

## LOS «BOCETOS» DE REMEDIOS VARO\*

EDITH MENDOZA BOLIO  
Instituto Tecnológico de Monterrey

El universo de Remedios Varo está contenido principalmente en sus pinturas, sin embargo, adentrarse en la obra escrita de esta artista española, exiliada en México, amplía la comprensión de su imaginario. En algún momento de la vida de Varo le preguntaron «¿Es usted escritor así como es pintor?» a lo que ella contestó: «A veces escribo como si trazase un boceto».<sup>1</sup> Esta respuesta puede contener las claves para interpretar el significado que la escritura tenía para ella. El trazo de un boceto es un ejercicio inacabado y libre que apunta a convertirse, tras horas de trabajo, en una obra terminada. Es posible, por lo tanto, identificar en la mayoría de

---

\* Recibido: 14-01-2009 Aceptado: 05-03-2009

<sup>1</sup> Entrevista publicada en I. Castells, *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*, México, Era, 1997, p. 68.

los escritos de Varo las mismas cualidades significativas, la libertad en su creación, su carácter privado y el hecho de no haber sido considerados, en su mayoría, como trabajos terminados.

Remedios Varo (Anglés 1908 - Cd. de México 1963) realizó sus estudios formales de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid de 1924 a 1930. Aun cuando la estricta formación técnica de la Academia no daba lugar a la experimentación, Varo comentó: «Todo lo que yo aprendía, lo aprovechaba para pintar por mi cuenta las cosas que me interesaban, que es lo que podemos llamar, unida a la técnica, la iniciación a la personalidad».<sup>2</sup> Una vez concluidos sus estudios, Varo y su marido, el pintor Gerardo Lizárraga<sup>3</sup>, se marcharon a vivir a París. Posteriormente, en 1932, se instalaron en Barcelona, en donde trabajaron para la agencia publicitaria Thompson. Poco tiempo después Varo conoció al artista catalán Esteban Francés<sup>4</sup> con quien compartiría su estudio y el interés por relacionarse con los surrealistas de la época. Las obras que Remedios Varo produjo en Barcelona, a decir de Kaplan, «demuestran que ya había desarrollado la capacidad necesaria para comprender la imaginería y los propósitos del surrealismo».<sup>5</sup> En mayo de 1936, Varo participó con tres de sus trabajos en la exposición organizada por el grupo llamado «Lógicofobistas».<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> J. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Walter Gruen/ Era, 1998, p. 29.

<sup>3</sup> Gerardo Lizárraga (Pamplona 1905-México ?): «Durante sus años de estudiante en la Academia ganó varios premios y se dedicó a actividades sumamente variadas, realizando más tarde retratos, ilustraciones comerciales, carteles políticos y murales populares [...] Gerardo era anarquista y fue uno de los primeros en presentarse como voluntario para defender la República durante la guerra civil», *Ibidem*, p. 30.

<sup>4</sup> Esteban Francés (Girona, 1913-Barcelona, 1976) Pintor: «He studied in Barcelona [...] He fought on the Republican side in the Spanish Civil War. Exile in 1937, he joined the surrealist group in Paris [...] After the war he returned to Spain»; en M. A. Caws, *Surrealism*, Londres, Phaidon Press, 2004, p. 288. A decir de Kaplan, «formaría parte de la vida de Varo en España, en Francia y también en México»; J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, *op.cit.*, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>6</sup> Al respecto Jaime Brihuega consideró que esta exposición fue «el último rescoldo surrealista de la España anterior a la guerra civil». En Kaplan, Janet. *Viajes inesperados...*, *op. cit.*, p. 44, n. 17. De esta misma exposición Dolors Marín señala: «Remedios Varo participó en la Exposición Lógicofobista de las Galerías Catalonia en Barcelona en 1936. Compartía sala con Artur Carbonell, Leandre Cristófol, Angel Ferrant, Esteve Francés, A. Gamboa-Rothowss, A. García Lamolla, Ramón Marinello, Joan

Hasta este momento es evidente que Varo, desde Barcelona, deseaba involucrarse con el movimiento parisino. En el mes de octubre de 1936 Varo conoció, por la intervención de Oscar Domínguez<sup>7</sup>, al poeta y narrador Benjamin Péret, integrante del grupo surrealista francés y uno de los amigos más cercanos de André Breton. Péret había llegado a Barcelona, en agosto de ese año, como activista político; a partir de entonces, Varo y Péret iniciaron un «asunto amoroso», como él mismo lo comenta en una carta dirigida a Breton: «Estoy metido en un asunto amoroso que me retiene aquí hasta que la joven pueda acompañarme a París, así que nada puedo decir de mi vuelta». <sup>8</sup>

En la primavera de 1937, la inseguridad y violencia generadas en España por la guerra civil, obligaron a Varo a huir para refugiarse en París y con ello iniciaría, sin ella imaginarlo siquiera, su vida como exiliada.<sup>9</sup> En París entabló amistad con artistas de la vanguardia como Víctor Brauner,<sup>10</sup> Wolfgang Paalen,<sup>11</sup> entre otros; también conoció a Max Ernst<sup>12</sup> y a Leonora Carrington.<sup>13</sup> Durante esta época, Varo

---

Masanat, Maruja Mallo, Angel Planells, Jaume Sants, Nàdia Sokalova y Joan Ismael. Fue la última gran exposición surrealista española antes de la guerra civil [...]. Entre todos exponen más de 30 obras bajo el patrocinio del ADLAN (Amics de l'Art Nou)», D. Marín Silvestre, «Remedios Varo incendiaria de la imaginación», en *Solidaridad Obrera*, 297 (Verano 2000), p. 3. [www.soliobrera.org/pdefs/a5.pdf](http://www.soliobrera.org/pdefs/a5.pdf).

<sup>7</sup> Oscar Domínguez (Tenerife 1906-París 1957), pintor y escultor. «In 1936 he introduced the decalcomania technique into Surrealism» (Caws 287). Él es una figura muy influyente en la vida de Varo, él fue quien la presentó con Péret y años más tarde, en 1940, la ayudó a huir de París. Al respecto Kaplan señala: «Era éste [Domínguez] un artista canario, fundador de la *Gran Gaceta de Arte* (una revista de Tenerife dedicada a la actividad surrealista), que hacía de puente entre su país y Francia [...] fue luego el organizador de varias exposiciones surrealistas, entre ellas una que atrajo a Breton y Péret en Tenerife en 1935»; J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, op. cit., p. 49.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, la obra de L. Clara, *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, México: Siglo XXI Editores/El Colegio de México, 1997, que incluye una amplia bibliografía al respecto.

<sup>10</sup> Víctor Brauner (Rumania 1903-París 1966), pintor y escultor «officially joined the Surrealists in 1932. In 1947 abandoned Surrealism in protest at Breton's exclusion of Roberto Matta»; en M. A. Caws, *Surrealism...*, op. cit, p. 286.

<sup>11</sup> Wolfgang Paalen (Austria 1905-Taxco, México 1959). Pintor, escultor y escritor. «He was aligned with the surrealists movement from 1935 to 1942, and again from 1951. [...] Contributing his *fumage* technique to surrealist painting», *ibidem*, p. 291.

<sup>12</sup> Max Ernst (Alemania 1891-París 1976). Pintor, escultor y creador de *collages*. «He moved to Paris in 1922, exhibiting his first surrealist paintings [...] In 1925 he Developed his *frottage* technique, a parallel practice to automatism», *ibidem*, p. 288.

experimentó con diversos temas y materiales que incorporó y adaptó a su trabajo creativo.

La relación de Varo con el movimiento surrealista fue de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía.<sup>14</sup>

Entre las creaciones plásticas de Varo, correspondientes a estos años, se puede apreciar el uso de diversas técnicas como la tinta, la acuarela, el pastel, la parafina y el óleo; con estas obras participó en varias exposiciones colectivas tales como la Exposición Internacional del Surrealismo en Tokio (1937), en la galería de Bellas Artes en París (1938), en la Galería Robert en Ámsterdam (1938) y en México, en la Galería de Arte Mexicano (1940). Estos años en París fueron de intensa actividad creadora.<sup>15</sup> Sin embargo, esta situación pronto se vio interrumpida. En julio de 1940, los nazis ocuparon París,<sup>16</sup> lo que obligó a Varo a instalarse en Canet-Plage en un albergue organizado por otro surrealista, Jacques Hérold<sup>17</sup>. En julio del mismo año se refugió temporalmente en la Villa Air-Bel en Marsella, a la espera de poder arreglar su viaje hacia tierras americanas. Un año más tarde, el 20 de noviembre de 1941, en compañía de Benjamin Péret, partieron de Casablanca rumbo a México.<sup>18</sup> Las circunstancias e implicaciones de este viaje pueden seguirse a través de una carta escrita por Varo, fechada en 1946, dirigida a sus amigas, las hermanas Martín Retortillo, compañeras de la niñez que radicaban en Madrid, a quienes les comenta:

---

<sup>13</sup> Leonora Carrington (Inglaterra 1917). Pintora y escritora. Actualmente radica en la ciudad de México. «She studied in England, Florence and Paris before meeting Max Ernst in London in 1937, moving with him to Paris, then to St. Martin D' Ardèche», *ibidem*, p. 287.

<sup>14</sup> J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>15</sup> En el Catálogo editado por W. Gruen, y R. Ovalle, *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México, Era, 1998, se incluyen las principales obras de esta época.

<sup>16</sup> El capítulo «Entre los surrealistas. París y Marsella» presenta ampliamente de esta época de la vida de Varo; J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, *op. cit.*, pp. 55-83.

<sup>17</sup> Jacques Hérold, pintor surrealista (Rumania 1920-París 1987).

<sup>18</sup> Para más detalles, véase el artículo que se ocupa del relato de este viaje en E. Mendoza Bolio, y J. Farré Vidal, «Pies en polvorosa. Travesía hacia México de Remedios Varo»; B. López y J. Farré (eds.), *Viajes y viajeros*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, pp. 209-224.

Una vez que me vi embarcada, respiré, pero el viaje era de los de órdago también; como el barco llevaba unas cuatro veces más viajeros de los que cabían normalmente, nos aglomeraron en las bodegas. Para qué os voy a contar lo que es estar en una bodega con otras cien personas y con unas temperaturas tropicales, sin contar el mareo, yo no lo pude aguantar y agarré mi colchoneta y me subí a cubierta, donde hice todo el viaje; estuve en las islas Bermudas, en Santo Domingo y Cuba; sólo en Cuba me pude bajar del barco a dar un vistazo a La Habana, que me pareció un lugar succulento y paradisíaco. Llegué a Veracruz en los huesos y de allí trepé a esta ciudad de México.<sup>19</sup>

Después de tan difícil viaje, Varo y Péret se instalaron en la ciudad de México,<sup>20</sup> lugar que consideraban como un refugio temporal, de manera que, más que integrarse a los círculos sociales e intelectuales mexicanos de la época, procuraron la convivencia con los europeos con quienes compartían un pasado común y con los que formaron un grupo muy cercano y solidario.<sup>21</sup> Uno de los encuentros más felices para Varo fue el que tuvo con Leonora Carrington; con ella establecieron una profunda amistad.<sup>22</sup> Varo veía en Carrington «una aliada que no trataría de explicar sus angustias con una lógica fácil, o socavar sus visiones a base de sentido común».<sup>23</sup>

Remedios Varo desempeñó diversas actividades: trabajó como decoradora de muebles finos, participó con Marc Chagall en los diseños de sombreros y tocados para el ballet de Léonid Massine, *Aleko*, que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes,

---

<sup>19</sup> B. Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 217.

<sup>20</sup> Con respecto al arribo de Varo y Péret, Juan Somolinos escribió: «Silenciosamente en 1942, el matrimonio Péret llegó a México [...] Los efectos de la guerra callaron a esta productiva pareja que permaneció en mutismo; sobre todo el mismo Péret cuyo paso por este país fue casi anónimo»; J. Somolinos P., *El surrealismo en la pintura mexicana*, México, Arte, 1973, p. 73.

<sup>21</sup> Esta situación la ratifica José Emilio Pacheco: «En los cuarentas, la ciudad de México se convierte en un centro surrealista gracias a la presencia de poetas como Benjamin Péret y César Moro, cineastas como Luis Buñuel, pintores como Leonora Carrington, Remedios Varo y Wolfgang Paalen» Pacheco, José Emilio. «La Batalla del Surrealismo (Octavio Paz y la Revista Estaciones)». En: P. G. Erle, G. Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1975, pp. 49-54.

<sup>22</sup> En una entrevista a Leonora Carrington, publicada en «México su apuesta por la cultura», le preguntaron: «¿Qué extraña de aquella época? Extraño a Remedios. Era muy inteligente. Nos conocimos en París, en una reunión llena de gente. Aquí nos volvimos a encontrar», A. Ponce (coord.), «Leonora Carrington: El mundo es enormemente misterioso», en *México su apuesta por la cultura*, México, Grijalbo, 2003, p. 75.

<sup>23</sup> J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, op. cit., p. 93.

entre otras;<sup>24</sup> aunque los ingresos económicos más estables de Varo procedían de los dibujos publicitarios de la casa Bayer.<sup>25</sup> Benjamin Péret, por su parte, trabajaba como traductor y profesor de francés.<sup>26</sup> En 1947, Varo y Péret decidieron separarse «Péret regresó a Francia y Varo se mudó a vivir por algún tiempo, en la misma ciudad de México, a la casa de sus amigos José y Kati Horna<sup>27</sup>. Este mismo año Varo se marchó a Venezuela, en compañía del piloto francés Jean Nicolle,<sup>28</sup> para encontrarse con su madre, su hermano Rodrigo y la familia de éste. En ese país permaneció hasta principios de 1949, momento en que decidió regresar a tierras mexicanas para establecerse definitivamente. Años más tarde, en 1952, Varo se unió con Walter Gruen.<sup>29</sup>

Es a partir de este momento y hasta su muerte en el año de 1963, cuando Varo decidió concentrarse en sus labores artísticas. Durante este tiempo participó exitosamente en diversas exposiciones y muestras de pintura. Adicionalmente, hizo públicos algunos textos autógrafos que muestran, como característica común, su vinculación con algún otro lenguaje artístico. A pesar de que cada uno de estos escritos fueron redactados en fechas y según propósitos diversos se mantiene como constante que su autora aglutinó, como un todo, los lenguajes utilizados

---

<sup>24</sup> W. Gruen, y R. Ovalle, *Remedios Varo...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>25</sup> Esta etapa, como la época de París en la primavera de 1937, resulta muy interesante por la diversidad de labores creativas que Varo pone en práctica. Si anteriormente se destacaba su experimentación con diferentes técnicas pictóricas, en esta ocasión llama la atención la variedad en sus ocupaciones. De éstas, debe señalarse este primer acercamiento de Varo hacia el espectáculo teatral con el diseño del vestuario para un ballet, lo que sin duda apunta hacia la obra de teatro que más tarde escribiría junto a Carrington, así como a su participación en el diseño de las máscaras para la puesta en escena del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, dirigida por Álvaro Custodio en 1958.

<sup>26</sup> R. Tíbol, *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2001, p. 120.

<sup>27</sup> José Horna, escultor español que Varo había conocido en la Academia de Madrid, y su esposa la fotógrafa húngara, Kati Horna. Véase la semblanza realizada por A. Sánchez Mejorada, «Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana», *Cuartoscuro*. 50 (sep.-oct., 2001)

<http://www.cuartoscuro.com/50/articulos/html>

<sup>28</sup> A decir de Kati Horna, Jean Nicolle «era un hombre carismático para las mujeres, tan simpático, con todos sus planes, bromas y juegos que atrajo la atención de Varo»; en J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>29</sup> W. Gruen, y R. Ovalle, *Remedios Varo...*, *op. cit.*, p 46.

presentándolos como unidad significativa, es decir, como constructos creativos (Ver Tabla 1).

Tabla 1. Constructos creativos.

<i>Fecha de redacción</i>	<i>Textos autógrafos que hizo públicos Remedios Varo</i>	<i>Constructo creativo</i>
1952	Nota a Juan Soriano, escrito al reverso de dibujo	Escrito+Dibujo
1955-1961	Notas a Rodrigo Varo, escritas al reverso de fotografías de sus pinturas	Escrito+Fotografías
1959	<i>De Homo Rodans</i>	Escrito+Escultura
1960	<i>El caballero Casildo Martín de Vilboa</i>	Escrito+ Retrato

El dibujo, las fotografías de sus cuadros, la escultura, la pintura y el escrito correspondiente a cada uno de estos medios artísticos, integran lo que se ha considerado como «constructos creativos» en los cuales la sinergia producida enriquece el sentido que las obras presentarían de encontrarse aisladas.

El primero de ellos corresponde al constructo realizado como un regalo para el pintor y escultor mexicano Juan Soriano (1920-2006). Se integra por el dibujo y la nota escrita al reverso de éste, fechado en el año de 1952.<sup>30</sup> El *Retrato del Barón Ángel Milfastos de niño* tiene un formato pequeño, mide 12.2 x 15 cm., fue realizado con tinta sobre papel.<sup>31</sup> Su destinatario comentaría años más tarde: «[Remedios] me hacía dibujos de historias que le contaba sobre mi familia».<sup>32</sup> A través del escrito Varo atribuye al sencillo dibujo un valor que va más allá de sus cualidades estéticas «No te importe –le dice– que este dibujo sea tan malo, porque es un documento de gran valor histórico. Se trata del único retrato que existe del barón Ángel Milfastos

<sup>30</sup> J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, op. cit., p. 136.

<sup>31</sup> W. Gruen, y R. Ovalle, *Remedios Varo...*, op. cit., p. 254.

<sup>32</sup>Comentario de Juan Soriano en una entrevista realizada en el 2003 por Columba Vértiz.

cuando era niño»<sup>33</sup>. Con el texto la autora revela la «verdadera» historia del personaje central, quien, por cortar las cabezas de sus tías, moriría en la horca. Otro aspecto que cabe mencionar es que alude a un tópico, que será recurrente en la obra pictórica y escrita de Varo posterior a esta nota, relacionado con la invención tecnológica, el cual es presentado bajo una perspectiva irónica.

Asimismo entre los años comprendidos entre 1955 y 1961, Remedios Varo envió fotografías de sus cuadros a su hermano Rodrigo, y en su reverso anotaba algún comentario explicativo de la pintura. Al igual que la nota a Juan Soriano, la génesis de estos textos obliga, inicialmente, a considerar el soporte-papel utilizado que se limitaba a un espacio en blanco equivalente a una postal (aproximadamente 10 cm. x 15 cm.), estas dimensiones sugieren, inicialmente, que la extensión del texto se supeditaba a las medidas del papel utilizado, lo que se constata en la mayoría de estos escritos que están por debajo de las 200 palabras. A pesar de este limitante material, es posible considerarlos como una nueva forma de narración, originada en la descripción-interpretación de la pintura, que presenta cualidades estéticas propias al ocuparse de la simbología, los espacios, los personajes y las acciones presentadas. Estos textos muestran una serie de rasgos característicos presentes en el resto de la producción escrita de Varo.

En los constructos integrados por las fotografías de los cuadros y las notas escritas al reverso parecería que la imagen pictórica es más elocuente que lo anotado al reverso de la fotografía de ésta, pero al leer el escrito se amplía la percepción de los detalles y se incrementa la comprensión de los símbolos de la imagen. Sin embargo, incluso apoyándonos en ambos lenguajes aún quedan elementos silenciados y algunos más, un tanto ambiguos. Los constructos creativos de Remedios Varo,

---

<sup>33</sup> Véase la edición crítica en E. Mendoza Bolio, *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*, Tesis de Doctorado inédita. México, Instituto Tecnológico de Monterrey, 2008, pp. 187-188 y pp. 273-276, en su edición genética que muestra diferentes etapas del proceso de creación de este texto.

parafraseando a Guigon,<sup>34</sup> quiebran nuestras costumbres visuales e intelectuales pues su apreciación obliga a realizar una lectura que vaya de la pintura hacia el texto y viceversa, proceso que implica una profunda observación.

En medio de su creciente éxito como pintora, en el año de 1959, Remedios Varo realizó la escultura *Homo Rodans* y redactó un texto que tituló *De Homo Rodans*, escrito a mano, en 10 folios tamaño carta, sin numerar. Con éste inauguraba públicamente su faceta como escritora. *De Homo Rodans* se considera su primer escrito público con destino comercial, el cual, al igual que la escultura, forma parte de una colección privada.

Remedios Varo, en una carta dirigida a su madre fechada en el mismo 1959, hace alusión acerca de *De Homo Rodans*:

Eso de la figurita que dicen es una cosa que no te había contado porque no sabía bien cómo explicártelo, ya que se trata de antropología y no de pintura. Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo, después de limpiarlos muy bien, una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del *homo sapiens* fue esa figurita que hice, a la que llamo *homo rodans* (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma). Este señor, que resultó ser secretario de un ministro, fue a buscar al ministro, lo llevó a la librería, y tanto le gustaron la figura y el manuscrito que los compró, nada menos que para ofrecérselo como regalo de Navidad al presidente de la República. Ya te puedes figurar que me quedé pasmada. No te doy detalles de lo que escribí o de la figura, pues todo está hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso.<sup>35</sup>

Remedios Varo parece mostrarse gratamente sorprendida por la acogida de este proyecto escultórico-literario, que había elaborado a manera de parodia de un discurso científico, que ella misma define como «un pequeño tratado de

---

<sup>34</sup> E. Guigon, «Imágenes y textos en la obra de Remedios Varo», en Remedios Varo, *Arte y Literatura*, Teruel, Museo Teruel, 1991, pp. 15-22. Particularmente, al considerar que «Remedios parece no haberse podido limitar a un único modo de expresión. Para ella los medios del pintor y los del escritor son solidarios en el quebrantamiento de nuestras costumbres visuales e intelectuales», p. 17.

<sup>35</sup> B. Varo, Beatriz, *Remedios Varo...*, op. cit., pp. 227-228.

antropología», aunque aclaraba que «imitaba un viejo manuscrito» y que todo estaba «hecho y escrito en broma». Como se lee en el fragmento siguiente:

El endurecimiento cobra cada día más prestigio: músculos duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos, etc. Esta tendencia hacia el endurecimiento ya era notable en la época de Quintiliano, quien nos relata en sus *Narraciones Tórbidas*:

*“...et procer venerabile et vetustus caminandum naturæ vislumbatum virgo impúdica virgo tórbida et ornata duobus globis durissimos et homo vetustus appetitum venere ardens luxuria et sudore suæ atque recondidit membra simulacris voluptatem consumatum est”.*

La unánime tendencia hacia el endurecimiento —mejor que tendencia, el anhelo, diría yo— que reinó durante la Primera Actitud o el Primer Movimiento, como tan acertadamente lo llama Jean François de la Croupiette, ¿qué es sino el irrefrenable deseo de trascender que anima a todas y cada una de las cosas? Deseo quizás inconsciente y desordenado, pero no por eso menos tenaz y peligroso, ya que tenemos muchos ejemplos de los terribles resultados del reblandecimiento trascendental de los abismos minerales cuando éstos comenzaron a retroceder en su equivocado y audaz camino hacia la dureza absoluta.<sup>36</sup>

Con este constructo creativo que considera un «conjunto [que] resultaba gracioso» continuaba con la práctica de crear dos objetos artísticos cuya complementariedad los enriquecía. La escultura, elaborada con huesos de pollo y pavo,<sup>37</sup> y el escrito que había realizado eran para Varo una parodia lúdica, lo que podría explicar su «pasma» ante la buena acogida. Quizá la inusitada aceptación en el mercado del arte de este objeto surrealista contribuyó a que Remedios Varo conservara diversos escritos en sus cuadernos.

Finalmente, se encuentra el constructo de *El caballero Casildo Martín de Vilboa*<sup>38</sup> que se integra por el escrito redactado en tres cuartillas manuscritas e ilustrado con un dibujo, a manera de un emblema heráldico, que encabeza la carátula; y la obra

---

<sup>36</sup> E. Mendoza Bolio, *A veces escribo...*, op. cit., p. 182.

<sup>37</sup> Wolfgang Paalen, otro de los amigos surrealistas de Varo, utilizó también huesos de pollo en la escultura *El genio de las especies* realizada en 1938, reproducida en J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, op. cit., p. 258.

<sup>38</sup> El texto íntegro de *El caballero Casildo Martín de Vilboa*, se incluye en E. Mendoza Bolio, *A veces escribo...*, op. cit., pp. 187-188, en edición crítica, y pp. 273-276, en la edición genética que muestran etapas diferentes del proceso de creación del mismo.

pictórica *Retrato de Juan Martín* datada en 1960.<sup>39</sup> Éste lo realizó Varo para regalárselo a Juan Martín, dueño de la galería de arte que comercializó algunas de sus obras. En el relato hace una reseña de la peculiar labor espiritual de Casildo Martín de Vilboa en el año de 1462:

Hallábase entonces el reino de Vilboa en un estado de gran disipación y herejía y sus habitantes dejaban pasar hasta 3 y hasta 4 horas sin recitar oración alguna. Este estado de cosas hacía que la "Espiral Sonora de la Oración" no llegase al cielo con regularidad, provocando por lo tanto muchos disturbios atmosféricos y tempestades. Pero llegado que hubo el gran ornitólogo con sus búhos orantes y habiéndolos distribuido por toda la región, subió de nuevo una gran Espiral en forma muy regular y mejoró no sólo el tiempo, sino que, avergonzados los vilbohítas, tomaron ejemplo de las aves y recuperaron su alto nivel espiritual.

Como ya se ha dicho, la pintura y el texto, como un todo creativo, se cargan de significado y, al mismo tiempo, cada uno de manera independiente posee atributos particulares. La apariencia de arcaísmo es la característica evidente en ambas creaciones: en la pintura utiliza el craquelado, técnica que permite dar al óleo un aspecto antiguo y envejecido, al reproducir finas grietas imitando aquellas que se forman a menudo en la superficie de viejas pinturas ajadas por el paso del tiempo. Por lo que respecta a la versión final del escrito, Varo imitó la apariencia de un manuscrito antiguo pues con la caligrafía lograba armonizarlo con el retrato al que hace referencia. Es sabido que a Varo «no le gustaba nada pintar retratos»,<sup>40</sup> por lo tanto, se puede afirmar que le interesaba, más que el retrato o el texto en sí mismos, el juego ficcional que implicaba su elaboración, combinando, una vez más, la escritura y la pintura.

A través de la reflexión sobre los constructos creativos, se aprecia la fuerza polisémica que poseen y la forma en que la silenciosa reciprocidad de los lenguajes utilizados los potencia logrando que de éstos se desprendan diversas lecturas. Resulta evidente que Varo buscaba hacer reír, pero no sólo eso, utilizaba la ironía

---

<sup>39</sup> Según ficha técnica de la pintura en W. Gruen, y R. Ovalle, *Remedios Varo...*, op. cit., p. 298.

<sup>40</sup> J. Kaplan, *Viajes inesperados...*, op. cit., p. 135.

como un subterfugio para entablar un diálogo con su lector al que le exigía una profunda mirada. De tal suerte que se podría considerar que, para aventurarse a la interpretación de los constructos creativos de Varo, no se trata solamente, parafraseando a Gadamer<sup>41</sup>, de recoger la información transmitida y correr impacientes a la búsqueda del sentido final, sino de que una vez rebasado ese primer nivel de comprensión, los constructos creativos inciten entonces a averiguar, a revelar los posibles significados ocultos; a avanzar hacia un nivel más íntimo, pues su categoría sugiere que encontrar ese sentido final implica una interpretación más honda, ya que transmiten un mensaje que va más allá de sus lenguajes por los pensamientos que provocan. Sin embargo hay que considerar que «lo que es, nunca se puede comprender del todo»,<sup>42</sup> de ahí la riqueza de la experiencia con el arte.

Además de los constructos creativos antes mencionados, entre el acervo escrito de Varo se encuentran los manuscritos autógrafos conservados en sus cuadernos personales<sup>43</sup>. Estos textos presentan, en su mayoría, una caligrafía legible, sin enmiendas o tachaduras. Su datación, aunque difícil de precisar, se puede ubicar entre 1941 y 1963, período de tiempo que abarca los años que Varo vivió en la ciudad de México. No obstante, algunos escritos presentan marcas que, al relacionarlas con su obra pictórica o con su biografía, permiten vislumbrar alguna fecha de su redacción. En este conjunto se encuentran relatos de sueños, narraciones y cartas.

Los relatos oníricos,<sup>44</sup> escritos de vigilia procedentes del mundo de lo soñado, permitían a Varo «transportar los hechos hasta la conciencia»<sup>45</sup> y salvarlos del olvido

---

<sup>41</sup> H. G. Gadamer, «Texto e interpretación», *En Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 344, señala: «En ellos [los textos literarios] no se trata simplemente de recoger la información transmitida por el texto. No corremos impacientes, directamente a la búsqueda del sentido final para captar con él la totalidad de la comunicación».

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>43</sup> Los textos se incluyen en Mendoza Bolio, Edith. *A veces escribo...*, *op. cit.* pp. 190-222.

<sup>44</sup> «Biografías nocturnas» a decir de Ll. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Barcelona, Herder, 2002, p. 27, n. 3.

<sup>45</sup> C. Jung, *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 63.

al fijarlos en un texto.<sup>46</sup> Como se puede apreciar en el siguiente fragmento de *Plastilina*:

Fui a visitar a Javier y Amaya 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.

Los personajes de este escrito, Javier, Amaya y los padres de éstos, formaban parte de la vida real de Varo, mientras que la situación que plantea el relato presenta un juego ficcional en el cual retoma un elemento recurrente en su obra, la vida cotidiana envuelta en un halo de magia y fantasía. En otros de sus relatos oníricos se puede percibir un claro paralelismo con algunas de sus obras pictóricas.

Asimismo en los cuadernos de Remedios Varo se encuentran escritos de mayor extensión<sup>47</sup> en los que incluye, como elementos que configuran una historia más elaborada, algunos relatos de sueños como en *Días de meditación* y en *Trigo, aceitunas y naranjas, presérvate del frío con lana de oveja*. Dentro de la misma temática se inscribe también *Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama* sin embargo éste apunta, por las inferencias textuales relativas a su formato, hacia un constructo creativo similar a los presentados anteriormente pues alude al estado físico en que se encuentra el volumen, lo cual lleva a pensar que Varo lo diseñaría como un libro antiguo y maltratado. El texto sigue la estructura de una receta de cocina que presenta en forma humorística e irónica.

Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sábanas de la cama. Tómense las plumas de las gallinas y espárganse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndase la cama con cuidado. (No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color, pero hay que evitar las llamadas de gallina de

---

<sup>46</sup> María Zambrano señala: «No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse»; *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004, p. 25.

<sup>47</sup> Véase E. Mendoza Bolio, *A veces escribo...*, op. cit., pp. 201-217.

Guinea pues éstas producen a veces un estado ninfomaniaco de larga duración o graves casos de priapismo).

Adicionalmente entre los textos que Varo no hizo públicos se encuentran dos escritos epistolares. La redacción de las misivas de Varo denota la clara intención de divertir a sus lectores para lo cual emplea diversas estrategias discursivas entre las que se pueden observar juegos de palabras y marcas que advierten la estrecha relación de amistad con los destinatarios y la complicidad existente entre ellos. Varo se escabullía entre la realidad y la ficción y hacía que los mensajes implícitos fueran muchos más que los explícitos: «Espero vuestras noticias y sólo entonces os comunicaré cómo fui visitada, tiempo ha, por una sirena hechicera, fervorosa admiradora vuestra y muy preocupada e intranquila a causa de vuestro retrainimiento de la vida cotidiana. ¡Misterio!» A través de las alusiones fantásticas llenaba de comicidad su vida cotidiana, que se revelaba llena de matices, en ese intento de diálogo separado por el tiempo y el espacio.

Finalmente, entre los escritos recuperados de la obra de Varo, se encuentra el manuscrito de una pieza teatral realizada en colaboración con su amiga, la también pintora, Leonora Carrington. Es probable que éste haya sido escrito alrededor de 1947 y su creación mero divertimento. La intención lúdica es evidente, las autoras explícitamente declaran, en una nota preliminar, que la obra fue realizada «para diversión de los actores». En ese sentido, se explica que el reparto esté lleno de comicidad en sí mismo, particularmente por el deseo expreso de la simulación, los hombres representarían los personajes femeninos y viceversa. Desafortunadamente no nos ha sido posible saber si la obra llegó a representarse o si sólo fue escrita para ser leída entre sus amigos íntimos, ya que hasta el momento no se cuenta con ningún testimonio que lo confirme, pero dado que rompen con la relación tradicional entre

los actores y el público al destacar que éste «es puro accidente» se ratifica el carácter privado de la posible representación de esta pieza teatral.<sup>48</sup>

[Acto I. Escena 1]

*En el cráter del lejano y alto pico Oripipí, hogar de la reina Nesfatalina. Hartitos murciélagos, tecolotes, mariposas negras y otros ganados nocturnos deambulando por los lujosos departamentos de la Reina. Del suelo de lava arrugada suben plumas de humo. Se oyen gruñidos profundos de la misma barriga de la tierra. Entra Scatijeras con aspecto de conspirador, juega nerviosamente con su larga barba roja. Salen de aquella cascada de pelos colorados algunas moscas grandes; empieza a mirar atentamente un frasquito que tiene en la mano.*

SCATIJERAS ¡Elíxir divino! ¡Aceite celestial! ¡Fruta mágica de mi inmenso saber!  
¡Oh, humanidad bestial, tiembla delante [de] este Santo Cuerpo Grasoso!

*Entra el Perico verde humildemente.*

PERICO ¡Oh, Scatijeras, emperador de la divina inteligencia, tira este aceite demoniacal!

SCATIJERAS Callado asqueroso pájaro, ¿qué sabes tú de mis invenciones divinas, cerebro de periquito en un cuerpo color de lechuga?

PERICO Gran Scatijeras, yo sé los poderes de esta pequeña botella: basta frotar las nalgas con el aceite para que el alma del humano salga visiblemente del cuerpo y los dos sigan viviendo cada uno por su lado.

SCATIJERAS ¡Cállate, Perico! ¡Oye la llegada de la Reina!

Aun cuando la obra teatral responde a lo que se considera como fantástico y humorístico, su temática está impregnada de símbolos y misterios religiosos heredados que, condicionados histórica y socialmente, remiten a universales míticos. Sin embargo, no se debe perder de vista el marco que la adscripción al surrealismo de las autoras conlleva. El trabajo de Varo y Carrington, dada su relación con «la realidad creacional de este movimiento»,<sup>49</sup> apunta a encontrar en la «poética surrealista» algunas otras claves para profundizar en la interpretación de la pieza teatral. Una de estas marcas es la libertad para la creación. Varo y Carrington escribieron como si jugaran, haciendo con el juego un «*intermezzo* en la vida

---

<sup>48</sup> Véase la edición de la pieza teatral que se incluye en *Ibidem*, pp. 224-245, correspondientes a la edición crítica; en pp. 253-272, se incluye la edición genética de la pieza teatral, cuyo objetivo es presentar el texto lo más cercano posible al estado en que se encuentra para que sean las autoras y sus procesos los que se revelen. En ambas se ha introducido como título *El Santo Cuerpo Grasoso*.

<sup>49</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 638.

cotidiana».<sup>50</sup> De esta manera idearon un mundo posible, el «mundo de lo imaginario, esa tercera residencia del espíritu»<sup>51</sup> al que Breton ya había hecho referencia en el *Primer Manifiesto* de los surrealistas:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia [...] De los recuerdos de la infancia y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo descarriado, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la 'verdadera vida; [...] La infancia, en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo. Gracias al surrealismo parece probable que retornen tales perspectivas.<sup>52</sup>

Tanto Varo como Carrington muestran ese «impulso lúdico del espíritu»<sup>53</sup> sumergido en el surrealismo y embebido quizá de los recuerdos de la infancia. Siguiendo a Artaud, se diría que con su escritura lograban apropiarse de aquello que todavía no era y lo traían a la existencia,<sup>54</sup> tal como sucede en los juegos y que se manifiesta especialmente en el asunto central, la celebración del concurso que buscaba descubrir el alma más bella.

En conclusión cabe señalar que la comprensión del universo artístico de Remedios Varo será más amplia y profunda en la medida en que se consideren todas las huellas de su quehacer. El «constructo creativo» que es la obra total de Varo muestra la silenciosa reciprocidad de los lenguajes utilizados y la forma en que potencian su sentido. Varo rescata un cúmulo de imágenes y relatos que plasma tanto en los escritos como en las pinturas en los cuales el concepto de realidad

---

<sup>50</sup> J. Huizinga, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, p. 16.

<sup>51</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 630.

<sup>52</sup> A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 60.

<sup>53</sup> Huizinga en su reflexión acerca del «Papel de la figuración poética» en *Homo Ludens* señala: «El intento de aturdir la imaginación mediante una fantasía exorbitante, cuantitativa o cualitativamente, no opera sólo como función poética y en forma lírica. Esta necesidad por lo desmesurado es una típica función lúdica propia de los niños y la conocen también los perturbados mentales, lo mismo que ha sido algo grato para los elaboradores literarios de los mitos y las hagiografías. [...] Esta tendencia a producir un efecto sorprendente mediante la exageración desmesurada o mediante la proporción de todas las proporciones o relaciones, no debe ser considerada como algo totalmente serio [...] nos hallamos en presencia del mismo impulso lúdico del espíritu»; *op. cit.*, p. 190.

<sup>54</sup> A. Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2002, p. 12.

adquiere nuevas dimensiones en las que la lógica de la razón no corresponde a la lógica de la imaginación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2002.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001.
- CASTELLS, Isabel, *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*, México, Era, 1997.
- CAWS, Mary Ann, *Surrealism*, Londres, Phaidon Press, 2004.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los Ismos*, Madrid, Siruela, 2006.
- DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Barcelona, Herder, 2002.
- GADAMER, Hans-George, «Texto e interpretación», en *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1992.
- GRUEN, Walter y Ovalle, Ricardo, *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México, Era, 1998.
- GUIGON, Emmanuel, «Imágenes y textos en la obra de Remedios Varo», en *Remedios Varo. Arte y Literatura*, Teruel, Museo Teruel, 1991, pp. 15-22.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.
- JUNG, Carl, *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- KAPLAN, Janet, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Walter Gruen/Era, 1998.
- LIDA, Clara, *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, México, Siglo XXI Editores/El Colegio de México, 1997.
- MARÍN SILVESTRE, Dolors, «Remedios Varo incendiaria de la imaginación», *Suplemento cultural de Solidaridad Obrera*, No. 5, Verano 2000. (Encartado en el # 297 del periódico *Solidaridad Obrera*).  
<http://www.soliobrera.org/pdefs/a5.pdf>
- MENDOZA BOLIO, Edith, *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*, Tesis de Doctorado inédita, México, Instituto Tecnológico de Monterrey, 2008.

- MENDOZA BOLIO, Edith y FARRÉ VIDAL, Judith, «Pies en polvorosa. Travesía hacia México de Remedios Varo», en B. López y J. Farré (eds.), *Viajes y viajeros*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, pp. 209-224.
- PACHECO, José Emilio, «La Batalla del Surrealismo (Octavio Paz y la Revista Estaciones)», en Peter G. Erle, G. Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1975, pp. 49-54.
- PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- PONCE, Armando (coord.), «Leonora Carrington: El mundo es enormemente misterioso», *México su apuesta por la cultura*, México, Grijalbo, 2003.
- SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, «Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana», *Cuartoscuro*. Vol. 50, sep.-oct., 2001.  
<http://www.cuartoscuro.com/50/articulos/html>
- SOMOLINOS P., Juan, *El surrealismo en la pintura mexicana*, México, Arte, 1973.
- TIBOL, Raquel, *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2001.
- VARO, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- VÉRTIZ COLUMBA, «Juan Soriano: razones e ideas sobre el arte», *Noticias de Oaxaca* Núm. 10465, Jueves 16 de febrero de 2006. <http://www.noticiasoax.com.mx>
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004.