* de Hildegard como en este cuadro de Remedios, las figuras masculinas están cargadas de feminidad; se trata de hombres “embarazados del cosmos” en una comprensión del acto creador como algo para lo que solo la mujer está realmente capacitada, al menos en la experiencia humana.

“Nos sorprende porque pintó sorprendida”, escribió Octavio Paz. Sorprendida ante la potencia repentina de los colores, ante las formas repentinamente aparecidas. De pronto, el mundo puede convertirse en objeto simbólico. ¿Qué quiere decir esto? Creo que esencialmente se refiere a que el mundo deja de estar muerto. Comprender la vida del mundo causa una infinita sorpresa. Junto a su amiga Leonora Carrington, Remedios Varo acudía al taller de Christopher Fremantle, un pintor que se dedicó a indagar en las posibilidades de aplicación de los conceptos de Gurdjieff en las artes plásticas. El testimonio de aquellos talleres lo ofrece Lillian Firestone, quien recordaba que “trabajaban con él una vez por semana en un estudio llamado Forma y Color. Artistas profesionales, al igual que aficionados,

Fig. 23:
Hildegard von Bingen
Scivias, facsímil de Eibingen,
fol. 22r. Detalle

Fig. 24:
Remedios Varo
Detalle de “Creación
de las aves”



Fig. 25:
Remedios Varo
Centro del Universo, 1961
Colección particular

trabajábamos juntos bajo su tutela durante seis o siete horas, generalmente en completo silencio”. Se trataba de observar atentamente un objeto para luego captar las impresiones que había dejado en ellos: “Ningún objeto inanimado era considerado totalmente desprovisto de movimiento [...] veíamos ‘lo vivo’ en las rocas, inclusive [...] hasta una naranja perfectamente redonda se revelaba como un complejo reino de curvas y espirales”.³⁸

Sin duda, estos ejercicios resultaron decisivos en la práctica pictórica de Remedios Varo. Su obra exige una mirada atenta y concentrada. Como las miniaturas de Hildegard von Bingen, sus pinturas también pueden ser objeto de meditación. Pienso que toda recepción, de la obra que sea, debe hacer justicia a la creación, si no realizando exactamente el mismo proceso que llevó a su creación –aunque en sentido inverso–, sí al menos acercándose lo máximo posible. Estas pinturas parecen haber recuperado aquel plano de inteligibilidad necesario en todo el arte medieval que llevó a afirmar que *ars sine scientia nihil*.

1 Paz, Octavio, “Apariciones y desapariciones de Remedios Varo”, en Paz, Octavio; Caillois, Roger y González, Juliana, *Remedios Varo*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1966.

2 Me remito a la obra clásica de Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1989 (1ª edición New York, Abbeville Press, 1988).

3 Tal y como advirtió Peter Engel, “La llave arquitectónica. Moradas del inconsciente”, en AA.VV., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona, Atalanta, 2015, pp. 89-102, y en particular, p. 100.

4 El 8 de octubre de 1963 murió Remedios Varo repentinamente. Los médicos que la atendieron diagnosticaron infarto de miocardio, pero no se hizo autopsia. Cf. Varo, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México, Fondo

de Cultura Económica, 1990, pp. 100-104.

“A partir de 1959, Remedios fue perdiendo poco a poco la ilusión de vivir”, p. 100;

“Mi padre estuvo sumamente preocupado con la muerte inesperada de su hermana.

Más tarde se comentó en casa que ella le había dicho a Gunther Gerzso, con quien tuvo mucho contacto en los últimos tiempos, que no deseaba vivir más”, p. 101.

5 Blumenberg, Hans, “Imitación de la naturaleza”. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador”, en *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 73-114 (publicado por vez primera en *Studium Generale*, X, 1957, pp. 266-283).

6 Me ocupo de este asunto en *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2015 (1ª edición Madrid, Siruela, 2010), pp. 126-129, con la bibliografía correspondiente.

7 Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965 (edición revisada y ampliada de la 1ª edición de 1928), p. 4: “L’œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas” [La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual hoy están de acuerdo todos los espíritus, se referirá, pues, a un *modelo puramente interior*, o no será].

8 Breton, André, “D’une décalcomanie sans objet préconçu” (1936), en *Le Surréalisme...*, *op. cit.*, p. 129: “Ce que vous avez devant vous n’est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c’est ce mur porté à sa perfection” [Lo que tiene frente a usted tal vez no sea sino la vieja pared paranoica de Vinci, pero es esa pared llevada a la perfección]. Trato este asunto en el capítulo II, “La polvareda, los ejércitos y la mancha en el muro”, de *La visión abierta...*, *op. cit.*, pp. 33-52.

9 González Madrid, María José, “El arte mágico surrealista en la obra de Remedios Varo”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCV, nº 5, 2018, pp. 511-532; es esta autora quien nos da noticia de esta decalcomanía de Remedios, al parecer, la única conservada.

10 Kaplan, Janet A., *Viajes...*, *op. cit.*, p. 62.

11 Gille, Vincent (ed.), *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme* (Pavillon des Arts, 7 de marzo - 7 de junio de 2003), Paris-Musées, 2003, p. 86.

12 Por supuesto que Remedios Varo también recuerda el Museo del Prado –en especial al Bosco y Goya–, tantas veces visitado durante su formación en la Academia de San Fernando. Como decía Janet A. Kaplan, *op. cit.*, “La mente de Remedios es como una esponja”, p. 185. Se ha hablado de intertextualidad, lo que ha hecho percibirla como una artista posmoderna; cf. Klengel, Susanne, “Bordando el manto terrestre. Remedios Varo y el mundo literario de Thomas

Pynchon”, en Guigon, Emmanuel (ed.), *Remedios Varo. Arte y literatura* (25 de octubre - 24 de noviembre de 1991), Museo de Teruel, 1991, pp. 23-31.

13 Breton, André, *L’Amour fou*, en *Oeuvres complètes II*, edición de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1992, p. 754: “Sur cet écran tout ce que l’homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*” [En esa pantalla, todo lo que el hombre quiere saber está escrito con letras fosforescentes, con letras de *deseo*].

14 Varo, Beatriz, *Remedios Varo...*, *op. cit.*, p. 170.

15 *Ibid.*, p. 167: “Las nebulosas, generalmente emplazadas en la parte superior, están formadas por medio de un cepillo de dientes, desde el que la pintura despidе gotas de color que, al caer, estructuran las briznas y elementos orgánicos e inorgánicos”. Beatriz Varo describe minuciosa y precisamente todo el proceso de creación de Remedios Varo, pp. 166-172.

16 Gille, Vincent (ed.), *Trajectoires...*, *op. cit.*, p. 128, en el capítulo “Le ciel du rêve”, de Vincent Gille. Ver también Strindberg, August, *Una mirada al Universo. Ensayos sobre alquimia, ciencias naturales, misticismo, fotografía y pintura*, edición y traducción del sueco de Carles Magrinyà Badiella, introducción de Per Stam, Madrid, Siruela, 2016.

17 Kaplan, Janet A., *Viajes...*, *op. cit.*, p. 122.

18 Gille, Vincent (ed.), *Trajectoires...*, *op. cit.*, p. 126.

19 Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 19 (la traducción es mía). En efecto, Caillois se habría de ocupar en su siguiente obra de “la escritura de las piedras”: Caillois, Roger, *La lecture des pierres*, Paris, Xavier Barral, 2014, en que se han reunido todos los textos sobre ellas acompañados de fotografías extraordinarias de la colección de piedras del autor.

20 Creo que existe entre los estudiosos de Remedios Varo una cierta incertidumbre acerca de la intervención del azar en su

obra. El hecho de que tuviera en la mente toda la obra antes de ejecutarla no implica que en el momento de realizar los cielos, los bosques o las rocas no se abandonara necesariamente al azar. Me remito a las páginas de Beatriz Varo, muy aclaratorias, sobre el proceso de creación de la artista, *op. cit.*, pp. 166-172. Realmente interesantes me parecen las consideraciones de Susanne Klengel, “Bordando el manto terrestre. Remedios Varo y el mundo literario de Thomas Pynchon”, en Guigon, Emmanuel (ed.), *Remedios Varo, op. cit.*, pp. 23-31, que entiende este asunto (figura y mancha) como un conflicto entre cosmos y caos.

21 Arcq, Tere, “La llave esotérica: en busca de lo milagroso”, en AA.VV., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, op. cit.*, pp. 19-83, p. 24.

22 Destacan los estudios de Tere Arcq “Hacia la creación de un modelo del universo. La influencia de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky en la obra de Remedios Varo”, en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, 2013, pp. 63-76; y “La llave esotérica. En busca de lo milagroso”, *op. cit.* Ver también Rius Gatell, Rosa, “Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo”, en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.), *Remedios Varo...*, *op. cit.*, pp. 77-98, que cita el libro de Aldous Huxley *La filosofía perenne*, Barcelona, Edhasa, 2000, “uno de los autores preferidos de Remedios Varo”, p. 85.

23 Al hablar de tradición, no nos referimos en absoluto a ideologías políticas reaccionarias, sino a la creencia en “una tradición primordial y universal presente en toda civilización auténtica no aculturizada”; cf. Eliade, Mircea, “Ananda K. Coomaraswamy y Henry Corbin: a propósito de la *Theosophia perennis*”, en Cirlot, Victoria y Vega, Amador (eds.), *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1995, p. 231. Autores como Coomaraswamy, Corbin, René Guénon, Elémire Zola,

son representantes en el siglo XX de ese pensamiento tradicional cuyo fundamento está constituido por la simbología. Es posible contraponer cultura moderna a cultura tradicional, que en el Occidente europeo estaría identificada con las culturas antigua y medieval, con un nivel y grado de civilización equivalente al de la cultura india. Se trata de “culturas arcaicas” caracterizadas por una evolución elevadísima de la espiritualidad (frente a la tecnología), que por haber integrado la escritura se distinguen con nitidez de las culturas primitivas; cf. Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo*, Madrid, Siruela, 1996 (1ª edición 1946). Ver asimismo Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997 (1ª edición 1958), con reediciones hasta la actualidad.

24 Ocultistas como Helena Blavatsky o Rudolph Steiner son claros representantes de una recuperación de la tradición, así como de su influencia decisiva en el arte de vanguardia. De la abundante bibliografía existente sobre el tema citaré un solo ejemplo, aunque muy relevante: Ringbom, Sixten, “Kandinsky und das Okkulte”, en *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, München, Lenbachhaus, 1982, pp. 85-101.

25 Cirlot, Victoria, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005 (traducción al francés en L’Harmattan, Paris, 2017).

26 Cirlot, Victoria, *La visión abierta...*, *op. cit.*

27 Cirlot, Victoria (ed.), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid, Siruela, 2009 (1ª edición 1997), con la reproducción de todas las miniaturas que ilustraron su obra (a excepción de las del manuscrito de Heidelberg).

28 Tara Plunkett, en “Melusina after the Scream: Surrealism and the Hybrid Bodies of Leonora Carrington and Remedios Varo”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 95, nº 5, 2018, pp. 493-510, destaca la sensación de serenidad que emana de esta pintura (p. 497).

29 De Bingen, Hildegarda, *El libro de las obras divinas*, traducción de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar, Barcelona, Herder, 2009, pp. 529-534.

30 Walker Bynum, Caroline, *Metamorphosis and Identity*, New York, Zone Books, 2001, en particular la tercera parte: "Monsters, Medians, and Marvelous Mixtures: Hybrids in the Spirituality of Bernard of Clairvaux", pp. 113-162.

31 A este respecto, son muy interesantes las reflexiones de María Alejandra Zanetta, "Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo", en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.), *Remedios Varo...*, op. cit., pp. 139-158. Para Zanetta, lo híbrido supone en estas artistas una superación del dualismo patriarcal: "La recurrencia a criaturas híbridas en su arte constituye simultáneamente un intento de desafiar la tendencia jerárquica y excluyente de la mente patriarcal y reemplazarla por un nuevo modelo de relación que reconoce las variedades entre las especies, pero sin cualificarlas u ordenarlas jerárquicamente", p. 158.

32 El corazón es el asiento de la imaginación; cf. Hillman, James, *El pensamiento del corazón*, Madrid, Siruela, 1999, p. 48. Cuando hablo de "animación", lo hago en el sentido de Hillman, que lo entiende como el reconocimiento del *anima mundi*.

33 Arcq, Tere, "La llave esotérica: en busca de lo milagroso", op. cit., que considera "el rayo de la creación" una de las ideas fundamentales que aparecen en los libros

de Gurdjieff y Ouspensky y "que nutrieron el imaginario de la artista", junto con "la Ley de las Octavas, la relación espacio-tiempo, el fenómeno de la recurrencia y la armonía universal", ya que "no solamente se encuentran marcados los pasajes completos en sus libros, sino que ella alude a estas teorías al describir sus pinturas y algunas de ellas son descriptivas en sus títulos", p. 61. Muy interesantes son las descripciones de la propia Remedios Varo de algunos de sus cuadros, escritas en el reverso de las fotos de las obras enviadas a su hermano Rodrigo; por ejemplo, la de *El flautista*, entre 1955 y 1961. Para los escritos de Remedios, ver Mendoza Bolio, Edith, "A veces escribo como si trazase un boceto". *Los escritos de Remedios Varo*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Monterrey, 2010.

34 Para un estudio detallado de este folio, ver Cirlot, Victoria, "La visión cósmica de Hildegard von Bingen: el folio 9r del manuscrito de Lucca", *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, nº 138, septiembre-octubre de 2016.

35 De Bingen, Hildegarda, *El libro de las obras divinas*, op. cit., pp. 153-192.

36 De Bingen, Hildegarda, *Scivias: conoce los caminos*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid, Trotta, 1999, pp. 63-76.

37 Un estudio de esta imagen, en mi *La visión abierta...*, op. cit., pp. 133-156.

38 Es Tere Arcq quien recoge el testimonio: "La llave esotérica...", op. cit., p. 33. Ver también: Fremantle, Christopher, *On Attention. Talks, Essays, and Letters Based on the Ideas of G.I. Gurdjieff*, ed. Lilian Firestone Boal, Denville, Indications Press, 1993, p. IV.