

Andrea Luquin Calvo



REMEDIOS VARO

EL ESPACIO Y EL EXILIO

Este viaje personal por la obra, los espacios y los exilios de Remedios Varo, este pasear por sus casas y charlar con sus habitantes, comenzó de manera personal con la mirada a uno de sus cuadros: *Bordando el manto terrestre*, en su vacío, en la nada; en la visión de lo informe que se resiste a tomar forma a través del hilo del tejido que va sosteniendo el espacio.

Pintora catalana, su relación con círculos anarquistas, su pertenencia al surrealismo, en donde las mujeres no figuran entre la lista oficial de sus miembros; su llegada a un país que tardó mucho tiempo en quitarse la sombra de la influencia artística de Diego Rivera y Frida Kahlo, la convierten en una figura que muestra cómo el vivir al margen de todas las historias se perpetúa como olvido.

Sin embargo, dentro de esa marginalidad su obra funciona como lugar de resistencia, como luz que ilumina el espacio del exilio. Porque digámoslo ya, Remedios Varo no solo es una de las pintoras más importantes del surrealismo, sino también de España y México, cualesquiera que sean la escuela o periodo del arte con que la comparemos.

COLECCIÓN
LILITH

Remedios Varo: El espacio y el exilio

ANDREA LUQUIN CALVO



iuieg
UNIVERSITAT D'ALACANT

INSTITUT UNIVERSITARI
D'INVESTIGACIÓ
D'ESTUDIS DE GÈNERE
INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
DE ESTUDIOS DE GÉNERO

Andrea Luquin Calvo

**REMEDIOS VARO:
EL ESPACIO Y EL EXILIO**

Colección LILITH del Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante

Esta obra obtuvo el II Premio de Investigación Presen Sáez de Descatllar (2006) del Centro de Coordinación de los Estudios de Género de las Universidades Públicas de la Comunidad Valenciana.

Publicaciones de la Universidad de Alicante Campus de San Vicente s/n 03690 San Vicente del Raspeig

Publicaciones@ua.es <http://publicaciones.ua.es>

Portada original: candela ink

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Obertura

Primera Parte: La vida y el mundo de Remedios Varo

Capítulo Primero: La geografía

Capítulo Segundo: Tránsitos

Segunda Parte: El espacio

Capítulo Tercero: El manto terrestre

Capítulo Cuarto: *Roulotte*

Tercera Parte: El exilio: Los habitantes del espacio

Capítulo Quinto: El desgarró y sus habitantes

Capítulo Sexto: Las tejedoras de Verona

Capítulo Séptimo: *De Homo rodans*

Epílogo. Notas para comenzar de nuevo el viaje

Apéndice: Biografía de Remedios Varo

Bibliografía

*El espacio no es una extensión sino el imán de las
Apariciones.*

«Apariciones y desapariciones de Remedios Varo»

Octavio Paz

OBERTURA

No nos encontramos aquí... ante la obra de una pintora, sino ante la creación de un mundo: un mundo total..., un mundo secreto.

Jomi García–Ascott

Los viajes a través del manto

Todo ensayo es ante todo un viaje, un encuentro de miradas. Este viaje personal por la obra, los espacios y los exilios de Remedios Varo, este pasear por sus casas y charlar con sus habitantes, comenzó de manera personal con la mirada a uno de sus cuadros: *Bordando el manto terrestre*, en su vacío, en la nada; en la visión de lo informe que se resiste a tomar forma a través del hilo del tejido que va sosteniendo el espacio. El mundo en miniatura que bordan las chicas en lo alto de la torre nos ayuda a resistir y a

sostenernos ante la disolución del mundo y de nuestros espacios, de la cual somos testigos todos los días. Sólo quien ha perdido el espacio y el mundo, quien ha vivido en el exilio, puede transmitir esas sensaciones.

Bordando el manto terrestre es la semilla del presente libro. Las siguientes líneas no buscan continuar los temas ya abordados en los pocos textos existentes, por desgracia, sobre la pintora, enfocados a cuestiones de técnica artística, a la influencia del surrealismo en su obra o a la mera reconstrucción de su biografía. El motor de este viaje es algo completamente diferente y parte de la sensación que surge al observar *Bordando el manto terrestre*, esa sensación que nos dice que, quien lo pintó, debió de amar profundamente el espacio para describir todo un espectáculo en una molécula de dibujo, para pintar cada detalle como si fuera una molécula del mundo.

En la imagen de este bordado que va formando el mundo se respira la idea del espacio como ethos: como residencia, como lugar donde se habita, sinónimo de morada, del espacio entendido como nuestro hogar. Todo espacio verdaderamente habitado nos lleva así a la noción de casa; los significados que vamos construyendo en nuestras vidas harán las paredes que nos protegen, que nos dan sentido y nos instalan en un lugar del mundo. Es así como toda ética alude al espacio originario donde el ser humano habita, donde construye su propia historia e identidad. Como las chicas que tejen en lo alto de esa torre, cada uno de nosotros vamos

bordando el manto terrestre. En cada acción y en cada acto, vamos construyendo nuestra propia casa, enraizándonos en el mundo.

Si la visión de *Bordando el manto terrestre* hace posar nuestros ojos en el espacio, es porque para Remedios Varo el peso del sentido está en él. Para quien el mundo de la convivencia se niega ante un exilio inexplicable, el peso del sentido se encuentra en ese mundo que se nos ha arrebatado, en el espacio del que hemos sido desterrados.



Bordando el manto terrestre, 1961, óleo/masonita¹

1 Masonita es un tipo de tablero de fibras de madera altamente comprimida y sometida a vapor, empleada para el aislamiento, la instalación

A través de la tela que la pintora teje en lo alto de la torre, se respiran las resonancias de una época histórica que se acercó a la desaparición de nuestro mundo con la aparición del exilio, del destierro, con la destrucción de nuestro espacio, con el surgimiento del totalitarismo, con el aniquilamiento de las construcciones que nos amparaban en el mundo. El ángel de la historia, nos dice Benjamin, avanza, no puede detenerse ante lo que sus ojos le muestran: un espeluznante amontonamiento de ruinas y cadáveres, la descomunal montaña de escombros humanos y materiales, la destrucción de todo espacio propio, el desgarrar de la tela que sostiene el bordado, que amparaba al ser humano, que se encuentra, así, sin sustento, abandonado. Para Varo, nos han borrado del espacio. Exiliados, vagamos en busca del refugio que nos proporcione un nuevo hogar.

Este hilo que Remedios va tejiendo en su manto no es más que la propia travesía del pensamiento contemporáneo, llena de extrañamientos, de exilios, de destierros, de rupturas con los relatos que daban sentido a nuestra existencia y construían nuestro mundo. Testigo de la Guerra Civil española, del avance de los movimientos totalitarios y del nazismo, Remedios Varo forma parte de una generación que se enfrentó al hecho de que la barbarie y las guerras vividas

de paneles, puertas o tabiques, así como soporte para la pintura. Masonita es la asimilación al español de la palabra inglesa Masonite, que es una marca registrada por Masonite International Corporation. El nombre del producto procede de su inventor, William H. Mason.

eran producto del corazón de la civilización, que vio que los destierros temporales se hacían exilios definitivos, en un mundo conformado por los sueños de la razón convertidos en pesadillas. Su vivencia le mostró cómo su exilio aparecía en relación con la propia insostenibilidad del sujeto moderno en el espacio de la organización científico-técnica, de la razón de dominio, del totalitarismo. Un sujeto incapaz de encontrar su hogar en el mundo y de establecer algún significado a su existencia. Remedios advirtió que todo exilio comienza por ese desgarramiento, por ese sentirse inmerso en una totalidad de cosas y objetos carentes de significado, por ese sentirse abandonado sin suelo que nos sostenga. Nos convertimos en un ser cuya estancia consiste en su existencia, en donde lo que cuenta ya sólo es ese ex, la salida, el afuera de todo significado. A través de este mundo de personajes en movimiento, del viajero o del caminante, de los vagabundos, de las mujeres navegando por ríos, de los seres con extremidades convertidas en ruedas que transitan por su espacio, Remedios consolida al sujeto sin territorio, aquel que se vive en la ruina de sus construcciones, en un exilio que se convierte en nuestra propia constitución. El sujeto moderno se define por su lugar en ese exilio, por su postura ante el desgarramiento permanente, por su relación con los destierros forzados. La mayor parte del pensamiento contemporáneo² es impensable sin ese acontecimiento del

2 «La radicalización filosófica de esta experiencia se encuentra en[...] Heidegger|..,| lo existente humano, el Dasein, es el siendo cuya esencia consiste en su existencia [...] en este sentido moderno de la existencia, lo que

sentirse exiliado, de la vivencia de un yo como exilio, como apertura y salida de sentido. Desde luego, nos dice Rilke, es extraño no habitar más la tierra.

Remedios borda, teje: raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, tarot, alquimia, magia, espirales del sonido: hilos de vida, hilos de tiempo. Remedios anti-parca. Cuando el ángel de la historia no se ha detenido, Varo paraliza el tiempo en sus relojes para que aparezca la revelación a través de una ventana que se abre entre los escombros. En esa revelación, Varo encontró que su expulsión y su búsqueda resultaban análogas a la huida de la humanidad, a los laberintos de una razón generadora de monstruos. Las presentes líneas buscan entretejer el hilo de la obra de Varo con el pensamiento contemporáneo centrado en la ruptura con los discursos, la pérdida de sentido de la existencia, la cosificación del ser humano, la pérdida del espacio llevada al límite con los movimientos totalitarios y, sobre todo, la experiencia del exilio.

La expulsión del espacio se va componiendo por multitud de barcos, como aquel que un día Remedios tuvo que tomar

cuenta l...l ya no es la estancia o la instancia de la existencia, ya no es la posición del ser en acto l...l en el sentido aristotélico l...l sino que lo que cuenta es el primer momento, es decir, el ex: el momento de la salida y del afuera, ese momento que Heidegger subraya escribiendo ek-sistence y que para acabar ya no es un momento, sino la cosa entera. la existencia ya sólo es ese ex» (Nancy, Jean Luc, «La existencia exiliada», Archipiélago, n° 26–27. [Formas del exilio], 1996, p. 35).

para salvar su vida, que surcan los mares del exilio. En la cubierta de aquellos barcos, los viajeros comenzaron a comprender que nuestra condición escindida, la ruptura de las armonías, hace difícil los reencuentros y el regreso a la casa antes habitada. Abandonados, no nos queda más que continuar el viaje.



Las almas de la montaña, 1938

Hay que bordar el manto terrestre con hilos que vuelvan a territorializar y significar el espacio, enfatizando sus múltiples direcciones y flujos, hasta encontrar una nueva morada, una nueva identidad y un nuevo refugio para el ser humano. Los seres del mundo de Varo construyen sus propias casas y barcos, que pueden tomar forma de sombrillas o conchas para construir ese espacio liberado, ese refugio encontrado en torres, en tránsitos en espiral, en escaleras, en casas-transporte y casas rodantes. En el bordado, el viaje continúa en el yo interior, en los espacios íntimos. Varo se esconde tras una serie de dibujos, muchos de ellos autorretratos (las chicas en lo alto de la torre son su rostro multiplicado) que retratan sus preguntas sin una respuesta precisa. Nada que no pudiera esperarse de esta mujer, hija de un libre pensador andaluz y una devota cristiana vasca, a quien el mundo y el espacio, la propia existencia, se le convirtieron en exilio.

El tejido del bordado es también el lugar de un habitante especial en sus cuadros: la expulsión de la mujer de su propia historia, su silencio. Tejedoras, mujeres que alimentan la luna con papilla estelar, que reciben una llamada, que huyen del mimetismo y que reclaman, como Virginia Woolf, una habitación propia; se unen a fabricantes de pájaros, a los cazadores de astros, a los alquimistas sorprendidos y a lunas enjauladas que levitan por el espacio de Remedios. A todos ellos, como nos dice Rosario Castellanos, los hace aparecer, rescatándolos del caos, de ser un puñado de personas sin

mundo, de la sombra, de la contradicción, y los hace vivir en la atmósfera mágica de su pintura. En todos esos espacios, en cada uno de los hilos que se entrelazan en este tejido espacial que va bordando, Remedios encuentra y recuerda lo que ella es: un yo como exilio, como apertura y salida de sentido. Sus vivencias y su experiencia constituyen el hilo de este viaje que vamos a emprender, entre la vida y la obra, entre el pensamiento y la existencia.

Las estaciones del viaje

La mujer que en el cuadro titulado *Ruptura* está decidida a abandonar un edificio, símbolo del lugar donde seguramente habita, tiene el rostro de la pintora. Deja atrás un mundo que no es más que un lugar lleno de papeles viejos, de opresión y confinamiento. Paisaje otoñal, encerrado por altos muros recubiertos de hojas secas y algunos caracoles, con el peso de un pasado auestas. Protegida con la capa, sola, la mujer da la espalda al edificio, alejándose de las instituciones y tradiciones del pasado, observando de reojo todos esos rostros idénticos con los que rompe. Está desterrada, fuera del espacio en que vivió y que ya no es más suyo. Sólo una sombra, su sombra, la acompaña: se encuentra completamente sola en su exilio. La pintura constata aquello que Albert Camus ya señalaba: asistimos al divorcio del actor y el decorado. La ruptura que sentimos, la mirada que se nos da es definitiva: las cosas de

ahora en adelante, en ese exilio, no tendrán más sostén que uno mismo. En la pintura, los pies de la pintora, en forma de estilográfica, están dispuestos a escribir otra historia en comparación con esos ojos idénticos que la siguen. Remedios comienza con este gesto su propio viaje. Teje en el bordado una barca para que, quien lo desee, la acompañe en su camino.

Este tránsito por la vida y mundo de Varo tiene como fin una mirada sobre la obra de una de las pintoras más importantes del pasado siglo, cuyo exilio ha sido permanente. No pretendo, en este habitar su espacio, conversar con sus vecinos, dormir en sus casas, y montarnos en sus medios de transporte, realizar una especie de teoría estética, feminista o de historia del arte. Se trata tan sólo de un viaje por el espacio de quien, privado de cualquier mundo en el cual aparecer, contar su historia y establecer algún sentido para la existencia, construye un mundo que refleja las preocupaciones, los caminos, los abismos y los interrogantes que aún hoy, a nosotros, desplazados de nuestro propio espacio, se nos aparecen.

Este paseo busca respetar siempre el movimiento en espiral que vemos en muchas de sus obras: la espiral que va sumando, en cada momento de su paso, lo que se recoge en el momento anterior para ampliarse, para no olvidarse y sostenerse en él.

A través de los versos que el escritor mexicano Octavio Paz

dedica a Remedios Varo en su muerte, iremos viajando a ese mundo pintado, en donde la alquimia, la magia, los sueños y la fantasía reconstruyen el espacio.

Remedios Varo construye en sus lienzos una exposición de sus preocupaciones de desarraigada, de exiliada, que expresan también el sentirse expulsada de todo discurso. Por ello, este viaje debe iniciarse con un boceto, un retrato sobre quién era Remedios Varo Uranga a través de sus paisajes, de sus calles y sus cartografías, (Cap. 1. La geografía) de sus tránsitos entre las calles de Madrid, Barcelona, París, Maracaibo y México, porque, como dice Jorge Luis Borges, la geografía, como espacio radical, también nos constituye.



Marionetas vegetales, 1938

A través de uno de sus cuadros, *Tránsito en espiral*, pasaremos a reconocer sus viajes internos (Cap. 2. Tránsitos), travesías en consonancia con el pensamiento contemporáneo lleno de destierros, que nos llevará al encuentro de un exilio como reflejo de la crisis del sujeto moderno, entendida en relación con la pérdida del espacio radicalmente transformado por la organización de la razón instrumental. Una vez puesta nuestra atención sobre el espacio, la pintura de Remedios nos mostrará su idea sobre él (Cap. 3. El manto terrestre) como ethos: como lugar donde se habita, casa, hogar, para mostrarnos poco a poco cómo hemos sido expulsados de él. A través del viaje se dibujarán las consecuencias de un espacio diseñado para el control y el dominio, que acaba convirtiendo a los seres humanos en mera cantidad sobrante y suprimible, hasta llegar a la vivencia totalitaria y la multiplicación del exilio como condición humana.

La sensación del exilio de todo espacio ocasionará la obsesión de Remedios por los medios de transporte alternativos que permitan la reconstrucción de nuestro hogar en nuevos espacios sin límites ni fronteras, en el afuera del mundo al que hemos sido lanzados (Cap. 4. *Roulotte*). Medios de transporte que utilizaremos para recorrer el espacio y llegar a las casas, las habitaciones y los edificios de este mundo de fantasía que se abre a nuestros ojos. Nos instalaremos de lleno en la pintura para hablar de las viviendas, desde las grandes arquitecturas hasta los

pequeños cuartos y cajones. Tocaremos a la puerta de todas las casas para buscar a sus inquilinos (Cap. 5. El desgarró y sus habitantes), personajes que nos muestran la vivencia del desgarró y la forma en que puede asumirse la expulsión del sentido. Conversaremos con cada uno de ellos, con las figuras del desterrado, el paria, el transterrado, y el viajero o caminante, con los que Remedios consolidará el sujeto desterritorializado. Esta imagen responde a un nuevo Ulises, un nuevo viajero que reconoce la imposibilidad del retorno, que se abre a la inmensidad de un nuevo espacio encontrado, en donde debe replantearse no sólo a sí mismo, sino la historia y los discursos que lo sostienen en el espacio. Nuestras conversaciones con los inquilinos continuarán cuando Remedios nos acerque a la habitación de un habitante especial: la mujer que vive la expulsión de su propia historia. La violencia de la exclusión femenina, de su exilio y destierro, fue también una constante en su pintura (Cap. 6. Las tejedoras de Verona). Hablaremos con las mujeres que en el mundo de Varo viajan por sus lienzos en vehículos hechos por ellas mismas, que buscan la Luna o reciben llamadas para encontrarse a sí mismas, que huyen y rompen con el mundo que las ha expulsado, al negarles cualquier narración propia.

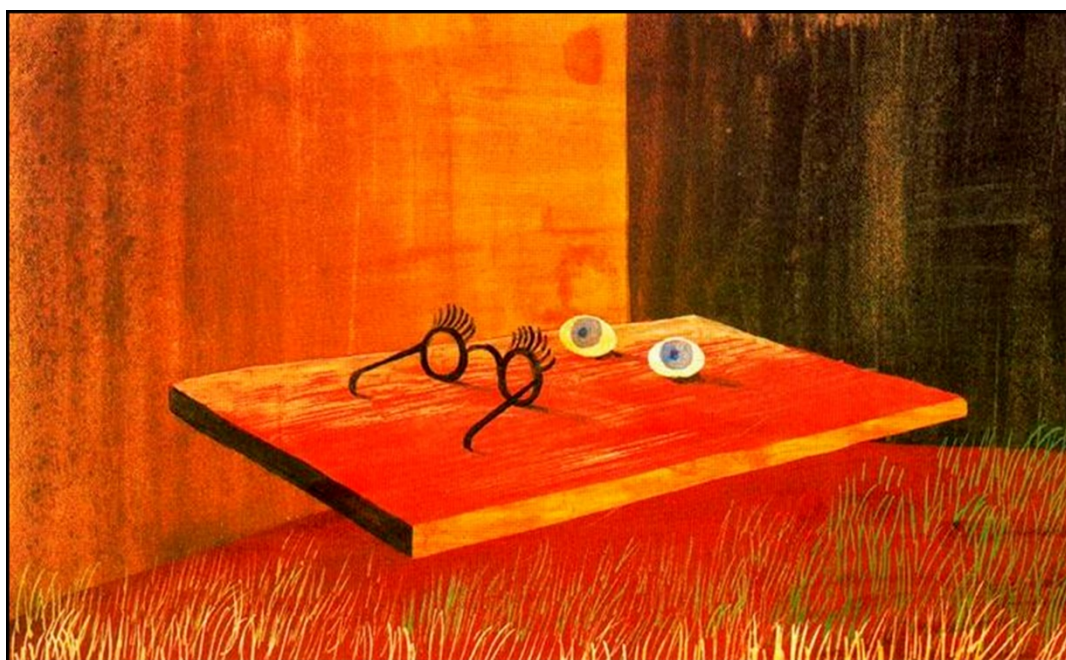
Colocando sus personajes en movimiento, surcando nuevos caminos, Varo nos da señales que apuntan al encuentro de una nueva identidad (Cap. 7. *De Homo rodans*). Los múltiples personajes, sin nombre ni género que pueblan sus

cuadros, en acoplamientos mecánicos (sobre todo ruedas) y orgánicos, con uniones que borran fronteras y discursos, continúan la tradición foucaultiana de ver el sujeto moderno como una construcción que ha de desaparecer en una nueva manera de vernos y comprendernos. El viaje creativo nos llevará hasta los terrenos antropológicos cuando Remedios nos muestre el último habitante de la casa, el *Homo Rodans*, título de su única escultura, acompañada de un texto, en donde Varo se reinventa y busca la construcción de nuevas identidades. Con este nuevo ser terminaremos el viaje por el mundo de Remedios, recorrido que acompañaremos con fragmentos de sus cartas y otros textos de su autoría. Al final no nos quedará más que recomenzar de nueva cuenta el camino, nuestro viaje a través de una obra que sorprende porque, quien la pintó, lo hizo siempre sorprendida.

Podemos seguir viendo como los seres en lo alto de una torre continúan bordando el manto terrestre, el desgarró de la tela y su sutura: el hilo que nos une, el manto que nos sostiene. Andamos siempre por el bordado, tratando de proyectar de nuevo la vida que se nos escapa en este exilio que a todos nos acaricia. Pero Remedios nos ha hecho ya la señal del inicio. Es hora de partir.

Antes de iniciar el viaje

En los viajes, las maletas son necesarias. Había muchas maletas en los barcos que llegaron a México con miles de españoles del éxodo y del llanto, como los llamó León Felipe. Maletas y baúles llenos de recuerdos del mundo que dejaban atrás. Los barcos, en busca de refugio, comenzaron a llenar los mares, a ser parte del bordado del manto. Remedios Varo formó parte de esas filas en un puerto, de miles de seres humanos junto a sus maletas, esperando un barco en que zarpar.



Ojos en la mesa, 1938

Hay grandes episodios de la historia que suelen tener su lugar en los libros y en la memoria colectiva, pero existen otros capítulos que quedan injustamente ocultos en la desmemoria y el silencio. Eso le ocurre al exilio español, historia compartida de México y de España. En esa historia de exilios,

la expulsión misma acaba constituyéndose en olvido. El exiliado se quedó, como decía María Zambrano, «al borde de la historia», porque no le habla a sus protagonistas. Permanece en una orilla donde la expulsión puede perpetuarse en el olvido. Para el exiliado, el destierro rompió sus lazos con la historia a la que debió haber pertenecido. El exiliado es el ausente de la historia, de su historia, en donde sus habitantes no lo reconocen. No olvidemos que hasta Ulises necesitó que Penélope lo reconociera para ser Ulises: sólo así pudo ocupar el lugar, la casa, que un día había dejado atrás. Al contrario que a Ulises, a muchos exiliados, pasado el tiempo, nadie los esperaba en Ítaca.

El exilio español debió aprender a sobrevivir en medio de dos tierras: en España, Remedios será siempre la que se fue de la patria para no volver; en México, la que llegó, refugiada, extranjera, para quedarse. Pintora catalana, su relación con círculos anarquistas, su pertenencia al surrealismo, en donde las mujeres no figuran entre la lista oficial de sus miembros, su llegada a un país que tardó mucho tiempo en quitarse la sombra de la influencia artística de Diego Rivera y Frida Kahlo, la convierten en una figura que muestra cómo el vivir al margen de todas las historias se perpetúa como olvido. Sin embargo, dentro de esa marginalidad su obra funciona como lugar de resistencia, como luz que ilumina el espacio del exilio. En una decisión tardía, pero justa, México reconoció la obra de Varo

como patrimonio nacional. Se trataba de una decisión inusitada, dado que la artista era considerada extranjera. Y es en este adjetivo, extranjero, tanto del espacio que habita como del que lo apartaron algún día, donde el exiliado nos regala una mirada diferente sobre nuestra propia casa, sobre el soporte de nuestro espacio. Una mirada que nos muestra que, aun siendo extranjeros de este mundo, es posible encontrar un sentido a la existencia. Remedios se desplaza para tener un sitio en nuestra memoria: pone fin a su exilio en nuestro espacio.

Cómo no abrazar a alguien como Remedios Varo, quien, a través del bordado del manto, muestra algo de esa historia singular, en esperanzas, en nostalgias y ausencias, en abandonos y expulsiones, que es la historia no sólo del exilio español, sino de los exilios que se multiplican y crecen en nuestro mundo. Personalmente, después de este tránsito por la obra de Remedios Varo, el tema del exilio no me parece tan sólo un incidente lamentable de la historia, sino más bien una condición existencial que nos envuelve y sostiene a todos. No puedo dejar de sentirme cercana a esas chicas que luchan por tejer el manto, que escapan de la torre en barcas, que son parte, en su conciencia de ser exiliadas, de todos los que han sufrido semejante dolor.

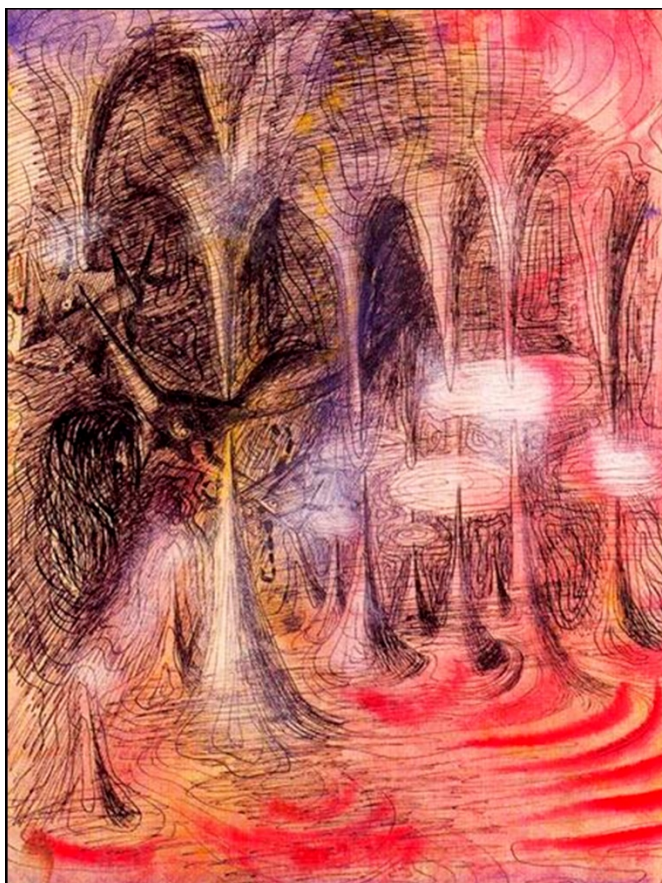
El tejido que borda Remedios se afianza contra ese olvido, condena de la expulsión. Como decía Walter Benjamin, toda vida frustrada es una pregunta que espera respuesta. Por ello, la mayor respuesta a todos los exiliados es la

conservación de su memoria. No olvidemos que el drama del exilio y el desarraigo sigue existiendo. Recordar el sufrimiento del exilio republicano español debe servir para actuar con respeto, pero sobre todo con fidelidad a los valores de libertad, democracia y dignidad humanas para con todas aquellas personas que diariamente son expulsadas de sus hogares, que intentan cruzar las fronteras, que son desplazadas de sus espacios, que esperan, con una maleta a su lado, la llegada de un barco a puerto seguro. En este viaje que comienza es imposible no escuchar todas estas voces que esperan nuestra respuesta.

A los compañeros de este viaje

Hay viajes que, necesariamente, se realizan siempre en soledad. Hay otros que, también necesariamente, no pueden más que realizarse en compañía. Este es uno de ellos. En *Vagabundo*, Remedios Varo representa un ser con un complicado traje que camina por un dificultoso camino. Lleva consigo todo lo necesario para encontrar su propio lugar. Llevamos con nosotros los pedazos de espacios, de mundos y de seres. Este vagabundo lleva en un lado del traje... «un recoveco que equivale a la sala, hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa... pero necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincito

en casa) y su gato»³. Muchos libros, muchas rosas, pero sobre todo muchos rostros, acompañan estas líneas. Sin el apoyo de todos ellos el viaje no sólo no hubiese existido, sino que también carecería de sentido. Creo firmemente que sin compañeros nunca hay viaje.



Gruta mágica, 1942

Hubo quien preparó la maleta para este recorrido desde México (cuántas tardes hablando de Remedios, conociéndola, haciéndola nuestra cómplice, en lecturas, cafés, charlas y

³ Anotación sobre el cuadro Vagabundo de la propia Remedios Varo recogida en Kaplan, Janet, Viajes inesperados la vida y la obra de Remedios Varo, México, Era México, 1989, p. 222.

madrugadas) y quien me recibió con ella en España. Mi memoria del exilio se construyó siempre a través de la memoria de las historias de las abuelas, de Avelina y Guillermina Calvo, que supieron volver a unirse, en la distancia, a través de este único hilo que ahora bordo. Sin ellas este viaje carecería de sentido, porque simplemente no habría sabido no sólo a dónde ir, sino de dónde partir. El viaje de ida ya lo había hecho Irma con su empeño por conocer a su abuela, mi bisabuela. La complicidad se selló aquella tarde de pasteles mexicanos y de gusto, no por los gatos de Remedios, sino por sus contrarios. Yo solo hago el viaje de vuelta.

Como Remedios, yo también necesito la añoranza de la casa. Aunque las ruedas de la *Roulotte* son obra de Nina, sin los boletos de viaje de Rito y María Jesús, boletos regalados desde que yo siempre recuerdo, no existiría travesía alguna, ni siquiera una casa que me sostuviera. Cuántos viajes me han dado, que no concibo haber podido moverme ni siquiera un poco sin ustedes. Si todos necesitamos de un cuarto propio en la casa, las paredes de mi habitación comenzaron a construirse gracias a ambos. Cada momento con ustedes viaja siempre conmigo. Gracias a Sergio, que me ayudó a sostenerme en el espacio cuando perdía las maletas y estuvo ahí para encontrarlas. Sé que también soy compañera de su viaje.

Como sin brújulas también es fácil perderse, gracias a la

profesora Neus Campillo, mi directora, por su ayuda, sugerencias, conocimientos y sobre todo apoyo, para no perder el norte en este camino, por abrir siempre otros senderos y por creer incansablemente en este trabajo. No puedo olvidar mi casa de Valencia ni a los amigos que conforman los significados de las paredes del Colegio Mayor Lluís Vives. El azar que un día nos puso a todos en el número 23 de Blasco Ibáñez, fue tejiendo todos los nombres y presencias, que guardo como uno de los rincones más preciados de la casa.

Mi agradecimiento al Centro de Estudios sobre la Mujer (CEM) de la Universidad de Alicante y al Centre de Coordinació deis Estudis de Genere de les Universitats Valencianes, por otorgar a este trabajo el II Premio Presen Sáez de Descatllar y animarse a tomar este tránsito como propio.

Gracias a todos los que creyeron en los seres que ruedan, en las papillas estelares, en las casas rodantes, que se encuentran siempre en el tejido del bordado. Gracias por ayudarme a entender que, como dice Octavio Paz de la obra de Varo, el espacio no es mera extensión, sino el imán de cada una de nuestras apariciones en este enorme manto terrestre que nos sostiene.

Valencia, Marzo 2007

Primera Parte

La vida y el mundo de Remedios Varo

Capítulo primero

LA GEOGRAFÍA

Mis queridísimas amigas⁴:

Os supongo enteradas por mi familia de mis andanzas; salí de España en 1937; como sabéis, vivía en Barcelona y mi escasa afición, por no decir horror, hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra y no tuve más idea que poner de nuevo tierra y hasta grandísimas cantidades de agua entre tales catástrofes y mi persona. Salí de París tres días antes de la llegada de los alemanes; yo me figuraba que habría horribles batallas y cataclismos sin cuento para la toma de París; si llego a saber que no iba a pasar nada ni me muevo, ¡Porque la

4 Fragmento de una carta de Remedios Varo publicada en Varo, Beatriz, Remedios Varo en el centro del microcosmos, México, FCE, 1990, pp. 215–218.

peregrinación que hice a través de Francia fue de órdago! Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo, a orillas del Mediterráneo, a unos 10 kms. de Perpignan; en este lugar encontré a otros amigos afortunadamente. Yo me instalé en una especie de casita o de choza y me dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses, en que se me acabaron los centavos y mi color estaba más cerca del chocolate que de otra cosa.

Entonces volví a París en un vagón de tren de esos para transportar caballos, en donde permanecí 6 días en compañía de otras 35 personas; este es un viaje que nunca olvidaré por lo extraordinario y descacharrante que resulta la convivencia forzada con 35 personas, pertenecientes a todas las más diversas clases sociales y profesiones. Una vez en París trabajé en lo que pude y fui madurando mi plan para venirme a América; la cosa era peliaguda, pero después de pasar siete meses en París encontré la oportunidad de irme a Marsella, único lugar en donde podía haber una posibilidad de embarque. 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. Total que llegué y estuve 7 meses dando vueltas hasta que conseguí embarcarme para Orán; de Orán atravesé toda Argelia y Marruecos hasta Casablanca...

Una vez que me vi embarcada, respiré, pero el viajecito 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 de un barco 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 en 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, que está nada menos que a 2.400 metros de altura, y como se te ocurra andar deprisa o correr se te sube el corazón a la garganta.

...Aquí, en México, me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi vida y vivo bastante tranquila y confortablemente. He hecho un viaje a la costa del Pacífico, a una playa completamente tropical, donde quedé maravillada y bastante escamada porque el mar está lleno de tiburones. Aparte de ese viaje no he hecho ningún otro por el país, aunque no quisiera irme de México sin visitar Yucatán y ver los restos de lo que fue el gran imperio Maya, 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!... Tenéis que saber que nunca conseguí engordar y que jamás pude pasar de los 52 kg. en épocas de prosperidad y apetito, que son escasas; soy ya de una vejez escalofriante y tengo tres arrugas junto al ojo derecho y dos junto al izquierdo, arrugas que me traen a mal traer, y contra las que utilizo toneladas de crema de belleza, sin resultado palpable; tengo también unas 12 ó 14 canas cuidadosa y artísticamente camufladas bajo un elegante y armonioso edificio capilar.

Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme (los pisos modernos estilo jaula me horripilan), 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, porque ¡pasmaos! sé cocinar de la manera más succulenta y suntuosa que se conoce en los anales de la cocina...

Bueno, os he escrito una señora carta, no tengo nada más que contaros, es decir, como tener, tengo, pero son cosas más para ser contadas cuando os vea que escritas, y espero que algún día tendré la alegría de abrazaros y contaros entonces la mar de cosas.

Mientras tanto, espero con impaciencia la vuestra, que, os repito, exijo larga y con multitud de detalles.

Dad a vuestros padres mis saludos afectuosos, y vosotras recibid todo el cariño de

Remedios

Señas:

Calle de Gabino Barreda, n.º 18, interno

México (Distrito Federal)

1. La geografía

Sócrates dijo su «conócete a ti mismo» contra Pitágoras, que se jactaba de sus viajes. «Conócete a ti mismo» es la idea del viaje interior, no del mero turismo. (Pero) no hay que desdeñar la geografía; quizás no sea menos importante que la psicología.

Jorge Luis Borges en diálogo con Osvaldo Ferrari

Los espacios del mundo se trasladan a este otro espacio, el de la pintura, para mirarlo: «Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, sino el revés del mundo»⁵. Un encuentro, una casa que transita por un bosque y en el centro una mujer que habita a través de escaleras y pasadizos, conforman el cuadro titulado *Roulotte*⁶. ¿Quién

5 Paz, Octavio «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», en *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI, 2000, p. 51. El texto íntegro de esta obra de Paz se encuentra en el mencionado libro del escritor (pp. 50–52). A sus frases y palabras volveremos constantemente a lo largo de este trabajo, por lo que remitimos al lector a su ubicación en versión íntegra para su lectura completa.

6 Durante este viaje mencionaremos una serie de cuadros pertenecientes a la pintora Remedios Varo que forman el eje de nuestras reflexiones. Los títulos de esos cuadros se encuentran siempre en cursiva, y algunos de ellos

es ella? Sabemos que no se desplaza sola: la acompañan un mundo de personajes envueltos en mantos, abrigos y capas, con extremidades convertidas en ruedas. Ante estas presencias que habitan y recorren la pintura, nos damos cuenta de que en ella «el espacio no es una mera extensión, sino el imán de las apariciones»⁷.



Mi migo Agustín Lazo, 1942

se encuentran reproducidos en la presente edición.

7 Paz, op. cit., p. 51.

¿Quién aparece? La recreación de nosotros mismos, narración y búsqueda de sentido en un tránsito en espiral. La mujer del cuadro toca el piano: «Cabellos de la mujer –cuerdas del arpa; cabellos del sol– cuerdas de la guitarra. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios»⁸. Sabemos ya su nombre: Remedios, la que nos sorprende porque, como nos cuenta Octavio Paz, pintó sorprendida.

Pero seguimos sin saber quién es ella. En sus cartas, en sus textos, el rostro que se construye y se desdibuja se nos aparece. Antes de entrar a su pintura, hay que dirigir la mirada a su espacio, a la vivencia real, al mundo en consonancia con la pintura que refleja la paridad perdida. La pintura nos aventurará a transitar por los caminos del sentido: ¿Hacia dónde más puede andar quien se encuentra exiliado, a quien se le ha negado todo espacio y libertad en ese producto del siglo xx llamado totalitarismo? ¿Hacia dónde más puede mirar quien habita un mundo que acaba por eliminar todo espacio para los seres humanos, hasta establecer que sobran? En la pintura, Remedios no inventa, recuerda. Espacio de tejedoras, de relojes en donde el tiempo se detiene, de extraños medios de transporte, de casas rodantes, sombrillas y barcos, de ruedas humanas, de mujeres que fabrican papilla de estrellas para alimentar a la Luna, de vagabundos, de hombres barbudos, aves, mujeres que habitan otros sitios del universo, sombras, prisioneros

8 Ibíd, p. 51.

del espacio en busca de un nuevo lugar en el mundo. En todos ellos, Remedios Varo, la pintora y la mujer, encuentra y recuerda lo que ella es: un yo como exilio, como apertura y salida del sentido, de la historia, del mundo, del universo. Un ser que consiste sólo en su exilio, en su existencia.

¿Quién fue Remedios Varo? Dejemos un camino para que las casas rodantes transiten, para que las chicas en lo alto de una torre continúen bordando el manto terrestre, preparando la huida, la salida. Transitemos por la geografía de su mundo, pero sobre todo por las calles, por aquellas que caminó en vida y en las cuales fue formando el *Homo rodans*. En esas calles se encuentra el hilo que forma el manto terrestre, la rueda que permite transitar por el mundo.

1.1. De las calles de Europa: Entre surrealistas y cadáveres (¿exquisitos?)...

Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una manera particular de sentir.

Remedios Varo

I

Remedios de cartas, sueños, viajes, exilios, espacios y pintura. María de los Remedios Alicia Rodriga (llamada Remedios por ser la virgen patrona de Anglès), nacida el 16 de diciembre de 1908 bajo el signo de sagitario (la astrología sería una de sus grandes pasiones, así como la lectura del tarot) en Anglès, provincia de Gerona, en la calle de las Industrias nº 5 (en todos sus exilios y viajes Remedios llevará consigo una foto de esa, su calle), despertó junto a la sociedad española que se asomó al siglo XX sacudida por la pérdida de las colonias (Cuba, Marruecos), viviendo una serie de cambios que afectaron a todos sus órdenes. Desde pequeña, la niña de grandes ojos almendrados y cabellos rojizos mostraría dotes para el dibujo, una enorme imaginación y amor a la libertad, esa que según Walter Gruen, su última pareja, por mucha que tuviera, nunca le parecería suficiente:

He dejado pasar un tiempo prudencial y ahora creo, es más, tengo la seguridad de que vuestro espíritu se encuentra propicio a comunicarse conmigo. Yo soy una reencarnación de una amiga que tuvisteis en otros tiempos. Ella era poco agraciada físicamente hablando: nariz abundante, cutis pecoso, cabello rojizo, peso inferior al que debiera. Afortunadamente, mi actual encarnación sólo ha conservado como característica

física el cabello rojizo. El resto... ¡Amigo mío!, ¡Qué mango!: nariz griega, curvas seductoras, sin ser obesa, beneficio de abundancias sin par y, en resumidas cuentas..., ¿Que tengo algunas arrugas? ¡detalle insignificante!: es el equivalente a la noble pátina que adquieren los objetos de buena calidad.

Esta reencarnación no fue fácil. Después de atravesar mi espíritu, primero por el cuerpo de un gato, después por el de una criatura desconocida perteneciente al mundo de la velocidad –es decir, a ese que nos atraviesa a más de trescientos mil kilómetros por segundo (y que, por lo tanto, no vemos)– fui a dar, inexplicablemente, al corazón de un trozo de cuarzo. Al favor de una tormenta abominable, los fenómenos eléctricos me fueron favorables y, cayendo un rayo en dicho trozo de cuarzo, rescató mi espíritu que, describiendo una espiral, fue a alojarse en el cuerpo de una mujer metidita en carnes que por allí circulaba... Creo que mi alojamiento en un trozo de cuarzo es una experiencia que puede interesaros; otros pequeños descubrimientos, también. Yo estoy dispuesta a comunicaros todo⁹.

Impulsada por su padre, Rodrigo de Varo y Zejalbo, ingeniero, liberal, agnóstico y aficionado a la mineralogía, el dibujo se convirtió en su manera de expresión. Le regala a

9 Carta a un pintor no identificado, escrita por Remedios Varo, en Castells, Isabel, Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos, México, Era 2002, pp. 71–72.

temprana edad una cámara oscura, lo que hace que se enamore no sólo del dibujo, sino también de la fotografía.



Equilibristas, 1944

Su madre, Ignacia Uranga Bergareche, de marcada mentalidad conservadora y tradicional, quien ofreció la niña a la virgen de los Remedios si al nacer gozaba de buena

salud¹⁰, impulsa la educación tradicional de su hija. Aunque existían escuelas laicas en España, la madre de Varo fue contundente en la decisión de llevarla a un colegio religioso. Remedios, la niña de estudios en conventos carmelitas, como corresponde a una buena señorita en la época de Alfonso XII y la dictadura de Primo de Rivera, mostraría ser una rebelde imaginativa innata: en el colegio de monjas esparcía azúcar delante de la puerta de su dormitorio para detectar las pisadas de escuchas y espías. Muchas de sus pinturas, reflejo de esos años, dan a conocer su carácter rebelde, el cual debió someterse a interminables reglas que no le permitían expresarse libremente. Para un espíritu como el de Varo, el ambiente oscuro y cerrado de la religión, y la vida entre costuras y rezos, no harían más que incitarla a la rebelión. El tríptico formado por los cuadros *Bordando el manto terrestre*, *Hacia la torre* y *La huida* es especialmente significativo como reflejo de la infancia de la artista marcada por la tradición y la religión. El fuerte espíritu religioso español, que tanto influirá en su historia, era vivido por Remedios en toda su significación y fuerza, a través de una sociedad que giraba en buena parte alrededor de los preceptos religiosos. Como el cineasta Luis Buñuel recuerda:

10 Remedios tuvo dos hermanos, Dolores y Luis, que murieron a causa del tifus. La madre de Remedios llevaba velas todos los días a la iglesia por las almas de los pequeños. Una vela se encuentra en el centro del cuadro *Naturaleza muerta resucitando*, considerado el testamento de la pintora al ser el último cuadro que pintó. Le sobreviven dos hermanos, Rodrigo y Luis, que morirá en la Guerra Civil.

La muerte hacía constantemente sentir su presencia y formaba parte de la vida, al igual que en la Edad Media. Lo mismo que la fe. Nosotros, profundamente anclados en el catolicismo romano, no podíamos poner en duda ni un instante ninguno de sus dogmas... la religión era omnipresente, se manifestaba en todos los detalles de la vida. Por ejemplo, yo jugaba a decir misa en el granero, con mis hermanas de feligresas. Tenía varios ornamentos litúrgicos de plomo, un alba y una casulla¹¹.

Para mantener viva la imaginación Remedios leía cuentos fantásticos de aventuras y viajes: gustaba de leer a Dumas, Poe y Verne, literatura fantástica, libros sobre misticismo y filosofía oriental. Mundos oníricos llevados a la realidad: escribe cartas a personajes imaginarios (costumbre que conservaría toda su vida), entre ellos a un hombre hindú, solicitándole pociones mágicas:

Estaba muy ligada a las filosofías orientales, no era católica en el sentido eclesiástico aunque estaba bautizada y había hecho su primera comunión, como todas las niñas españolas, supongo. Remedios nunca se hubiera podido amoldar a las limitaciones de la Iglesia. Era creyente de una forma más compleja, mística podríamos decir.

11 Buñuel, Luis, *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983, p. 20.

Llegó a alcanzar un altísimo nivel espiritual que yo admiraba sin poder seguirla enteramente¹².

La profesión del padre hace que la familia de Varo, durante sus primeros años, ruede por el mundo. De Gerona, de su románico que ya no la abandonará, al resto de España, desde África hasta la vuelta al Madrid de los Austrias y los Borbones. De Algeciras, en Cádiz, a Larache, en Marruecos. Vuelta a Madrid en la calle Segovia n.º 44 y después en Manuel Cortina n.º 6, en un Madrid que abre sus ojos, como Remedios, al mundo. Largos paseos por el Museo del Prado, de la mano de su padre, días de lectura de poesía y literatura que llenan el alma. María Zambrano reconoce que «de los misterios de la vida occidental pocos como el que presenta la vida española», para llegar a la conclusión de «que habiendo habido filósofos no haya existido la filosofía en España»¹³. La nación ha expuesto todo su ser, todas sus vivencias, a través de otros caminos como la pintura, la novela y la poesía. Una idea compartida por Miguel de Unamuno, cuando escribe: «Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística y no en sistemas filosóficos»¹⁴. La mirada de

12 Gruen, Walter, en Varo, op. cit., p. 103.

13 Zambrano, María, España, sueño y verdad, Madrid, Siruela, 1994, p. 58 y p. 87.

14 Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1980, p. 256.

Remedios se abre ahí, en el Museo del Prado, a Velázquez, a la admiración por Goya y, sobre todo, por El Bosco, siempre El Bosco con su Jardín de las delicias y su Nave de los locos: los ojos se llenan de vida que después las manos y el pincel convertirán en hechizo.

II

Hay que vivir con plenitud el Madrid de efervescencia, el de los años de la inquietud artística y política. En este mundo agitado, los sueños de Remedios encuentran su casa; en una ciudad enormemente rica, con inquietudes intelectuales. Madrid de pintura, donde Varo ingresa en la Academia de San Fernando, en el mismo año en que Salvador Dalí regresaba después de haber sido expulsado. Dos años después lo será definitivamente¹⁵.

15 «... Dalí iba un curso por delante de nosotros, luego fue a la Escuela, iba extravagantemente vestido y llevaba una pulsera en el tobillo. Tocaba la ocarina en el patio de la Escuela entre clase y clase; las chicas se apiñaban a su alrededor [...] Remedios no, ella tenía demasiada personalidad para eso [...] no simpatizaba con él desde el día en que a una pregunta suya Dalí le contesto un disparate: “Las nenas no hacen pis en la escalera”. A Remedios no le agradaban las extravagancias de su compañero. A quien admiraba mucho era a Picasso». Entrevista a Francisca Bartolozzi compañera de Remedios en la Academia, por Beatriz Varo en Varo, op. cit., p. 39.

En cuanto a la actividad maniática llamada Pintura..., ¿qué puedo decir? Ambos fuimos atacados de este mal, si queréis recordarlo.

No sé si habréis persistido en esta rara forma de perversión, ¡yo sí!, Helas!, y cada vez me siento más avergonzada de tamaña frivolidad¹⁶.



Vida rara, 1945

16 Carta de Remedios Varo, en *ibíd.*, p. 226.

Era la España de Ortega y Gasset, del «Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo», de ese don Quijote que desciende «cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la hostilidad de su porvenir». Remedios vivirá intensamente este ambiente gracias a la influencia de su padre y a su inmersión en el mundo cultural de la época en los cafés de moda de la capital española: el Gijón, La Granja, La Ballena Alegre, el Pombo, La Cervecería de Correos, El Círculo de Bellas Artes. Un lugar clave del movimiento de aquella época sería La Residencia de Estudiantes. Desde su fundación en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios hasta 1936, fue el primer centro cultural y de intercambio científico y artístico entre España y la Europa de entreguerras. Ahí residían Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Severo Ochoa, y acudían como visitantes o como residentes durante sus estancias en Madrid Miguel de Unamuno, Alfonso Reyes, José Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder y Henri Bergson, entre otros.

Durante los años que Remedios estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los cambios artísticos y de pensamiento circulan por las calles. El ambiente rígido y clásico de la Academia hacen de ella un lugar en donde la experimentación no puede tener lugar: «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»¹⁷. Será en la calle, en los cafés y sus charlas, donde Remedios conoce un espíritu respirable que venía del otro lado de la frontera, que llevaba por nombre Surrealismo:

...Me había entregado a la labor de reacomodar el sistema solar de mi mesa, tarea que es necesario realizar cada 210 días, ya que esta actividad constituye una tarea obligatoria para «los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana». Este grupo, activo desde hace mucho tiempo, ha hecho ya constataciones notables que hacen la vida más simple desde el punto de vista práctico. 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... 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 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

17 Declaraciones de Remedios Varo, recogidas en Kaplan, op. cit., p. 29.

pesos... 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. Lo hice sin prevenir a mis colegas, trasgresión muy grave dentro del reglamento del grupo... como era previsible, ciertos incidentes se han producido desde el día de mi trasgresión: 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. Ahora me pregunto: ¿es todo esto consecuencia de mi iniciativa de introducir nuevos elementos en mi sistema solar?... o bien ¿soy simplemente un loco?... Recientemente, tuve la suerte de leer ciertas publicaciones surrealistas que fueron para mí de gran ayuda, tranquilizándome mucho¹⁸.

El surrealismo fue grito de rebeldía, el intento por remontar hacia las pulsiones creativas todo aquello que la razón desterraba, y romper así con la cultura dominada por la razón instrumental. Al criticar la obsesiva manía de la razón por querer convertir lo indefinible en definible, el surrealismo busca destruir la lógica de la razón y sustituirla por la lógica del inconsciente, por «un dictado del

18 Remedios Varo, «Tribulaciones de un adepto del grupo los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana», recogida en Castells, op. cit., pp. 77–78.

pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»¹⁹. De esta manera, el surrealismo concedió una importancia esencial a los mundos oníricos como reflejo de una lógica que dormía bajo la capacidad inconsciente del individuo y vio en los escritos de Freud, sobre el inconsciente y los sueños, una posible guía de liberación individual. Esta liberación consiste en buscar inspiración en el interior de la misma mente del artista, olvidándose del pensamiento racional. La verdadera realidad es aquella que no se ve, es decir, la que está inmersa en los sueños y el inconsciente, en ese espacio de libertad que el mundo de la razón instrumental parece querer anular.

Desde la Academia de San Fernando, Remedios se sintió fascinada con estas ideas. Probablemente asiste el 8 de diciembre de 1929, en el Círculo de Bellas Artes, al estreno en Madrid de *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, que se había estrenado en París el 6 de julio. La película, que había provocado protestas de la extrema derecha francesa, debió de provocar una fuerte impresión entre aquellos jóvenes que veían en una pantalla cómo un ojo es cortado por una navaja mientras una nube corta la Luna. Rechazo a una realidad que no da más soporte y que exige una nueva mirada: el de la ruptura con el mundo, borrando los conceptos de la realidad e introduciendo un nuevo sentido.

19 Breton, André, «Primer Manifiesto Surrealista», en Manifiesto del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 44.

*El ojo que ves no es ojo porque lo veas;
es ojo porque te ve.*

Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*



Ruptura, 1955, óleo/masonita

La magia del arte lo vale todo. Remedios rompe con su

mundo. A principios de la década de 1930 partió a París junto con Gerardo Lizárraga (compañero de la Academia con quien se casó en 1930 en San Sebastián), ansiosa de aprender algo diferente de lo que la Academia le había mostrado. Remedios se instala con Lizárraga en un estudio en el número 26 de Rue Aubespine, Bois Colombes, Seine.

Se matricula en La Grande Chaumiere, pero pronto la abandona, pues «no quería meterse, una vez más, dentro de los límites de una clase»²⁰. Conversaciones, vida bohemia, que hacía tirar «los platos sucios en un rincón, donde se fueron apilando hasta que su madre fue a visitarlos y los fregó»²¹.

Del otro lado de la frontera, la revolución estaba ahí y ahora. El 14 de abril de 1931, en las elecciones municipales españolas, los partidos republicanos obtienen la mayoría en las capitales de provincia. Dos días más tarde, se proclama la República. Alfonso XIII abandona Madrid: España tenía su niña, la imagen de Velázquez es la que ahora desciende cuando se reúnen unos cuantos españoles:

Una aurora nueva como el resurgir de una España Niña. La Niña fue llamada la República... no nos sentíamos herederos de nada. Hijos, sí, esto sí, con la función propia del hijo desde siempre, la de tener que despertar un

20 Según declara su amiga Margarita Nelken en Kaplan, op. cit., p. 35.

21 Según declara Walter Gruen en ibíd., p. 35.

tanto a los padres. Enseguida la República, en su breve e indeleble existencia resultó ser La Niña. Esa que aparece inconfundible en la pintura española y en especial en... Las meninas de Velázquez. Esa niña que no puede acabar de coger la rosa que le ofrece su enigmática aya. Rodeada de monstruos del inconsciente mientras que en la claridad del fondo, el maestro, que mira cuando se esta yendo, deja entregada su mirada. Y en el espejo de fondo la mirada casi ahogada de los reyes como si desde un pasado remoto estuviesen mirando así todo sin ver apenas nada. ¿Y quién mira a la Niña? Todo parece estar y moverse en función de ella, centro pálido, indefenso. Alba incipiente detenida en un tiempo cuajado, ofrece tan sólo su presencia que sólo el fluir del tiempo vivificaría²².

22 Zambrano, María, «La experiencia de la Historia», en Senderos, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 13, publicado originalmente en La Piece el 14 de abril de 1977.

*Señores Guardias Civiles, aquí pasó lo de siempre:
Han muerto cuatro romanos y cinco cartagineses.*

Federico García Lorca

A su regreso a España, en 1932, la pareja se instaló en Barcelona, la capital de la vanguardia hispánica. Según nos cuenta George Orwell, en Homenaje a Cataluña, Barcelona era un mundo concentrado, una ciudad viva, en donde la revolución caminaba por las calles y un estremecimiento flotaba en el ambiente:

Era la primera vez que estaba en una ciudad en la que la clase obrera ocupaba el poder. Casi todos los edificios de cierta importancia habían sido ocupados por los obreros, y sus fachadas estaban cubiertas con banderas rojas o con la bandera roja y negra de los anarquistas... casi todas las iglesias habían sido saqueadas. Todas las tiendas y cafés exhibían un letrero en el que se decía que habían sido colectivizados; hasta los limpiabotas habían sido colectivizados y sus cajas pintadas de rojo y negro. Los camareros y los dependientes le miraban a uno cara

a cara y le trataban como a un igual. todo el mundo trataba a los demás de «camarada» y de «tú», y decía ¡Salud!, en vez de ¡Buenos días! La ley prohibía las propinas desde la época de Primo de Rivera; una de mis primeras experiencias fue recibir un rapapolvo del gerente del hotel por tratar de dar una propina al ascensorista. No había coches particulares, todos habían sido requisados, y todos los tranvías y taxis y la mayoría de los demás transportes públicos, estaban pintados de rojo y negro... En las barberías había letreros anarquistas (la mayor parte de los barberos eran anarquistas) explicando enfáticamente que los barberos habían dejado de ser esclavos. En las calles había carteles de colores exhortando a las prostitutas a abandonar su oficio... A lo largo de las Ramblas, la amplia arteria central de la ciudad, donde riadas humanas subían y bajaban sin cesar, los altavoces atronaban el aire con canciones revolucionarias durante todo el día y hasta bien entrada la noche. A juzgar por su apariencia exterior, era una ciudad en la que las clases adineradas habían dejado de existir. Exceptuando a un reducido número de mujeres y de extranjeros, no se veía gente «bien vestida». Casi todo el mundo llevaba ropas muy sencillas propias de la clase trabajadora²³.

En esas calles, Remedios conoce a Esteban Francés, un

23 Orwell, George, Homenaje a Cataluña, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 40.

artista catalán con el que compartirá estudio en la plaza de Lesseps y con el que se aproximará cada vez más a los círculos surrealistas franceses. Animados por la República, produjeron cuadros, dibujos y collages que atestiguan su compromiso con las ideas surrealistas, mientras realizan trabajos de publicidad y jugando a los cadáveres exquisitos con Óscar Domínguez, Francés, Lizárraga y Marcel Jean:

¿Qué podía hacerse en aquella ciudad superactiva, que se iba a dormir durante las horas de siesta? Volvía sin embargo a despertarse por las tardes y nosotros nos paseábamos por las Ramblas, donde la gente alborotaba las terrazas de los cafés hasta bien entrada la noche, dando palmadas para llamar a los camareros, de manera que nos hacíamos la ilusión de que nos aplaudían a nosotros al pasar. ¿Qué podíamos hacer cuatro surrealistas, no muy acaudalados, después de haber explorado el Barrio Chino y visitado con admiración el parque Güell de Gaudí y su inacaba basílica art nouveau la Sagrada Familia?²⁴

En Barcelona, Remedios comienza a exponer sus trabajos. Participó en la Exposición Logicofobista, de las Galerías Catalonia, en el crucial año de 1936. Se trataba de la última gran exposición surrealista española antes de la Guerra Civil, bajo el patrocinio del ADLAN (Amics de l'Art Nou)²⁵, en la que

24 Marcel Jean, en Kaplan, op. cit., p. 40.

25 Adlan (Amics de l'Art Nou) se formó en 1932 bajo la dirección de Joan

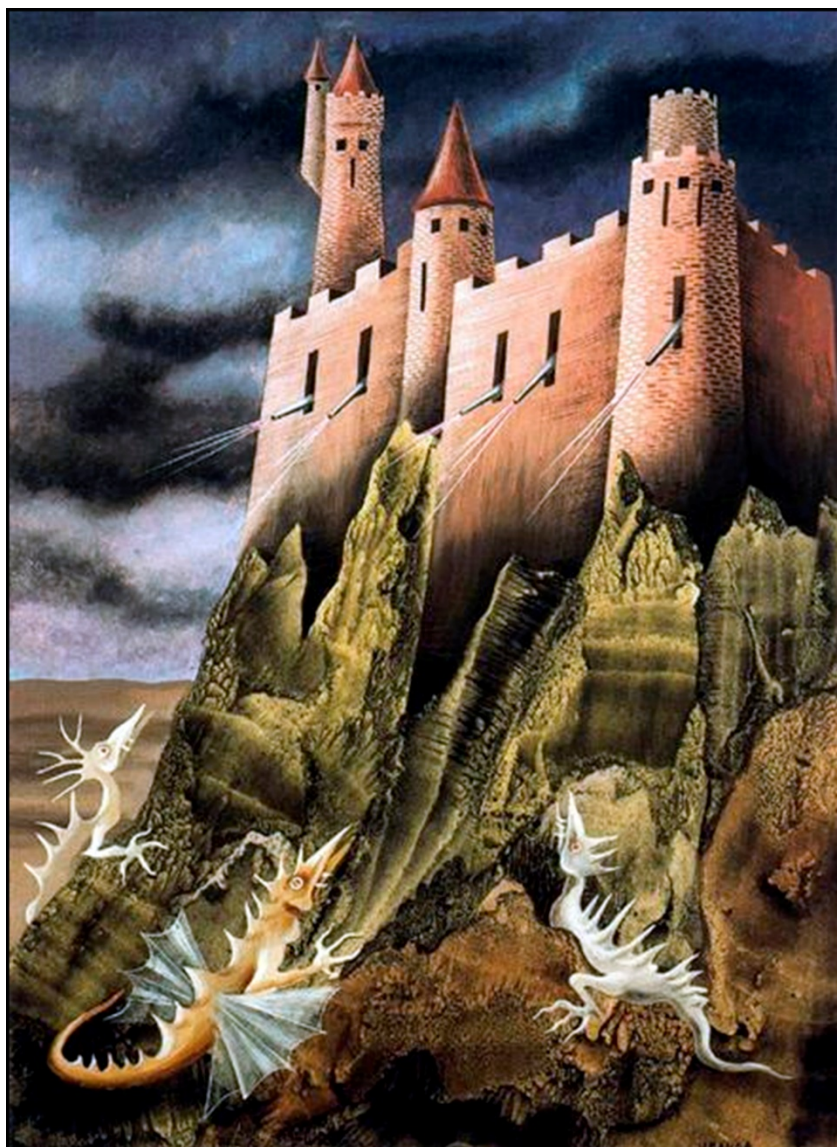
Varo participó con tres obras (todas perdidas): *Lecciones de costura* (un tema que siempre le atrajo), *Accidentalidad de la mujer, violencia* y *La pierna liberadora de las amebas gigantes*. En el catálogo podía leerse: «El Surrealismo es a la vez nueva noción de la poesía y un método de conocimiento»²⁶. Compartía sala con Artur Carbonell, Leandre Cristofol, Angel Ferrant, Esteve Francés, A. Gamboa–Rothowss, A. García Lamolla, Ramon Marinello, Joan Masanat, Maruja Mallo, Ángel Planells, Jaume Sants, Nadia Sokalova y Joan Ismael. A pesar de su participación en esta exposición, lo cierto es que Remedios se encontraba un poco alejada de este grupo, ya que para la pintora «la mayoría de ellos no sigue el surrealismo del todo, especialmente en lo que se refiere a la parte social»²⁷.

Prats y en colaboración con Joaquim Gomis, Josep Lluís Sert y Carles Sindren. Durante su corta vida, desde 1932 hasta el comienzo de la Guerra Civil, muchas fueron las actividades que desarrolló, entre las que destacan la mencionada exposición *Logicofobista* celebrada en mayo de 1936 en la librería *Catalonia*, la muestra colectiva más importante del Surrealismo en España hasta ese momento, y la *Exposición de Picasso* de ese mismo año.

26 Marin Silvestre, Dolors, «Remedios Varo, incendiaria de la imaginación. Posibles causas de un exilio, o de las pocas ventajas de ser mujer y artista» en *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*, p. 133. Actas del I Congreso Internacional celebrado en Valencia tomo IX, edición de M.a Fernanda Mancebo, Valencia, Universitat de València– Biblioteca Valenciana, Volumen 2, 1999, pp. 129–136.

27 Remedios escribía estas líneas en mayo de 1936 a Marcel Jean. Recogidas en Kaplan, op. cit., p. 44.

El arte debe esperar, estalla el grito de ¡Muera la inteligencia! Un alzamiento militar originado en Marruecos y encabezado por el general Francisco Franco se extenderá rápidamente por todo el país, y así comenzará la Guerra Civil.



La batalla, 1947

Luis, el hermano más cercano a Remedios, toma las armas en el ejército golpista, pero fallecerá a causa de una fiebre tifoidea agravada por el agotamiento y la mala alimentación,

en 1939, a los 25 años. Remedios «no pudo superar la desazón que le produjo saber que había fallecido con el grado de teniente de infantería del ejército de Franco»²⁸.

La Guerra Civil es sangrienta. Remedios «...sin pronunciarse nunca abiertamente asume una postura por las ideas progresistas y liberales, si bien íntimamente era contraria a todo tipo de violencia»²⁹. Tras crueles batallas, los nacionales triunfan finalmente y hacen su entrada en Madrid, el 28 de marzo de 1939. La guerra hizo que España se desangrara. Barcelona se transforma:

Se respiraba también el aire enrarecido de la guerra. La ciudad tenía un aspecto sórdido y sucio, el pavimento y las casas necesitaban urgentes reparaciones, de noche las calles estaban muy mal iluminadas por miedo a los bombardeos, la mayoría de las tiendas estaban descuidadas y medio vacías. La carne escaseaba y la leche había desaparecido casi por completo; era difícil encontrar carbón, azúcar y gasolina, y el pan empezaba a escasear de un modo alarmante. Ya por esta época las colas del pan tenían a menudo hasta centenares de metros...³⁰.

28 Beatriz Varo, en Varo, op. cit., p. 76.

29 Andrade, Lourdes, Remedios Varo. Las metamorfosis, México, Conaculta, 1996, p. 19.

30 Orwell, op. cit., p. 41.

IV

España fue el lugar al cual muchos artistas e intelectuales fueron a luchar, pues consideraban que no se trataba solamente de la lucha contra un levantamiento que buscaba derrocar un gobierno democráticamente elegido, sino que era la lucha contra el totalitarismo que amenazaba con extenderse por el continente europeo. El poeta Benjamin Péret es uno de aquellos hombres que llegaron a España a luchar. Escribirá a André Breton el 11 de agosto de 1936:

Si vieras Barcelona tal como está hoy, salpicada de barricadas... estarías tan exultante como yo... esto empieza desde que uno pasa la frontera. La primera casa que se ve en territorio español, una gran villa rodeada por un parque, ha sido expropiada por el Comité Obrero de Puigcerdá. Cuando se llega a este pueblo se oye un ruido atronador. Se trata de una iglesia que los obreros, no contentos con haberla incendiado, están destruyendo con una rabia y una alegría que da gusto ver... En Cataluña sólo se ven iglesias incendiadas o privadas de sus campanas, a lo largo del horrible y tortuoso sendero que había tomado para ir de Puigcerdá a Barcelona, y que me ha parecido un paseo hechizado...³¹.

31 Carta de Benjamin Péret fechada el 11 de agosto de 1936, en Guillamón, Agustín, «Cartas de Benjamin Péret a André Breton enviadas

Desde 1926, Péret se había unido al Partido Comunista, se sumó después a la campaña de auxilio a Trotsky, y lanzó un llamado por la unidad obrera contra el auge del fascismo. Estuvo en Brasil, en las filas de la Oposición de Izquierda (trosquista), pero fue expulsado por sus actividades políticas. En la primavera de 1935 viajó con André Breton a Canarias, donde entró en contacto con los surrealistas españoles. Gracias a amigos en común, conoce a Remedios. La atracción mutua se produce de inmediato, y ya en las primeras cartas desde España, Péret se lo cuenta con entusiasmo a Breton: «Tengo aquí una historia de amor que me retiene hasta que la joven pueda acompañarme a París, por lo que no sé cuándo será mi regreso»³². Péret, poeta surrealista enamorado de Remedios:

quien tendrá en verdad
esta noche
por poco que se le riegue con pétalos
de almendras amargas
un gran aire de vino nuevo
un poco ácido un poco dulce
como un volcán nuevo

desde España (1936 1937)», en Balance. Cuadernos de historia del movimiento obrero internacional y de la guerra en España, Barcelona, número 26, 2002.

32 Ibid. Carta fechada el 15 de octubre de 1936.

cuya lava reprodujera infinitamente tu rostro³³.

Benjamin Péret y sus compañeros del Movimiento por la Cuarta Internacional tenían la misión de facilitar la colaboración de los trosquistas con el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), sobre todo en el plano militar y político. Desde octubre de 1936, Péret trabajó como locutor en lengua portuguesa para la Radio de ese partido. Sin embargo, el deterioro de las relaciones entre trotsquistas y poumistas alcanzó tal punto que hizo imposible la permanencia de los primeros dentro del POUM. En marzo de 1937, Péret tuvo que refugiarse en la Columna Durruti, en el sector de Pina de Ebro. Desde ahí trata de establecer comunicación con Remedios a través de amigos:

Mi querido Marinel.lo:

Junto a esta encontrará usted una carta para Remedios que me he permitido enviarle con el deseo de que se la haga llegar, puesto que las 7 u 8 precedentes que le he enviado no le han sido entregadas. Si como yo creo, ella no está en Barcelona, le ruego que me informe discretamente del lugar en donde se encuentra y que le haga llegar esta carta con toda urgencia. Supongo que mis cartas han sido interceptadas al llegar a Barcelona

33 Poema de Benjamin Péret dedicado a Remedios Varo, recogido en Andrade, *op. cit.*, pp. 22–23.

por quien yo imagino, así que no debemos confiarnos.

Perdón por pedirle este trabajo y mil veces gracias.

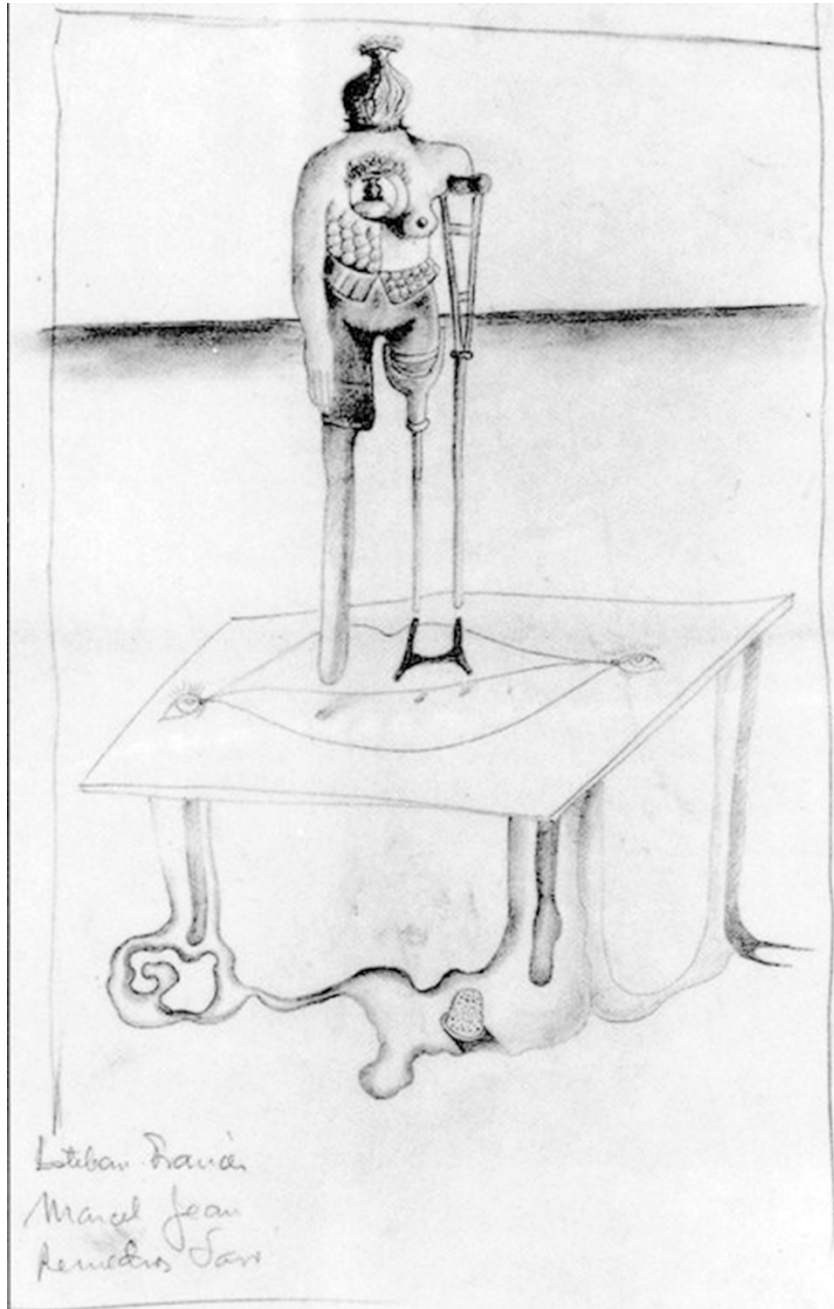
Aparte de eso, nada que señalar, ¿y usted?

Su amigo: Benjamin Péret

I Compañía del Batallón Néstor Majno, División Durruti
Pina de Ebro³⁴

Los incidentes en Barcelona, los enfrentamientos entre la policía de la ciudad y las «patrullas de control» organizadas por los trabajadores, llevan a una atmósfera tan tensa que el Gobierno catalán prohíbe la celebración del Primero de Mayo. El día tres del mismo mes, el intento del Gobierno de la Generalitat de tomar por la fuerza la compañía Telefónica, hasta entonces en manos de los anarquistas, acaba provocando una explosión violenta que divide las fuerzas de izquierda. Son los sucesos de mayo, decisivos para la suerte que correrá la lucha: se construyen por la ciudad cientos de barricadas, mientras que las unidades de policía, controladas por los comunistas, ocupan azoteas y torres de iglesias y disparan a todo lo que se mueve.

34 Carta de Benjamin Péret a Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 211. El original en francés.



Quiere saber las causas de, 1935, lápiz sobre papel

No sólo se ataca a la CNT, sino que también se comienza a arrestar a miembros del POUM, al que se señala como responsable de los incidentes ocurridos y se acusa de ser en realidad una organización fascista.

En menos de un mes los líderes del POUM son arrestados,

entre ellos Andreu Nin, su líder. Benjamin Péret, como miembro del partido, corría peligro en Barcelona, y también la propia Remedios. No había tiempo: toma la decisión, estando aún casada, de partir a Francia con Péret, mientras que Lizárraga iba a quedarse en España hasta el final de la Guerra Civil. Posteriormente, el esposo de Remedios tuvo que huir cuando Franco subió a poder. Se escapó cruzando la frontera francesa y fue uno de los numerosos refugiados españoles que fueron internados en campos de concentración franceses. Remedios lo descubre en Francia a través del cine: lo reconoce en un noticiero de la época. Ella, en la oscuridad de la sala; él, en la oscuridad de un campo. Hace lo imposible por rescatarlo del infierno. Lo logra.

El cadáver exquisito³⁵ estaba así no sólo en la mesa, sino en las calles de las Ramblas. O de las calles a la mesa: un cadáver exquisito realizado por Esteve Francés, Marcel Jean y Remedios Varo: *Quiere saber las causas de*. El cadáver representa una figura, un personaje, de pie sobre una mesa, mutilado, herido. Obra colectiva que parece anticipar la violencia que iba a desatarse (fue realizada en 1935). Esa guerra de tanta sangre, de muerte de civiles, de tanta

35 Cadáver exquisito es un juego de palabras por medio del cual se crean maneras de sacar de una imagen muchas más. El resultado es conocido como un cadáver exquisito o *cadavre exquis* en francés. Es una técnica usada por los surrealistas en 1925, y se basa en un juego de mesa llamado consecuencias en el cual los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración.

desesperación, que iba a colocar esa pregunta en la mente de miles de personas: ¿Por qué este desgarró? Ruptura permanente: tras salir de España, Remedios no volverá más a su patria. El exilio comienza.

V

A condición de comprender que París, Londres, Guanajuato, Florencia, Buenos Aires, Moscú, etc., se convertirán inevitablemente en maravillosos o funestos según tu estado interior. Puedes ir de acá para allá, pero mientras tú no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará.

Remedios Varo en carta a Gerardo Lizárraga

André Breton describe a Benjamin Péret y a Remedios Varo, recordando aquellos días del regreso a París del poeta surrealista, en unas líneas dedicadas a Remedios en su temprana muerte, en 1963:

Este soldado llegó, como urgido de uno de los grandes

espejismos que marcan nuestras vidas, de un desastre – la guerra de España–. Yo le volví a ver a su regreso de Barcelona; a su lado, Remedios, a quien trajo consigo. La femineidad misma, aquí, en jeroglífico, el juego y el fuego en el ojo del pájaro, a ella la considero la mujer de su vida (hay que ver contra qué vientos y mareas), la obra de Remedios fue realizada en México, en gran parte después de su separación, pero el surrealismo la reivindica por entero³⁶.

Contra vientos y mareas, contra los espejismos. Esteve Francés, Péret y Remedios compartían un estudio en Montparnasse; se les unió Víctor Brauner, un artista rumano que había llegado a París procedente de Bucarest, su ciudad natal, en 1933, con el que Varo viviría algún tiempo después³⁷. Años de lucha, «la época heroica», como gustaba llamarla la propia Remedios:

No es fácil vivir de la pintura en París. Tuve muchas otras especialidades; entre ellas, fui locutora que

36 André Breton en *La Brèche*, 7–XII–1964. Recogido en Varo, op. cit., p. 106.

37 Se dice que Remedios protagonizó de manera indirecta el celebre episodio Brauner ocurrido en el mundo surrealista de París. Brauner había pintado en 1931 un autorretrato, en el que aparecía tuerto de su ojo derecho, con una varilla de donde salía la letra D. El 27 de agosto de 1938, en el estudio de Óscar Domínguez, Esteve Francés comenzó a hablar de Remedios en no muy buenos términos. En la discusión, Óscar Domínguez le lanzó un vaso. Al romperse un trozo de cristal saltó al ojo de Brauner, que quedó tuerto.

traducía conferencias para Latinoamérica. Algunas veces no tomaba más alimento en todo el día que una tacita de café con leche. A esa la llamo «la época heroica» Creo que un gran número de artistas hemos pasado por ella. Recientemente volví a ver a un pintor sudamericano [está hablando en una entrevista de 1960], pero no pareció muy complacido de recordar la época heroica. Supongo que quiere olvidarla. Esa vida bohemia que se supone necesaria para el artista, es muy amarga³⁸.

A su vuelta a la Ciudad de la Luz, Péret introduce a Remedios en el círculo íntimo de los surrealistas. Debemos recordar que ninguna mujer fue colocada en la lista oficial de miembros de aquel movimiento. Los surrealistas pensaban en la mujer como una mediadora entre la naturaleza y el subconsciente, una femme-enfant, una musa, un objeto de los deseos de los hombres. Las escritoras y artistas que escogían trabajar entre el marco de los principios surrealistas encontraban estas contradicciones inherentes a los principios básicos del movimiento:

Mi posición era la tímida humilde del oyente, no tenía ni la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard, un Benjamin Perét o un André Breton, yo estaba con la boca abierta dentro de un grupo de

38 Declaraciones de Remedios Varo, recogidas en Kaplan, op. cit., p. 64. Se cuenta que, a fin de ganarse la vida, Varo se asoció con Óscar Domínguez para falsificar cuadros en el estilo de Giorgio de Chirico.

personas brillantes y dotadas... yo, que no podía perder de pronto mi calidad de provinciana, estaba temblorosa, asustada, deslumbrada³⁹.



Malaria, 1947

Lo que atraía a Remedios del surrealismo era precisamente el corazón del sinsentido que señalaba, vivido y experimentado por ella misma. Sentir el descontento, el disgusto, la inquietud y la incertidumbre del ser humano

39 Declaraciones de Remedios Varo en *ibíd.*, p. 56.

frente a un mundo que ha perdido la capacidad de otorgarle sentido.

Los surrealistas buscaban apoyar la liberación social del hombre y rehacer el entendimiento humano, lanzándose en contra de lo que denominaban «la esterilidad mental del pensamiento racionalista».

Esa imagen es por la que Remedios opta: la búsqueda y el encuentro de un nuevo mundo, de un nuevo refugio de la conciencia, a través de mundos oníricos que rescatan al ser humano del caos:

El surrealismo no puede declinar en su esencia ya que es un sentimiento inherente al hombre... el surrealismo ha contribuido en el arte en la misma medida en que el psicoanálisis ha contribuido a explorar el subconsciente⁴⁰.

VI

El sinsentido aparece por todos los lugares. La Primera Guerra Mundial se había alzado como el fracaso del proyecto europeo de modernidad. Paul Valéry publica en 1919: «Se ha perdido la ilusión en la cultura europea: el

40 Remedios Varo, en una entrevista recogida en Castells, op. cit., pp. 67--68.

saber carece de fuerza para salvar. ¿La ciencia? Sin moral y cruel en sus aplicaciones». La guerra no había hecho más que demostrar esto con toda claridad. La violencia, muerte y destrucción ocasionadas significaban que la cultura basada en la verdad, la razón, el diálogo y la justicia se había roto. El ser humano se volvía un autómatas incapaz de producir sentido alguno en su espacio.

Durante los siglos XIX y XX muchas personas se sentían acorraladas, testigos de multitud de cambios y de una aceleración en sus vidas difícil de entender. El racionalismo y la ciencia no podían ya desentrañar un mundo en el que el filósofo Martin Heidegger definía al ser humano como «una criatura finita, emplazada entre el nacimiento y la muerte llena de angustia y de sentimientos de culpa»⁴¹.

El nihilismo como síntoma del sinsentido, del desencantamiento del mundo, se respiraba en el ambiente. La respuesta a la salida de este laberinto fue el totalitarismo. El 1 de septiembre de 1939, sin previa declaración de guerra, y tras acusar a Polonia de ataques anteriores a su población de origen germano, las tropas alemanas invaden ese país. Comenzaba la Segunda Guerra Mundial.

Remedios Varo se encontró otra vez frente al horror de la guerra, de una movilización total. Se convirtió en una más de

41 Mosse, George, *La cultura Europea en el siglo XX*, Barcelona, Ariel Historia, 1997, p. 68.

la multitud de ocho millones de refugiados que huían de la Ciudad de la Luz hacia la zona no ocupada de Francia.

En París se había comenzado a cavar trincheras y a distribuir máscaras de gas. Todos los extranjeros corrían el riesgo de ser deportados.

Su relación con Péret, un conocido comunista, la colocaba en el centro del huracán. Para la pintora, la deportación hubiese implicado el volver a España, bajo la dictadura de Franco, con una suerte incierta. El 14 de julio de 1940, los nazis entraron en París. A las pocas semanas, Francia fue dividida en dos zonas, la ocupada y la no ocupada, bajo el mando del Gobierno «independiente» establecido en Vichy.

En mayo de 1940 arrestaron a Péret por actividades políticas y fue encarcelado en una prisión militar en Rennes, en la provincia de Bretaña. En el invierno de ese año, Remedios también fue detenida:

Poco se sabe de su confinamiento... Nunca contó dónde la llevaron, nunca indicó cuánto tiempo estuvo detenida (aunque sus amigos calculan que fue varios meses), nunca describió las condiciones en que estuvo. La única información sobre su reclusión, de la que la mayoría de la gente de su entorno ni siquiera se enteró, procede de una amiga, Georgette Dupin, que se la llevó a su casa, donde la tuvo varias semanas, después de haber sido puesta en libertad. Dupin recuerda muy

claramente que a Varo la hundió en una enorme tristeza y la dejó muy traumatizada y perturbada⁴².

Varo se dirigió a Canet–Plage, un pueblo pesquero, cerca de Perpignan, a un refugio organizado por el surrealista Jacques Hérold. De allí se marchó a Marsella a reunirse con Péret (que había conseguido su excarcelación sobornando a los alemanes) y otros artistas que buscaron refugio en la ciudad, mientras trataban de arreglar su huida. La pareja encuentra refugio, en la villa Air–Bel, que era utilizada por el Comité de Salvamento de Urgencia, organizado en Nueva York, y que buscaba salvar a la mayor cantidad posible de intelectuales y artistas europeos, facilitando su escape. En los campos del sur de Francia, miles de extranjeros fueron reunidos (los franceses miraban con desconfianza a los «rojos» españoles que venían de una Guerra Civil) junto con otros tantos miles de franceses (principalmente, comunistas y masones). La lógica de la exclusión y del internamiento iba formando parte del proyecto del régimen de Vichy. En un cadáver exquisito de aquella época, que entró a formar parte de la colección de Varo, puede leerse: «Le dernier romantique a été enculé par le Marechal Pétain» (al último romántico le ha dado por el culo el mariscal Pétain)⁴³.

42 Kaplan, op cit., p. 71.

43 Este tipo de trabajos fueron considerados propaganda revolucionaria, y motivó la detención de algunos miembros del grupo surrealista. Durante un registro en Air–Bel, el campo de acogida donde se encontraba Remedios, la policía encontró un dibujo de Breton titulado *Le terrible crétin de Pétain* (El

Los últimos románticos, después de huir a París, de escapar de una confrontación mundial, volverán a vivir el destierro: no se trataba ya de partir de la Ciudad de la Luz a un campo de concentración en Marsella. El camino se ampliaba a la costa africana, al viaje sin retorno. Varo se embarca rumbo a México.

1.2. A la calle Gabino Barrera: *El paraíso de los gatos*

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen, quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día, en la conquista o en la independencia, fue desprendido.

Octavio Paz

Remedios, refugiada, transita, viaja, encuentra. La pintora

terrible cretino de Pétain). El surrealista explicó que el dibujo no se refería al mariscal, sino que había una falta de ortografía en la palabra francesa putain (puta). Esta explicación no fue suficiente, y la policía acusó a Bretón y a otros surrealistas de actividades subversivas, por lo que fueron detenidos durante varios días.

llega a México buscando recuperar su existencia, después de ver eliminado todo espacio propio en la Europa de la Guerra:

Soy más de México que de ninguna parte. Conozco poco España, era ya muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra... es en México donde me he sentido acogida y segura... no me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gustaría repetir⁴⁴.



Alegoría del invierno, 1948

44 Kaplan, op. cit., p. 114.

El exilio español se extendió por medio mundo, en especial por Europa y América. Un 13 de junio de 1939 a bordo del Sinaia, nombre que se ha hecho histórico, arribarían a Veracruz, procedentes de Francia, mil seiscientos refugiados españoles a tierras mexicanas.

Los recibió, en nombre del presidente Lázaro Cárdenas, su secretario de Gobernación, Ignacio García Téllez, con las siguientes palabras: «El Gobierno y el pueblo de México los reciben como a exponentes de la causa imperecedera de las libertades del hombre. Sus madres, esposas e hijos encontrarán en nuestro suelo un regazo cariñoso y hospitalario». Al Sinaia seguirían otros barcos, en los mismos años de 1939 a 1941, hasta completar una cifra aproximada de más de treinta mil refugiados. La política del presidente Cárdenas hizo posible que los exiliados españoles recibieran inmediatamente asilo y permiso para trabajar en iguales condiciones que los mexicanos.

Remedios Varo y Benjamin Péret deciden emigrar a México por varias razones: en primer lugar, poseían buenas referencias de otros surrealistas del proceso democrático del país y de su ayuda en la guerra:

Los comunistas hacen aquí una bulla desenfadada por dos barcos de unas tres mil toneladas cargados de mantequilla y judías que han sido enviadas a España por la URSS. ¡Pero si precisamente apenas se consume mantequilla en España! ¡Si es por esto que se felicita a la

URSS no hay de qué! México lo ha hecho mucho mejor. Ha enviado oficiales, cañones, metralletas y algunos aviones. ¡Todo esto vale mucho más en las actuales circunstancias que la mantequilla y las judías!⁴⁵.

En su decisión también privaba la vivencia de la cultura del país. André Breton había viajado a México creyendo llevar consigo el Surrealismo, pero en el país azteca el Surrealismo era un estado mental; existía sin nombre, sin conciencia de sí mismo, libre, en las calles, en cada esquina.

México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia, como el propio padre del Surrealismo declaró en una de sus visitas al país donde los contrarios, como la vida y la muerte, conviven tranquilamente.

Además, y quizá lo más importante, en junio de 1940 el Gobierno mexicano había ofrecido su protección a todos los refugiados españoles y a los miembros de las Brigadas Internacionales.

En cuanto a la política, los recién llegados creyeron encontrar en el Gobierno mexicano posrevolucionario aquella idea de apertura que no habían podido conseguir en su patria, tal como lo reconoce el filósofo José Gaos:

Los refugiados que habían sido unos inadaptados en

45 Carta de Péret fechada el 29 de octubre de 1936, en Guillamón, op. cit.

España, que por ello habían querido reemplazar por otra a la que estuviesen adaptados, se encontraron con un México muy afín a la España con que habían querido reemplazar la otra –un Estado liberal promotor de bienestar y progreso con justicia social– y al que por tanto eran más adaptables que a esta última... no pudimos sentirnos extraños en países en los cuales encontrábamos empujados hacia el futuro la tradición misma por fidelidad a la cual habíamos sido proyectados sobre ellos⁴⁶.

Se había producido la revolución mexicana que se ancla en la historia, que quiere ser historia. De ahí al PRI y sus setenta años de control del poder (Remedios muere en el año de 1963, instaurado ya el sistema partidista mexicano). Lo positivo se descompone y se convierte en desastre al sumar la corrupción, el autoritarismo, la negación de la vida democrática y los derechos humanos. Rompimiento en el año de 1968 con Tlatelolco. Cambios que Remedios no llegó a vivir.

Es así que, tras pasar unas semanas en Casablanca, en donde gracias al ingenio de Remedios la pareja consigue dinero vendiendo sus sábanas como mantas fúnebres, se embarcan a México en un barco portugués (país neutral en el

46 Gaos, José, «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», Obras Completas VIII, México, UNAM, 1996. Gaos, José, «Confesiones profesionales», Obras Completas XVII, México, UNAM, 1982.

conflicto bélico), el 20 de noviembre de 1941, llamado Serpa Pinto, (el mismo que Max Aub tomaría el 8 de septiembre de 1942) y pasan la mayor parte del viaje en la bodega. Llegan a una ciudad de México, testigo a distancia de la Guerra Civil española, en donde muchos aparadores comerciales habían colocado grandes mapas de España marcando día a día, con banderitas y alfileres, los avances de las tropas de Franco o los éxitos de los republicanos. Se despertaron los sentimientos. La guerra de España había apasionado al mundo.

En México, Varo trabajó en aquellos años en el mundo de la publicidad y la decoración. Péret no tuvo tanta suerte. La dificultad del idioma y sus trabajos literarios no le permiten una estabilidad económica:

Benjamin Péret era para mí el poeta surrealista por excelencia... En 1929... cuando yo entré al grupo, Péret estaba en Brasil en calidad de representante del movimiento trotskista. Nunca lo vi en las reuniones y no lo conocí hasta su regreso del Brasil, de donde fue expulsado. Nos veríamos sobre todo en México, después de la guerra. Cuando yo rodaba mi primera película mexicana, Gran Casino, vino a pedirme trabajo, algo que hacer. Yo traté de ayudarlo, lo cual era bastante difícil, ya que yo mismo me encontraba en una situación precaria. En México vivió con la pintora Remedios Varo (incluso tal vez se casaran, no sé), a la que admiro tanto como a Max Ernst. Péret era un surrealista en estado natural, puro de

todo compromiso, y, casi siempre, muy pobre⁴⁷.

Con el tiempo, Péret quería regresar a Francia; extraña su país, su lengua, los amigos, las tertulias en los cafés, pero Remedios rechaza la idea y se queda en México. Varo no volvió ni siquiera de visita a España. El hecho de que se decidiera a no volver señala cuán terrible había sido la Guerra Civil para ella y para miles de españoles. No era extraño oírle declarar cómo «llegué a México buscando paz... En este país encontré la tranquilidad que siempre había buscado». Varo permaneció en México porque se había convertido en su patria, en su propio espacio y hogar, en ese sentimiento de transtierro, reflejado en múltiples conferencias de José Gaos y compartido por miles de refugiados.

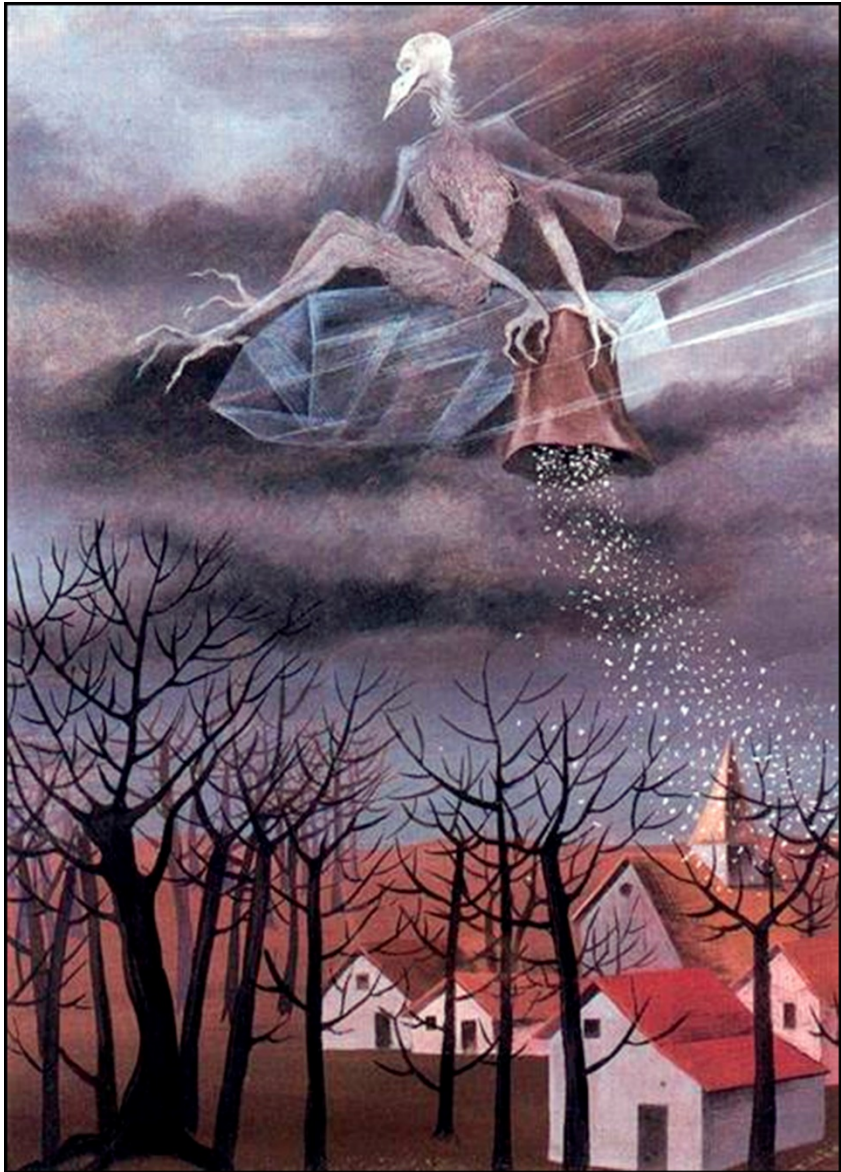
Desde el primer momento tuve la impresión de no haber dejado la tierra patria por una tierra extranjera, sino más bien de haberme trasladado de una tierra de la patria a otra... y queriendo expresar como no me sentía en México Desterrado, sino... se me vino a la mente y a la voz la palabra transterrado⁴⁸.

47 Buñuel, op. cit., pp.108–109.

48 Gaos, José, «Confesiones de transterrado», Obras completas VIII, México, UNAM, 1996, p. 546.

VII

Varo, como otros miles de exiliados españoles, llegó a un país que se encontraba, como ella, en la búsqueda de una identidad: la revolución se desglosa en una enorme cantidad de tendencias, de enfrentamientos, de facciones, de ideologías.



Frío, 1948

Allí coincidían el oportunismo como rector ideológico, el nacionalismo, la creación de la revolución como institución, el reconocimiento frustrado de los derechos de obreros y campesinos, la emergencia del pueblo como entidad visible e incitadora de una estética (el muralismo), todo ello envuelto en la modernidad, en esa búsqueda frenética de un país distinto y ya no periférico. Por ello, la integración de los artistas europeos en el medio nacional mexicano se dio dentro de un ambiente dogmático, explosivo y aparentemente excluyente de toda alternativa individualista, creado por los pintores revolucionarios mexicanos. Para ellos, la pintura debía tener una función social, la cual interpretaron como la ilustración de la historia nacional, que se insertaba en la universal, en diversas pinturas murales. Sus objetivos didácticos conllevaban una finalidad nacionalista, basada en un concepto de grandioso pasado y la apertura de vías a un glorioso futuro.

Por el arte revolucionario, México parecía tener su destino en sus manos.

Se ha cuestionado mucho en qué medida la cultura mexicana puede considerarse una influencia en el trabajo de Remedios Varo. Es evidente que el muralismo y las formas nacionalistas de mexicanidad adoptadas por la cultura pos-revolucionaria no fueron reflejadas en su pintura. Después de todo, los muralistas buscaban la Historia, esa que se escribe en mayúsculas, con sus promesas de progreso: quieren ser parte de esa gran marcha de la humanidad. Remedios no

cree, no puede creer en esa historia, pues su propia vivencia le hace desconfiar de sus discursos. Se ha apartado de esa marcha de la humanidad hacia el progreso. Su espacio es otro, interior. Leonora Carrington, su amiga y exiliada como ella en México, lo explica de una sencilla manera: «tengo muy poco interés en la historia, aunque sí me interesa my story, not the history»⁴⁹. Se trata de una separación del mundo, que no olvida el espacio exterior, sino que lo encuentra inmerso en el interior. El mundo de Remedios no se encuentra en el espacio del gran mural; es la pequeña ventana a la intimidad y al pensamiento, desengañándose de toda propuesta teórica idealista. Es dentro de esta marginalidad donde el estilo y el contenido de su obra funcionan como lugares subversivos de resistencia, al abrazar, de manera estratégica, la realidad del exilio.

Exilio en el fondo de la cultura mexicana. Más que a temas específicos, es al ambiente de México al que indudablemente estuvo abierta:

Como usted ya sabe existe en este país una gran actividad en el terreno de la brujería... todo ello de una manera más bien mecánica y algo distraída por parte del curandero y únicamente porque así es la costumbre... en los filtros de amor, las cosas son un poco más complicadas y peligrosas, ya que la costumbre es

49 Urrutia, Elena, «Leonora Carrington. Artista y escritora», La Jornada Semanal, 28 de octubre de 2001.

administrar «toloache» disimulado en una taza de café, y las consecuencias de ingestión del toloache son fatales, siendo [sic] el principal la pérdida de voluntad... nosotros, es decir, la Sra. Carrigton y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería... Ahora deseo consultarle algo. Este terreno sobre el que nosotros vivimos es sumamente volcánico (como usted ya sabrá).

Hace unos meses, empezó a elevarse por sí solo un pequeño montículo en el patio. Del montículo empezó a salir un poco de humo y un calor intenso; después y a intervalos más bien largos, pequeñas cantidades de lo que inmediatamente vimos con horror que era lava. No hay duda posible: se trata de un pequeño volcán que quizás en cualquier momento puede convertirse en una tremenda amenaza.

Nuestro amigo... desea que esto se mantenga en secreto, pues de otro modo sería expulsado de su casa, lo que haría feliz al propietario, que, con el pretexto del volcán, construiría en ese lugar un gran edificio dotado de calefacción central...

Actualmente, este recinto sirve de cocina. La altura del montículo permite cocinar cómodamente sobre su cráter, y debo decir que es admirable para obtener

chiche– kebab y brochettes en su punto... Le ruego me comunique lo que sepa sobre esta materia lo más pronto posible, pues el volcán no ha crecido más de un centímetro por semana, pero no podemos saber qué sucederá en los próximos meses... desearía hablarle de otras cosas, en especial de la convicción que comparto con usted sobre la posibilidad de destruir los funestos efectos de la bomba de hidrógeno por medio de ciertas prácticas...⁵⁰

Cultura mágica, rica, en búsqueda de sí misma. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz retrata esa búsqueda de la identidad mexicana, identidad de un ser que se cifra en su lejanía del mundo, de los demás y de sí mismo, ocultándose o enmascarándose. Para Paz, la soledad no es exclusiva del mexicano, pues en ella hay una condición humana universal. En esa soledad hay un México enterrado pero vivo. Ese ambiente es el que por igual sedujo a muchos otros exiliados: México y sus múltiples capas y secretos aún por descubrir. Es fácil entender por qué Remedios decidió quedarse en México y por qué esa época resulta, hasta nuestros días, en la historia nacional, un espacio atrayente: se trataba de un México abierto, con los ojos despejados, despierto.

50 Carta de Remedios Varo al Sr. Gardner en Castells, op. cit., pp. 80–84. El texto no sólo hace referencia a las costumbres herbolarias mexicanas, sino al nacimiento del volcán Parícutín, el 20 de febrero

VIII

Después de una estancia de dos años en Venezuela, y a pesar de contar con la presencia en el país sudamericano de su hermano Rodrigo y de obtener un trabajo estable, Remedios decide regresar a México e instalarse allí definitivamente.



Premonición, 1953

Amistades vendrán: Esteve Francés, Gerardo Lizarraga, Gordon Onslow–Ford, César Moro, Eva Sulzer, Octavio Paz, Kati y José Horna. Mención especial merece su amistad con Leonora Carrington A ellas dos, inseparables, cómplices de lecturas de cartas, de creación de textos, de fantasías, de misivas imaginadas enviadas a personajes inexistentes, amigas en el arte y de 1943 en el estado de Michoacán, en medio de dos parcelas, ante el asombro de sus dueños campesinos (de nombres Dionisio Pulido y Barbarino Gutiérrez), que vieron cómo de un día a otro la tierra lanzaba humo y se levantaba sobre sus cultivos. Al nacer, el Parícutín creció treinta metros, el doble al tercer día, y al sexto día se multiplicó considerablemente. Tardó ocho años en crecer, hasta alcanzar cuatrocientos veinticuatro metros al cese de su actividad, en 1952. Un episodio más del surrealismo mexicano. En el cuadro *La Revelación o el relojero*, puede verse, en el suelo, la imagen de un volcán que esta naciendo.

Paz las describió como «hechiceras hechizadas..., insensibles a la moral social, a la estética y al precio... atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿A dónde van? A donde las llaman imaginación y pasión»⁵¹. Leonora Carrington se convertirá en alma gemela que complementa, en la expulsión, la búsqueda de sí misma.

51 Paz, Octavio, «Los privilegios de la vista», tomo III de México en la obra de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Esos días de búsqueda, de sorpresas y de encuentros, los retrató otro grande de la pintura mexicana, y amigo estrecho de Varo: Gunther Gerzo en Los días de la calle Gabino Barrera. La primera casa que Benjamin Péret y Remedios Varo alquilaron en México era un departamento en esta calle del centro de la ciudad de México, cercana al Monumento a la Revolución. El torso de mujer desnuda que aparece en la pintura es Leonora Carrington, la amiga cómplice de Remedios. Benjamin Péret es una figura sin cuerpo sentada en una mesa con la cabeza flotando entre nubes, Esteve Francés aparece tocando la guitarra rodeado de mujeres, Gunther Gerzo se plasma a sí mismo como una cabeza que nos observa desde el interior de una caja. La figura felina que atrapa nuestra atención, con un antifaz, envuelta en una tela en donde se encuentran varios gatos, es Varo. La eterna amante de los gatos, para quienes será el paraíso⁵², terminaba sus viajes físicos en la colonia Roma de la ciudad de México, en un piso rodeada de felinos junto a Walter Gruen, un vendedor de neumáticos que luego vendería discos de acetato, cuando logró convencer a su patrón de cambiar de giro comercial, con el argumento de que tanto los neumáticos como los discos estaban hechos de petróleo, además de ser redondos. Con esta lógica aplastante, fundó la Sala Margolín, tienda especializada en música clásica, y una de las más importantes de México.

52 Ver el cuadro de Remedios El paraíso de los gatos (1955), óleo sobre masonita.

Gruen le brindaría la seguridad y la paz necesarias para que Remedios Varo se dedicara a pintar sus más importantes y numerosas obras. Su unión le permitió al inicio cierta estabilidad económica para poder dedicarse a la pintura a tiempo completo, aunque después, gracias al éxito, se convirtiera en una mujer independiente. Encuentro con su propio estilo, distancia del Surrealismo, sus recuerdos, sus viajes, exposiciones, obras, trabajos, el éxito y la humildad:

Queridísima mamá... he vendido todos mis cuadros y estoy más rica que un torero. Pide por esa boca lo que se te antoje; mi mayor alegría es poderte proporcionar alguna comodidad y hacerte regalitos. De veras, mamá, pídemme lo que deseas. ¡Mira, de esta exposición me queda una ganancia de unos cien mil pesos! Es casi una pequeña fortuna.

Te mando un recorte de periódico y ya te mandaré otro. Claro que, como la exposición está abierta todavía hasta el 10 ó 12 del mes próximo, tengo que ocuparme de muchas cosas, atender a algunas personalidades; críticos de arte, etc., y estoy muy ocupada. Por eso no te escribo largo...

Un abrazo de Walter. Miles de besos y abrazos de Remedios⁵¹.

A pesar de la compañía de Gruen, a pesar del éxito, Remedios sabe que su camino se recorre en soledad. Hay

que buscarse, encontrarse y volverse a perder, hay que ser otro y no uno mismo. Remedios parte a su último viaje el 8 de octubre de 1963, en el Panteón Jardín, Prado Providencia, bajo el cielo de un México en donde la muerte es una mujer seria que ríe y juega con sonoras carcajadas. Remedios, junto con ella, también ríe.

1.3. La calle de los sueños

*Entre el vivir y el soñar hay una tercera cosa.
Adivínala.*

Antonio Machado

Volvemos la mirada a la casa, a la mujer que sentada produce música en un mundo interior. Sabemos quién es y lo que recuerda. Comienzan los tránsitos para entender todos aquellos viajes, porque «Remedios no inventa, recuerda ¿Pero qué recuerda? Esas apariencias no se parecen a nadie»⁵³. ¿Qué había ocurrido? Búsqueda de

53 Paz, op. cit. p. 51.

causas, pero sobre todo búsqueda de sentido, de identidad perdida. Si ya no hay tierra firme para mí, como decía Max Aub en su obra *El rapto de Europa*, ¿dónde poner el pie? ¿Hay aún un mundo para nosotros? ¿Aún podemos sostenernos en el espacio cuando nos hemos convertido en desterrados? ¿Dónde encontrar de nuevo un refugio?



La tarea, 1955

La producción artística de Varo constituye un exponente de sus preocupaciones de desarraigada, de emigrada, que

expresa también el sentirse exiliada de las categorías y de las estructuras. Es ahí donde los espacios de la geografía se trasladan al espacio de la pintura para mirar al mundo del sinsentido, del espacio negado en donde los seres humanos se convierten en lo inútil.

El lienzo se convierte en la tabla de salvación cuando la razón ha fracasado ante una realidad destructora de rostros, de espacios, cuando se nos ha expulsado del espacio, de nuestro hogar. Hemos descubierto el tema secreto de su obra: la consonancia – la paridad perdida⁵⁴.

Remedios, exiliada de esta existencia, dejó en cada una de sus pinceladas la preocupación de quien ve anulado su propio espacio, de quien se ve abandonado y sin sustento, y con ello pierde el sentido y la identidad del yo. Pintora transeúnte de miles de espacios, de las presencias inesperadas de una razón que no pudo explicarlas, que nos desterraban y nos lanzaban a la búsqueda de respuestas.

Tejedora en lucha contra el olvido del exilio, anti-parca, Remedios se embarcó en su propia peregrinación de la que *Naturaleza muerta resucitando* fue su último viaje. En él, la pintora se convierte en llama.

Las frutas giran a su alrededor, las granadas explotan: algunos insectos contemplan la escena asombrados,

54 Ibíd, p. 51.

observando la transformación de la pintora. Comienzo de un camino que busca comprender, reinventarse, continuar, narrarse de otra manera. De la geografía al lienzo, los viajes internos comienzan.

Ya no hay tierra firme para mí. Todo se me vuelve blando, inseguro, bamboleante.

Un mundo de algodón, un suelo de barro, escurridizo, sucio. Y un cansancio enorme, porque se va la esperanza de vencer. ¿Dónde poner el pie? Ya no hay mundo para nosotros.

Max Aub. El rapto de Europa.

Capítulo segundo

TRÁNSITOS

Grupos compactos de porteras incalificables, a lomos de chivos gigantescos, corren velozmente hacia el oeste. Del este llega una nube de golondrinas ardorosas, que chocan inevitablemente con ellas, pero en zigzag viene el vagabundo desconocido, lamiendo precipitadamente pantorrillas y tragando, tal cual golondrina, pero verdes. Pero no muy sensatos carteros, se aplastan contra las paredes para dejar libre el paso, y, a causa de tanta agitación, los trozos de periódico arrugados y viejos se levantan inflamados en el aire y estallan con maestría pirotécnica. Las malvas y deyecciones, una mano olvidada y esas osas misteriosas que flotan, que enredan el tobillo por la noche, están encaneciendo de la preocupación, porque presienten la llegada del cemento. Ave María Purísima. Hija mía, corramos: ahí viene el exhibicionista, envuelto en una capa de amplio ruedo.

*¿Ruedo o rueda? ¡Ah, sí! Rueda, rueda de la fortuna, de bicicletas y triciclos. Los muchachos del barrio atraviesan todo, lanzando por encima de la borda algunas piedras que caen en el patio y estallan, soltando sus semillas. ¡Bárrelas pronto, María, no quiero más monolitos! Y, por favor, ¡echa un poco de desinfectante tras la puerta y la barda, hay realmente demasiadas moscas!*⁵⁵



La malabarista, 1956

55 Fragmento de un escrito de Remedios Varo publicado en Varo, op. cit., pp. 244–245.

2. Tránsitos

Si la jornada está hecha de metáforas, viajemos con el vagabundo, carta del tarot o cuadro: no hay criatura más preciosa que un gato para el alma volar tras su memoria. Dentro de la visita al pasado margino preceptos. Carlota Caulfield Remedios desterrada, Remedios viajera. La evocación del viaje como tránsito, sea en el mundo físico, espiritual u onírico, ocupa siempre un lugar central en su pintura. Viajes y viajeros, reflejo de los múltiples tránsitos vividos por la artista, son una manera de «conjuntar los terrores de exiliada de su país, embarcándose en una peregrinación que llegó a interiorizarse para buscar unas raíces más profundas y estables»⁵⁶. Paralelamente al desplazamiento físico, Remedios experimentó un tránsito personal en la búsqueda de sentido. La pintora dedicó su vida a conseguir el equilibrio con su entorno, y la armonía perdidos a comprender el porqué de las rupturas y los exilios. Sus viajes interiores en busca de estas respuestas se encuentran representados en *Tránsito en espiral* (siempre una espiral ascendente) y en *Naturaleza muerta resucitando*, cuadro pintado poco antes de su muerte. En él, una serie de objetos y frutas giran alrededor de una vela y, gracias a su movimiento en espiral, abandonan la escena, volando por una ventana. El ambiente pone el acento en la

56 Kaplan, op. cit., p. 9.

levitación (pérdida de la gravedad, pérdida de la seriedad. Remedios ríe pero su risa resuena en otro mundo)⁵⁷, en la elevación de uno mismo, en la transformación, tránsito necesario para la liberación que sustenta el viaje. Tiene la patria verdadera por condición crear el exilio, nos dice María Zambrano: ante nosotros se abre la inmensidad del espacio, la posibilidad de viajar por él, de narrar y comprender, de esta forma, nuestra historia de otra manera.



Tránsito en espiral, 1962, óleo/masonita

En el exilio, la revisión sobre nuestras construcciones en el

57 Paz, op. cit. p. 51.

mundo, así como la comprensión del espacio mismo, se transforma. Un encuentro, un vagabundo, seres orgánicos de acoplamiento maquinales (contra el furor mecánico, la fantasía maquina) ⁵⁸ que se desplazan por caminos de bosques negros y espesos. En estos cuadros de seres que viajan, Remedios traslada la pérdida del espacio que ella misma sufrió. Para quien el mundo de la convivencia, el mundo en donde nuestras acciones se realizan reflejando nuestra libertad, se cierra y niega; el peso del sentido se encuentra en ese espacio arrebatado. Por ello, la reconstrucción del espacio en la pintura no puede realizarse como en el exterior, como mera extensión y cálculo de una razón instrumental, como un espacio cartesiano que sólo sirve para cuantificar la velocidad, que cosifica el mundo, y localiza en simples coordenadas los seres que lo habitan. El espacio captado por la imaginación de Varo no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y la reflexión del geómetra, que generan violencia en nombre de la identidad, olvidando las diferencias. El espacio debe reconstruirse como ese imán que permite a cada uno de nosotros, nuestra aparición en el mundo. La pintura de Varo se entrega a la experimentación metafísica, a la búsqueda de respuestas, de causas, a la alquimia, al tarot y a la magia. Remedios pinta esas apariciones que somos, que hemos sido y podemos ser.

58 Ibid, p. 51.

Los tránsitos que traza Remedios Varo comienzan al observar el espacio del que hemos sido expulsados, representado en su cuadro *Ruptura*. Un espacio cuyas construcciones ya no nos amparan, incapaces de otorgar sentidos y significados que nos sostengan en el mundo. En esta ruptura con nuestros discursos, avanzamos hacia una nueva forma de narrarnos, de entendernos, a la apertura a nuevas construcciones (¿es la luz del sol de *Ruptura* signo del atardecer o del amanecer?). Vivimos en un mundo en donde comenzamos a hacer frente a los discursos que nos daban sentido, a aprender a expresar nuestras contradicciones, a verlas, a comprenderlas, a vivir con ellas, a cambiarlas o aceptarlas. Así, la obra de Remedios, como la vida, es en cada instante una especie de comienzo puro, que hace de la creación un ejercicio de libertad: hablamos, narramos nuestra vida, nombramos, significamos.

Esta relación se trata de un perderse y de un volver a encontrarse; es un proceso curativo, es mirar, es narrarse: viajar. Remedios lo sabía. Son viajes que nos permiten realizar intercambios donde es posible, por ejemplo, tocar música gracias a la luz del sol y liberar a los seres (*Música solar*), su metamorfosis (*la Creación de las aves*) o lograr que la verdadera rebelión contra el sinsentido sea a bordo de *Ruedas metafísicas*, que, en parte, al estilo de Camus, buscan reconocer que, aunque vivimos en uno de los mundos más llenos de horror, no debemos aceptarlo: rebelión que busca siempre afirmar la vida, vivir y dejar vivir.

Remedios rebelde eterna: del colegio de monjas, de la sociedad tradicional con sus roles y categorías, de los totalitarismos. Universo de personajes rebeldes que deciden aparecer en sus tránsitos, viajeros en busca de sentido.

Antes de entrar a ese espacio de personajes y de viajeros en busca de sí mismos, debemos dar las coordenadas de los tránsitos entre la geografía y el pensamiento por los que Remedios construyó su mundo. En estos tránsitos existen claves e hilos conductores que sirven para adentrarnos en su universo: temáticas constantes, reflejos de una concepción del mundo, coordenadas de sus desplazamientos. Se trata de dibujar brevemente el mapa del espacio de Remedios Varo, un mapa que, en destellos, nos recuerda cuán actual puede ser su peregrinar. A cada tránsito, ya no parece haber mundo para nosotros.

Algunos de estos recorridos volverán en el corazón mismo de este viaje, de este *Tránsito en espiral* que sigue a la pintura del mismo nombre, rueda de transformaciones que constituye una invitación hacia el interior del espacio, hacia su intimidad, hacia el encuentro de ese imán de apariciones que buscamos en nuestro viaje.

2.1. Primer tránsito: *Hacia la torre, el centro de la espiral*

Los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso sino para comenzar.

Hannah Arendt

Un mundo que se rompe. Varo crea un conjunto de pinturas que consideraba reflejaban, en tres momentos, los tránsitos de su propia historia.



Hacia la torre, 1960, óleo/masonita

En la primera de ellas, titulada *Hacia la torre*, un grupo de adolescentes, uniformadas y grises, se alejan de una torre donde están cautivas. Montadas en una sola bicicleta, se dirigen a un destino predeterminado. Las acompaña una madre superiora y un hombre, de cuya bolsa escapan pájaros que vuelan formando un cordón de vigilancia, símbolo de los fantasmas, de los aleteos molestos que susurran al oído. En palabras de Juliana Gonzáles, el castillo del que las chicas parten ha sido «creado por almas entusiastas que trabajan duramente para prolongar la tradición, para perpetuar la obra de los antepasados.

Un mundo viejo y austero encerrado entre muros de virtud, forrado con grandes armarios llenos de ella, sentimientos firmes e inflexibles sin posibilidad de desviación... un mundo de sombras, de temores, de pasillos estrechos, de muebles rancios... un mundo en el que no hay lugar para la improvisación pues todo está arreglado de antemano»⁵⁹. Espacio siniestro. Opresión, un mundo en donde no hay libertad: «Si de repente todos los hombres se unieran en una única opinión, como si de varias opiniones surgiera una única, no como hombres en su infinita pluralidad sino como hombre en singular... que habitara la tierra. Si esto sucediera, el mundo, que sólo puede formarse en los espacios intermedios entre los hombres en todas sus variedades, desaparecería»⁶⁰. Esta será la nota básica del

59 Kaplan, op. cit., p. 12.

60 Arendt, Hanna, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa,

totalitarismo: apretar los individuos unos contra otros, negando el espacio, negando la libertad, el encuentro del otro, asfixiando. Ese es el mundo que Remedios encuentra a su paso.

Sin embargo, hay en el cuadro alguien, imagen y reflejo de Varo, que no está conforme con ese mundo que le ha tocado vivir, alguien que se sabe extranjera en el decorado. Hay en este lienzo de apariencia gris una joven que mira al observador, que se revela en el simple acto de sostenernos la mirada. Posee, a pesar de todo, algo que le es propio, y se resiste a perderlo: se tiene a sí misma. Nos mira de frente con complicidad y, por un instante, nuestras miradas se cruzan. En el panel central, llamado *Bordando el manto terrestre*, las chicas construyen el mundo, su mundo, bajo las órdenes de un «Gran maestro», que al parecer lee las instrucciones de un libro racionalmente correcto, aprisionándolas. En su fluir, los relatos fundan el trabajo de las adolescentes. El maestro las domina sin tener un rostro preciso. Cubierta su cara, apenas distinguimos sus facciones. No parece que las chicas realicen un trabajo creativo, más bien su acción se asemeja al trabajo industrializado, al ser humano como mera máquina, mero número que puede incluso llegar a estar de más en este reducido espacio de la torre. Al fondo, la flauta de otro guardia toca una melodía, la música que marca el ritmo e indica cómo hay que actuar y

sentir: es la ideología, las costumbres, los prejuicios con los que hemos crecido. Todas estas adolescentes construyen el mismo mundo dirigidas por esos relatos, por esa música falsa que las envuelve. Son «parcas demacradas hipnotizadas manejan el tiempo a través del hilo haciéndolo espacio. Para quien está exiliado del espacio propio, el tiempo se funde con el espacio: el recuerdo de lo que fue, de lo perdido, de un tiempo pasado se materializa en ese espacio habitado. Se trata de hilos que hilvanan recuerdos del pasado fantaseados por el ojo creador de Remedios»⁶¹.

Sin embargo, la rebelde heroína de Varo ha tejido una trampa: se trata de su propia huida, una salida en la que se ve a ella misma en el viaje a otro mundo. «La torre aparece abierta como un escenario teatral: se corre el telón y aparece a los ojos del espectador un taller de tejidos. Pero ¿qué espacio es éste? Descubrimos que la torre es alta porque las nubes la atraviesan, porque las cascadas tejidas caen, porque un barco desciende, angustiosamente, por un mar tan calmo como oblicuo. ¿Dónde están los límites entre el mar y el cielo? No hay umbrales, no hay separación en esta naturaleza onírica. Universo poblado de metáforas urbanísticas de ensueño. Intimidación continuamente a la vista»⁶². Esta imagen de mujeres encerradas en una torre no es sólo una metáfora de la reclusión, sino también un

61 Rosa, Laura María, «Remedios Varo, tejedoras del universo», Goya. Revista de Arte (julio–octubre, 271–272), 1999, p. 271.

62 *Ibíd.*, p. 272.

símbolo de la liberación. Hay que construir otra casa, otro espacio. Y sólo en libertad es posible construir el mundo, para salir de la monotonía de los rostros sin identidad en la que nos vamos convirtiendo, sin sentido. Nuestra heroína esta dispuesta a huir de la torre que la separa de la vida que realmente desea.



La huida, 1961, óleo/masonita

En el tercer panel, *La huida*, la propia autobiografía se ha completado y se une con el espacio exterior. La huida de

Varo resultaba análoga a la huida de la humanidad ante el avance de la destrucción de nuestro mundo. Una huida que posee todo el peso expresado por Hanna Arendt para los seres que viven épocas y tiempos de oscuridad: «No deseo aseverar que la inmigración interior, la huida del mundo hacia el escondite, de la vida pública al anonimato, no era una actitud justificada y, en muchos casos, la única posible. Siempre y cuando no se ignore la realidad, puede justificarse la huida del mundo en épocas oscuras de impotencia, aunque se reconozca como algo que se debe evitar...

Esta persona deberá recordar que siempre está huyendo y que la realidad del mundo se expresa entonces a través de ese escape. Por lo tanto, la verdadera fuerza del escapismo surge de la persecución y la fuerza personal del fugitivo aumenta a medida que aumenta la persecución y el peligro»⁶³.

De ahí los espacios intimistas, personales, que construye Remedios Varo, espacios que nunca abandonan el mundo, pues se corresponden con él. Vida en la pintura: Remedios se casa con Gerardo Lizárraga (el compañero de viaje retratado en *La huida*), compañero de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Juntos emprenderán la huida a París, a Barcelona.

Pero ésta, la huida de una sociedad tradicional, no sería su

63 Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, op. cit., pp. 32–33.

única partida. El tránsito por espacios más siniestros, el tejido de barcas para buscar otros mundos, comenzaría pronto.

¿Qué le espera a nuestra protagonista en su desplazamiento? Sólo la apertura, el devenir: narrar un nuevo sentido en libertad. La existencia tiene un sentido y se construye en el espacio en el cual estoy. La manera en la que articulamos el espacio se conforma por aquellas posibilidades abiertas por las que nuestra existencia ha optado y escogido para aparecer en el espacio: construyo lo que soy, narro mi vida. *La Huida* de Varo no olvida al mundo: se trata del inicio de la meditación interior, que busca sentido, para un mundo que ha dejado de tenerlo.

2.2. Segundo tránsito: Sobre cómo se construye la casa del flautista

Por un instante están los nombres habitados.

Octavio Paz

Remedios transita, se mueve, se desplaza. Su atención va hacia la acción negada en todo exilio: habitar el espacio. *El Flautista* toca: las piedras forman un castillo o torre, en donde las piedras irán colocándose en el plano imaginado y proyectado por el músico que lo construye.



El flautista, 1955, óleo/nácar incrustado/masonita

Todo espacio se construye por una mirada, por la apropiación del lugar en que habitamos. Mundo trasladado a la pintura, en donde diversos seres viajan en extrañas barcas construidas por ellos mismos, ruedas anexadas a cuerpos, necesarias para recorrer caminos, extrañas invenciones necesarias para lograr transitar. El espacio es el margen de juego que el ser humano necesita para poder actuar en su

sentido más básico: el moverse libremente. «De todas las libertades específicas que se nos pueden ocurrir al oír la palabra libertad, la libertad de movimiento es, desde el punto de vista histórico, la más antigua y también la más elemental. El hecho de poder ir hacia donde queramos es el gesto prototípico del ser libre, así como la limitación de la libertad de movimiento ha sido desde tiempos inmemoriales la condición previa a la esclavitud... tanto la acción como el pensamiento se dan en la forma de movimiento y, por tanto, la libertad sirve de fundamento a ambos⁶⁴: libertad de movimiento».

Para Hannah Arendt, la acción y el discurso, (la narración), basados en la posibilidad de movimiento, permiten a los seres humanos revelar activamente su identidad y hacer su aparición en el espacio, de tal forma que pueda darse respuesta al quién de una acción. Y al hablar precisamente del ser humano como de un quién, se da un paso a favor de una identidad que se conquista en nuestras acciones, en nuestras diversas y nunca limitantes apariciones en el espacio. La identidad del ser humano es un movimiento constante. Esta visión niega una formulación sustancialista del ser humano, ya que la identidad no es algo presupuesto, sino el resultado del movimiento humano. En la pintura de Varo «las formas buscan su forma, la forma busca su disolución»⁶⁵, pues «el

64 Arendt, Hanna, op. cit., Hombres en tiempos de oscuridad, p. 19.

65 Paz, op. cit. p. 52.

sujeto no es una sustancia, es una forma y esta forma no es, sobre todo, ni siempre, idéntica a sí misma»⁶⁶. Forma cambiante, de tal forma que, siguiendo a Sheyla Benhabib, «la identidad del yo debe ser pensada como instancia de segundo orden... lo que cuenta es la habilidad de uno para seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es»⁶⁷. Esta narración, sin moldes, sin más estructuras fundacionales, sin esencias, sin categorías, no puede ser más que un proceso creativo, un proceso cuyo narrador ciertamente, como lo vivió Remedios, puede ser silenciado.

Ante el inmenso espacio que se abre ante nosotros, para construirlo, narrarlo y transitarlo, sobreviene el miedo y la angustia, un sobrecogimiento que nos puede llevar a la inmovilidad. Pero, como Martin Heidegger apunta, sólo ante una situación así es posible hacer aparecer el ser, pues aparece el impulso necesario para convertir el espacio en nuestra casa, en nuestra morada, ethos primordial. Precisamente, la palabra ética proviene del vocablo ethos, que posee un significado equivalente a residencia, al lugar donde se habita, entendido como morada, casa u hogar. Desde esta perspectiva, la ética alude al espacio originario

66 Focault, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta, 1994, p. 123.

67 Benhabib, Sheyla, «Fuentes de la identidad del yo en la teoría feminista contemporánea», *Laguna. Revista de filosofía*, Universidad de la Laguna, 1995–1996, pp. 162–175, la cita en la p. 163.

donde el ser humano habita. Así, todo espacio verdaderamente habitado representa una casa, en donde los significados harán las paredes que nos instalan en un lugar en el mundo. El espacio que permite el movimiento es construido, así, por el propio sujeto.

Será Gaston Bachelard quien establecerá la analogía del espacio como el hogar en su obra *La poética del espacio*: «Debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. Todo espacio verdaderamente habitado lleva la noción de casa, la imaginación creará el albergue, los significados harán las paredes»⁶⁸. Narramos como habitamos nuestro espacio, como nos enraizamos día a día en un rincón del mundo. Al narrar como construimos nuestra casa, esta se eleva como centralidad, como identidad, y da continuidad al ser disperso que somos. En esta narración, tan sólo contamos una historia, que va teniendo sentido para uno mismo y para los otros, que manifiesta una visión del mundo y nos abre a la responsabilidad de nuestra construcción. En esta posibilidad de seguir narrando y construyendo, de ir nombrando nuestros significados, la condición humana se nos presenta irresuelta: con la urgencia de un sentido y la imposibilidad de alcanzarlo de una vez y para siempre. Nuestra vida es así un viaje, un vagar y equivocarse: vivir.

68 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, p. 38.

La ética es así, en pocas palabras, la construcción del espacio como hogar y, con ello también, la construcción del espacio interno, de la narración que hacemos de nosotros mismos.



Paraíso de gatos, 1955

Se trata del espacio que el ser humano porta en sí mismo, a partir del cual se inician sus acciones en el espacio exterior. Así, «el ethos es el suelo firme, el fundamento de la praxis,

la raíz de donde brotan todos los actos humanos»⁶⁹. De ahí que la falta de libertad y de acción sea también la negación del espacio no sólo exterior, sino también del espacio interno. El espacio se constituye así en el fundamento de la libertad por excelencia, al constituir el sustento para crear nuevos acontecimientos y situaciones, al convertirse en el verdadero sustrato sin el cual sería imposible todo movimiento.

Así, el proyecto individual es comprensión de nuestro movimiento en el espacio, lo que implica también la comprensión del proyecto de cualquier otro ser humano. Y es que todas las casas no son más que variaciones sobre el tema fundamental: la búsqueda de sentido. Jean Paul Sartre lo decía ya: ahí donde comprendo soy otro... me muevo. Hay un espacio público que todos compartimos para conseguir esta comprensión, espacio de encuentro en donde la igualdad consistiría en la posibilidad de expresar las diferencias, una igualdad de desiguales. Un espacio de múltiples perspectivas, de polifonías auditivas, de múltiples voces en cuanto encuentro de fuerzas en un espacio.

Para Hannah Arendt, por estas razones es necesario que todo ser humano posea un estatus político, un lugar en el mundo a partir del cual hablar y narrar la vida. Todo ser humano debe tener una casa propia. En esta reflexión, es fácil

69 Aranguren, José Luis, *Ética*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1986, p. 21.

entender que, quien está privado de un espacio propio y de la posibilidad de compartirlo con otro, aquel que se encuentra sin patria, hogar o casa, quede privado de aquello que permite conocerlo y hacerle aparecer como humano.

Este abandono, este carecer de suelo que nos sustente, se constituye en la novedad radical del siglo xx, en la barbarie nunca vista: el totalitarismo, mundo en donde el espacio se estrecha, asfixiando a sus habitantes.

Al anular el espacio, la proximidad sin diferencias del totalitarismo destruye la singularidad, la distancia, y con ella lo público como espacialización, la acción como libertad. Somos desalojados de nuestras casas.

El sentido de los tránsitos realizados en la pintura por Remedios se nos revela: viaje por reencontrarnos con el hogar, después de los tiempos de oscuridad, cuando el espacio elemental para la convivencia humana se niega, cuando el ser humano, sin suelo que lo sostenga, perdidos sus significados, es exiliado del espacio y necesita narrarse, habitar el mundo, de otra forma.

En esta revelación, comienza el verdadero tránsito.

2.3. Tercer tránsito: De cómo aparecen las casas rodantes en el espacio

Te juro que no lo sé. Si por lo menos hicieran burla o mofa. No. Sin querer le dejan a uno solo.

Me desconoció, mirándome como extraño. Nos han desahuciado ya no somos nadie, ni sabe nadie quiénes fuimos.

Max Aub, *El remate*

Nacida dentro de lo que el historiador Eric Hobsbawm señala como «el corto siglo xx», Remedios Varo creció dentro de esos tiempos de oscuridad en los que el Estado, convertido en una maquinaria todopoderosa, apaga la luz del espacio público donde cada persona, según Hanna Arendt, se prueba a sí misma y aparece tal como es en tiempos de libertad.

La catástrofe de destrucción vivida durante la Primera Guerra Mundial anunciaba la crisis de la racionalidad de la cultura occidental, una razón ingenuamente objetivista, incapaz de elevarse por encima de los hechos para alcanzar un

nivel normativo. La barbarie se hace patente: las armas están destinadas a matar a miles de personas. En ese ambiente, se manifiesta la necesidad de volver a dar sentido a un mundo cuyo significado se escapa. No sólo Husserl lo señalaba: el diagnóstico weberiano, el psicoanálisis y el desenmascaramiento llevado a cabo por Nietzsche lo atestiguaban ya. Frente a la razón se impone la barbarie. La generación de la que forman parte pensadores tales como Heidegger, Husserl, Ortega, Sartre, Camus, Zambrano, Arendt, Adorno, Horkheimer, Benjamin, Brecht, y por supuesto, la propia Remedios tiene que enfrentarse al hecho de que la destrucción y las guerras vividas eran producto del corazón de la civilización y, por tanto, el final del proyecto ilustrado. De repente, la manera en que habitábamos el mundo se nos ha vuelto extraña. La razón y sus monstruos. Sencillamente, fuimos desterrados del hogar.

Como lo explicaría Hannah Arendt, la ruptura y el destierro vividos, representados en los personajes de Remedios Varo, seres que han sido lanzados del espacio, son feroces, nunca antes vistos. La ruptura con la razón no se reflejaba únicamente en la pérdida de nuestras casas por medio de la violencia simple. La expulsión sufrida no buscaba simplemente suprimir las libertades, sino la desaparición del mundo común, de las condiciones esenciales de toda libertad: la capacidad de movimiento y el espacio, sin el cual ninguna acción puede darse. Para Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo*, un Gobierno constitucional crea un

espacio en donde la ley orienta en un territorio conocido. La tiranía es como un desierto, pues en ella uno se mueve en un vasto espacio abierto y desconocido, donde a veces la voluntad del tirano cae como una tormenta de arena que sorprende al viajero del desierto. La novedad radical del totalitarismo es que carece de topología espacial. El trabajo del totalitarismo consiste, precisamente, en destruir el espacio existente entre los seres humanos, hasta asfixiarlos. Evitando el movimiento, negando el espacio, se busca sustituir la pluralidad por un hombre único, por el pensamiento que enclaustra y que niega la diferencia, en donde el delito de pensar puede ser razón suficiente para el destierro.

La carencia de todo espacio se convierte en la radical novedad del totalitarismo del siglo xx, en comparación con otras experiencias autoritarias de la historia. Ante la reducción del espacio, paradójicamente, las personas están aisladas unas de otras, en una perpetua lejanía del otro. En ese aislamiento, obra del totalitarismo, la ley era clara: cada uno para sí mismo. Cada uno vive y muere por su cuenta: al no existir ningún espacio común sólo veo mi yo en soledad. El individualismo acecha. Con tan poco espacio, mi libertad esta amenazada permanentemente por ese otro que lucha por mi mundo, que se convierte, como decía Sartre, en el infierno, y por ello mismo exijo, necesito de su desaparición. Podemos decidir entonces que este otro nos estorba, que sobra, que está de más. Esto fue precisamente lo que los

movimientos totalitarios acabaron decidiendo: había que liberar al espacio de todo límite, borrar toda traba que impidiera la marcha del movimiento, de la historia, de la ley de la naturaleza, del progreso. Los seres humanos no eran más que cantidad sobrante, simplemente suprimible, si es necesario, para los fines impuestos.



Roulotte (interior en marcha), 1955, óleo/masonita

Nos hemos convertido en seres que no se desplazan según su voluntad, sino que son desplazados: pasamos de ser sujetos a objetos movibles. El yo se encuentra desposeído

de toda narración y de todo sentido, como no sea el impuesto, sin iniciativa para narrar su historia de otra manera, porque ni siquiera concibe otra forma de hacerlo. El yo, para Freud, es el lugar de la certeza, pero si ese yo ya no tiene noción siquiera del espacio en el que se encuentra, se escapa la imaginación que da la libertad y la creatividad para narrarse, dando paso a la esclavitud. Se vive con el mínimo posible, sin referencias, sin significar nada, pues todo da igual. Es el abandono absoluto, el abandono del espacio, pues ya no hay con qué construir una morada.

Pueblan el mundo de Remedios casas–transporte que transitan por espacios oscuros, extraños medios de transporte ideados para servir de refugio ante un espacio que se hace inhóspito. Habitantes que idean formas de desplazamiento alternativas ante la inmovilidad a la que quieren ser condenados, ante la negación de su espacio, ante el no–lugar que existe para ellos en el mundo. En una de esas casas, que lleva por título *Roulotte* (interior en marcha), vemos un hombre conduciendo una casa; en ella, una mujer produce música tranquilamente. Es la seguridad de Varo, pero por dentro el pensamiento nunca está tranquilo, el interior está en marcha, se desplaza. La protagonista crea música en soledad, protegida en ese hogar de espacios íntimos, en medio de un bosque amenazante. De nuevo, la pintura remite a la vida, y la vida a la pintura: al estallar la Guerra Civil, el poeta Benjamin Péret se presentó en casa de Varo, en Barcelona, para ayudar en la lucha

contra los fascistas. Se enamoró de ella y se establecieron en París en 1937. Remedios ya no regresará a su país. Al marcharse, Varo cerraba, sin darse cuenta, la posibilidad de una futura vuelta a su patria. Vivirá bajo la sombra de aquella ruptura que la separó de todo su mundo de significaciones. Después, el avance del fascismo la expulsará de Francia y la dejará desamparada. Llegará a México, donde encontrará el refugio: el hombre que conduce y otorga ese cuarto propio, al estilo de Virginia Woolf, será Walter Gruen, su último compañero.

Con todo, Remedios vivirá, por mucho tiempo, dentro de una roulotte (casa rodante), en busca de espacio.

2.4. Cuarto tránsito: Donde se nos cuenta como nos perdimos en el laberinto mecánico

2.4.1. *Mujer saliendo del psicoanalista:* El sujeto moderno

Pensad cuando habléis de nuestras debilidades también en el tiempo tenebroso del que os habéis librado Porque nosotros anduvimos cambiando más de tierra que de zapatos por la guerra de

clases, desesperados, cuando sólo había injusticia y ninguna rebelión Y sin embargo sabemos: también el odio contra la bajeza tuerce los rasgos también la cólera contra la injusticia enronquece la voz. Sí, nosotros, que queríamos preparar la tierra para amistad no pudimos ser amistosos.

Bertolt Brecht, A los que vendrán

Es evidente que la cultura occidental no siempre es ética, pues puede destruir y ocultar los espacios que permiten la aparición del ser humano.

Son tiempos de ruptura en donde el espacio construido no ha significado el hogar esperado, sino que se ha convertido en su contrario.

De esos ocultamientos, el totalitarismo es el más peligroso: como hemos visto, carece de topología espacial. Para Hannah Arendt es como una barra de hierro que comprime cada vez más a las personas hasta convertirlas en una, eliminando toda pluralidad. En esa destrucción y estrechez del espacio, los seres humanos sobran. El vagabundo se convierte en el mundo de Varo en representación del desterrado, del exiliado que debe encontrar de nuevo un hogar.

Al respecto, el pensador francés Michel Foucault ha dado

ya la pauta de lo que podría ser la tarea de la creación, una especie de historia de los espacios que hemos habitado.



Encontrar, 1956

Foucault ha mostrado en su obra el modo en que las relaciones de poder se inscriben en el espacio, organizándolo, distribuyéndolo y transformándolo: «Podría escribirse toda una historia de los espacios que al mismo tiempo sería una historia de los poderes, que comprendería desde las grandes

estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del habitar... si a partir de un cierto momento la reflexión sobre el tiempo comenzó a ser privilegiada por los filósofos (Kant, Hegel, Bergson, Heidegger), ello se debió, según Foucault, a que durante los siglos xvii y xviii había tenido lugar una doble ocupación del espacio por una tecnología y una práctica científica... se trataría de analizar, por tanto, aquellas prácticas sociales a través de las cuales el espacio ha llegado a ser objeto de control político y de conocimiento científico... en otras palabras, de analizar a través de qué procesos históricos ha tenido lugar el nacimiento del espacio. Se trataría de realizar la genealogía del espacio moderno...»⁷⁰.

En esta construcción de la genealogía del espacio, sin lugar a dudas, el mundo que se presenta al sujeto moderno es un espacio diferente. Gracias a la razón, al sistema solar mostrado por Galileo, a los descubrimientos transoceánicos, se abría un espacio no sólo geográfico (al dominio del Atlántico se suma la conquista de América), sino una nueva mentalidad que rompía con las fronteras del cerrado espacio medieval. Se trata, en palabras de Carl Smichtt⁷¹, del dominio del océano, de la expansión de fronteras, de la visión del espacio con un telescopio, de la conquista por parte del ser humano de una nueva inmensidad espacial a través de la técnica. La

70 Campillo, Antonio, *La invención del sujeto*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 99–100.

71 Smichtt, Carl, *Tierra y mar*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos de Madrid, 1952.

libertad alzaba la humanidad por encima del océano, que se convierte en abismo, en espacio dominable y dominado por esa humanidad para ser libre gracias a su técnica, en forma de barcos, de telescopios y de aventureros.

La característica esencial de la historia moderna es el reclamo por parte del ser humano de su libertad. Si bien necesitamos de la razón para dominar el océano y explorar los cielos, el carácter de gratuidad del espacio, oceánico y celeste, ejercerá la atracción al vacío: se nos proporciona una especie de espacio sin límites en donde se puede jugar con un sinfín de posibilidades. La revolución aparece: la existencia se ve desde el vacío. El mundo no está en el espacio, por el contrario, el espacio es el que está en el mundo. Qué mejor que proyectar este vacío en su ser. El sujeto moderno, como Narciso, se arroja al vacío, a la nada, a ese hechizo de su propio reflejo en la inmensidad espacial oceánica y celeste. Es precisamente en esta revolución del espacio en donde se constituye el mundo occidental moderno.

Para dar sentido y ordenación a este nuevo espacio, la razón moderna construyó un sujeto, un yo solipsista identificado con su propio reflejo: el yo pienso cartesiano se levantaba como el criterio de certeza frente al caos y frente a la duda. En el vacío, como Narciso, Descartes sólo se encuentra consigo mismo: soy una cosa que piensa, un pensamiento que se tiene a sí mismo por contenido. El filósofo nos regala un método que pretende tener la certeza

de la verdad. Cómodamente sentado en su sillón, creará un mundo que no es más que mecanismo geométrico. Mirará a través de su ventana buscando otro yo, no un otro, y niega así toda diversidad y todo aquello que no puede ser controlado. Pero el mundo es algo más que un objeto epistemológico, algo más que la construcción realizada por el sujeto de las categorías. «El moderno punto de vista del mundo astrofísico, que comenzó con Galileo, y su desafío a la suficiencia de los sentidos para revelar la realidad, nos ha dejado un universo de cuyas cualidades sólo conocemos la manera en que afectan a nuestros instrumentos de medida... en lugar de cualidades objetivas en otros mundos encontramos instrumentos, y en vez de la naturaleza o el universo... el hombre sólo se encuentra consigo mismo»⁷². El sujeto moderno nace como conciencia epistemológica, pero, paradójicamente, se pierde y se dispersa cuando se encuentra en el dominio ejercido por las cosas. Olvida que «nada puede permanecer inmenso si cabe medirlo, que toda panorámica junta partes distantes y por lo tanto establece la contigüidad donde antes imperaba la distancia»⁷³.

Con la episteme de la época moderna se nos permitió, en palabras de Foucault, dividir lo uno de lo diferente, lo verdadero de lo falso, todo en nombre de la construcción del sujeto moderno y racional. Sin perder de vista el hilo conductor

72 Arendt, Hannah, *La condición humana*, Madrid, Paidós, 1994, p. 289.

73 *Ibíd.*, p. 279.

foucaultiano, la época moderna buscaba actuar de tal manera que el sujeto pudiese ser liberado de todas sus alienaciones y lograr, gracias al conocimiento que poseía de sí mismo, convertirse por primera vez en dueño de sí.



Mujer saliendo del psiconalista, 1960, óleo/tela

La gran conquista de este sujeto es la unión entre la razón y la libertad que cristaliza en la autonomía kantiana, al hablar de la libertad, como emancipación, como la propiedad de un sujeto que se ha liberado de todo tipo de sometimiento para convertirse en dueño de sí mismo y de su historia. Esta autonomía, este darse a sí mismo su propia ley y obedecerla, sólo es posible mediante el uso de la razón. Pero no se trata de esa razón, rebautizada por la escuela de Frankfurt como instrumental. Aquel espíritu, como expresan Kant y Foucault, consiste en autopreguntarse: es la razón crítica a la religión, a la moral, a la historia, a la política, a nuestras construcciones. La crítica, tal como apunta Octavio Paz, es el rasgo distintivo de la modernidad, su señal de nacimiento.

Toda la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna (progreso, libertad, democracia, técnica) nacieron de la crítica como instrumento del cambio.

El Humanismo como esencialismo nos daba al fin la identidad. Pero esta entró en sí misma en crisis, ante la discontinuidad entre lo que esa razón esperaba lograr al liberar al sujeto de sus alienaciones y el mundo que construye ese mismo sujeto. Si la razón cae en una crisis de sentido, con ella también caerá nuestra identidad. El ser humano se convertía en objeto de conocimiento para que la humanidad pudiese convertirse en dueña de su propia libertad y de su

propia existencia. Pero nunca se encontró lo propio del hombre: aparecía el inconsciente, ese lado oculto; se veía la sonrisa, como en el cuento de Carroll⁷⁴, sin ver el gato. Como lo expresa Foucault, el sujeto se escapaba a medida que se ahondaba en sus profundidades; tanto es así que, en palabras del francés, nos encontramos con que «el hombre en su existencia una vez más ha desaparecido». El yo se disolvía, la conciencia auto-transparente no es tal: Freud y Nietzsche nos enseñaron a dudar de la fundamentación de la verdad, de la certeza de la propia conciencia. El yo no es más que un símbolo para hablar de algo que siempre se escapa, un yo que, lejos de ser un yo unificado, es más bien un yo fragmentado: ni unificado ni unificador, ausente. Los otros, yo mismo, el mundo, son algo más que categorías medibles o conceptos. Limitar a los otros y el mundo a ellos, es negar una parte importante de nosotros. Somos libertad. Negando esta dimensión, que va más allá de toda categoría, nos negamos a nosotros.

En *Mujer saliendo del psicoanalista*, observamos a una mujer con el rostro a medio cubrir que sujeta en la punta de los dedos la máscara de un hombre para dejarla caer en un pozo: representación de ese sujeto moderno que hay que atender. No sólo eso, Remedios se burla de sus propios problemas y decide dejar atrás el pasado, las ataduras que le impiden andar, sus prejuicios y la serie de mentiras con las

74 Alicia en el país de las maravillas es una muestra brillante de la crítica a la razón instrumental.

que ha crecido. Sale de una puerta donde puede leerse DR. FJA, iniciales de Freud, Jung y Adler. Remedios era consciente de que el conocimiento de los mundos ocultos que nos habitan era necesario para liberarse. Si no hay esencias, si todo es interpretación creativa de un sujeto sobre el sentido de su existencia, la introspección (el psicoanálisis) tiene un papel fundamental como hermenéutica profunda, ya que tiene que ver con sujetos que se engañan a sí mismos en la elaboración de sentido, y su labor consiste en desengañarlos, en una especie de arqueología del sujeto. La psicología se convierte en una hermenéutica de la voluntad de un discurso que no sólo es reproductor de sí mismo, sino productor. Es la creatividad devuelta al sujeto para liberarse de categorías y construcciones que lo aprisionan y lo conducen a las profundidades, al caos interior que lo forma, a la libertad.

2.4.2. Plantas insumisas: El conocimiento superfluo y el progreso

¿La humanidad? A la humanidad nosotros no le interesamos.

Hoy todo está permitido. Todo es posible, incluso los hornos crematorios.

Elie Wiesel, *La nuit*

Nuestra manera de conocer el mundo genera violencia, en nombre de la verdad, a nuestro espacio y a sus habitantes. Eso lo sabía Remedios Varo. La pintora parodia constantemente la tendencia que tienen los científicos a limitar el mundo a un conjunto de fórmulas, ya que la ciencia considera que hay algo en la realidad que es insignificante para el conocimiento. Se trata de la violencia que supone reducir la diversidad de la realidad a la esencia, que, si bien permite al sujeto que conoce dominar el mundo, también acaba considerando al sujeto como un mero objeto. En el óleo titulado *Planta insumisa*, un científico estudia la vida.

Las plantas, a sus ojos, echan ramas en formas de números, y sus hojas son fórmulas químicas. El científico también ha adoptado esa imagen de número: sus cabellos son fórmulas matemáticas.



Planta insumisa, 1961, óleo/masonita

Pero una de esas plantas se ha rebelado: «Este científico experimenta con plantas y vegetales diversos. Está perplejo porque hay una planta rebelde; todas están ya echando sus

ramas en forma de figuras y fórmulas, menos una que insiste en dar una flor, y la única ramita matemática que echó al principio, y que cae sobre la mesa, era muy débil y mustia y además equivocada pues dice: Dos y dos son casi cuatro...»⁷⁵.

Si el conocimiento que nos permite el dominio del espacio tiene que ver con la esencia de la realidad, entonces todo lo contingente se convierte en irrelevante, incluido el propio sujeto. Los seres humanos no pueden ser tratados como meros objetos: al anular la radical pluralidad del mundo, el idealismo se convierte en la tentación del totalitarismo. Walter Benjamin sitúa, precisamente, la violencia que acecha en el totalitarismo, en la insignificancia que lo singular de la realidad concreta posee para esa ideología, algo inevitable también a nuestra forma de conocer.

El peligro de esta manera de construir nuestro espacio es que puede justificar cualquier acción que se realice, aunque tenga un elevado costo humano, porque lo concreto, al carecer de cualquier significación y relevancia, ni valida ni invalida el proyecto general. El progreso tiene un costo. Walter Benjamin, en su tesis séptima de *Tesis de filosofía de la historia*, lo afirma: no hay documento histórico que no lo sea de barbarie. Se trata del designio de hacer de los seres humanos y de su individualidad cantidad sobrante, superflua, si se convierten en un impedimento para el

75 Nota de Remedios Varo, en Varo, op. cit., p. 238.

progreso. Quizás por ello, el totalitarismo, al carecer de topología espacial, crea un no lugar: el campo de concentración, en donde los seres humanos son ya superfluos por entero, están de más, sobran. Viviendo amontonados sin espacio intermedio, roto todo nexo entre sus actos y su destino, cualquier narración es imposible. La violencia es mayor, quizás porque en ese campo se reproduce a escala lo que ya se había conseguido en el exterior⁷⁶. La vida lleva al campo: en 1940 Benjamin Péret es detenido por sus actividades políticas en la prisión militar de Rennes, ciudad al oeste de París, en la provincia de Bretaña. También será encarcelado en un campo de concentración Gerardo Lizárraga, a quien Remedios ayuda a conseguir dinero suficiente para pagar su libertad, tras reconocer el campo de concentración en donde se encontraba, gracias a un noticiero de la época.

Debido a su relación con Péret, Remedios es llevada presa en el invierno de 1940. Huye de París ayudada por su amigo Óscar Domínguez. Se dirige después a Marsella a reunirse con Péret, quien había conseguido su excarcelación a finales de julio de 1940. Varo y Péret encontraron un refugio momentáneo en la Francia libre. Su propia situación le mostraba, así, cómo los seres humanos comenzaban a sobrar en el

76 Véase Leyte, Arturo, «¿Fue Auschwitz una ciudad?», Archipiélago (34–35, De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones), 1998, pp. 116–121.

mundo, cómo habíamos dejado de habitar el espacio.

En su tesis novena de la obra citada, ante el cuadro de Klee *Angelus Novus*, Benjamin ve patente el verdadero camino del progreso, el verdadero camino que lleva a destruir el espacio: «En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas.

Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso»⁷⁷.

Así, someterse a la lógica del progreso, señala Benjamin, significa aceptar el triunfo del totalitarismo, porque, si el costo humano y material del progreso es considerado

77 Benjamin, Walter. «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 183.

insignificante para nuestro bienestar, nada impide que el abandono y la destrucción se repitan y sean cada vez mayores.

2.4.3. *Ciencia inútil o el alquimista*

De *El Alquimista* a *Ciencia inútil* o a la inversa. El laberinto mecánico produce una ciencia inútil y sin sentido mientras esta mantenga las pretensiones de dominación que la acompañan. El personaje central del lienzo *El alquimista* (ciencia inútil) acciona una manivela con la que pone en marcha todo un mecanismo, un verdadero laberinto mecánico que contrasta con la simplicidad del producto final: el agua que procede del cielo capturada en botellas. Son numerosos los cuadros donde Remedios Varo habla de la ciencia (*Fenómeno de ingravidez, Planta insumisa, Descubrimiento de un geólogo mutante, La creación de las aves*, entre otros), siendo uno de los temas más constantes en su obra «la búsqueda espiritual, (pues) le parecía que la ciencia debería adoptar un papel, no de dominio, sino de armonía con las fuerzas naturales»⁷⁸.

78 Kaplan, op cit., p. 172.



El alquimista (ciencia inútil), 1955, óleo/masonita

Remedios se mostraba escéptica en cuanto a la tecnología como único medio para progresar. Por ello, construyó su obra como una salida distinta a lo que la sociedad y la ciencia nos imponen como camino al progreso.

Con un simple movimiento, el personaje de *El alquimista (ciencia inútil)* acciona la manivela capaz de hacer funcionar todo un edificio repleto de maquinaria, de sofisticación y complejidad.

Pero el alquimista está preparado: su vestido es continuación del suelo del laboratorio y nos indica su unión con la materia; su manto busca protección, se arropa.

Remedios Varo, como otras mujeres surrealistas, incluida su amiga Leonora Carrington, se sintió atraída por el hermetismo, en parte porque se dirigía a un punto en donde se creía que los conocimientos científico y místico se encontraban⁷⁹. «La posibilidad de esa postura abierta era lo que atraía a Remedios Varo del pensamiento científico, aunque a veces se manifestaba su preocupación por una ciencia dominante, incapaz de reprimir su tendencia a la abstracción y a la destrucción; sin embargo, se identificaba gustosamente con el relojero y con un astrónomo, capaces

79 Remedios gustaba de seguir a grupos esotéricos (era una asidua lectora del tarot). En especial tenía lecturas de Gurdjieff, Ouspensky y Blavatsky (quien fundó en Nueva York la Sociedad Teosófica), pensadores científico-esotéricos de nuestra época, que han tratado de armonizar el ocultismo con las concepciones modernas de la ciencia. Sus lecturas deben interpretarse, ya que nunca formó parte de estos grupos oficialmente, sino que asistía por curiosidad, como el acercamiento de alguien que cree que la ciencia ha dejado de lado lo más importante: el mundo de la vida. El libro de Beatriz Varo *En el centro del microcosmos* constituye en buena parte una lectura de los símbolos en la pintura de Remedios Varo a través de la influencia de los planteamientos del grupo de Gurdjieff.

de ceder ante las nuevas dimensiones del tiempo y del espacio»⁸⁰.

Este relojero y este astrónomo no son más que los personajes que aparecen en *La revelación o el relojero* y en *Fenómeno de ingravidez*, ambos en relación con la teoría de la relatividad de Einstein, en donde observamos una visión de la ciencia como una disciplina creativa abierta a lo maravilloso.

En ambos cuadros, los científicos–artistas se encuentran asombrados ante un descubrimiento que les abre las puertas a nuevas maneras de pensamiento.

Y es que ante todo, Varo no proyecta ningún mundo contrario a la realidad científica, sino que representa, el momento creativo e imaginativo del quehacer científico.

Varo añade una dimensión humana al conocimiento científico, que puede observarse especialmente en cuadros como *La creación de las aves* o *Planta insumisa*, demostrando que, aunque los científicos se empeñen en realizar teorías y encasillar la realidad en un conjunto de leyes, no hay prueba alguna de que el universo tenga que obedecerlos.

80 Kaplan, op. cit., p. 177.



Fenómeno de ingravidez, 1963, óleo/tela

Este acto de invención de un nuevo modelo científico se asemeja al acto creador del artista: «Aunque se identificaba con el explorador místico científico, ella era, en primer lugar y ante todo, una artista y era esa la personificación a la que recurría para crear un elenco de personajes que unificasen

los reinos de lo espiritual y de los científico con las artes»⁸¹. Nada más alejado de la razón instrumental, de la razón técnica que anula el mundo de la vida.

El orden científico ha penetrado en nuestra cultura y ha puesto en crisis los propios fundamentos de la razón: la modernidad ha supeditado su proyecto ilustrado a la objetivación del individuo y a la instrumentalización de la racionalidad. Para Adorno, nuestra civilización técnica, surgida de la ilustración y de su concepto de razón, representa no sólo el dominio racional del ser humano sobre la naturaleza, sino que también apunta al dominio irracional sobre la propia humanidad⁸². Fenómenos autoritarios modernos, como el totalitarismo, no serían sino muestras, y a la vez las peores manifestaciones, de ese dominio. El carácter instrumental de la razón estuvo presente desde sus inicios. El precio de dominar es dominarse. En estos pasos pueden percibirse las palabras de Nietzsche: el ser humano se ha enseñoreado del mundo, pero ha sucumbido él mismo al dominio.

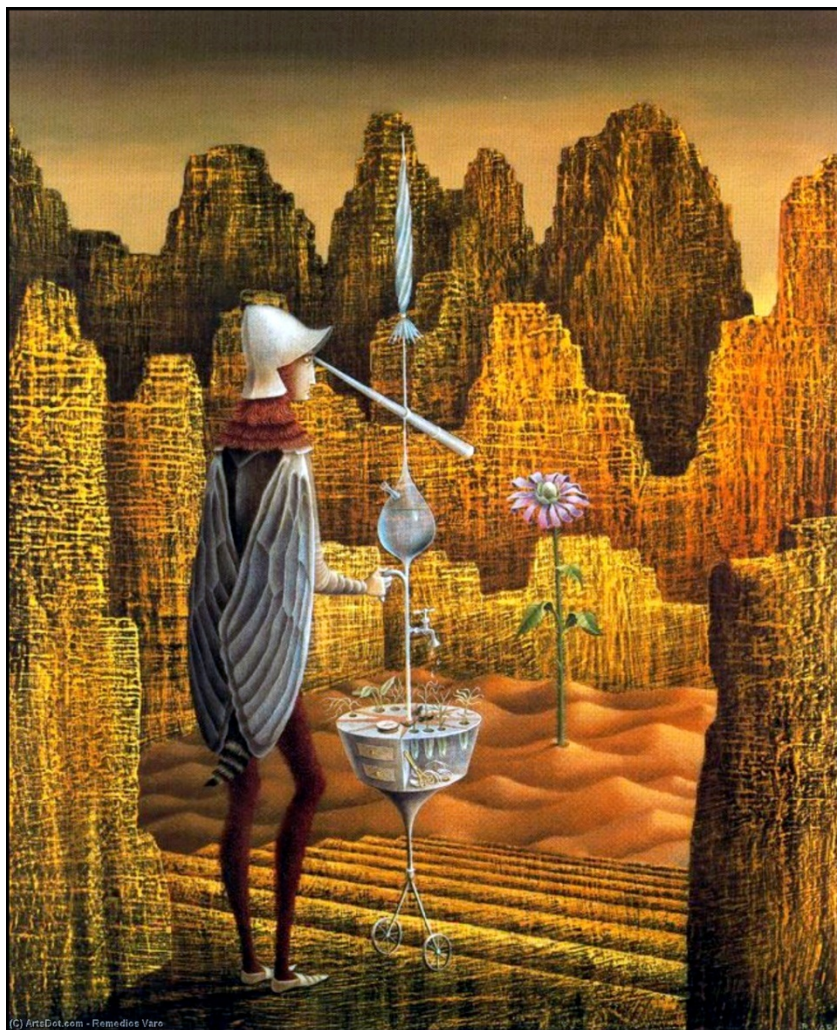
Las diversas confrontaciones bélicas que sacudirán a Occidente desde inicios del siglo xx, pondrán en entredicho el amor del ser humano para con la razón instrumental. Las esperanzas de progreso y razón se vienen abajo. La crítica de la sola razón tecnológica, el peligro de destrucción de la

81 Ibid., p. 177.

82 Ver Cortés Morato, Jordi y Martínez Riu, Antoni, Diccionario de filosofía. Barcelona, Herder, 1996.

ciencia y la extensión del autoritarismo, fueron los motivos que desembocaron en la autocrítica de la ciencia y en la necesidad de una nueva manera de pensar. La confianza en la pura razón científica se había roto definitivamente. En la crítica establecida por Horkheimer y Adorno, en *Dialéctica de la Ilustración*, se puede ver cómo es la misma razón, en su configuración histórica (instrumental), la que produce el reconocimiento del límite de la Ilustración. El proyecto de reconstrucción racional del mundo lleva en sí mismo su contradicción, ya que la razón ilustrada conlleva el dominio de la lógica de la identidad, porque ilustrar e iluminar es, a la vez, dominar y encadenar: la modernización occidental refuerza aquello mismo con lo que quería acabar. La humanidad se abisma a una nueva forma de barbarie, a la autodestrucción de la razón. En su diagnóstico de la sociedad de su tiempo, una sociedad racionalizada, atrapada en lo que llamará «una jaula de hierro», Max Weber encontrará ese sinsentido que llena la vida moderna: el racionalismo propio de la sociedad contemporánea se ha separado de los sistemas religiosos que llenaban en alguna medida el sentido de las acciones humanas. La aparición de los grandes sistemas de la ciencia contemporánea ocasiona un desencantamiento radical del mundo, ya que, en la ciencia, las preguntas por el sentido han quedado definitivamente desplazadas, es más, ni siquiera son formuladas. Esta actitud es precisamente la opuesta de los sistemas religiosos, que son grandes sistemas de sentido que

contestan las preguntas relativas a la vida y a la muerte, preguntas sobre la existencia humana.



Descubrimiento del geólogo mutante, 1961, óleo/masonita

Todo el avance tecnológico de nuestras sociedades ha sido pagado con un alto costo: el de la pregunta por el sentido. Así, «el intento totalitario de hacer superfluos a los hombres refleja la experiencia que las masas modernas tienen de su superficialidad en una Tierra superpoblada. El mundo de los moribundos, en el que se enseña a los hombres que son superfluos a través de un estilo de vida en el que se practica

la explotación sin beneficio y donde se realiza el trabajo sin producto, es un lugar donde diariamente se fabrica el absurdo. Sin embargo, dentro del marco de la ideología totalitaria nada podría resultar más sensible y lógico; si los interesados son sabandijas, es lógico que deban ser eliminados mediante gases venenosos»⁸³.

Esa forma de racionalización tiene consecuencias en la manera en que los seres humanos realizan sus actos, en su modo de vivir. Las ciencias han minado, en palabras de Max Weber, radicalmente la creencia de que pueda haber una cosa en sí misma que dé sentido al mundo. Mientras que en el mundo de las religiones hay fines verdaderos a los que dirigirse, respuestas sistemáticas y unitarias, las ciencias, al desconectar la razón de las preguntas por el sentido, permiten que cualquier fin que el ser humano se proponga pueda ser alcanzado por medios racionales. Así, la racionalidad propia del mundo moderno es la racionalidad de una acción en la cual el sujeto se propone sus propios fines y en donde ya no hay nadie que pueda decir qué fin es más racional que el otro. En consecuencia, poco a poco, se pierde la creencia en la razón misma. El racionalismo ha producido jaulas, cajas de hierro que ahora, vacías y sin sentido, nos aprisionan.

Quizás esa sea la sorpresa del *Descubrimiento del geólogo*

83 Arendt, Hannah, Los orígenes del totalitarismo. Tomo 3. Totalitarismo, Madrid, Alianza, 1987, p. 678.

mutante, cuadro pintado por Remedios, quien «examina minuciosamente una flor anormalmente grande, la única señal de vida en un pasaje devastado por las radiaciones de la bomba atómica. Como está dedicado a su estudio con tanta atención, no se da cuenta de que él también ha cambiado: que le han salido alas de insecto y la cola de mapache... lo que comenta este cuadro es la posibilidad de autodestrucción de una ciencia cuyo principal objetivo es el dominio»⁸⁴. Para Remedios, lo verdaderamente inquietante es que el ser humano no sea consciente de esa radical transformación del mundo, que no sea capaz de crear un pensamiento alternativo al pensamiento como cálculo con el que miramos y consideramos el mundo y sus habitantes: el exilio de la casa se hace radical. El *Descubrimiento del geólogo mutante* se convierte en una advertencia sobre la última gran tragedia que puede producirse ante una ciencia cerrada a las múltiples posibilidades de lo desconocido. Y lo que más asusta es la incapacidad de crear, de hacer poesía, como decía Adorno, y, en su lugar, crear más destrucción, justificando nuestro olvido.

84 Kaplan, op. cit., p. 174.

2.4.4 Fenómeno: La destrucción de lo humano

Pensad que oscuro y que helador es este valle que resuena a pena.

Bertold Brecht, *La ópera de los cuatro cuartos*

La ciencia y la tecnología continúan presentándose como visiones exclusivistas del mundo, negando toda posible alteridad, toda diferencia y exterioridad. El mundo de la organización totalitaria era el mundo de la deshumanización y reducción de toda humanidad, de toda experiencia individual. Lo que se produce, «apretando los hombres unos contra otros», como si se los atara, en palabras de Hannah Arendt, con una barra de hierro, es sustituir su pluralidad por un «sujeto único» de dimensiones gigantescas, para el que todos los rasgos definitorios de lo humano se convierten en insignificantes. Un ser, como la obra de Marcuse, unidimensional, un sujeto sin espacio alguno, un ser humano a imagen del perro pavloviano. Un fenómeno nunca antes visto.

En el cuadro titulado *Fenómeno*, un personaje desde una ventana observa una sombra de aspecto humano que se encuentra de pie.



Fenómeno, 1962, óleo/masonita

Detrás de esa figura, en el lugar en que debería aparecer la sombra, aparece una figura humana sin volumen que se deforma. Algunos de los adoquines del patio flotan con su sombra, mientras que ese hombre, elegantemente ataviado, no lo hace. Esta imagen ilustra la problemática del doble que

figura reiteradamente en la teoría psicoanalítica, como expresión de la identidad en la que el sujeto se percibe como escindido. Pero también atestigua que nos encontramos ante la amenaza de un universo que se vuelve sin dimensiones, como el hombre de los escalones. Un sujeto unidimensional que hace desaparecer el espacio: más allá de los muros del cuadro, vemos bruma, oscuridad, árboles sin hojas.

En *El hombre unidimensional*, Marcuse explica cómo el método científico que conducía a una dominación de la naturaleza programó un mundo cuyos conceptos e instrumentos son utilizados para una dominación cada vez más efectiva del ser humano sobre el propio ser humano, a través de la dominación de la naturaleza. Esta dominación se amplía no sólo por medio de la tecnología, sino como tecnología. La ausencia de libertad de los sujetos no aparece como irracional ni como política, sino más bien como sometimiento a un aparato técnico que hace la vida más cómoda.

La civilización contemporánea es unidimensional porque ha perdido la capacidad de oponer al mundo que es, el mundo que debe ser. Esa unidimensionalidad de la razón técnica, que ha eliminado todo tipo de valoración moral, es prueba de su carácter totalitario y opresor, pues, como explica Arendt, sólo es posible formarse una convicción cuando se ha elaborado la posición propia (se sabe dónde se está), es decir, cuando se ha tomado conciencia de la distancia entre

uno mismo y los otros, cuando se toma conciencia del espacio que produce la pluralidad. Pero, al eliminar el espacio, al mostrar un mundo unidimensional, igual y condicionado, un mundo de respuestas mecánicas, de sentido mecanizado, esa capacidad y autonomía se nublan. Esa *Premonición* capturada en el lienzo de Remedios Varo del mismo nombre, que muestra seres cubiertos por capas que escapan, que huyen a resguardarse en construcciones en ruinas, ante una maquinaria que parece querer aplastarlos. Se ha perdido la posibilidad de ubicarnos en el espacio, se ha destruido cualquier capacidad de formarse convicción alguna. La angustia aparece. Las ropas de los personajes apenas si pueden proteger y se vuelven, en ocasiones, jirones.

La existencia esta presente en su no ser casa para sí.

2.5. Quinto tránsito: En donde visitamos los espacios siniestros y llegan a nuestra casa visitas inesperadas

Desde luego es extraño no habitar más el mundo.

Rilke

Observar la pintura de Remedios Varo es encontrarse con la narratividad de una época de crisis, de rupturas, de búsqueda de sí, de identidades que no se encuentran en un punto fijo, de vagabundos, de mujeres navegando ríos, de seres que buscan su llamada, su espacio.



Visita inesperada (El visitante), 1958, óleo/masonita

Si los espacios de Remedios, inquietantes, oscuros, indefinidos y nebulosos, se abren para dar paso a un viajero; lo hacen para dar luz a un mundo siniestro. El individuo no puede encontrar ni equilibrio ni sentido entre su interior, entre su libertad y la razón instrumental lógica exterior. En

el espacio de nuestras construcciones, no hay respuestas a nuestras preguntas: habitamos un mundo con incertidumbre sobre el alcance de nuestros actos. Lo doméstico en los cuadros de Remedios se torna así, siniestro, pues dentro de lo reconocible acecha el terror. Los numerosos encuentros y personajes de sus obras nos muestran el choque con esta realidad. Lo inanimado salta a la vida, los cuerpos y las sombras se hacen intercambiables.

Lo siniestro, según Freud, es aquello que debe permanecer oculto y sale a la luz que se alza en lo cotidiano y lo conocido. En ese momento nos damos cuenta de hasta qué punto lo familiar está lleno de extrañeza, y se nos vuelve inhóspito: nos hemos exiliado de nuestra casa, del hogar. Lo familiar se vuelve amenazante, peligroso, una cárcel sin salida. «El más trivial accidente doméstico se ha transformado en un intercambio cargado tanto de simpatía como de locura, tanto de comunicación como de confrontación. Era este un recurso al que la pintora volvería al situar escenas emocionalmente complejas en un ambiente doméstico y cotidiano»⁸⁵. El óleo *El visitante (Visita inesperada)* es una muestra de ello. En la pintura, un extraño ser hace su aparición. Posee una cara con expresión de horror vuelta al revés. La protagonista toma una mano que surge de una pared en busca de apoyo ante el extraño ser que ha hecho su aparición, en una tarde cualquiera. Su visita, a pesar de todo, no debe tomarnos por

85 Kaplan, op. cit., p. 124.

sorpresa. Lo esperábamos: hay dos platos sobre la mesa. ¿O quizás esta no era la visita que debíamos o creíamos que llegaría a nuestra casa?

Antes que Freud, Schelling definía la noción de «extrañeza inquietante» (*unheimlich*) como aquello que debía haber quedado oculto y secreto, pero que se ha manifestado. Se trata, podríamos decir, de lo que es familiar, íntimo, apacible, confortable, hogareño, y que es susceptible de alcanzar el punto preciso de tornarse extraño, inquietante, horroroso. A su vez, Lacan encuentra en lo siniestro una clave indispensable para el concepto de la angustia. El campo de esta sensación está enmarcado. La angustia se presenta cuando en ese marco aparece aquello que ya estaba, mucho más cerca, en la casa. Se trata de lo más íntimo a nosotros pero a la vez lo más ajeno. El fenómeno de la angustia consiste en el surgimiento de lo *unheimlich* en el marco. Lo siniestro: nosotros mismos.

2.6. Sexto tránsito: Donde se vive el desplazamiento de los seres

Cuando de apariciones se trata los ojos y el alma forman el reino. Cuando se habla de desapariciones la consonancia se disuelve en el espejo: dime si es hora de trazarte.

Carlota Caulfield (sobre el cuadro *Los amantes*)

Fue en ese espacio transformado en siniestro e inhabitable, en el que la conciencia occidental se confrontó con las paradojas de su modernidad. El espacio transformado del totalitarismo evidenció cómo la razón y la ciencia no constituían, necesariamente, las vías de liberación que la Ilustración había soñado. La realidad adquiría una particularidad turbadora, lo conocido desde siempre, lo familiar, se descubría en su dimensión horripilante: desapariciones, torturas, entierros, silenciados, cárceles, campos de concentración. Lo siniestro sale a la luz. Las relaciones entre la morada y el espacio se vuelven ficticias, se rompen.

Cuesta identificar una construcción humana que, en lugar de funcionar como el hogar o la casa, centrada en el pro-

teger, se convierta en nuestro contrario. Que esa construcción sea obra del ser humano, parece aún más paradójico, pues construir un espacio en donde la libertad se anula es, aparentemente, un sinsentido. En la transformación de espacios habitados en inhabitables aparece una sospecha: que el totalitarismo y sus consecuencias podrían haber descubierto un rostro de la sociedad moderna que se mantenía oculto. En primer lugar, las normas de la racionalidad instrumental que habían construido nuestro espacio se mostraron especialmente incapacitadas para evitar fenómenos como el totalitarismo; incluso, para calificar de irracionales las acciones a las que dieron lugar. En segundo término, fue el mundo racional de la civilización moderna el que hizo que aquel mundo de pesadilla pudiera concebirse. El peligro radica en que fueron los mismos mecanismos en los que solemos confiar para construir nuestro mundo y dar sentido a nuestra existencia, así como para garantizar el bien general, los que lograron que el éxito de aquellos espacios fuese completo. El potencial genocida de la modernidad es, así, producto de la sociedad moderna. El enemigo estaba (está) en casa. El totalitarismo fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio.

Los espacios totalitarios del siglo xx arrebataron a miles de personas la posibilidad de habitar el mundo, de tener un lugar en el cual revelar su identidad y poder dar algún sentido a su existencia. Las imágenes se agolpan en nuestra

cabeza: seres humanos que huyen de la guerra, del racismo, de la intolerancia religiosa o ideológica, o, simplemente, del hambre, arrastrando como pueden sus escasas pertenencias.

Fugitivos, desarraigados, apátridas, refugiados, emigrantes, exiliados o simples extranjeros, todos ellos configuran el nuevo rostro de la humanidad. ¿Dónde se encuentran esos miles de desplazados en este tránsito sobre la pintura que hemos comenzado a recorrer?

En los hombres barbudos, en las aves, en las mujeres que habitan otros sitios del universo, en las sombras, el otro yo, el tú, el mismo, en todos y cada uno de estos personajes que han perdido su hogar.

La característica de nuestro mundo es, siguiendo a Hannah Arendt, la expatriación, el desarraigo sin precedentes, la generalización del exilio y la conciencia de la impotencia humana ante las fuerzas políticas existentes. La aparición de seres humanos silenciados, privados de su identidad, convertidos en mero número manipulable y suprimible a discreción, sobrantes para la organización del espacio totalitario, condenados a la búsqueda de un refugio en el cual poder reconstruirse, se convirtió, así, en el signo de nuestra época. Todos aquellos desterrados fueron la consecuencia de esa moral del desperdicio, del mundo tecnificado, del espacio negado en donde los seres humanos se convierten en lo inútil.

Un desgarró, un sentimiento de orfandad permanente que empuja a los seres a la búsqueda de algún espacio, de un nuevo hogar, tratando de evitar la condena del vagar, de ser nada.

Las apariciones que surgen en los cuadros de Remedios Varo han ideado medios de desplazamiento alternos, dispuestos a encontrar un refugio. Ruedas, ropas, sombrillas, barcos y naves llenan los lienzos de Remedios en busca del hogar. Cada cuadro encierra una historia con un principio, pero no con un final.

El exiliado es silenciado, pero su exclusión no es sólo territorial. Remedios mostró, a través de la pintura, cómo el dolor del exilio no sólo se encontraba en la separación de un determinado lugar, sino en la sensación de vivir en una expulsión de todo espacio.

El exilio se constituye no sólo en la separación de una persona de la tierra, del lugar en donde habita, sino que pasa a vivirse como una situación de quedarse sin espacio alguno.

Se trata del nacimiento de un ser humano que toma conciencia de su poder ser completamente abandonado, sin casa o suelo que lo sostenga, convertible en una mera cantidad suprimible, despojado de toda humanidad.



Emigrantes, 1962, técnica mixta sobre cartulina

Un ser que podía quedar sin ningún sitio en donde refugiarse, sin ninguna casa que lo acogiera. La particularidad de este exilio histórico consiste en vivir la expulsión del ser humano desde la conciencia de una crisis que aparece en relación con la propia insostenibilidad del sujeto en el mundo (espacio), radicalmente transformado por las condiciones políticas y económicas. Es el encuentro de

una condición humana que se revela incapaz para encontrar un espacio, y cuya pertenencia a él no puede ser garantizada. Porque, aunque logremos regresar al hogar, aun encontrando un nuevo espacio donde construir nuestra casa, las cosas, después de esta expulsión, después de vivir el desamparo y el abandono, no son iguales, no pueden serlo ya. El sujeto moderno se define por su lugar en ese exilio, por su postura ante el desgarramiento permanente con el espacio y con los discursos que le daban soporte; pero también por una nueva conciencia adquirida tras esta ruptura radical.

Remedios Varo, como muchos otros, vieron en esa situación no sólo la situación de su historia personal, sino la de la humanidad entera. La condición de exiliado es una condición radical de la vida humana, una forma de contemplar nuestra circunstancia actual: la de un sujeto que, viviendo la ruptura en sus construcciones modernas, abandonado, debe aprender a reconstruirse, a revisar su propia historia para poder tener un futuro que construir. Porque, ante todo, el exiliado posee la esperanza de ser comprendido, de entender su condición de fugitivo para con los demás y, sobre todo, consigo mismo. El exilio lucha por hacer, de la ruptura y de esta nueva conciencia, un nuevo inicio para seguir contando su historia, recuperar su sentido y reconstruir el espacio.

Desterrados, parias, transterrados, extranjeros... Tanto si se vuelve como si no, el exiliado jamás abandonará la piel que le cubrió a partir del momento de su salida. La lucha

personal por recuperar el sentido de la propia vida, se abre a una nueva conciencia epistemológica que nos muestra una nueva condición humana. La imposibilidad de la nueva vuelta de Ulises, del regreso de la exploradora en *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, se abre a la comprensión y a la revelación: este exilio constituye nuestra propia existencia.

2.7. Séptimo tránsito: Donde en el exilio descubrimos el inmenso espacio

«Lo que distingue al hombre no es tanto el lenguaje como la posibilidad de ser “otro”... Esta posibilidad no se realiza más que si, en efecto, salimos de nosotros mismos con el fin de ir hacia “lo otro” y perdernos en él. Ahí, en pleno salto, el hombre suspendido en el abismo entre esto y aquello, en un instante se vuelve esto y aquello, lo que fue y lo que será, en un ser que es un pleno ser, una plenitud presente. El hombre es todo lo que quiso ser: roca, mujer, pájaro, todos los otros hombres y todos los otros seres».

Octavio Paz «Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono... en el abandono sólo lo propio de que se está desposeído aparece, sólo lo que no se puede

llegar a ser como ser propio...»⁸⁶. Se trata de «el extranjero» como metáfora del absurdo del regreso a Ítaca. En *la Odisea*, Ulises, al regresar tras años de ausencia, ignora dónde está. El país es otro, así como él también lo es. Igual que no reconoce su lugar de origen, tampoco se es reconocido. Al no encontrarse en el espacio no se encontrará a él mismo: es un desconocido; el llegar de la nada lo convierte en nadie. Somos extraños, desconocidos para los otros, para nosotros mismos. Este nuevo encuentro nos permite observar de otra manera al espacio.

La expulsión vivida provoca el distanciamiento; la mirada necesaria para ver las cosas de otra manera. Aparece un nuevo ser en el tejido del manto terrestre que, al andar sin patria, ni casa ni hogar, sin suelo que lo sostenga, al salir de ellos en la expulsión, «se quedó para siempre fuera, liberado a la visión, proponiendo el ver para verse, porque aquel que lo vea acaba viéndose...»⁸⁷. Extranjero privilegiado, es un ser capaz de liberar nuestra visión más allá de los muros de nuestra propia casa. En su expulsión, el exiliado puede darse cuenta de que todo discurso, toda casa, es construcción humana, demasiado humana, al estilo de Nietzsche, y que por ello puede existir otra manera de narrarse. Ya no se trata de narrar la estancia o la instancia de la existencia, sino que lo que cuenta es narrar ese primer momento, es decir, el ex:

86 Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, pp. 31–32.

87 *Ibíd.*, p. 33.

el momento de la salida y del afuera. El exilio se convierte en nuestra propia condición.

El exilio puede manifestarse de muchas maneras, desde la huida física del espacio mediante el viaje, hasta el abandono del pensamiento compartido. Una vivencia alternativa que genera un territorio paralelo desde donde se observa y se narra el momento en que se salió de ellos. En el afuera, nos encontramos con que nuevos problemas surgen en el espacio humano, ya no abarcables ni pensables por las categorías de nuestra tradición. Esta comprensión provoca una visión nueva, que, sin dejar de habitar el mundo, lo mira con una nueva conciencia epistemológica: saber que se sueña, como dice Nietzsche, no significa dejar de soñar⁸⁸.

Remedios aclarará en su obra cómo su salida le mostró que la fuente original del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación, en la capacidad de crear metáforas. El ser humano tejió una complicada red de conceptos a los cuales creyó universales y necesarios, a través de los cuales creyó alcanzar la verdad. Por ello, la apariencia, la ilusión, no han de ser censuradas: se trata de inventar ficciones y hacerlas creíbles. El edificio de la ciencia se alza sobre ese origen, y eso es lo que la imagen de óleos como *La revelación o el relojero*, o *La creación de las aves*, nos muestra. Con estos y otros lienzos, Varo abre al espacio de la metáfora la nueva

88 Nietzsche, Friedrich, *Gaya Ciencia*, Aforismo 54, *Obras completas*, Buenos Aires, Prestigio, 1970, pp. 81–82.

posibilidad racional del ser humano. La razón es creadora para Remedios en una nueva forma: con la realidad misma hay tantos modos de ser del mundo como modos hay de expresarlo, verlo y narrarlo, y ninguno de ellos es el modo de ser del mundo absoluto. Es el temor, la crisis llevada al extremo: no existe una verdad, sino pluralidad de perspectivas, de atribuciones de sentido. La metáfora permite una nueva visión, una nueva organización, un nuevo orden, y un nuevo sentido. El problema, entonces, está claro: no se trata de la imposibilidad de instaurar valores, de crear perspectivas, sino de la imposibilidad de convertirlas en verdades. La revelación entra por la ventana: «En el exilio verdadero pronto se abre la inmensidad que puede no ser notada al principio. Es lo que queda, en lo que se resuelve, si llega a suceder, el desamparo»⁸⁹. La inmensidad del espacio se abre, a nosotros, en nuestro camino.

En esta inmensidad, el arte muestra la pauta en la búsqueda de sentido: nos señala las identidades y construcciones de un ser humano que, como dice Carlos Fuentes, aún no es, que aún está siendo, una aproximación al propio ser, al devenir, al aún no que todos somos. Nunca un punto final, siempre un acercamiento y una mirada. La identidad aparece, pues, como una identidad narrativa. No hay identidad humana definitivamente fijada, no hay una identidad esencial del ser humano. Se trata de una

89 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 38.

interpretación referida a un yo que construye el espacio y el sentido como proceso creativo. Como decía Virginia Woolf, el yo no es más que una ficción construida. Sólo a través de la idea de un sujeto encasillado en categorías y patrones, la existencia humana pierde su estructura artística, pues deja de asumirse como problema, atrofiando la creatividad narrativa y vital. Por ello, la narración resultante de esta revelación es portadora de sentido en cuanto intenta provocar que el ser humano se enfrente a las cuestiones fundamentales de su existencia, que se abra a lo desconocido, a lo inesperado, a lo extranjero. Por la narración, el ser humano es oyente de otras voces: comprendemos.

La obra de Remedios *La revelación o el relojero* nos hace saber cuál es la profunda desorientación de los seres humanos por ignorar todo esto. Un relojero, sentado a su mesa, está rodeado de relojes de pared que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno de ellos hay un personaje vestido en cada caso con un traje de diferente época. Nuestro relojero ha quedado extasiado; por la ventana entra la revelación del tiempo y del espacio: todos los relojes marcan la misma hora aunque el vestido delate que el espacio de quienes lo habitan es diferente. El tiempo no es momento fijo, y el relojero es el encargado de capturarlo. Revelación de distintos tiempos–espacios, de la revelación de mi horizonte entre todos esos otros espacios y tiempos de los que formo parte. Goethe ilumina nuestro

camino: «Todo lo sabemos entre todos». Hay comprensión.

2.8. Octavo tránsito: Donde se nos otorga la revelación de la armonía

Remedios Varo habita la pintura en la búsqueda de una recreación de sí misma, para habitar de nueva cuenta el mundo, entenderlo, confrontarlo, instaurarlo.

El espacio de la pintura formula hipótesis de investigación sobre la manera en que podemos volver a convertir el espacio en nuestra casa, para regresar al significado profundo de la palabra ética como el lugar que uno habita, como construcción de sí.

Por esta vía que nos abre al espacio, Remedios nos ha recordado que la vida es movimiento, es posibilidad siempre abierta de proyectar en el espacio, es el encuentro con la metáfora constante del sentido que construye el mundo, que busca encontrar, sobre todas las cosas, la armonía perdida.



Armonía, 1956, óleo/masonita

Perder la creencia en la razón como episteme es perder la posibilidad de un horizonte que dote de sentido a la vida humana. Con la crisis del horizonte de la razón absoluta, se pierde también el sentido del mundo y, consiguientemente, la creencia en la libertad, esto es, en la posibilidad que tiene el ser humano de otorgar sentido racional a su existencia. Tras la explosión de las antiguas concepciones de verdad y realidad, queda el caos y la incertidumbre. En medio de esas turbulencias se abre un futuro desconocido. Nadamos en un mar de contingencias en donde el fin más anunciado es el del mismo sujeto: nuevas formas de organización, de construirse, de narrarse. Este es el espacio en donde vagamos como extraños, como extranjeros. Desterrados del

espacio que nos sostenía, la vida se vive, existencialmente, como un errar sin destino ni paradero posible.

En el exilio al que hemos sido lanzados, todos nos encontramos vagando por el hogar. En medio de esta situación, el *Vagabundo* de Remedios puede percatarse de que todo lo que tiene y necesita cabe en un bolsillo. Puede abrirse entonces, consciente ahora de su contingencia, a construirse de otra manera. La obra de Varo nos muestra cómo el espacio que construye el sujeto debe ser vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación que pueden darle luz. Como nos dice Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, una vez que descubrimos que todos los sistemas de valores no son sino construcciones humanas, demasiado humanas, no podemos liquidarlas como mentiras o como errores, porque es entonces cuando nos resultan más queridas, ya que son todo lo que el ser humano tiene en el mundo, su único ser. No podemos, simplemente, dar la espalda a aquellos discursos que daban sentido a nuestra existencia. Cuando el pensamiento no resulta ya concebible como fundamento, este se convierte en una fiesta de la memoria, pura rememoración, recuerdo de una interpretación del sentido de la existencia, de un vestir el espacio, pero no de su fundamento. Lo que nos queda en esta nueva condición es un vínculo que Heidegger denomina *Verwindung*, revisión, convalecencia, distorsión, recuperación, restauración, una rememoración (*Andenken*). Ya Nietzsche en su *Genealogía* proponía una actitud similar,

como un deambular por el jardín de la historia. En este viaje se nos revela un universo imposible de abarcar, un inmenso espacio cambiante, un choque, una fuerza caótica que debe llevarse hacia algún sentido.

La búsqueda a la que nos invita Remedios Varo se convierte en un proceso creativo, de no fundamentación y abierto: somos artistas de nuestra existencia. Nuestra propia construcción nunca terminada, sin esencias, abierta, se encuentra en el espacio.

La música armoniosa que surge en la pintura (música que puede proceder de un tocadiscos de viento en *Música del bosque*, del interior de *Roulotte*, de la flauta de *El flautista y del Sol en Música solar*) no es más que la narratividad con sentido que somos capaces de seguir pronunciando cuando hemos sido expulsados del espacio. La música en el mundo de Varo se convierte en esa posibilidad de creación de sentido, de continuar contando una historia, la nuestra, y de habitar así, de nueva cuenta, el espacio.

Remedios busca, en cada pincelada que dibuja, comprender. La comprensión es una actividad sin fin, a través de la cual aceptamos la realidad, nos reconciamos con ella, tratamos de sentirnos en armonía con el mundo. Por ello el personaje del cuadro *Armonía*, como la pintora, «está tratando de encontrar el hilo invisible que une a todas las cosas, por eso, en unos hilos de metal, ensarta toda clase de objetos... cuando consigue colocar en su sitio los diversos

objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música... armoniosa»⁹⁰.

2.9. Noveno tránsito: Donde se nos da a probar un poco de papilla estelar

Quien rompe, quien borda el manto terrestre, quien huye, quien busca las armonías perdidas, quien se enfrenta a los espacios siniestros, es una mujer. Hemos observado el espacio a través de una mirada femenina. Una pintora, una mirada desde su circunstancia, un cuadro, un sentido narrado refiriéndose a ella y a la vez a cada uno de nosotros. Remedios Varo abraza el vacío, la ruptura, el tiempo cíclico, el retorno. Formas y construcciones de la existencia, no de verdades absolutas, sino de visiones, de miradas a los caminos abiertos, a las preguntas sobre la identidad y el sentido, a la búsqueda del espacio. Remedios busca desde su condición de mujer, pero sin colocar a ésta como una categoría cerrada que nos impida llegar a esa pregunta que es universal: cómo habitar el espacio, cómo proyectar el sentido, cómo construir la identidad. No se trata, en esta perspectiva, de jugar a encasillar la obra de Remedios: «El

90 Declaraciones de Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 236.

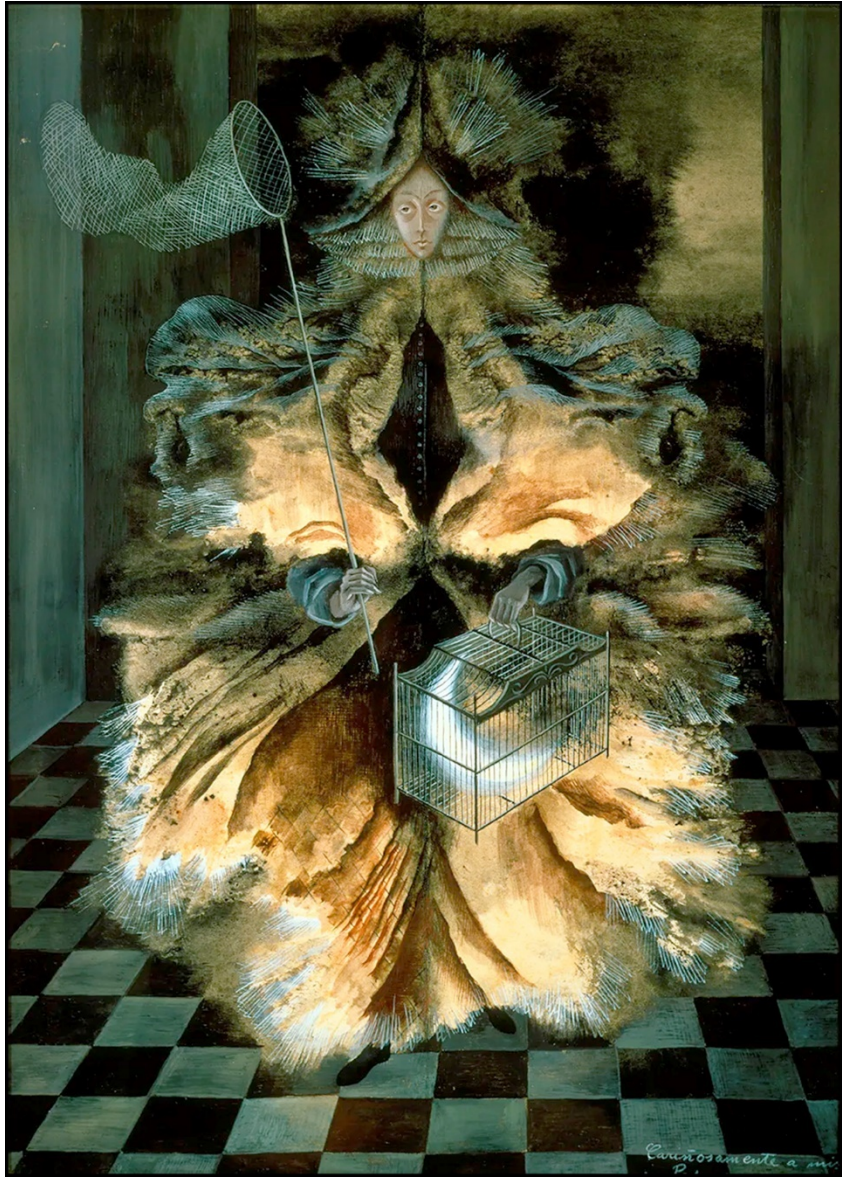
feminismo no es una corriente que se ocupe únicamente de las cosas de las mujeres como suele decirse, sino que a partir de esa situación concreta se construye una visión del mundo, una teoría para llevar a cabo una transformación del mundo... es un proceso de toma de conciencia a partir de las propias vivencias, por lo tanto, un cuestionamiento de la vida cotidiana de cada quién»⁹¹.

El feminismo surge gracias a la ruptura, es ruptura radical: toma como suya la búsqueda de ese sujeto constructor de su propia historia. Remedios, la mujer, estará aquí presente como sujeto que busca, pregunta, se encuentra y desencuentra, que se construye, que se lanza por los caminos del sentido y la identidad, más que como objeto de estudio. Me refiero al camino que recorre una mujer con conciencia de su libertad, en esa búsqueda de conocimiento y de relación con el mundo basada en ese misterio de ser sin máscaras. En este espacio, Remedios señala las pautas para la búsqueda de la identidad, para entender el proceso de su formación en tiempos de ruptura.

El espacio privado y limitado de la mujer forma parte del mundo de Remedios. En sus cuadros, hay un llamado para que las mujeres atraviesen las fronteras de la privacidad y acaben con la asignación exclusiva y excluyente del espacio privado como espacio propio de lo femenino. No se trata de hacer desaparecer el mundo privado y su distinción del

91 Bartra, Eli, *Mujer, arte e ideología*, México, Icaria, 1994, pp. 16–17.

espacio público, sino el carácter de confinamiento y exclusión en el que, hasta ahora, viven las mujeres. Por eso, en la Luna enjaulada de *Cazadora de astros*, Varo se ha apoderado de un arquetipo simbólico de la conciencia femenina, para señalar el sentimiento de falta de libertad que puede implicar la condición femenina. Durante su vida, Remedios sufrió algunas de las limitaciones que se le imponían por ser mujer. En este sentido, basta recordar la biografía de la pintora. Debido a la profesión del padre (ingeniero), la familia de Remedios viajaba frecuentemente a través de la geografía española y africana. Para mantener entretenida a la niña, el padre la sentaba a su lado mientras trazaba planos y diseñaba los aparatos mecánicos de sus proyectos hidráulicos. La madre consideraba que su hija no estaba recibiendo la formación apropiada para una mujer, y decidió internarla en un colegio de monjas. Era la sumisión a un destino reflejado en el óleo *Hacia la torre*. Existen, por supuesto, las ventajas de evitar la libertad, esa mala fe que se complace en la mujer actuando en el papel del otro: es más cómodo el juego de perpetuar la esclavitud que trabajar para liberarse. Esta situación llevará a Simone de Beauvoir a hablar de una complicidad de las propias mujeres ante su situación: es mejor construirse en un ser para otros, como el mito que se ha hecho de ella, en ese eterno femenino, en esta enajenación en sí misma, que la angustia de un ser que consiste en encontrarse arrojada en medio de miles de posibilidades, en la posibilidad básica de poder ser o no ser que constituye la existencia.



Cazadora de astros, 1956, mixta/cartulina

De niña, Remedios creaba mundos de fantasía e imaginaba una vida subterránea que se realizaba bajo la tierra, detrás de las paredes, en los muebles, detrás de las categorías que aprisionan. El padre de Remedios, conocedor de su talento para el dibujo y su gran capacidad imaginativa, la ayuda a que ingrese, a pesar del disgusto de su madre, en la Academia de San Fernando, en donde se convirtió en una de las primeras mujeres estudiantes de esa institución.

Remedios se rebeló contra la pasividad femenina, atrapada en el ámbito doméstico. En su lienzo *Mimetismo*, la mujer es una protagonista aislada e inmovilizada en un sillón, rodeada de muebles que están entregados a una animada actividad, en contraste con ella. En las propias palabras de Remedios se trata de una señora que «quedó tanto rato pasiva e inmóvil que se esta trasformando en el 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 qué es lo que contiene el cajón, el gato que salía a cazar sufre el asombro al regreso cuando ve la transformación»⁹². En otro lienzo, titulado *Papilla estelar*, una mujer que se encuentra también sola, encerrada en una torre, tritura una sustancia estelar para hacer una papilla con la que alimenta una luna creciente cautiva en una jaula. Como la Luna, la mujer esta atrapada, aislada; «Al adoptar el rol tradicional de madre, lo que representa es el ritual maternal intemporal y alimenta la Luna como si fuese su hijo, mas un hijo enjaulado. Ese rol lo representa en su aspecto más solitario...»⁹³.

En otro cuadro, titulado *La tejedora de Verona*, una mujer teje encerrada en casa de otra mujer, que resulta ser ella misma. La imagen se amplía: la mujer tiene alas, ella puede

92 Nota de Remedios Varo en Varo, op. cit., pp. 237–238.

93 Kaplan, op. cit., p. 160.

ser más grande que el espacio que la encierra, puede ser libre y, sin embargo, sólo puede fantasear con esta libertad, pues en realidad continúa sentada, tejiendo. Pero el hilo puede romperse. En el óleo *Rompiendo el círculo vicioso*, la heroína se apodera del cinturón que la ata y vence, para poder acceder a su mundo interior. Es un llamado a buscarse a sí misma, como en el óleo *La llamada*, en donde una mujer iluminada transita en un estado de éxtasis para nacer de nuevo. En este cuadro, vemos cómo en el fondo de un bosque una mujer traspasa una pared, representación de sus propias limitaciones, y llega a su revelación: observa el reflejo, no de su rostro, sino el de una luna que crece, libre, en el fondo de una copa llena de agua y de vida.

Simone de Beauvoir, al expresar en *El segundo sexo* que «no se nace mujer, sino que se hace», rompía con aquella idea según la cual las mujeres (y también los hombres) somos como somos porque así nos determina nuestra naturaleza. Como apunta Donna Haraway, en esta ruptura que vivimos no sólo murió Dios, también desapareció la Diosa. La división y la construcción de los sujetos, a partir de un sistema categorial, entra en crisis. Hay una categoría femenina construida como subordinación, como objeto de deseo, desde la subjetividad masculina. En palabras de Simone de Beauvoir, lo femenino representa lo otro, lo inferior, como inmanencia, como no actividad, como pasividad, como lo irracional.



Mimetismo, 1960, óleo/masonita

Pero hay también una categoría masculina que engloba la trascendencia, el proyecto, el uno, la razón. Al poner en crisis este sistema, se establece que la verdad no está en esas categorías, pues el juicio ha fracasado en la búsqueda de sentido a través de ellas. El ser humano no se deja captar por una idea.

Vivimos en un mundo de referencias múltiples, en donde debemos construirnos en esa pluralidad.

Sin discursos o metarrelatos, nuestra mirada y nuestra construcción del espacio deben ser, como lo decía Virginia Woolf, incandescentes: fundirse con el mundo, ser la propia

llama de nuestra vida, que nos aleja de las categorías que aprisionan nuestra libertad y nuestra narración.

Ya no es necesario presuponer un yo interior estable, garante de la unidad del ser, guardián de la identidad femenina o masculina, sino que cada uno de nosotros se va construyendo en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que mantiene con los/las otros/as, con los objetos que manipula cotidianamente y consigo mismo.

En el lienzo *Exploración de las fuentes del río Orinoco* una mujer ha emprendido un viaje, sola, para encontrar la fuente precisamente del viaje, de ella misma: la búsqueda de la creatividad recobrada.

Nacer así, de nuevo, para comprender los significados ocultos del ser y de la vida.

2.10. Décimo tránsito: Donde somos testigos de un encuentro

El mundo es grande, pero en nosotros es más profundo que el mar.

Gaston Bachelard

En el lienzo titulado *Encuentro*, la pintora mira el vacío después de haber abierto una caja en donde se encuentra un rostro, su doble, mirándola. La propia Remedios afirma que «esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza ese cofrecillo, se encuentra consigo misma. Al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos, y quién sabe si cuando los abra encontrará alguna novedad»⁹⁴. La mujer, ligada por una raída tela con la cabeza que surge de la caja, se percata de cómo nos encontramos unidos al propio ser que mantenemos oculto en nuestros rincones. Para ser, para encontrarse, primero hay que escucharse en un llamado auténtico.

94 Anotaciones de Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 237.

Varo no esperaba plasmar una especie de biografía, al estilo de su contemporánea Frida Kahlo, en sus pinturas. En su búsqueda, en su viaje interior, Remedios Varo no pintó la presencia sino la ausencia, el vacío en el que uno se encuentra. Se sitúa así en el campo de la problematización de la identidad. Su obra está llena de personajes que se parecen a ella, pero que abstractos, metafóricos e irónicos, son capaces de mostrarnos identidades alternas.

En su mundo, sus personajes viajan en vehículos hechos por ellos mismos, buscan la Luna o reciben llamadas para buscarse en un llamado que no pueden evitar. En estas búsquedas, Varo se introduce a menudo a sí misma retratada en seres de rostro afilado, que reproducen los rasgos de su propia cara: ojos almendrados, nariz larga y afilada, una abundante cabellera. Estos personajes funcionan como representaciones propias. Casi siempre son seres asexuados, andróginos, como aquel *Orlando* de la escritora Virginia Woolf, símbolo de una mente incandescente, sin categorías ni fronteras. El espacio que rodea a estos personajes nos otorga una fuerte sensación de irrealidad que no debe sorprendernos: la ruptura vivida, la expulsión del espacio, es el comienzo de la reinterpretación de nosotros mismos y de las construcciones que nos conforman. Estamos en la búsqueda, en la conquista de la identidad, quizás nunca completa del todo.

En los trazos que deja la pintura, encontramos que la respuesta a esta búsqueda no corresponde a un yo como

una esencia dada a priori, sino como encuentro de una presencia espontánea, como ficción cultural y lingüística, constituida por medio de diversos procesos narrativos que influyen en ella. Las formas de identidad cultural están pobladas de «intenciones ajenas, en el sentido de que son portadoras de esas expectativas culturales y sistemas de interpretación por medio de los cuales una cultura se esfuerza por entender el mundo, a sí mismo y a los otros»⁹⁵. La autointerpretación emergerá de la interacción de la autobiografía con los modelos narrativos ficticios ofrecidos a la identidad y su ruptura, que marcan el camino a la narratividad, a la construcción de sí mismo, en una reflexión sobre esos juegos de identidades prestadas que han influido en lo que somos. Realizamos un paseo por el jardín del ser humano, en donde podemos reconocer la naturaleza dividida o fragmentada de nuestra propia subjetividad, para encontrarnos con todos los cofres y los rostros (nuestros rostros) que en ellos se guardan.

Remedios se instala, así, en la búsqueda de un nuevo principio de pensamiento, de una nueva manera de ser, de habitar el mundo, de sustentar nuestra presencia en el espacio.

95 Smith, Sidonie, «Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres», en *El gran desafío: La autobiografía*, coord. G. Loureiro, Madrid, Megazul, 1994, p. 130.

2.11. Undécimo tránsito: Donde asistimos a la aparición de los habitantes

Hay que apurarse, hay que chispear, hay que ser otro y no uno mismo.

Virginia Woolf

Contra la tendencia a no reconocer la parcialidad de nuestro conocimiento, ante la pérdida de nuestra capacidad de movimiento y de sentido, necesitamos contraponer una multiplicidad de miradas, de mundos contruidos a través de significados cambiantes. Sólo quien ha vivido el exilio y logra trasmutarlo en espacio inmenso puede comprenderlo y mostrarnos la visión que un día a él se le reveló.

Universo de seres donde se mezcla lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico. «Máquinas de la fantasía; contra el furor mecánico, la fantasía maquinal»⁹⁶. La conciencia en la búsqueda de una

96 Paz, op. cit. p. 51.

nueva identidad lleva a Remedios Varo a crear un conjunto de personajes que habitan sus casas y espacios. Seres híbridos compuestos por organismos, por estructuras vegetales y por máquinas, sin categoría alguna que los describa en totalidad, con interiores en movimiento, halados, con ruedas mecánicas que les ayudan a desplazarse, irradiando luz, serenos.



Personaje, 1961, óleo y hoja de plata/cartulina

A su paso, el tiempo parece detenerse. Cada uno de estos seres fantásticos representan el intento metafórico de Varo por generar un pensamiento liberador, una nueva manera

de narrarse, de romper con los discursos binarios y concebir un mundo más plural y abierto. Como subraya Rorty, el ejercicio único de la libertad real del ser humano ha de poder siempre contar de otra manera el mundo, la historia, la sociedad y la humanidad. Remedios es capaz de narrar el mundo y sus habitantes de otra manera cuando, por medio de su pintura, logra hacer vivir este conjunto de seres que promueven subjetividades alejadas de aquellas que nos han sido impuestas durante siglos, subjetividades que promueven la confusión de los límites en identidades fragmentarias, cruzadas por muchas y diversas diferencias que, en lugar de cerradas y opuestas, son abiertas.

Los personajes del mundo de Varo tienen un punto de unión con la propuesta de Donna Haraway y su figura cyborg⁹⁷.

El mito cyborg apunta a la trasgresión de los límites, a fusiones potentes, mezclando la ironía, la intimidad y la perversidad. Criatura de un mundo postgenérico y postmoderno, más que cualquier otro concepto, el cyborg es una metáfora: no solamente el dios está muerto, también la naturaleza. ¿Qué significa esto? Ni género ni raza ni familia, ni reproducción. Sólo «el yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar... y ser tenido como responsable,

97 Haraway, Donna, *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La reinención de la naturaleza*, Madrid, Valencia, Cátedra, Universidad de Valencia. Col. Feminismos, 1995.

el que puede construir y unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia... La topografía de la subjetividad es multidimensional y también la visión. El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total. No se encuentra simplemente ahí y en estado original... está siempre construido y remendado de manera imperfecta y por lo tanto es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro, sin pretender ser el otro»⁹⁸.

Dejemos un espacio para que el nuevo ser que habita la tierra transite. Su nombre es el *Homo rodans*. Con este nombre, Remedios Varo titulará el único texto que publicó en vida, acompañado de su también única escultura. La obra está fabricada por huesos de pollo y pato junto con raspas de pescado unidas por alambres.

Esta composición es quizás el primer esqueleto cyborg del que tengamos constancia. Varo identifica al *Homo rodans* como un humanoide con cabeza, cuello y espina dorsal que termina en una rueda gigante, predecesor del *Homo sapiens*, que no se mueve andando recto, sino erguido sobre su rueda.

Pronto nos damos cuenta de que este *Homo rodans* bien podría no ser el predecesor del *Homo sapiens*, sino su sucesor. El *Homo rodans* aparece en nuestro espacio.

98 Ibid., pp. 331–332.

Remedios no va hacia la torre, sino fuera de ella, en el espacio: es atraída por ese imán de apariciones en que ha logrado convertir el espacio de su pintura.

2.12. Duodécimo tránsito: En donde somos testigos de cómo la naturaleza muerta resucita

Este es mi camino ¿dónde está el tuyo? así respondía yo a quienes me preguntaban por el camino ¡el camino en efecto no existe!

Friedrich Nietzsche

Naturaleza muerta resucitando fue el último cuadro que pintó Remedios Varo. En él, una serie de objetos y frutas son los protagonistas de la escena. Remedios se nos presenta transformada en energía y en luz, como dueña de su libertad. Convertida en llama, en una vela que se encuentra en el centro de la composición, nos observa: la llama crea una órbita en espiral que gira en torno de ella. Las frutas son planetas que danzan alrededor de Remedios: las naranjas vierten sus semillas en el suelo de la torre para que la vida

continúe. Los platos también se elevan atraídos por este imán, mientras que algunos insectos contemplan la escena asombrados por asistir a tal tránsito. Una pequeña ventana es la puerta hacia el espacio, hacia el exterior de la torre por donde Remedios ya ha escapado, transformándose. La identidad recobrada no es nunca la misma que se perdió. Ulises sigue persiguiéndonos. La búsqueda es infinita. No hay respuestas, miles de preguntas se abren en este intento por rescatar a un ser autónomo, capaz aún de narrar una historia con sentido.

En las obras de Remedios Varo estamos en contacto con seres humanos que aún están siendo, una aproximación al propio ser, al devenir, al aún no que todos somos. Nunca un punto final, siempre un acercamiento, una mirada. No hay una sola manera de narrarse, de verse a sí mismo. Formas y construcciones de existencia y sentido, de visiones, de miradas a los caminos abiertos, a las preguntas sobre la identidad, el sentido, a la búsqueda de un espacio. Entrar en contacto con esta pluralidad amplía nuestro horizonte, nos abre a nuevas formas y maneras de ser, miradas. Es el destino del sujeto moderno romperse en mil pedazos, y sin embargo no podemos renunciar a una cierta identidad. Eso es lo que hace a nuestra vida trágica: la profunda aspiración a la unidad, al sentido, cuando sólo se es fragmento. La ruptura está hecha, ya no hay seguridad. ¿Cómo contar la narración de nuestra existencia? Sólo gracias al camino que nos ha señalado Remedios, que nos muestra cómo el

espacio no es sólo una extensión sino el imán de las apariciones de cada uno de nosotros.



Naturaleza muerta resucitando, 1963, óleo/tela

Remedios, creadora de transportes cuando el espacio se contrae y se anula, pintora de todos sus recuerdos, se dirige a la pregunta de su refugio, de sus caminos, de sus exilios, de sus personajes, de los espacios perdidos y recuperados. Son esas piezas las que forman esta narración, este tránsito

interior por su obra, reflejo del espacio exterior, de la búsqueda de sentido, de los desplazamientos y exilios que el rompecabezas del siglo xx ha dejado en nosotros.

Perdiéndonos en la obra de Remedios nos enfrentamos a su mirada: un gesto, un ser extranjero, un verse por encima de sí, una forma de hacer responder al corazón mismo de la existencia. En el centro de *Tránsito en espiral*, observamos cómo una extraña ave se balancea sobre un anillo anudado (símbolo de la infinitud). En el centro de este universo, observa desde la altura, desde el punto más alto de la torre. Responde, narra.

Sólo en el exilio el espacio se revela con toda su fuerza. Sólo en el exilio pintamos esas apariciones que somos, esos encuentros con uno mismo que se van, como el agua, para hacerse siempre otro encuentro.

Segunda Parte

El espacio

Capítulo tercero

EL MANTO TERRESTRE

Sueño ⁹⁹

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. El verdugo me llevó a un lugar que parecía como la muralla de una ciudad. De cada lado de la muralla, bajaba una pendiente muy inclinada de tierra.

El verdugo parecía muy satisfecho. Yo sentía un miedo

99 Nota de la propia Remedios Varo en la que relata un sueño. Aparecida en Castells, op. cit., pp. 132–133.

y una angustia muy grandes. Cuando vi que ya se disponía a decapitarme, empecé a llorar y a suplicarle que no me matase, que todavía era pronto para morir y que reflexionase en que yo tenía todavía por delante muchos años de vida. Entonces, el verdugo empezó a reírse y a burlarse de mí. 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 de 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 expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus «destinos» con los míos, pues, una vez hecho este tejimiento, quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez minutos más de vida. Entonces, yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). Cuando acabé de tejer esa especie de huevo, me sentí tranquila, pero seguía llorando.

Entonces le dije al verdugo que ya podía matarme, porque el hombre que yo quería estaba tejido conmigo para toda la eternidad.

Remedios Varo

3. El manto terrestre

Esta soledad limitada, que hace de cada día una vida, esta comunión con el universo, el espacio en una palabra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias.

Rilke

Los tránsitos recorridos en las páginas anteriores son muestra del movimiento capturado en el espacio de Remedios Varo, en donde el arte y la biografía se unen para colocar nuestra mirada en el espacio. Remedios borda, teje: «raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte – sólo es real la tela.

Remedios anti-parca»¹⁰⁰. El bordado del manto terrestre se entreteje con los hilos de los recuerdos que brotan, que se hilvanan en una relación mundo-yo en donde no se sabe cuál predomina sobre el otro: al final, son las dos caras de la misma moneda.



Energía cósmica, 1956

En Remedios, el viaje físico se convirtió en interior, y en ese viaje, la pintora recrea la construcción de nuestro mundo. En su pintura, Varo desarrolla toda una genealogía sobre la construcción de nuestro espacio, que nos guiará en este

100 Paz, op. cit. p. 51.

capítulo. El tránsito por la genealogía de los espacios que hemos habitado nos hará llegar hasta los lugares inquietantes, oscuros, indefinidos y nebulosos que dan paso a un viajero, para dar luz donde el espacio se convierte en la irrealización del mundo.

Si hemos colocado nuestros ojos en el espacio, es porque en la obra de Varo el peso del sentido está en él: las resonancias y repercusiones de una época de crisis y de rupturas, que provocaron la aparición del exilio, del sentirse sin suelo o espacio que nos sostenga, se va tejiendo en el bordado. La pintura de Varo muestra espacios impenetrables e inhabitables, como se ha hecho el mundo exterior. Los espacios que se contraen en la pintura son el reflejo del espacio totalitario, de los tiempos de oscuridad vividos por la pintora. El totalitarismo, al carecer de topología espacial, hace que los mantos y los velos sean envolventes, y convierte los abrigo y levitas que portan los viajeros en el símbolo de la protección, no sólo de las inclemencias del espacio exterior, sino de la posibilidad de ser anulados. Los seres que habitan el mundo de Varo han ideado medios de transporte nuevos para, ante el destierro al que han sido condenados, poder encontrar un refugio que les permita reconstruirse. Cuando no se desplazan, el espacio que les permite moverse está representado por la arquitectura: torres, tránsitos en espiral, escaleras, muros, casas-transporte, casas rodantes. En las casas, los pasillos, las habitaciones, las puertas: espacios cerrados y a la vez abiertos, puertas que se abren

para provocar extraños encuentros en corredores que continúan en laberintos. Personajes desplazados por ese monstruo, sueño de la modernidad, metáfora de un mundo destructivo en donde se alza una inquietud: ¿Cómo volver a soñar?

Las imágenes arrastran después de surgir para quien las mira. Como propone Bachelard, hay que estar en el presente de la imagen, en ese mundo condensado que es un cuadro, para encontrar esa forma que se nos aparece como la identidad del habitar y de la ética, que nos puede ayudar a encontrar los sueños recobrados. En los lienzos de Remedios percibimos una sonoridad, una resonancia del espacio ofrecido en interiores de casas y espacios abiertos, en esos bosques oscuros, en esos cuartos y cofres en donde las presencias se materializan, en torres y en árboles que dejan pasar la luz para producir música. Iluminados por la luz encontraremos, al final del trayecto, la imagen sin artificios; el vacío, la nada; la visión de lo informe que se resiste a tomar forma. Pequeño drama del racionalista que ve otra forma de articular el espacio fuera de las categorías que generan violencia en nombre de la verdad. El espacio vivido y habitado no debe terminar siendo una caja inerte. Los barcos deben poder seguir transitando la inmensidad oceánica. El tejido del manto nos une y debe seguir sosteniéndonos en el espacio.

3.1. El manto, el espacio

La obra –inmensa– de Bachelard, las descripciones de los fenomenólogos nos han enseñado que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio que está cargado de cualidades, un espacio que tal vez esté también visitado por fantasmas; el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones guardan en sí mismos cualidades que son como intrínsecas; es un espacio liviano, etéreo, transparente, o bien un espacio oscuro, rocalloso, obstruido: es un espacio de arriba, es un espacio de las cimas, o es por el contrario un espacio de abajo, un espacio del barro, es un espacio que puede estar corriendo como el agua viva, es un espacio que puede estar fijo, detenido como la piedra o como el cristal.

Michael Foucault

Conocemos ya cómo el espacio es el margen de juego que

el ser humano necesita como el lugar que permite revelar su identidad. La narración de nuestras acciones, basada en la posibilidad de movimiento, permite que los seres humanos revelen activamente su identidad y hagan su aparición en el espacio. Así, ante la expulsión del espacio, lo que cuenta es la capacidad para seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es. El flautista que somos cada uno de nosotros, tiene y debe tener la osadía de crear nuevos mundos. El sujeto es un artista que convertirá, mediante sus narraciones y construcciones, el espacio en su casa, su hogar, ethos primordial: «El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Guan, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa habitar»¹⁰¹; es así como «el espacio, el gran espacio, es amigo del ser»¹⁰².

Para Martin Heidegger, nuestra cultura no ha pensado realmente el significado del habitar en cuanto tal. Mucho ganaríamos pensándolo, pues «podría escribirse toda una historia de los espacios que al mismo tiempo sería una historia de los poderes, que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del habitar... sorprende cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema

101 Heidegger, Martín, «Construir, habitar, pensar», en Conferencias y artículos, Barcelona, Serbal, 1994, p. 109.

102 Bachelard, op. cit., p. 263.

histórico–político... se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire, lo que importaba era el sustrato o las fronteras»¹⁰³. Y es que los filósofos han trabajado sobre el objeto, el sujeto y sus relaciones, pero no sobre el espacio en que estas se dan.



Tres destinos, 1956

Al trabajar sobre el espacio, nos remitimos al trayecto y al movimiento, a esas fuerzas que están ahí, habitándolo. Hay que pensar cómo vestimos, cómo habitamos el espacio,

103 Foucault, «El ojo del poder», en *El Panóptico*, Barcelona, La Piqueta, 1980.

cómo, en fin, hacemos ética en el mundo al realizar nuestras acciones en él.

Hemos de remitirnos entonces al origen de la palabra ética para encontrar su sentido. La etimología, como bien anuncia José Luis Aranguren, nos devuelve a esa fuerza elemental de la palabra, a su sentido primigenio, gastado a través del uso cotidiano, al que es necesario regresar para otorgarle el sentido auténtico en el cual apareció. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que se nos ofrezca la realidad del mundo, pero sí la manera en que hemos otorgado sentido a nuestro espacio, cómo hemos construido, por la palabra, nuestro mundo. Se nos revela de esta forma un significado olvidado, dormido y oculto. La palabra surgirá inexorablemente, donde colocamos nombres y significamos y resignificamos cosas que teníamos aprendidas de otra manera: «Las palabras, lo imagino con frecuencia, son casitas con su bodega y su desván. El sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesta al comercio exterior, de tú a tú con el vecino, con ese transeúnte que no es nunca un soñador. Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta. Subir demasiado alto, descender demasiado bajo, son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo. ¿Sólo el filósofo será condenado por sus semejantes a vivir siempre en la planta

baja?»¹⁰⁴. En este bajar a la etimología nos encontramos con que la palabra ética es impensable sin el espacio: «Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es porque ofrezca el ya único recurso, sino porque es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo... es en el donde se trasporta, donde su ser se metaforiza... este es el poder del lenguaje: está tejido por el espacio, y lo suscita, se lo da como una apertura originaria y lo extrae para retomarlo consigo»¹⁰⁵.

La palabra ética proviene del vocablo *ethos*: residencia, lugar donde se habita, morada, casa, hogar. El término, usado primero para referirse a los lugares en donde los animales se criaban, pasó a ser usado para hablar de las personas y los pueblos. Desde esta perspectiva, la ética alude al espacio originario donde el ser humano habita. Este espacio corresponde, según la interpretación heideggeriana, al ser. En esta perspectiva, la palabra ser alude a un verbo, y, por tanto, el ser no es un principio inmutable, sino un horizonte desde el cual se significa un sentido.

Debemos aclarar que en este caso moral y ética no son sinónimos. Moral proviene de la traducción al latín de *ethos*

104 Bachelard, op. cit., pp. 194-195

105 Foucault, Michel, «El lenguaje del espacio» en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen I*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 264–267.

por mores. La moral aludiría con mayor precisión a las normas sociales. Desde esta posición, lo inmoral significa la trasgresión de las diferentes reglas que un grupo se impone como propias. Pero, aun rompiéndolas o trasgrediéndolas, se habita y se construye de alguna manera nuestro lugar en el mundo. Todo espacio se construye por una mirada, por una apropiación del lugar en que habitamos. Eso tampoco significa que ethos y cultura se excluyan, pero no podemos tampoco tomarlos como sinónimos. Mientras la cultura es aquello que el ser humano construye desde sus propias necesidades y creencias, la ética sería el horizonte y el espacio concreto de donde emergen dichas construcciones. El ethos no es tampoco la suma de las diferencias culturales, sino su condición de posibilidad. Es así como, poniendo en juego la fenomenología, Heidegger nos da una nueva noción de lo que es ser humano: significa ser, como mortal sobre la Tierra, en donde «el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales. Tal vez este intento de meditar en pos del habitar y el construir puede arrojar un poco más de luz sobre el hecho de que el construir pertenece al habitar, y sobre todo, sobre el modo como de él recibe su esencia. Se habría ganado bastante si habitar y construir entraran en lo que es digno de ser preguntado y, de este modo, quedarán como algo que es digno de ser pensado»¹⁰⁶.

106 Heidegger, op. cit., p. 119

La ética es así, en pocas palabras, la construcción del espacio como el hogar, y con ello también del espacio interno, de la narración que hacemos de nosotros mismos. No sólo la palabra ética designa el lugar de la morada humana en el espacio exterior y público, sino también en el interior. Se trata del espacio que el ser humano porta en sí mismo, que no es sólo su lugar en el mundo, sino aquel espacio a partir del cual se inician las acciones que construyen el espacio exterior. Así, el ethos es el suelo, el fundamento, la raíz de donde brotan todos los actos humanos. Hay que narrar cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos de día en día en un lugar del mundo.

La analogía del espacio como el hogar será el eje central de Gaston Bachelard en su obra *La poética del espacio* (recordando la imagen arquetípica propuesta por Jung): para el autor todo espacio realmente habitado lleva consigo la noción de casa, en donde los significados que vamos constuyendo forman sus paredes.

En la casa, «la fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y el espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y al pensamiento y a las funciones conscientes y directivas.

Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y

los instintos... la escalera es el medio de unión entre los diversos planos psíquicos»¹⁰⁷.

Si hemos realizado este recorrido hacia la planta baja de la etimología de la palabra ética, ha sido con el fin de revelar el porqué de la obsesión de Remedios por los cuartos, las casas rodantes y las torres. Se trata de la construcción y el significado del espacio por parte de nuestra pintora: de la casa como un ser concentrado, una conciencia de centralidad y de identidad. La casa es también imaginada como un ser vertical que se eleva, creando las polaridades del sótano y la guardilla, polaridades en donde los encuentros y las visitas inesperadas se realizan dentro del mundo de Varo.

Aunque Aranguren¹⁰⁸ señala cómo el vocablo ética posee en la filosofía una acepción aristotélica, que lo significaría como modo de ser, carácter o modo de vida, nosotros preferimos ese significado profundo, como morada, que es el expresado en la obra de Varo. El problema radica en que la ética clásica y moderna sólo se han fijado en los actos y en los hábitos, pero no en ese ethos general que permite actuar de una forma u otra, porque se constituye en el espacio de la acción, en mi horizonte, en el fundamento de la libertad. Aranguren no pasa por alto que la filosofía ha dejado de lado este espacio primordial. Para enfatizar su postura, retoma al

107 Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1988, p. 120.

108 Aranguren, op. cit., p. 21.

también español Xavier Zubiri, para quien el *ethos* tiene un campo semántico más amplio que el concepto de ética, que se aplica a una forma de ser, a un carácter, a aquello que se va adquiriendo como forma de vida según esta discurre.



Taller de damas, 1957

El *ethos*, a diferencia del *pathos*, que es por naturaleza, se adquiere con la costumbre, por la repetición de nuestros actos. Pero no debemos entender el *ethos* como mero sinónimo de los hábitos que nos constituyen, pues «La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado con nuestro cuerpo que no olvida con la casa inolvidable»¹⁰⁹.

El *ethos* es así, tanto principio como fundamentación de

109 Bachelard, op. cit., p. 48.

todo movimiento: se necesita tener un espacio para poder construir, y la construcción misma hace propio al espacio. El espacio constituye el fundamento de la libertad por excelencia, porque en él se construye la capacidad de crear nuevos acontecimientos y situaciones en medio de la pluralidad. Habitar el mundo, construir nuestro hogar, no es naturaleza, es parte del mundo del artificio humano. Se trata así, en palabras de Heidegger, del construir no sólo como medio y camino para el habitar; sino del construir en sí mismo, ya como habitar. La condición humana es algo que se hace, que se crea, que se inventa en cada caso, que es perpetuamente construida: el espacio lo forja el propio sujeto.

En este sentido, el habitar se revela para Heidegger un permanecer, un mantenerse. Este permanecer tiene una característica decisiva: el proteger (*schonen*: cuidar, mirar por, preservar). El proteger que no se reduce a no hacer algo dañino contra lo protegido, ni a rescatar a lo protegido de un peligro. El proteger consiste en permitir el despliegue de algo en plenitud, en dejar ser, sin violentarlo, lo que más propiamente es. Implica un estar contento (*zufrieden sein*), un estar en paz (*friede*) y un liberar (*freien*).

En ese espacio que da la libertad de mirar, de habitar, el sujeto creará una reflexión, una narración, una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros, que manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad. Como nos dice Jorge Luis Borges,

todas nuestras acciones no son más que ficciones inventadas. Como seres humanos, nuestras vidas dependen de esa inmersión en la construcción de infinitas posibilidades de narración y en su protección. Somos responsables de ello.

3.2. El bordado del manto: La narración

Sin querer parecerse a nadie, sin ser nadie, se llega al silencio que se parece a todo y es todo: bordo el manto terrestre.

Carlota Caulfield
(Sobre el cuadro *Bordando el manto terrestre*)

En *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Nietzsche afirma que el mundo nos parece lógico porque nosotros mismos lo hemos hecho así, es decir, lo hemos narrativizado de una forma determinada porque esas estructuras y construcciones nos parecían las más adecuadas para habitar el mundo. En este sentido, la idea de progreso que construía nuestro mundo (directamente surgida de los siglos XVIII y XIX), se va descomponiendo durante el siglo XX. Nadie escapará a la visión patente del

desengaño: «una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal... Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable... Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano»¹¹⁰. En *Quiere saber las causas de*, el cuerpo humano aparece mutilado. El cuerpo del cadáver exquisito posee una prótesis en vez de piernas, una muleta que constituye un brazo y un agujero en el pecho, como reflejo de los miles de cuerpos humanos abandonados en ese campo de explosiones y de fuerzas, que los destruyen.

El desengaño, lejos de diluirse, se hizo más fuerte. Hoy en día, para nadie es un secreto que nuestra época se caracteriza por una cierta desilusión y desencanto de las estructuras en las que el ser humano ha basado su vida, y, con ello, la llegada de una pérdida del sentido de esta. Tras sufrir el embate de dos confrontaciones mundiales y haber constatado que los sistemas en que la humanidad basó su pretendido desarrollo han dejado un camino de barbarie y sinsentido, el ser humano hoy, más que nunca, se da cuenta

110 Benjamin, Walter, «Experiencia y pobreza», op. cit., pp. 167-168.

de que ni sus grandes religiones ni sus diversas ideologías le han proporcionado esas supuestas ideas que le darían la seguridad que necesita para habitar el mundo. Los cuadros de Remedios pueden dar cuenta de cuál es la profunda desorientación de los seres humanos en medio de un espacio que es incapaz de sustentarlos y protegerlos. Hay desencanto y desilusión: la verdad en la época moderna, en palabras de Foucault, ya no puede salvar al sujeto; nuestros discursos se muestran incapaces de sostenernos en el espacio. Así, no es extraño que, lo que se haya producido con la consumación de los metarrelatos (metafísica), sea la crisis normativa de toda situación. Nietzsche ha anunciado la muerte de Dios: el absoluto racionalista ha muerto, se ha acabado la época de las estructuras estables, y, como consecuencia, la época del pensamiento como fundamentación.

Ser conscientes del final de los metarrelatos no significa quedarse sin sostén ni criterio de elección alguno, sino que significa que debemos asumir el peso del descubrimiento de que todos los sistemas de valores no son sino producciones del propio ser humano. Las arquitecturas mostradas en los cuadros de Remedios, que van ciñendo al espacio, recuerdan a una representación teatral, símbolo de esa narración que se hace consciente de la ilusión del mundo: las paredes se elevan desde los personajes como si se tratase de una decoración, para dejar ver el espacio que continúa por encima de ellas. Edificios que son fachada tan sólo:

ilusión de realidad que deja ver el mundo como ilusión. Este efecto se encuentra especialmente en los óleos *Bordando el manto terrestre* y *Tres destinos*, en donde, a pesar de encontrarse en espacios aislados e incomunicados, dentro de tres torres diferentes, los habitantes de cada una de ellas se encuentran interconectados. Mientras cada personaje, en soledad, teje su propio mundo, sin saberlo, está siendo alimentado por los otros: se trata del mismo espacio, del mismo hilo que forma el bordado.



El mundo, 1958

Así, la ironía que muestran los cuadros de Remedios Varo

«no está destinada a herir, es la sensación de la infinita pequeñez del ser humano en el mundo lo que le hace tomar las cosas en serio y en broma»¹¹¹.

Este percatarse de la contingencia de nuestros tejidos y narraciones se resiste a esquemas que presupongan un sujeto observador neutral, pasivo, incapaz de encontrar por su propia cuenta significados. Nos constituimos como seres humanos inmersos en múltiples posibilidades en donde cada dirección que tomamos es una posibilidad abierta y, a la vez, infinitas posibilidades desechadas. Es bajo la existencia posible como aparece la responsabilidad y el cuidado de sí. Esta responsabilidad cae violentamente sobre nosotros. El peso sólo puede ser soportable por la revelación del potencial: el descubrimiento de posibilidades de vida en la narratividad de ser otro, de disolverse, de aparecer y desaparecer.

La pintura de Remedios Varo parte precisamente del problema de la crisis de la subjetividad. Remedios experimenta la posibilidad de su disolución, no sólo en la pintura sino también en la literatura, en las múltiples cartas destinadas a desconocidos que pueblan su producción literaria:

Estimado desconocido:

111 Varo, Beatriz, op. cit., p. 13.

Ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido pero sea como sea quizás está aburrido y desea lanzarse intrépidamente en medio de un grupo de personas desconocidas con la esperanza de ver algo que le interese o le distraiga, también el hecho de sentir curiosidad y hasta algo de inquietud es ya un aliciente, por eso le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa número... de la calle...

He elegido su nombre casi al azar en el libro de teléfonos, digo casi porque he buscado la hoja donde se encuentran los de su profesión, creo (quizás equivocadamente) que entre ellos hay mayores probabilidades de encontrar alguien con espíritu amplio y sentido del humor, debo aclarar que yo no soy la dueña de la casa y que ella ignora totalmente este gesto que probablemente juzgaría descabellado, estoy simplemente invitada a ir allí así como lo están otro reducido número de personas, de manera que para presentarse debe usted de hablar antes por teléfono al no pretender con firmeza que ya se han encontrado antes, que es Vd. un amigo de Edward y que estando solitario y deprimido desea ir a su casa a pasar el fin de año. Yo me encontraré entre los invitados y usted deberá adivinar quién de ellos soy...

Voy a copiar esta carta y a enviarla también a otro desconocido, quizás uno de los dos se presente, si viniesen

los dos sería algo extraordinario e inaudito...

Pensándolo bien creo que estoy más loca que mi cabra.

No se haga Vd. la ilusión de que la sala será atravesada por una aurora boreal ni por el ectoplasma de su abuela, tampoco caerá una lluvia de jamones... y así como le doy estas seguridades espero que no sea usted ni un gángster ni un borracho, nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos¹¹².

Tanto en la literatura como en la pintura de Varo, «las formas buscan su forma, la forma busca su disolución»¹¹³. Conquista cambiante, de tal manera que, siguiendo a Sheyla Benhabib, la identidad debe ser pensada como instancia de segundo orden, en donde lo que cuenta es la habilidad para seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es¹¹⁴. Esta narración, sin moldes, sin más estructuras fundacionales, sin esencias y sin categorías, no puede ser más que un proceso creativo. La identidad del ser humano es un movimiento constante. La narración, en este aspecto, es portadora de sentido, no intenta resolver los problemas, sino provocar el enfrentamiento con las cuestiones fundamentales de la

112 Fragmento de una carta de Remedios Varo publicada en Castells, op. cit., pp. 76–77.

113 Paz, op. cit. p. 51.

114 Benhabib, op. cit., p. 2.

existencia. Somos seres en movimiento que se construyen y que nos encontramos en el espacio con los otros, formando un gran tejido de hilos de vida.

Si entendemos nuestras vidas en estos términos, la forma narrativa es la apropiada para entender las acciones de los demás. La narración podría ser el espacio de la reconciliación entre los diversos discursos, lo que permitiría concebir el espacio de lo diferente, de lo plural.

El narrador, al contar su historia, lo hace para otro, y al hacerlo debe escucharse, atender al peso de sus palabras, que lo abren al mundo. Una vez transmitidas, sus palabras se encuentran en el espacio con otras, que también debe escuchar. La identidad narrativa es apertura al extranjero, a la alteridad. Es quedar abierto a lo desconocido, a lo inesperado. Una identidad así no es una identidad estable, definitivamente fijada o sustancial: es un movimiento constante que va tejiendo el manto terrestre que nos sostiene.

Hemos querido trazar este camino de configuración del espacio tanto como lugar de narración plural, como sustento que nos protege (casa, hogar) y como un modo de pensar que podría garantizar la libertad a través de la imaginación de diferentes espacios y de narraciones posibles, porque este será el espacio que Remedios Varo contraponga al espacio de la medida y del control de la razón instrumental.

Las imágenes de los lienzos y del bordado arrastran después de surgir para quien las mira: buscamos nuestra narración en las resonancias y repercusiones que nos han tocado.



Muchacho y mariposa, 1958

Remedios Varo ha permitido que sean esos ecos y vibraciones los que transiten por sus espacios.

En Remedios, la poesía inaugura formas, con cuya «presencia viene el alma a habitar el mundo»¹¹⁵.

El espacio llama al movimiento o a su tránsito en miles de caminos y posibilidades. Esta narración, sin moldes, sin más estructuras fundacionales, sin esencias, sin categorías, no puede ser más que un proceso creativo, un proceso cuyo narrador, ciertamente, puede ser silenciado. Para que exista la narración y el movimiento, es necesario un espacio abierto, cuanto más abierto, más profundo y menos totalizador. En estos términos, la crisis de sentido es una falta de poder de narración: cuando no podemos tener experiencia, no hay movimiento, no hay espacio. ¿Qué dirección podemos narrar? ¿Cómo, qué podemos construir si no tenemos un lugar en el mundo? La cultura occidental no siempre es ética, pues puede producir espacios limitados y superficiales, puede destruir y ocultar al espacio. Son tiempos de ruptura, en donde el espacio construido no ha significado el hogar esperado, sino que se ha convertido en su contrario. De esos ocultamientos, el totalitarismo es el más peligroso, pues no tiene topología espacial. Su violencia más lograda se llama campo de concentración, en donde los narradores enmudecen. La sombra del campo se extiende al mundo, invade nuestras casas, nos desaloja de ellas. Vale entonces

115 Bachelard, *op. cit.*, p. 14.

realizar un recorrido a través del mundo de Remedios Varo por los espacios que hemos habitado para encontrar de qué manera estos se nos han hecho siniestros.

3.3. El tejido espacio–tiempo

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio.

Michael Foucault

Hoy, ante la caída de nuestras construcciones, ya no buscamos la verdad: nuestro trayecto se ha transformado en una búsqueda de sentido que significa re–territorializar el espacio, enfatizando sus múltiples direcciones y flujos. No nos queda más: vivimos en la arquitectura del desplazado, del que busca refugios. ¿Cómo es esa forma de habitar que se encuentra, si no teorizada, sí mostrada en los cuadros de Remedios Varo? Como en su lienzo *El tejido espacio–tiempo*, esa especie de entramado del material de los canastos, el tránsito por la genealogía del espacio se abre ante nosotros.

En esta exposición, no pretendo realizar una disertación sobre los deferentes tipos de espacios que hemos habitado ni elaborar lo que podría llamarse una narrativa espacial, una labor de carácter genealógico que no está al alcance de lo aquí expuesto. Es cierto que, como señala Foucault, «en el momento en que comenzaba a desarrollarse una política reflexiva de los espacios (finales del siglo XVIII) las nuevas adquisiciones de la física teórica y experimental privaron a la filosofía de su viejo derecho de hablar del mundo, del cosmos, del espacio finito e infinito. Esta doble ocupación del espacio por una tecnología política y por una práctica científica ha circunscrito la filosofía a una problemática del tiempo. Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo. Hegel, Bergson, Heidegger... Recuerdo haber hablado, hace una docena de años, de estos problemas de una política de los espacios y se me respondió que era bien reaccionario insistir en el tiempo, el proyecto era la vida y el progreso»¹¹⁶. Nuestro pensamiento, amparado en la idea del progreso como sucesión en un tiempo, dio la primacía a la reflexión sobre éste, mientras que hoy, para quien el mundo se convirtió en exilio, para quien el tiempo del progreso acabó devorándolo, el acento se coloca en el espacio perdido. El tiempo se revela como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio, mientras que la fuerza de este último, como

116 Foucault, Michel, *El ojo del poder*, op. cit., p. 12.

soporte de nuestras acciones, se nos revela en la expulsión.

¿Qué provoca ese tránsito por las construcciones espaciales hasta este nuevo mundo, el del espacio del exilio y del desplazamiento? Podemos encontrar la configuración histórica de los espacios de la modernidad en el artículo de Foucault «Espacios diferentes»¹¹⁷, en donde el espacio toma importancia en cuanto a las relaciones de poder que se manifiestan en él. Con vistas a lanzar su idea de utopía (aquellos lugares fundamental y esencialmente irreales, que mantienen con el espacio de la sociedad una relación de analogía directa o inversa, en donde la sociedad es perfeccionada o mostrada en su reverso) y heterotopía (lugares reales y localizables, diseñados en la institución misma de la sociedad, en los que el orden social y cultural está representado, cuestionado e invertido), Foucault realiza un viaje por la conformación del espacio, un viaje a partir de la búsqueda de otros espacios, como los que buscamos y encontramos en el mundo de Varo. Por ello, vale la pena revisar aquellos espacios instaurados, construidos y habitados en nuestra historia, siguiendo esta línea foucaultiana de genealogía de los espacios, mostrada a través de la pintura de Remedios Varo.

Para Foucault se podría decir que la Edad Media se rigió

117 Foucault, Michel, «Espacios diferentes», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*, Barcelona, Paidós, pp. 431–441.

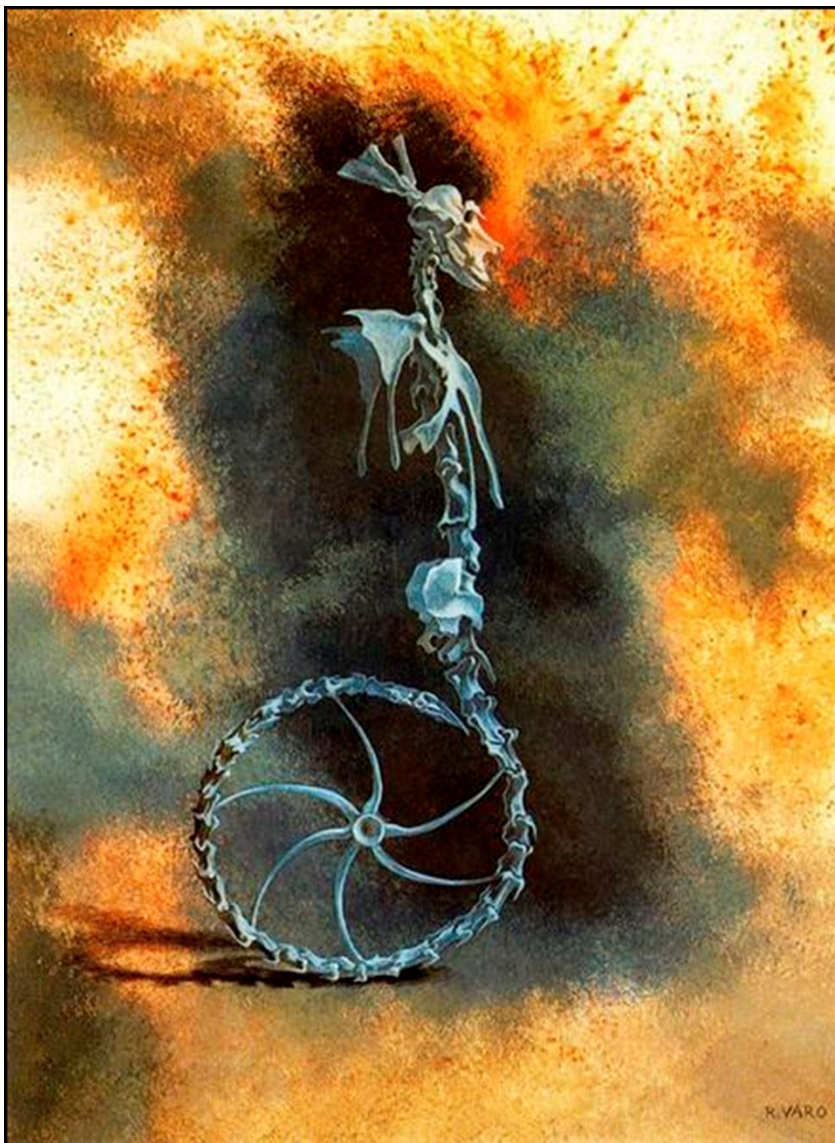
por la localización espacial: fijar y cerrar en límites determinados, establecer el lugar en que se hallaba algo, en un mundo ordenado de antemano por Dios. El espacio medieval es un mundo de lugares jerarquizados tanto en el cielo como en la tierra, cuyo entrecruzamiento da origen al orden medieval. Esta localización se romperá cuando sea imposible para el sujeto ubicar algo (los objetos, él mismo) según este mapa diseñado por la divinidad. Esta crisis de localización y de ubicación dio origen a la modernidad.

Ya hemos señalado en nuestros tránsitos cómo el espacio del sujeto moderno es un espacio diferente. Insistíamos en que el mundo occidental moderno se constituye a través de una revolución espacial, una revolución que puede entenderse como la conquista de una nueva inmensidad espacial a través de la técnica humana.

Gracias a su razón, al sistema solar mostrado por Galileo, a los descubrimientos transoceánicos, se abría el espacio, no sólo geográfico (al dominio del Atlántico se suma la conquista de América), sino a una nueva mentalidad, surgida del dominio del océano y de la expansión de fronteras. La revolución aparece: la existencia se ve desde el vacío. El mundo no está en el espacio, por el contrario, el espacio es el que está en el mundo. El carácter de gratuidad del espacio, oceánico y celeste, ejercerá la atracción del vacío: se nos proporciona una especie de espacio sin límites en donde se puede jugar con todas las posibilidades, y en donde podemos proyectar su consecución y la libertad puede

aparecer. Un ser humano que, gracias a su ciencia, se alzaba como dueño y señor del espacio y de las estrellas. La libertad alzaba los seres humanos sobre el océano, el abismo que se convierte en espacio dominable y dominado por la humanidad para ser libre gracias a su técnica.

Todo hombre tiene dos batallas que pelear: en sueños lucha con Dios; y despierto, con el mar.



Homo rodans, 1959

Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar, pasar haciendo caminos, caminos sobre la mar.

Antonio Machado

El espacio se abrió con Galileo (la naturaleza como lenguaje matemático) y Descartes (el mundo como un mecanismo geométrico, como res extensa, el mundo del yo pienso) a la extensión (capacidad para ocupar una parte del espacio, medida de espacio ocupada por un cuerpo): las cosas ocupaban más espacio que antes (había más y nuevas), y el mundo a su vez se ampliaba.

La consecuencia es que todo comienza a moverse y a dejar de tener el sentido otorgado en su pasada localización. Después de la revolución de Galileo y Copérnico, el ser humano nunca se había sentido tan amenazado. Sin más norte ni sur, hacía falta crear otros mundos para poder refugiarse.

La extensión se abría a la capacidad de ocupar y ordenar el espacio de una nueva forma.

Ante un espacio diferente, surge la necesidad de un movimiento diferente: «el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto, que la Tierra giraba alrededor del Sol,

sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto; de tal forma que el espacio medieval, de algún modo, se disolvía, el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado.

Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización»¹¹⁸.

Realicemos un alto en nuestro camino. El mundo del medievo es una de las influencias más importantes para Remedios Varo y, en especial, el mundo del medievo en transición de la localización a la extensión: «La técnica minaturista, los espacios poco profundos de la arquitectura gótica y románica... las celdas monásticas en donde trabajan sus personajes, los ropajes de aspecto monacal, las ciudades laberínticas amuralladas, los magos itinerantes y la búsqueda espiritual presentada como un viaje en la tradición del peregrinaje santo, son todos aspectos de lo medieval que Varo pinta reiteradamente. Aunque el aspecto lúdico de su obra está muy alejado del hieratismo medieval, sin embargo, sus tipos, altamente estilizados, son frontales, simétricos e iconográficamente estáticos y están encajonados dentro de límites muy cerrados»¹¹⁹. Y es que, como el medieval, el sujeto moderno vive un mundo que se ha convertido en un espacio de crisis: la diferencia entre lo

118 Foucault, *ibíd.*, p. 432.

119 Kaplan, *op. cit.*, pp. 188–190.

que se pensaba lograr mediante el orden de la razón y lo realmente vivido y construido con ella hace patente el desengaño. Quizás por ello, dentro de los pintores medievales, fue El Bosco quien se convirtió en uno de los pintores más importantes para los surrealistas, pues vieron en él un predecesor de su movimiento. Remedios Varo también sentirá la fascinación por el pintor. De niña, su padre solía llevarla a realizar paseos por el Museo del Prado, en donde la pequeña Remedios se empeñaba siempre en contemplar, precisamente, la pintura de El Bosco.

Dos épocas de crisis reflejadas y similares: se trataba de una nueva concepción del movimiento, del espacio, de la libertad, de la forma en que podemos habitar el mundo. El Bosco vivió en medio del convulso cambio de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Sus personajes se asemejan a los creados por Remedios, al estar constituidos por compuestos de fragmentos de diferentes seres: así, el pintor imprime su angustia ante un sujeto que se rompe, acosado y poseído por los monstruos de la razón y la fe, de la extensión y de la localización, respectivamente. Su obra *La nave de los locos* es una sátira que desenmascara a los seres humanos perdidos en el laberinto de sus obsesiones y deseos. Mientras cantan y beben, olvidan la lucidez del espíritu, navegando sin rumbo en un mar, en un nuevo espacio, de perdición. Visionario, el barco no es un símbolo arbitrario: la conquista oceánica, el movimiento marítimo, no pasa desapercibido para el pintor, como tampoco pasará

para Remedios. El barco se convierte, en ambos artistas, en el símbolo del nuevo sujeto.

Para El Bosco, la nave se convierte en el símbolo del no control de esa nueva inmensidad; para Remedios, se transmuta en símbolo del viaje, tanto del exilio y del desplazamiento físico como del interior. A diferencia de El Bosco, los tripulantes de las naves de Remedios no son los locos, sino una serie de personajes solitarios (por ejemplo, *El trovador*, cuadro en donde también las aves de gran tamaño, que pueden verse en varios cuadros de El Bosco, están representadas. Otros personajes solitarios que navegan pueden verse en *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, y *Locomoción acuática I y II*) que buscan su salvación interior, ante el naufragio de la gran nave, del gran barco (como se encuentra simbolizado en sus obras *El deseo* y *La travesía*) llamado Historia, llamado racionalidad: el orden de la extensión. En *Tránsito en espiral*, los barcos transitan el camino; la exploradora de *Exploración de las fuentes del río Orinoco* va en su búsqueda, en un barco que se transforma en «un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que... [transita] de puerto en puerto, de orilla en orilla. el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico. sino la más grande reserva de imaginación... En las civilizaciones sin barcos, los sueños se

agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura, y la policía a los corsarios»¹²⁰.



El trovador, 1959, óleo/masonita

El barco, lugar sin lugar, pedazo flotante de libertad en la

120 Foucault, Espacios diferentes, op. cit., p. 432.

inmensidad oceánica. El barco es un micromundo de su lugar de origen: es el símbolo de la nueva libertad. Este detalle de transportes y naves se convierte en un fuerte símbolo de la ordenación del mundo en la extensión. Para Schmitt, el nomos (ordenación) de la tierra surge del agua, de ese lugar que se presenta abierto a la libertad. No olvidemos que las potencias marítimas surgirán en la época moderna, y con ellas el pensamiento político y moral, reflejo de esta inmensidad encontrada. El espacio oceánico remite a un ser-en-el-mundo, a «un pensamiento ondulatorio, que remite al nomadismo, a la flexibilidad, a la fluctuación, a la fugacidad en la existencia: favorece la incertidumbre, se complace con el relativismo, el relacionismo absoluto. Nosotros los continentales somos territoriales, nuestro pensamiento está más marcado por el suelo y el arraigo»¹²¹.

La extensión lleva consigo un necesario reordenamiento del espacio. Si todo no es más que mecanismo geométrico, si la naturaleza, como nos dice Galileo, está escrita en lenguaje matemático, tenemos las armas suficientes para construir un nuevo espacio. Con la episteme de esta época se nos permitió, en palabras de Foucault, dividir lo uno de lo diferente, lo verdadero de lo falso, todo en nombre de la construcción del hombre moderno y racional. Encontrando términos para nombrar las cosas, el ser humano pudo

121 Virilio, Paul, «Hay que defender la Historia», entrevista de Rachid Sabbaghi y Nadia Tazi en IPN Ciencia, Arte: Cultura, noviembre–diciembre de 1998, Hemeroteca Virtual ANUIES.

dominar el espacio. Una vez medido, creado, calculado, dibujado en el mapa, esa construcción de un sujeto enamorado de su propio reflejo, lanzándose al vacío, situará y colocará los seres y los objetos que existen en el mundo en una nueva ordenación, y establecerá nuevas relaciones entre ellos, entre él y el mundo. A la luz de la idea de la extensión, y en la extensión, se generaron las fronteras, los límites, las demarcaciones de los pueblos, la ordenación total del espacio y sus habitantes.

El sujeto destinado a la ordenación de la extensión creará así el emplazamiento (situación, colocación, ubicación) como forma de habitar el espacio: ordenación de los objetos y de los seres en lugares, estableciendo relaciones, puntos de unión y ubicación entre los diversos elementos del espacio. El emplazamiento surge al convertir el espacio en dominable y dominado por los seres humanos para ser libres gracias a su técnica: «En nuestros días, el emplazamiento sustituye a la extensión que por su cuenta ya había reemplazado a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, cuadrículas... Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso»¹²².

Encontrando términos para nombrar las cosas, el sujeto

122 Foucault, *Espacios diferentes*, op. cit., pp. 431–432.

moderno pudo dominar los territorios de la mente y del mundo. Al situar y ordenar las cosas entre sí, se coloca al ser humano en un enramado, en una serie de propósitos y espacios que se pueden describir buscando el conjunto de relaciones por las cuales se lo puede definir. «El espacio dentro del cual vivimos, por el cual somos atraídos fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos surca de arrugas es en sí mismo también un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en el interior de un vacío coloreado por diferentes tornasoles, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y no superponibles en absoluto»¹²³.

En este sentido, *La odisea* es vista en *Dialéctica de la Ilustración* como la metáfora de la formación de la autoconciencia moderna: el espacio que Odiseo recorre con su embarcación es el mundo mítico que queda racionalizado al dar nombre a cada una de sus aventuras, al ordenarlo. Así, el ser humano narrativizaba la naturaleza, le daba un sentido que lo protegía de ella, reduciendo lo múltiple a conceptos y categorías. El sentido estaba dado, el humanismo como esencialismo nos daba al fin la identidad. La época moderna

123 Ibid., p. 434.

buscaba actuar de tal manera que el ser humano pudiese ser liberado de sus alienaciones, liberándose de todo sometimiento y logrando, gracias al conocimiento que adquiriría, convertirse por primera vez en dueño de sí mismo, de su espacio y de su historia.

El emplazamiento dará así identidad, rumbo. Esta ordenación, como bien lo anota Foucault, crea el problema del sitio (la demografía), que va más allá de planear simplemente si hay lugar para las cosas, y en especial para el ser humano, que, convertido en objeto, también debe ser emplazado.

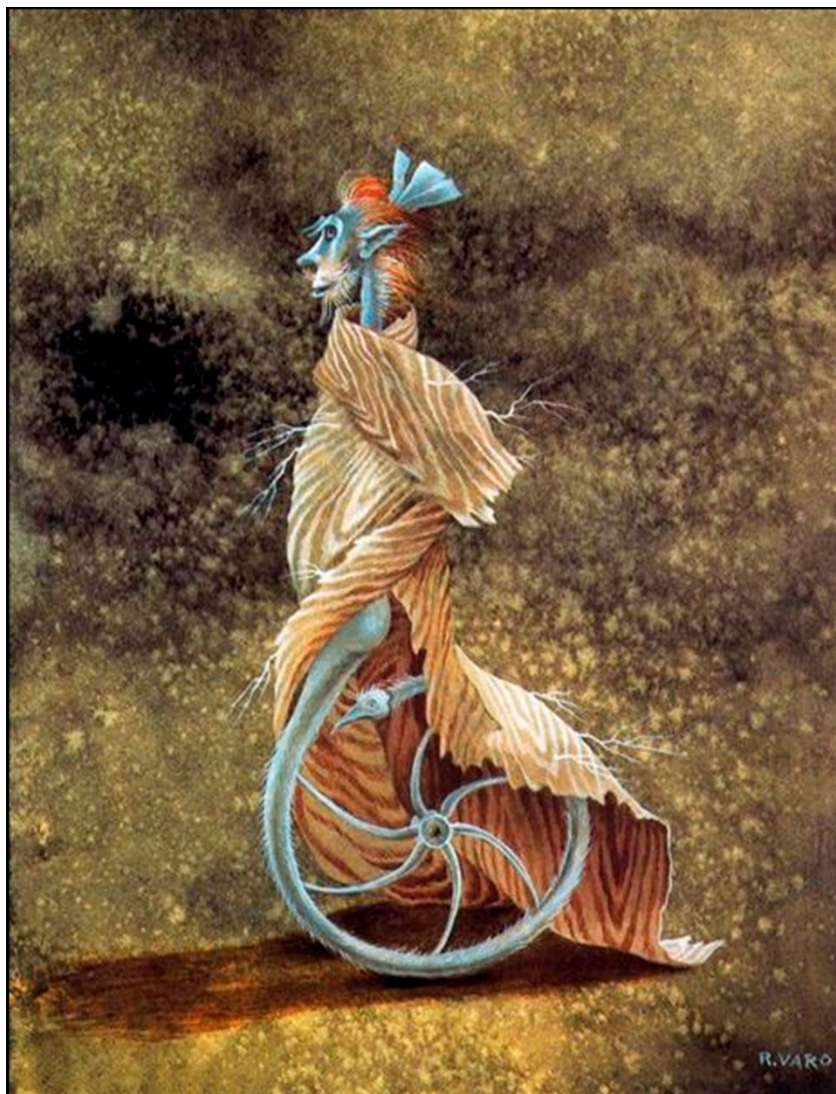
Se establece el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, «de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos»¹²⁴.

Pero quien domina acaba siendo también dominado, emplazado. En la crítica establecida por Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*, se puede ver cómo el proyecto de reconstrucción racional del mundo lleva en sí mismo su misma negación, a través del dominio de la lógica de la identidad, que, si bien permite al sujeto que conoce

124 Ibid., p. 433.

dominar el mundo, acaba haciendo de él un mero objeto.

El ser humano olvida que «nada puede permanecer inmenso si cabe medirlo, que toda panorámica junta partes distantes y por lo tanto establece la contigüidad donde antes imperaba la distancia»¹²⁵.



Animal fantástico, 1959

La frase de Arendt sobre si toda inmensidad no puede

125 Arendt, Los orígenes del totalitarismo, op. cit., p. 279.

seguir siéndolo, pues ha de medirse, define la esencia del emplazamiento. La técnica coloniza, en su afán de dominación y control, no sólo al ser humano, sino también al propio mundo, porque, para poder aprehender el territorio, medirlo, conocerlo y dominarlo, es necesario recorrerlo.

Aparece la velocidad como un elemento importante del tiempo–progreso: la aceleración del movimiento debía darnos una aceleración de la libertad. De ahí la importancia otorgada al tiempo por el progreso moderno. El progreso debía darse en el mundo; pero, para que pudiera aparecer, era necesario acelerar el tiempo: hay que recorrer el espacio, cada vez más rápido.

El tiempo se convirtió así en la centralidad del pensamiento, desplazando al espacio: «Creo... que no se ha comprendido la llegada del motor. No se ha visto que se trataba de la invención de un movimiento perpetuo o casi: el motor a vapor, a explosión, eléctrico, electrónico, a inferencia lógica en el caso de la computadora y en espera del motor de búsqueda de Internet.

Considero, con Ernst Jünger, que esto va más lejos que la Revolución industrial. Un Huygens o un Descartes no ignoraban la primacía de esto, sin duda porque todavía podían referirse al Primer Motor de Aristóteles, al divino.

La laicización y el mercantilismo explican su relativo

desconocimiento: se ha visto la posibilidad de reproducción en serie de los objetos, más que el aspecto energético y dinámico. Para mí, las grandes periodizaciones están, pues, vinculadas a la revolución de los transportes en el sentido amplio del término, y ésta está unida al motor»¹²⁶.

Mientras el progreso exige la rapidez, los personajes de Remedios han decidido desarrollar un movimiento alterno en su espacio: se mueven a través de instrumentos mecánicos, propulsados por ellos mismos, en una total ausencia de motores. Reivindicación del espacio, del movimiento autónomo, de observar el paisaje del tiempo personal y no de la velocidad. Porque la situación es que hoy no sabemos muy bien por dónde vamos, pero vamos cada vez más rápido. Vamos camino a ninguna parte, pero tenemos prisa en llegar. Si la mirada sobre sí fue el privilegio moderno, la velocidad acabará por perderla. La velocidad hará del territorio y del espacio lo que pasa sin ser visto, sin ser vivido ni experimentado, y, por lo tanto, no narrado. Estamos, como bien apunta Foucault, en la edad de la inmediatez y de lo instantáneo. El tiempo instantáneo es diferente al tiempo espacial, cargado de dimensiones físicas y memorias que son las que constituyen el habitar, pues lo instantáneo hace presente un momento que después ya no está ahí. De esta manera, el tiempo instantáneo carece de topos, y lo topológico es lo que produce un lugar, significaciones,

126 Virilio, op. cit.

hogares, casas. ¿Hay ya espacio en esta velocidad que instaure algo? Hoy entramos ya en la velocidad de la luz, y a la velocidad de la luz el espacio se anula, pues en ella no cabe la idea de extensión. Así pues, nuestro dominio del tiempo acaba reduciendo nuestro espacio. La violencia surge, precisamente, cuando se anula el lugar en que podemos movernos, nuestra capacidad de construir significados y la voluntad que puede permitir el movimiento. Por ello, el fascismo y la velocidad se unieron rápidamente para provocar una reducción del mundo. El mismo movimiento (su aceleración en espacial) se convierte así en la obsesión de los movimientos totalitarios. Para Hannah Arendt, precisamente, esta obsesión provoca que el aparente olvido de los líderes totalitarios no impida que continúe el movimiento totalitario, pues «la proverbial volubilidad de las masas y de la fama que al respecto se le atribuye (al líder), muy probablemente puede remontarse a la manía del movimiento perpetuo de los movimientos totalitarios, que sólo pueden hallarse en el poder mientras están en marcha y pongan en movimiento a todo lo que exista entorno a ellos»¹²⁷.

Así, el emplazamiento convertido en velocidad acaba por convertirse en ausencia. El tiempo retenido en los espacios

127 Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 482. Hitler había declarado que, aunque perdiera la guerra, su labor estaría realizada si había logrado esa movilización en la masa con el fin de que siguiera su movimiento.

desolados será el territorio de Giorgio de Chirico, otro pintor admirado por Varo. En el espacio de Chirico, las torres y las plazas de ciudades espectrales son habitadas por estatuas y maniqués ausentes de vida. Todo está allí congelado, como si de repente la aceleración tomara freno y viera su obra: el espacio acaba siendo habitado por nadie. Como señalaba Breton, las figuras del pintor mostraban al desnudo la angustia del sujeto moderno y anticipaban proféticamente la crisis de su identidad. En sus cuadros, el ser humano se enfrenta con objetos materiales divorciados de su cognición, en un espacio sin sentido. El ser humano de posguerra se enfrentaba a su mundo de un modo similar, reducido a maniquí en paisajes de máquinas y de espacios mudos. Arquitectura vacía del espacio: tanto Remedios Varo como el italiano explotaron el espacio en la arquitectura: Chirico en sus plazas solas, Varo en sus personajes ubicados en espacios íntimos. Las cabezas que sólo ocupan una posición en el espacio, sin ojos para elegir la dirección ni saber qué rumbo tomar, son transmutados en los lienzos de Remedios por personajes que, a pesar de la crisis, desean buscar y encontrar esa dirección y sentidos perdidos. La estatua del lienzo de Varo *Encuentro*, ha bajado del pedestal para acudir a la cita, ante el asombro de la pintora, que observa desde una ventana la escena de la estatua viviente. Los personajes observan, buscan, se mueven. Hay en Remedios la representación no de la destrucción, no del mundo en ruinas, sino de la posibilidad de su reconstrucción, del mundo que puede rehacerse.

Observamos cómo el emplazamiento convertido en velocidad acaba por convertirse en ausencia: ausencia de espacio, de mundo.

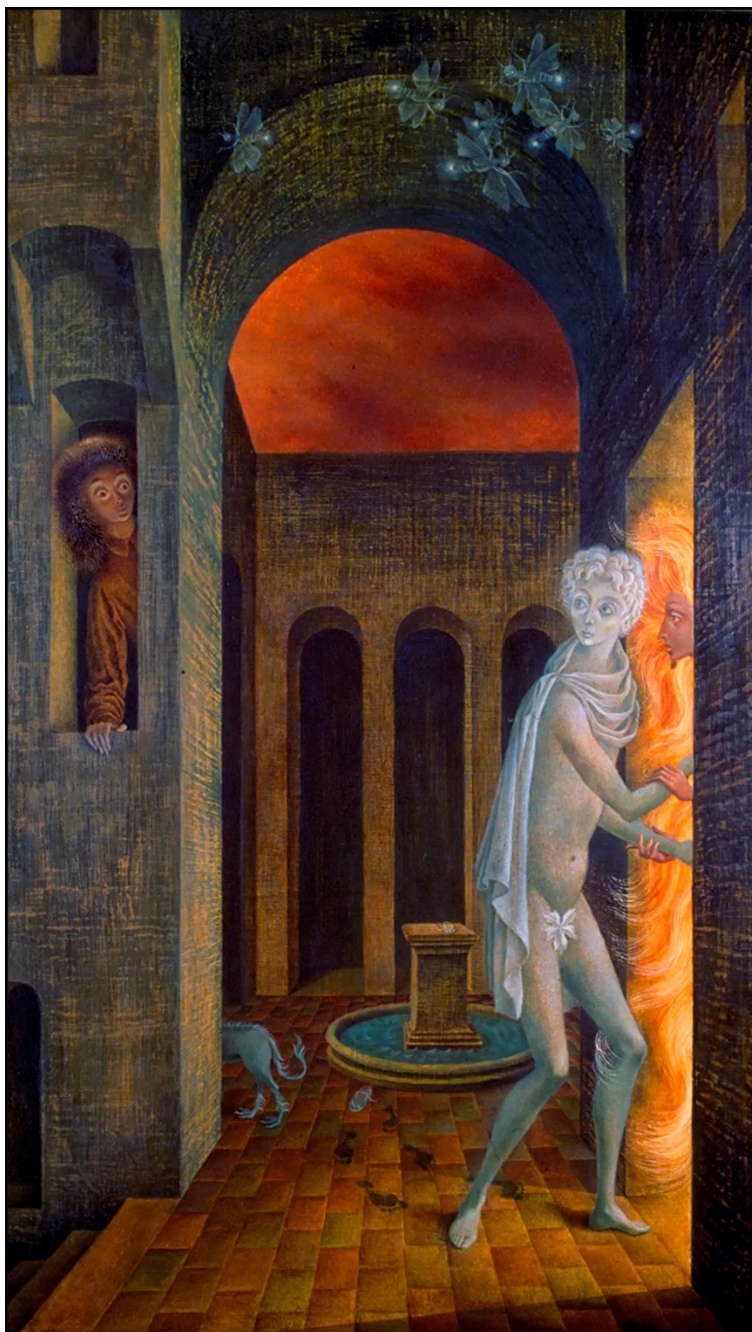
Se trata de liberar al espacio de todo obstáculo que impida la velocidad y la marcha del progreso sobre él.

La mayor amenaza para el espacio y para la constitución de las identidades que ahí tienen lugar es el germen de la violencia, que se encuentra en la idea misma del poder como dominación, que impide la aparición de la pluralidad y constituye el cierre del espacio.

Si el conocimiento que nos lleva a ordenar el espacio para hacer posible la marcha del progreso, tiene que ver con la esencia de la realidad, entonces todo lo contingente se convierte en irrelevante, y lo múltiple se reduce a un único elemento, necesario para ese orden que se cree general y universal.

El peligro de esta visión, como hemos visto en nuestros tránsitos, es que puede justificar cualquier acción, sin importar su costo humano, porque lo concreto, al carecer de cualquier significado, no es tomado en cuenta, ni para aprobar, ni para reprobar nuestras acciones y construcciones en el espacio: «Una vez que uno se ha adentrado en este camino, tarde o temprano tiene que llegar a la conclusión de que se debe negar la ayuda a algunas personas, expulsándolas o destruyéndolas en

nombre de un “bien mayor” y de una “mayor felicidad” para el resto»¹²⁸.



Encuentro, 1959, óleo sobre masonita

128 Keith, Tester, en el prólogo, *Ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 84.

El progreso tiene un costo. La ordenación del mundo moderno mostró pronto sus paradojas. Puesto que todo es posible, en este nuevo espacio abierto a la libertad (ya que todo ha dejado de ser localizable), la nueva ordenación, basada en el control de la extensión de ese espacio, se hace necesaria, precisamente, para poder lograr el fin que la razón se ha impuesto. Vivimos una ordenación que, bajo la máscara de lo necesario, bajo la máscara del progreso, en nombre de la libertad del ser humano, puede justificar cualquier proyecto. Walter Benjamin, en su tesis séptima de Tesis filosofía de la historia, lo afirma: no hay documento histórico que no lo sea de barbarie. El ángel del progreso es impulsado por el viento, avanza sin poder reparar el daño hecho, sólo lo observa. Se trata del designio de hacer de los seres humanos y de su individualidad cantidad sobrante, superflua. Yo, los otros, no pueden ser tratados como meros objetos. Esa lógica será la base de la aparición de un nuevo sistema político nunca antes visto por la humanidad: el totalitarismo. El idealismo se convierte en su tentación.

3.4. La casa vacía

Para Hannah Arendt, el totalitarismo acaba reduciendo la pluralidad del mundo a un único elemento, y al final elimina todo espacio entre los seres humanos hasta unificarlos,

darles una sola dimensión o, en el peor de los casos, establecer que sobran. Se comprimen los sujetos unos contra otros, hasta destruir el espacio de la libertad. Y en ese asfixiar, en esa estrechez del mundo, los seres sobran: son expulsados del espacio. En un mundo sin espacios, el otro se convierte en un peligro para mí, y yo mismo me convierto en un peligro para él. Convertir el ser humano en animal del trabajo, en material o recurso humano, en simple número, sobrante si la cuenta final no resulta lo que esperábamos, anula y aplasta cualquier convivencia. El hecho de proteger que caracteriza al genuino habitar no se manifiesta en nuestro mundo actual, caracterizado por vivir bajo el dominio de la técnica moderna, de la razón instrumental. Hemos logrado lo que ninguna especie: establecer que ella misma, los seres humanos, está de más: no hay espacios para nosotros.

Lo siniestro sale a la luz: nos damos cuenta de hasta qué punto lo familiar, nuestro propio espacio, está preñado de extrañeza y se nos vuelve inhóspito. Hoy la casa no tiene raíces (llenamos nuestras ciudades de casas prefabricadas), es una especie de agujero geométrico que amueblamos. No se mora. El número de la calle o el piso fijan nuestra localización, las casas se fijan en el asfalto para no hundirse sobre la tierra. Los rascacielos no tienen sótano, pues hemos suprimido las profundidades humanas. Los edificios no tienen en la ciudad más que una altura exterior, el ascensor rompe la escalera, ya no hay mérito alguno en nuestras

casas¹²⁹. Las habitaciones en un piso, los departamentos anclados, demuestran precisamente la pérdida de verticalidad: sólo existen horizontalidades de comprimidos anónimos. «A la ausencia de valores íntimos de verticalidad hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres»³². Lo familiar se vuelve amenazante, peligroso, una cárcel sin salida. Nos hemos exiliado de nuestra casa, del hogar.

La ordenación del emplazamiento da así un paso más no descrito por Foucault en su ensayo: se convierte en desplazamiento: en mover, en sacar de un lugar a una persona porque no se ha adaptado, porque no hay espacio para ella, porque no se ajusta al ambiente o a las circunstancias, de la ordenación del espacio (emplazamiento), convertida en necesaria en nombre de la marcha del progreso. Para el francés, el desarrollo de nuestro sistema no hubiera sido posible sin la creación de espacios donde se impusieron técnicas de saber-poder destinadas a forjar al nuevo sujeto. Un orden y control totales, paradójicamente, en nombre de la libertad y el progreso. Pero cuando hablamos de desplazamiento no sólo

129 Bachelard, op. cit., p. 62.

pretendemos señalar las relaciones de poder en un espacio que se contrae, sino también hablar de las personas que sobran en esta ordenación, a quienes se les niega cualquier utopía o heterotopía (narratividad) como refugio y que, por ellas mismas, despojadas de todo sentido, han de encontrar un nuevo espacio que les permita construir una identidad. La heterotopía, para Foucault, aunque el espacio exterior a ella sea asfixiante, puede dar una identidad e incluso ser semillero de nuevos movimientos que se enfrenten al poder, pero ¿qué pasa cuando en el espacio al que somos desplazados es imposible ya contar la propia historia? ¿Cuando no se nos envía a una heterotopía, sino a la negación de todo espacio para nosotros? Ese no-topos (el totalitarismo carece de topología espacial), ese desplazamiento de miles de personas a mundos sin espacio, es precisamente el lugar no enunciado por Foucault¹³⁰.

Lo característico del siglo xx, siguiendo a Hannah Arendt, es la expatriación, el desarraigo sin precedentes, la generalización de las figuras del paria, del desterrado y del refugiado en una crisis que se nos revela, como bien expresa Gianni Vattimo en su obra *Ética de la interpretación*, concerniente no sólo a la crisis del sujeto entendida como la insostenibilidad, e incluso la contradictoriedad interna, de la concepción metafísica del mismo, sino que aparece en relación con la propia insostenibilidad del sujeto en el

130 *Ibíd.*, p. 62.

mundo (espacio, diríamos nosotros), radicalmente transformado por la organización científico-técnica, en el cual culmina la metafísica como pensamiento del fundamento¹³¹.



Planta, 1961

Hemos hecho insostenible habitar el espacio. Como decía Max Aub, parece ya no existir un mundo para nosotros.

131 Vattimo, Gianni, «La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger», en *Ética de la interpretación*, traducción de T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1991.

Pueblan el mundo de Remedios esas casas que transitan por espacios oscuros, extraños medios de transporte ideados para servir de refugio ante un espacio que se hace inhóspito, oscuro.

Formas de desplazamiento alternas ante la inmovilidad a la que se quiere condenar a una parte de la humanidad, a todos. Si el emplazamiento provocó el origen de utopías (Moro, Bacon y otros) y heterotopías, como una especie de espacios de respiración y refugio, para evitar el asfixiamiento, los desplazamientos producirán los no-lugares.

¿A qué nos referimos con el término no-lugares? Si, como hemos planteado, lo que cuenta es la habilidad de cada uno para seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es, logrando nuestra aparición en el espacio, hoy nos encontramos con que los seres humanos han dejado de poder aparecer en un mundo que les proporcione una narración con la cual revelar su identidad. Para el antropólogo Marc Augé, el lugar es un espacio fuertemente simbolizado, una construcción concreta del espacio que otorga sentido a aquellos que lo habitan y lo utilizan, es decir, un espacio en el cual podemos leer en parte la identidad de aquellos que lo ocupan: las relaciones que mantienen y la historia que comparten, en donde cada uno de sus integrantes se reconoce en una narración, constituyendo un universo de reconocimiento, de identidad, de significaciones y de sentido. En contraposición,

los no-lugares¹³² se referirán a aquellos espacios en donde esta lectura no es posible. Espacios en los cuales no cabe su definición a través de una identidad, un simbolismo y una historia locales; donde el sentido se pierde. Augé califica la situación actual como algo caracterizado por esta clase de reducción y constitución del espacio. Al anular el espacio, fenómenos como el totalitarismo o la sociedad de masas destruyen lo público como especialización que permite revelar la identidad de los seres humanos. Esta pérdida hace que las personas «caigan unas sobre otras». Sin identidad ni sentido, dejan de habitar el mundo. Es la arquitectura de la multitud de la masa la que se instaura en nuestro espacio.

El totalitarismo, al carecer de topología espacial, al ser él mismo la materialización del no-lugar que busca abarcar todo el mundo, creará la visión más depurada de esta concepción: el campo de concentración, lugar en donde los seres humanos son ya superfluos por entero, están de más, sobran. Para Augé, la versión negra de los no-lugares estaría representada por los campos de refugiados, un no-lugar en donde el espacio, a pesar de todo, intenta recomponerse con la esperanza de sus habitantes por poder algún día

132 Estos espacios son característicos de lo que llama *sobremodernidad*» Marc Augé prefiere este término antes que *posmoderno* para hablar de la situación actual, caracterizada por ampliar el movimiento de la modernidad; signo de una lógica del exceso: aceleración de la historia, exceso informativo, individualización de los destinos, pero sobre todo desplazamiento de los parámetros espaciales, que provoca una crisis de narratividad sobre nuestros habitables y significativos espacios.

recuperar la narración de la propia vida. Sin embargo, el antropólogo aclarará en su obra que el campo de concentración no forma parte de su concepción de no-lugares.

Esta determinación por parte de Augé obedece, quizás, al hecho de que el campo de concentración ha acabado por poseer todos los efectos de un lugar, es decir, el tiempo lo ha significado como lugar de memoria e identidad histórica que intenta no olvidar a lo que ocurrió ahí.

El campo de concentración acaba teniendo un significado. No obstante, la lectura del campo de concentración como el no-lugar en extremo, el lugar donde los narradores son silenciados, privados de su identidad, y acaban siendo no ya mero número manipulable y suprimible a discreción, sino verdaderamente sobrantes para la organización del espacio, nos parece posible¹³³. Sus habitantes viven amontonados,

133 Arendt propone tres clases de campos de concentración, siguiendo la obra de Dante: el hades, el purgatorio y el infierno. Lo que tienen en común es que las personas son tratadas en ellos como si ya no existieran, como si lo que les sucediera careciera de interés para cualquiera, como si estuviesen muertas y «algún enloquecido espíritu maligno se divirtiera en retenerlas durante cierto tiempo entre la vida y la muerte antes de admitirlas en la paz eterna». El hades corresponde a las formas relativamente suaves, para apartar del camino a los elementos indeseables, como refugiados y apátridas, campos de personas desplazadas, personas que se han tornado superfluas y molestas. El purgatorio estaría representado por los campos de trabajo de la Unión Soviética. El infierno «fue encarnado por aquellos tipos de campos perfeccionados por los nazis, en los que toda la vida se hallaba profunda y sistemáticamente organizada con objeto de proporcionar el mayor tormento posible». Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*,

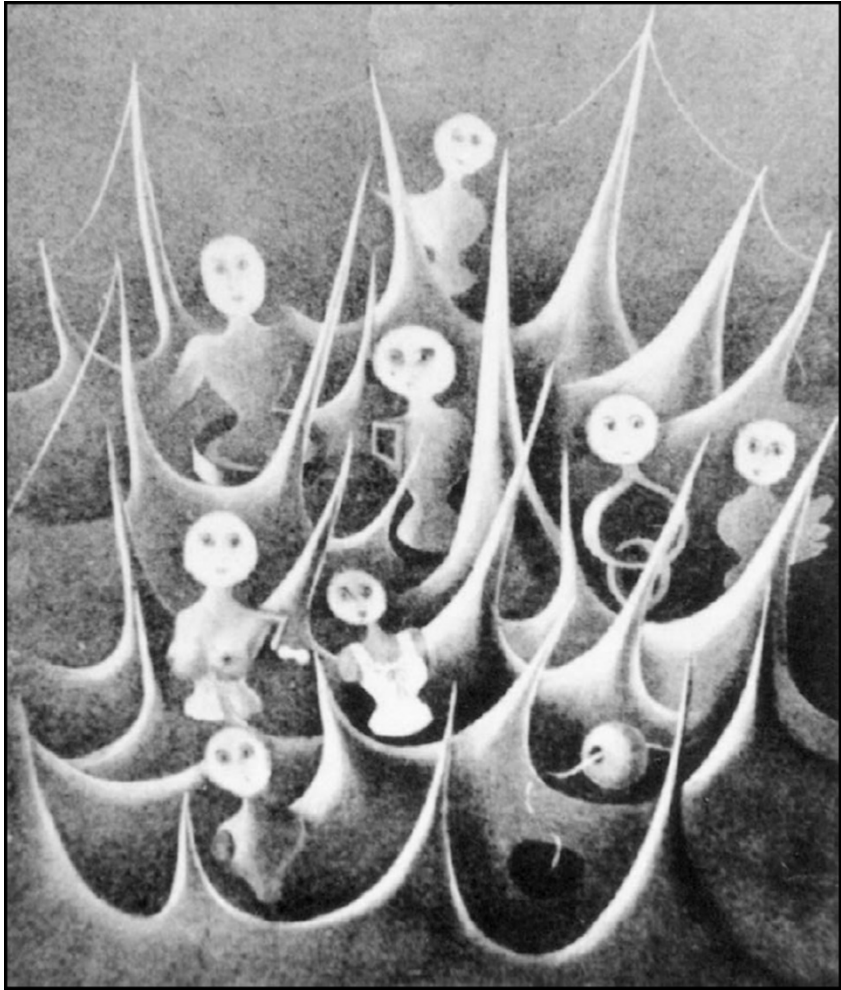
sin espacio intermedio, roto todo nexo entre sus actos y su destino, en donde cualquier narración se torna imposible. En el cuadro de Remedios Pintura, observamos una serie de figuras de medio cuerpo, seres de provistos de vida (pues parecen maniqués), con la cabeza rapada y ojos que miran fijamente al espectador.

Las figuras se encuentran separadas por picos enormes que simulan alambradas.

Su personalidad ha sido borrada, sus caras son prácticamente iguales. Sus cuerpos, sin piernas y sin brazos, desmembrados, se muestran en diversas posturas y actitudes.

Cuerpos inventados, representación de la época en que fueron realizados (el cuadro tiene por fecha 1936), en donde los seres comenzaban a desaparecer del espacio.

La experiencia de los campos de concentración y de confinamiento nos ha llevado a descubrir este espacio desconocido y nuevo para el emplazamiento. Un espacio para el que, Hannah Arendt afirmaba, el pensamiento no tenía ninguna categoría producida dentro del propio emplazamiento, que lo explicara.



Pintura, 1936

La violencia es mayor quizás porque en ese campo se reproduce a escala lo que ya se había conseguido en el exterior a él. El campo se convierte en el espacio de lo nulo, privando a los seres humanos de cualquier narración ¹³⁴ ,

134 Incluso podría decirse que el campo se ha convertido en símbolo de la política. «Es el acontecimiento que marca de manera decisiva el propio espacio político de la modernidad... es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos... es el nuevo nomos biopolítico del poder». El campo, dice Giorgio Agamben, es el espacio que se abre cuando el estado de excepción, la suspensión de toda norma, se convierte en regla. Solo ahí todo es posible. Por eso lo propio del totalitarismo es el campo por parte del hombre, de su subjetividad (deja de ser sujeto de derechos) y, consecuentemente, se

convirtiéndolos en mera cantidad sobrante de una ordenación totalitaria, incapaz de entender la diferencia, en nombre de la marcha histórica y del progreso. Mundo de sujetos hechos mero número, sobrantes. En el campo de concentración la vida se acaba: no hay perspectiva, no hay dimensión del espacio, ni narración posible: «Los campos son concebidos no sólo para experimentar con las personas y degradar a los seres humanos, sino también para servir a los fantásticos experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar la personalidad humana en simple cosa»¹³⁵. En un cierto sentido arrebataron al individuo su propia existencia, con lo que demostraron que, en una ordenación totalitaria del espacio, nada le pertenece al ser humano, ni siquiera su muerte que, «simplemente pone un sello sobre el hecho de que en la realidad nunca había existido»¹³⁶. Vivimos, siguiendo a Hannah Arendt, tiempos de oscuridad, tiempos de ruptura en donde el espacio construido no ha significado el hogar esperado, sino que se ha convertido en su contrario.

Lo que guarda la casa es la acción, el movimiento autónomo, uniendo el pasado al porvenir. Pero hoy nuestra casa se

convierte en reducción a nuda vida, que puede ser eliminada sin que constituya ningún delito o crimen. Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Tetxos, 1998.

135 Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 653.

136 38 *Ibíd.*, p. 671.

ha convertido en una trampa, una prisión, una jaula de hierro en donde somos desplazados. En los cuadros de Remedios, lo doméstico y familiar se convierte así en lo siniestro; lo más cercano e íntimo se torna ajeno, y en lo cotidiano parece lo inesperado. En ese momento nos damos cuenta de hasta qué punto lo familiar está preñado de extrañeza y se nos vuelve inhóspito: nos hemos exiliado de nuestra casa, del hogar.



El mundo del más allá (Trasmundo), 1955, óleo sobre lienzo

Abandonamos el barco, la casa, el hogar. En el óleo *El mundo de más allá (Trasmundo)*, Remedios representa la figura mítica del barco, ese espacio flotante de libertad sobre el infinito del mar, que navega ya sin dirección alguna. En la cubierta vemos una silla, un traje, una sombra nos dice

que el capitán esta tratando de tomar los controles: el barco se acercaba peligrosamente a tres agujeros, a tres remolinos, donde piernas y brazos (¿sirenas?) pueden verse. El barco pelagra. Nuestra casa se encuentra también vacía de significado y de sentido.

3.5. *La travesía*: Las leyes del desplazamiento

El infierno totalitario demuestra solo que el poder del hombre es más grande de lo que se había atrevido pensar y que el hombre puede hacer realidad diabólicas fantasías sin que el cielo se caiga o la tierra se abra.

Hannah Arendt

La destrucción de nuestro espacio, la posibilidad de un mundo literalmente de muerte, entraña una revelación siniestra. En *La travesía*, el barco, ese espacio flotante, como lo llama Foucault, se encuentra completamente perdido. En lugar de un capitán, un burro sonriente, un vestido sentado sin ningún ser que lo cubra y un mástil en cuyo extremo superior se encuentra la escultura de una cabeza clásica, navegan en los restos de un naufragio ante un mar agitado. La escena está enmarcada en una burbuja que es expulsada por un extraño pájaro que se encuentra aplastado en el

suelo. Sin identidad, con un espacio reducido, al grito de ¡Muera la inteligencia!, las leyes del movimiento totalitario fueron vividas por Varo dentro de la Guerra Civil española y dentro de la invasión nazi. Este barco que se hunde es el que la obliga a construir sus propios medios de transporte, su propio espacio flotante en la aventura oceánica.

El debilitamiento del Estado–Nación, la destrucción de las solidaridades de clase, la aparición del hombre–masa, el gangsterismo como forma de vida económica y social, el empequeñecimiento del mundo producido por los inventos y avances tecnológicos, son algunas de las circunstancias que originan, para Hannah Arendt, las condiciones en las que se alimentan los totalitarismos, y con ello el gran exilio de la casa del mundo, en esta pequeña barca con la que nos hemos quedado, navegando en el inmenso mar, con el simple vestido, sin identidad, de la animalidad como guía.

Terminada la Primera Guerra Mundial, el hambre y las privaciones estaban a la orden del día en toda Europa. «La guerra dio un gran impulso a las ideologías basadas en premisas irracionales. Después de todo la realidad distaba de ser agradable... ¿Qué eran las esperanzas en el futuro en comparación con la vida en las trincheras? Allí la única realidad había sido la supervivencia; el individuo se veía abocado de nuevo a la primacía de su existencia en un cosmos hostil»¹³⁷. El mundo había perdido su sentido. La

137 Mosse, op. cit., p. 85.

desorientación de las masas, la fragmentación de la vida y cierto nihilismo se respiraban, como hemos visto en nuestros tránsitos, en el ambiente de postguerra. Los movimientos totalitarios se nutrían de individuos atomizados, residuos de todas las antiguas clases que, a consecuencia de las sucesivas crisis económicas, habían perdido todo lugar en la realidad social y experimentaban su existencia como superflua: surgen las masas. Los totalitarismos comenzaron a conformarse por parte de personas al margen del sistema social, seres insatisfechos y desesperados. La gente se sentía desamparada en un mundo caótico que había perdido sentido. En un mundo siempre cambiante e incomprensible, las masas necesitaban un punto de apoyo, una nueva ordenación que, como hemos visto, diera sentido al todo es posible revelado al ser humano: «La incapacidad para escapar al ancho mundo, este sentimiento de ser cogido una y otra vez en las trampas de la sociedad... añadió una constante de opresión y el anhelo de la violencia a la antigua pasión por el anonimato y el abandono del yo... la voluntaria inmersión del yo en fuerzas suprehumanas de destrucción parecía ser un escape a la identificación automática con funciones preestablecidas dentro de la sociedad y a su profunda banalidad y, al mismo tiempo, una ayuda para la destrucción del mismo funcionamiento»¹³⁸. Ordenación perfecta de la vida donde todo queda explicado. Reivindicación de una explicación

138 Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 515.

total, que parecía perdida, del pasado, del presente y del futuro, independientemente de toda experiencia. «El pensamiento ideológico ordena los hechos en un procedimiento absolutamente lógico que comienza en una premisa axiomáticamente aceptada, deduciendo todo a partir de ahí, es decir, procede con una consistencia que no existe en parte alguna en el terreno de la realidad»¹³⁹.



Por acuario, 1961

139 *Ibíd.*, pp. 696–697.

Nada pues como conjurar un mundo ficticio, malabarismo que vende la fantasía del orden, para dar arraigo a las masas, que pueden sentirse en el mundo protegidas contra los interminables caos de opiniones y de su propia existencia. Hitler, para Hannah Arendt, descubrió cómo el convencimiento de que todo es un disparate podía evitarse adhiriéndose a una de las muchas opiniones con inquebrantable convicción. Un método arbitrario que sin embargo funciona: ejerce una gran fascinación en las masas, liberadas de la carga de decidir. En el fondo, se trata de una preparación que haga a las personas igualmente aptas para asumir el papel tanto de ejecutor como de víctima. En la pintura de Varo *El agente doble*, se aborda esta problemática, haciéndose eco de la Guerra Civil española. Se trata de una pequeña habitación cerrada, de espacios reducidos y claustrofóbicos. Cada pared posee una imagen diferente. La pared del fondo está cubierta de pechos femeninos con un árbol; en otra pared, una mano entra por una ventana y sostiene una pelota. Un personaje andrógino se aprieta contra la pared contraria. Parece estar atrapado en esta siniestra habitación mientras una enorme avispa le sube por a la espalda. Una cabeza de mujer aparece por una grieta del suelo, de donde surgen una especie de raíces siniestras. Las vías para poder escapar, la ventana, las grietas, son inaccesibles. ¿Quién tiene cogido a quién? ¿La avispa al andrógino? ¿O más bien es la siniestra mano que viene del exterior quien, en realidad, los ha capturado a los dos?

Dentro de la aceleración del movimiento, todos acabamos atrapados. Nos encontramos ante un nuevo ser que deriva su sentido en el mundo a través de su pertenencia al movimiento, pero nunca fuera de él. Un mundo en donde, dentro de ese movimiento, y gracias a él, tiene un lugar una identidad y un porqué de su existencia. Por ello, Arendt afirma con razón que «no sabemos cuántas personas normales que nos rodean estarían dispuestas a aceptar el estilo totalitario de vida, es decir, a pagar el precio de una vida considerablemente más corta por la garantía de la realización de todos sus sueños de sus carreras profesionales, resulta casi imposible conocer cuántas de esas personas... una vez que hubieran comprendido completamente su creciente incapacidad para soportar las cargas de la vida moderna, se conformarían de buen grado con un sistema que, junto a la espontaneidad, elimina la responsabilidad»¹⁴⁰.

Los temores hacia esta masa, autómata y sin pensamiento, manipulable, fueron retratados por Remedios Varo: «El horror al amontonamiento le hizo rechazar en su obra la idea de masa mostrando a la muchedumbre en todas sus limitaciones, de la forma más negativa... Remedios refleja el peligro que representan las muchedumbres cuando caen en una instintividad inconsciente, estado en el que son capaces de

140 *Ibíd.*, pp. 651–652.

cometer actos violentos. Después de haber vivido estos dramas multitudinarios durante la guerra en Europa, guarda un recuerdo traumático de aquellas experiencias, su ser amable y pacífico se arredra ante la turbulencia de la masa»¹⁴¹. En *La malabarista* tenemos «... 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 las cabezas. Todos se parecen, tienen igual pelo, etc»¹⁴².

Se trata de masas de seres anónimos, prescindibles y superfluos por sí mismos, con una total falta de discernimiento: lo que se busca es anular la capacidad de orientación en el espacio. Esta ley es elemental para el totalitarismo, ya que sólo así es posible ser desplazado. Bajo la dominación totalitaria, la gente fue conducida muy cerca de una condición de ausencia de significado. Los personajes de Remedios viajan, se orientan en un espacio en donde habían dejado de tener orientación. La novedad del totalitarismo consiste precisamente en destruir todas las posibilidades de movimiento autónomo, es decir, de la libertad que nos permite movernos por nosotros mismos en lugar de ser desplazados. Una despersonalización total, que hace que se colapse toda libertad o idea crítica¹⁴³, pues, al

141 Varo, op. cit., pp.121, 124.

142 Anotación de la propia Remedios Varo en ibíd., p. 236.

143 La banalidad del mal radica en la voluntad que solamente percibe de la

no poder elegir entre espacios, se nulifica todo discernimiento. Sin mundo, sin la libertad de movimiento que nos permite encontrarnos en diversos espacios con otros, el ser humano se convierte en una pieza que puede ser arrastrada fácilmente. «Nada podría resultar mas sensible y lógico; si los interesados son sabandijas, es lógico que deban ser eliminados mediante gases venenosos»¹⁴⁴. Es el nacimiento del hombre unidimensional del óleo de Remedios Varo titulado *Fenómeno*, en donde una sombra de aspecto humano posee la dimensión espacial de la que carece la figura humana sin volumen que se deforma en el piso.

La sombra, un ser oscuro que carece de identidad, no tiene rostro. Si cualquier dimensión se convierte en punto fundamental para producir el movimiento, el totalitarismo buscará anular cualquier coordenada espacial. El totalitarismo se define por la aspiración a la dominación total del espacio exterior e interior de los seres humanos.

Para ello debe conformar los individuos según una medida que excluya toda experiencia de realidades distintas. La ideología totalitaria busca convertir las masas en simples Marionetas vegetales, nombre de otra de las primeras

realidad lo que le interesa, el éxito, la fama o el poder, y pierde la capacidad de comunicarse. Al caer en la soledad, se forma la condición ideal para ser absorbido por cualquier movimiento fundamentalista y totalitario.

144 Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 678.

composiciones de Varo, que miren, que piensen de una única manera. Por tanto, borrar la personalidad de los individuos equivale a quebrar toda su capacidad de orientación, de ver otros caminos, de conocer dónde se encuentran en medio de la diversidad de posibilidades, porque estas se anulan.

Al carecer de sentido de la orientación, los seres humanos se vuelven fácilmente engañosos y manipulables.

Mediante la sumisión a un movimiento de dirección única que supone darme un sentido, desaparezco: «Destruir la individualidad es destruir la espontaneidad, el poder del hombre para comenzar algo nuevo... solo quedan entonces fantasmales marionetas con rostro humano que se comportan todas como el perro de los experimentos de Pavlov, que reaccionan todas con perfecta seguridad incluso cuando se dirigen a su propia muerte y que no hacen más que reaccionar»¹⁴⁵.

Se plantea así, como lo manifiesta Varo en su obra *Robo de sustancia*, el robo de nuestra humanidad: «Este personaje del fondo sencillamente se apropió de la sustancia de los otros cinco y por eso se quedaron las túnicas vacías»¹⁴⁶.

145 Ibid., p. 675.

146 Explicación sobre el propio cuadro realizada por Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 235.



Robo de sustancia, 1955, óleo sobre masonita

Un robo de individualidad, de aquello que nos permite contar nuestra historia: las voces son silenciadas para oír la voz de la Historia con mayúsculas.

Y esta voz se convierte en la ley suprema del movimiento: todo desplazamiento, toda ordenación, se hace en nombre de ella. «Ni la naturaleza ni la historia son ya la fuente estabilizadora de la autoridad para las acciones de los hombres mortales; son movimientos en sí mismas... el movimiento de la naturaleza y el movimiento de la historia son uno y el mismo...

En estas ideologías el término mismo de ley cambia de significado: de expresar el marco de estabilidad dentro del cual pueden tener lugar las acciones y los movimientos humanos, se convierte en expresión del movimiento

mismo»¹⁴⁷.

En el totalitarismo, todas las leyes se convierten en leyes del movimiento. Ley de la Historia, de la Naturaleza, de acuerdo con la cual surgen y sucumben sociedades, pueblos, razas. En esta ley, no importa ya cómo sea en verdad la condición humana y cómo ésta dé sentido a la vida; sólo importa el flujo incontenible de la historia. Los habitantes de estos espacios, como señala Arendt, se ven arrojados y atrapados en el proceso de la naturaleza o marcha histórica con objeto de acelerar su movimiento. Para lograr este objetivo, se necesita la dominación en todas las esferas de la vida, con el fin de lograr un movimiento que se mantenga constante. Es la fascinación por el movimiento perpetuo, en donde no sólo hay que impedir a cualquier precio que éste desarrolle una estabilidad, porque una estabilización lo aniquilaría, sino que también hay que liberar el espacio de todo obstáculo que disminuya la velocidad del movimiento, que pueda detenerlo o limitarlo. Hay que apartar y desplazar los seres del espacio, para que el movimiento transite, sin fin, por el espacio.

Para ello, la ley del movimiento tiene dos vértices. En primer lugar, la propaganda ideológica. La organización totalitaria está concebida para producir las mentiras propagandísticas que el movimiento necesita para lograr la aceleración de sus leyes: «para construir, incluso bajo

147 Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., pp. 686–687.

circunstancias no totalitarias, una sociedad cuyos miembros actúen y reaccionen según las normas de un mundo ficticio. El movimiento totalitario es realmente serio acerca de su propaganda y esta seriedad es expresada mucho más aterradoramente en la organización de sus seguidores que en la liquidación física de sus adversarios»¹⁴⁸. Así, incluso en el mundo fantasioso creado por la propaganda, poco importa reconocer la demostración de la inexistencia de enemigos y complots contra el movimiento. Éstos seguirán sirviendo como ejemplo de que la intriga continúa acechando, aun escondida, y que por eso mismo es imprescindible que el movimiento continúe.

El segundo vértice lo constituye el terror, necesario para que esa ley de la historia y la naturaleza corra sin impedimento alguno, sin ninguna «acción espontánea» que la detenga. «El terror es legalidad, si la ley es la ley del movimiento de alguna fuerza supranatural, la naturaleza o la historia... En el anillo férreo del terror, que destruye la pluralidad de los hombres y hace de ellos Uno, que actuará infaliblemente como si él mismo fuese parte del curso de la historia o de la naturaleza, se ha hallado un recurso no sólo para liberar las fuerzas históricas y naturales, sino para acelerarlas hasta una velocidad que jamás alcanzarían por sí mismas»¹⁴⁹. El terror es la realización plena de la ley del

148 Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 557.

149 *Ibíd.*, pp. 689–691.

movimiento, cuyo objetivo último no es el bienestar de los sujetos o el interés de uno solo, sino la fabricación de la humanidad, y la eliminación de los individuos en favor de la especie, de la raza, de la nación, sacrificando las partes en favor del todo.

Encontramos que el barco no sólo navega sin rumbo, sino que amenaza con destruirse, con anclar. En la obra de Varo *El deseo*¹⁵⁰, unos barcos de formas indefinidas se encuentran varados en la cima de algunas montañas. Sin embargo, de su interior, emana vida: plantas, vegetación, llamas, luz. Una diminuta escalera suspendida en el aire une tres de estas embarcaciones.

Los barcos parecen abandonados, y, aunque la vida surge en ellos, las expectativas de que ésta se expanda son pocas, pues las embarcaciones se derriten y amenazan con caer. Ese barco, ese espacio flotante, lugar sin lugar, conquista que vive por ella misma, se encuentra estancado. La fecha del cuadro, 1936, es sintomática: es la de la Guerra Civil, la del avance de los movimientos totalitarios. Ya no existen seres que guíen los barcos. Hemos logrado establecer la superficialidad de los seres humanos: estamos de más. Sobramos en un mundo donde diariamente se fabrica el

150 Esta pintura fue reproducida en el número de invierno de 1937 de *Minotaure*, una revista surrealista francesa, lo que marcó el debut de Remedios dentro del grupo surrealista.

absurdo.

Octavio Paz acierta al revelarnos el tema secreto de la obra de Remedios. Se trata de la consonancia, la paridad perdida, el abandono de nuestra casa, la destrucción del espacio, que nos habla desde su pintura.

3.6. Los caminos de los bosques

La ruptura, el destierro que nos ha colocado en esta vida vagabunda del espacio y del mundo, es feroz. Estamos lanzados a vivir en la arquitectura del desplazado, de los campos de emigrantes, de los futuros anulados.

Nos encontramos ante la insostenibilidad del sujeto en el mundo, en el espacio radicalmente transformado por la organización técnica, del capital y del mercado. ¿Hay aún sentido posible para poder realizar nuestras acciones? ¿Hay todavía un mundo para nosotros?

Tendremos que reconstruirlo, porque «las soluciones totalitarias pueden muy bien sobrevivir a la caída de los regímenes totalitarios bajo la forma de fuertes tentaciones, que surgirán allí donde parezca imposible aliviar la miseria política, social o económica en una forma valiosa para el

hombre»¹⁵¹.

Remedios Varo forma parte de una generación que se enfrentó al hecho de que la barbarie y las guerras vividas eran producto del corazón de la civilización. Una generación a la que se le manifiesta que la forma en que habitábamos el mundo se nos ha vuelto extraña. Es un grito de horror, sin principio ni fin, que el pintor noruego Edvard Munch, a finales del XIX, ya profetizaba: se trataba de la sinrazón, la pérdida del sentido de una existencia para la cual no hay escapatoria. El yo como exilio, como apertura y pérdida de sentido, pues ya no lo encontramos en nuestras construcciones. Nos convertimos en un ser cuya esencia consiste en su existencia, en su salida del mundo, de la historia, del universo como lo explica María Zambrano. Ya Franz Kafka escribía contra el absurdo de nacer sin saber por qué. El fondo del grito se agita en la desesperación. Sensación de náusea, del sinsentido de la existencia. *Esperando a Godot*, de Beckett igualmente retrata una espera sin objeto; el ambiente y la sensación insoportable de ese sinsentido: el absurdo. El tránsito por la historia, la vivencia de la pérdida de espacio y su fragmentación, fue plasmada por Picasso en su *Guernica*, alegato contra la barbarie, contra cualquier guerra. La ausencia de color y los fragmentos subrayan la muerte y la destrucción de los seres vivos, incluso de la civilización. ¿Hacia dónde partir, dónde buscar refugio?

151 Arendt, Los orígenes del totalitarismo, op. cit., p. 681.

¿Hacia dónde volver al hogar, a habitar el mundo?

La obra de Remedios nos muestra cómo la experiencia del exilio revela una dimensión humana esencial: su abandono. Por ello no sólo en el exilio se revela algo que pertenece al individuo que lo sufre, sino a todos los seres humanos en general. El exilio manifiesta el sustrato más hondo de nuestra existencia: su condición rota, desgarrada, abandonada. Ya no es la estancia o la instancia de la existencia, sino ese primer momento, es decir, el ex: el momento de la salida y del afuera que permite iniciar nuestra narración. Lo que cuenta es ese momento, en donde la expulsión del ser humano del espacio se vive desde la conciencia de la pérdida irrevocable de éste como soporte ontológico.

Observemos el espacio de la pintura de Remedios. Arquitectura, casas rodantes, torres por donde se abre la luz en medio de la oscuridad, transportes y seres que circulan o se encuentran en caminos sobre el bosque, símbolo del encuentro. Otra exiliada, María Zambrano, también ve en el bosque la fascinación del encontrar. Hay caminos que se abren en el bosque y que se vuelven a cerrar apenas hemos pasado; esas sendas no llevan a ninguna parte. Pero, a veces, desembocan en algún claro; entonces, ahí, la visibilidad se hace patente. Comprendemos.

El ser humano, pues, conforme a su muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de

comprender más profundamente todo cuanto tienen en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular; las dimensiones cósmicas de la naturaleza, es decir, de una naturaleza regida por el orden de los astros, que nos comunican unas verdades y unas leyes divinas¹⁵².

En el bosque que se abre, que da paso al viajero, Remedios nos regala una de sus últimas obras con mayores significados, titulada *Música del bosque*. Ahí, en ese dibujo a lápiz, boceto de un cuadro, se enuncia el otro espacio, el otro lugar por donde Remedios transitaría en su viaje, por donde los caminos dan paso a sus medios de desplazamiento. Vemos un personaje sentado en un claro del bosque. No nos mira, está absorto, escucha. ¿Qué es lo que escucha? La música del bosque. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios. Esa música proviene de un «disco», una fina parte de un tronco de árbol que gira en un «tocadiscos» de viento. ¿Qué clase de música escucha? Quizás un poema que nos enfrenta al fin de una historia:

Siempre en alguna parte de la historia que hasta el día de hoy pensábamos que era nuestra historia quien quiera que fuésemos entonces teníamos que salir a vagar en la verde espesura del bosque hasta alcanzar el final

152 Guillén, Claudio, «El sol de los desterrados: literatura y exilio», en *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 33.

del mundo y más allá más viejos que nada quien quiera que fuésemos podíamos recordar y encontrar allí que eso no era nada distinto de la historia... pero todo lo que salió del bosque formaba parte de la historia todo lo que murió en el camino o tuvo un nombre pero resultaba ya irreconocible incluso lo que se desvaneció de la historia finalmente día tras día se estaba convirtiendo en la historia de tal forma que cuando ya no haya historia esa será nuestra historia y cuando ya no haya bosque ese será nuestro bosque.

William Stanley Merwin

Enfrentamiento al abismo. En nuestra expulsión, estamos en la orilla del camino para recordar, para mirar sobre sí, para entender, para comprender, para volver a habitar el mundo. Porque, cuando ya no exista el bosque, éste seguirá siendo nuestro bosque. El espacio que se abre recibe, toma distancia, para volver a construir el hogar.

Nos encontramos vagabundos, buscando nuestra casa. El desterrado, el exiliado, debe encontrar de nuevo un lugar. Lo que queda es realizar esa narración que construya el espacio del existir como búsqueda constante, que nos lleva a preguntar, a cuidar, proteger y proyectar el espacio, un deber como la búsqueda de nosotros mismos.

La búsqueda se convierte en un proceso creativo, de no fundamentación, y abierto: somos artistas de nuestra

existencia. Universo de tejedoras, de nuevos seres e identidades, las casas de los habitantes de este mundo dejan al descubierto una nueva manera de construir el espacio. Con Remedios nos internamos en el espeso bosque, a través de una casa rodante. Dentro de esa casa y de esos medios de transporte, encontraremos el microcosmos de su mundo mágico.



Música del bosque, 1963, lápiz sobre papel

Remedios nos invita a conocer su refugio, su casa, en el afuera.

Capítulo cuarto

ROULOTTE

Para provocar sueños eróticos ¹⁵³

Ingredientes:

Un kilo de raíz fuerte

Tres gallinas blancas

Una cabeza de ajos

Cuatro kilos de miel

Un espejo

Dos hígados de ternera

153 Fragmento original de Remedios Varo en Castells, op. cit., pp. 108109.

Un ladrillo

Dos pinzas para ropa

Un corsé con ballenas

Dos bigotes postizos

Sombreros al gusto

Se despluman las gallinas, conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento...

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...

Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonríase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio, napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etcétera). Ponga en un platito las dos pinzas para ropa y déjelo junto a la cama. Entíbiense al baño María los hígados de ternera, teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los hígados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama, al alcance de las manos (en

casos de sadismo). A partir de ese momento, todo debe terminar de hacerse a gran velocidad, para impedir que los hígados se enfríen. Corra y vierta velozmente el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo de caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz...

Las recetas para casos más complicados, como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y otros, se encuentran en un volumen especial de nuestra colección: Consejos discretamente sanos.

4. Roulotte

La casa me protege del frío nocturno, del sol del mediodía, de los árboles derribados, del viento de los huracanes, de las asechanzas del rayo, de los ríos desbordados, de los hombres y de las fieras. Pero la casa no me protege de la muerte. ¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte? ¿Qué hongo de las paredes, qué sustancia ascendente del corazón de la tierra es la muerte? ¿Quién me untó la muerte en la planta de los pies el día de mi nacimiento?

Jaime Sabines

Es momento de jugar un juego de cartas para saber dónde nos encontramos en este claro del bosque. En este mazo, las cartas se barajan tan bien que la realidad anterior se tiñe de locura. Los locos de la nave de El Bosco, representados en el loco de las cartas del tarot (una de las pasiones de Remedios), se convierten dentro del mundo de Varo en la carta del *Vagabundo*. En el tarot, el loco es la representación

de esa parte de nosotros mismos lo bastante sabia para extasiarse ante el misterio de la creación y lo bastante audaz para lanzarse a explorar el mundo. El loco es la única carta de los arcanos mayores que no posee número ni posición fija en el orden de la baraja, como la locura o la lucidez tampoco la tienen en la vida. Simboliza al ser capaz de explorar los pensamientos, sentimientos y sueños que actúan en el teatro de sombras de la mente. El loco, ser fuera de lo común, que no actúa de acuerdo con los cánones establecidos, es una carta que representa el espíritu. Su letra hebrea es alef, buey, el principio y el fin, el todo y la nada. Su camino nos muestra cómo hay que pasar por muchas experiencias para comprender y alcanzar la sabiduría.

El loco porta una vara sobre el hombro izquierdo que simboliza la voluntad, la decisión sobre el propio rumbo del camino que se propone recorrer. Lleva consigo una bolsa que representa su pasado, su historia, pues lo que ha sido le acompaña en este tránsito. Las plantas que crecen entre sus pies indican el nacimiento de nuevas oportunidades. El loco, como Sócrates, era lo suficientemente sabio para saber que no sabía nada. Su mente no estaba sobrecargada de ideas preconcebidas y de definiciones. Veía las cosas como eran, como un niño, impulsado por un extraño animal (a veces un gato o un perro), símbolo de la motivación interna que nos mueve una vez que hemos empezado a cuestionar la naturaleza de la realidad. El loco avanza hacia lo desconocido, no con miedo, ni desconfianza: simplemente avanza.

En nuestro mundo actual, este movimiento se ha trastocado: hemos convertido el loco en un vagabundo. Ya no basta comenzar el camino por la simple voluntad, se nos ha obligado a partir. En esta expulsión, el loco-vagabundo ha tenido que crear un modelo de locomoción que le permita transitar por el espacio. Aunque el bastón continúe sirviendo para marcar nuestra voluntad y dirección, el vagabundo necesita partir más protegido que nunca, pues su viaje ha comenzado por una expulsión que no provocó.

Hay algo nuevo en esta composición ofrecida por Remedios sobre seres que cargan con lo suyo para iniciar el viaje. En el lienzo *Vagabundo*, el gato ha sustituido al perro. Este, a diferencia del can, no provoca ningún movimiento, y sin embargo viaja dentro de este nuevo modelo de locomoción: signo sobre el impulso real de este tránsito, que señala cómo no se realiza por voluntad o por fuerza propia. A pesar de tratarse de un viaje involuntario, ese impulso animal viaja con el personaje, lo lleva consigo, como fuerza aún por despertar. Como declara Remedios: «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, en un traje muy práctico y cómodo, como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón se detiene, el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, 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, hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho

lleva una maceta donde cultiva una rosa... pero necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincito en casa) y su gato.



Vagabundo, 1957, óleo/Masonita

No es verdaderamente libre»¹⁵⁴. El vagabundo necesita de su identidad, de su espacio (rosa–tierra): La carta del loco–vagabundo representa esos miles de desterrados, sin casa en el espacio, que partían, con lo poco que aún les pertenecía, en busca de refugio. El *Vagabundo* es la cara del exilio, en donde todos nos encontramos vagando por el hogar.

Somos exiliados del universo, de la historia, apartados de todos los discursos que nos daban sentido y soporte en el espacio. Lanzados al afuera, estos ya no responden a nuestras preguntas. Nuestra única respuesta será un exilio, total y permanente. Tendremos que marcharnos definitivamente. En medio de esta situación, el vagabundo puede percatarse de que todo lo que le pertenece cabe en un bolsillo y lo lleva ya consigo en este viaje. El vagabundo continúa con la pasión del loco por explorar el mundo y las sombras que actúan en él: «El exiliado es él mismo y a su paso, una especie de revelación que él mismo puede ignorar, e ignora casi siempre, como todo ser humano que es conducido para ser visto cuando lo que quiere es ver. Pues el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento»¹⁵⁵. El vagabundo, en su exilio, puede abrirse, siendo consciente de su contingencia, a convertir al desplazamiento al que ha sido obligado, a transmutar el no–lugar en espacio inmenso: el afuera.

154 Kaplan, op. cit., p. 222.

155 Zambrano, Los bienaventurados, op. cit., p. 33.

Remedios realiza con ello un movimiento final que le permitirá asumir el exilio no sólo como categoría histórica, sino como condición, recordando aquello por lo cual María Zambrano llama no sólo al filósofo y al místico, sino también al exiliado, un bienaventurado.

Ecos de Víctor Hugo: el profundo espejo oscuro está dentro del ser humano. Asomándonos a ese pozo, percibamos, a distancia del abismo, en un círculo estrecho, el mundo inmenso.

Volvamos a construir la casa, nuestro hogar, con todos sus rincones, en el afuera.

4.1. El desplazamiento de Remedios: La inmensidad del afuera

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas: Si quieres acertar la existencia de un árbol, invístelo de espacio interno, ese espacio que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.

Es sin límites, y sólo es realmente árbol cuando se ordena en el seno de tu renunciamento.

Rainer M. Rilke

En su búsqueda, en su viaje interior, Remedios Varo no pintó la presencia sino la ausencia, el vacío en el que uno se encuentra abandonado. «Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono... *Patria, casa, tierra no son exactamente lo mismo. Recintos diferentes o modos diferentes en que el lugar inicial perdido se configura y presenta... En el abandono sólo lo propio de que se está desposeído aparece, sólo lo que no se puede llegar a ser como ser propio...* Peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica. Nudos múltiples, oscuridad y algo más grave: la identidad perdida que reclama rescate. Y todo rescate tiene un precio»¹⁵⁶ En ese rescate, Remedios, pintora de recuerdos de los mundos de la Europa en crisis, plasma sobre todo el desplazamiento interior: aquel que se abre camino en medio del espacio oscuro para dar paso al viajero, para transformar el espacio, comprendido como mera extensión, en imán de nuestras apariciones.

156 Zambrano, Los bienaventurados, op. cit., pp. 31–32. Las cursivas son mías.

La visión optimista de una historia concebida como una marcha permanente hacia la realización final de la humanidad, un concepto de la civilización basado en la creencia en un logos capaz de instaurar en el mundo un orden racional, como hemos visto, se ha roto: el emplazamiento racional ha terminado por desplazarnos. Podemos vagar en el no-lugar o bien desplazar nuestra voluntad al afuera, a ese espacio donde hemos sido abandonados. Este desplazamiento de la voluntad realizado por Remedios es ilustrado en *La insoponible levedad del ser*, novela escrita por otro exiliado, Milán Kundera. Uno de los pasajes de esta novela muestra esa clase de movimiento hacia el afuera de quien se aparta de la marcha de la humanidad, de esa visión vista por el ángel de la historia de Benjamin. Con la fuerza de la literatura, lenguaje del afuera por excelencia, Kundera relata su propia génesis: No hay seguridad alguna de que Dios haya confiado al ser humano el dominio sobre los seres (del espacio y sus habitantes como mero número y cantidad suprimible), otorgándole el derecho de matar, aquel derecho en que, si debemos buscar una universalidad, «es lo único en lo que la humanidad coincide fraternalmente, incluso en medio de las guerras más sangrientas»¹⁵⁷. A través de una de las protagonistas de la novela, Teresa, quien pasta un grupo de terneras, y su relación con Karenin, su perro enfermo, Kundera reflejara el espíritu de quien se siente exiliado de la

157 Kundera, Milan, *La insoponible levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 294.

marcha de la humanidad al sinsentido y decide desplazarse al afuera:

... Teresa... se encuentra en una situación comprometida: sus ideas son peligrosas y la alejan de la humanidad. Ya en el Génesis, Dios le confió al hombre el dominio sobre animales... El hombre no era el propietario, sino un administrador del planeta que, algún día, debería rendir cuentas de esa administración. Descartes dio un paso decisivo: hizo del hombre el «señor y propietario de la naturaleza». mientras que el animal, dice Descartes, es sólo un autómatas, una máquina viviente, «machina animata». Si el animal se queja, no se trata de un quejido, es el chirrido de un mecanismo que funciona mal. Cuando chirría la rueda de un carro, no significa que el eje sufra, sino que no está engrasado. Del mismo modo hemos de entender el llanto de un animal y no entristecernos cuando en un laboratorio experimentan con un perro y lo trocean vivo. Teresa está sentada sobre un tocón y Karenin se apretuja contra ella con la cabeza sobre sus rodillas.

La verdadera bondad del hombre sólo puede manifestarse con absoluta limpieza y libertad en relación con quien no representa fuerza alguna. La verdadera prueba de la moralidad de la humanidad, la más honda, radica en su relación con aquellos que están a su merced: los animales... Una de las terneras se acercó a Teresa. La llamaba Marqueta. Le hubiera gustado ponerle nombre

a todas sus terneras, pero no podía. Eran demasiadas. Antes, y seguro que hasta hace cuarenta años, todas las vacas de este pueblo tenían nombre. (Y dado que el nombre es el signo del alma, puedo afirmar que la tenían, a pesar de Descartes). Pero luego se hizo cargo del pueblo una gran fábrica cooperativa y las vacas pasaron a llevar su vida en dos metros cuadrados, en el establo. Desde entonces no tienen nombres y se han vuelto «machinae animatae». El mundo le ha dado la razón a Descartes.

Sigo teniendo ante mis ojos a Teresa, sentada en un tocón, acariciando la cabeza de Karenin y pensando en la debacle de la humanidad. En ese momento recuerdo otra imagen: Nietzsche sale de su hotel en Turín. Ve frente a él un caballo y al cochero que lo castiga con el látigo. Nietzsche va hacia el caballo y, ante los ojos del cochero, se abraza a su cuello y llora. Esto sucedió en 1889, cuando Nietzsche se había alejado ya de la gente. Dicho de otro modo: fue precisamente entonces cuando apareció su enfermedad mental. Pero precisamente por eso me parece que su gesto tiene un sentido más amplio. Nietzsche fue a pedirle disculpas al caballo por Descartes. Su locura (es decir, su ruptura con la humanidad) empieza en el momento en que llora por el caballo.

Y ése es el Nietzsche al que yo quiero, igual que quiero a Teresa, sobre cuyas rodillas descansa la cabeza de un

perro mortalmente enfermo. *Los veo a los dos juntos: ambos se apartan de la carretera por la que la humanidad, «ama y propietaria de la naturaleza», marcha hacia adelante*¹⁵⁸.

Lo que cuenta es este momento de la salida y del afuera, que no es un momento pasajero, sino la constitución misma de la existencia, ya sólo es ese ex. La existencia se vive como la consistencia en el exilio, que se convierte en la dimensión misma de lo propio. Se trata del que parte y se aparta no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente al afuera. Rebelde que deja el paso y observa la orilla del camino:

Me gusta estar al lado del camino
fumando el humo mientras todo pasa
Me gusta abrir los ojos y estar vivo...
entonces navegar se hace preciso
en barcos que se estrellen en la nada
Vivir atormentado de sentido,
creo que esta, sí, esta es la parte más pesada

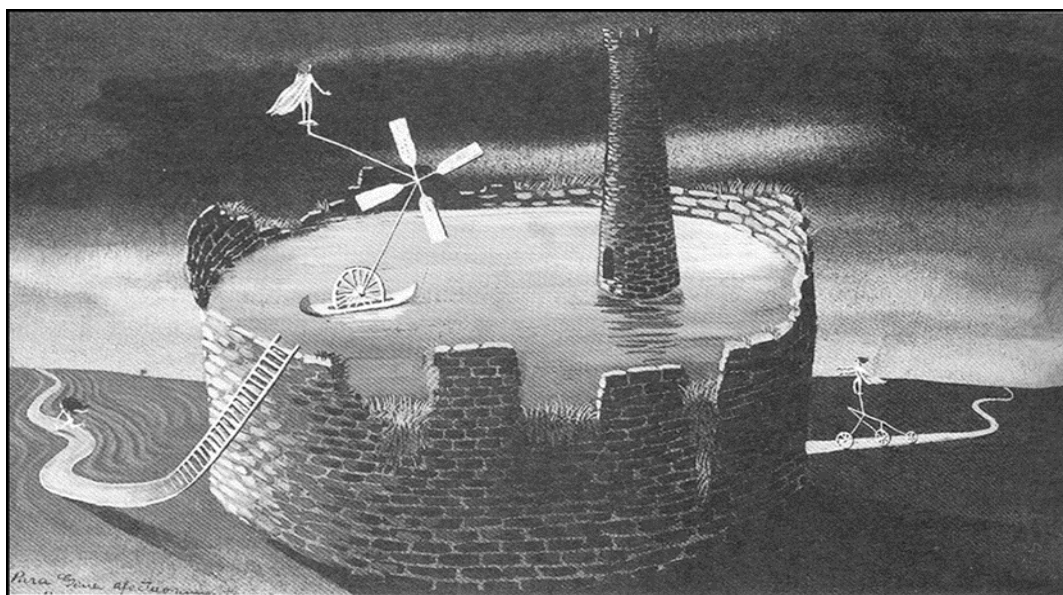
En tiempos donde nadie escucha a nadie
En tiempos donde todos contra todos
En tiempos egoístas y mezquinos
En tiempos donde siempre estamos solos
Habrá que declararse incompetente

158 *Ibíd.*, pp. 294–297. Las cursivas son mías.

en todas las materias del mercado
Habrá que declararse un inocente
o habrá que ser abyecto y desalmado
Yo ya no pertenezco a ningún ismo
me considero vivo y enterrado.
el tiempo a mí me puso en otro lado

Rodolfo Paez

«Y el exiliado, a fuerza de espasmos y desvelamientos, de estar a punto de desfallecer al borde del camino por el que todos pasan, vislumbra, va vislumbrando la ciudad que busca y que le mantiene fuera, fuera de la suya, la ciudad no habitada, la historia que desde el principio quedó borrada, ¿acumulada? Quizás no»¹⁵⁹.



La torre, 1947, gouache sobre papel

159 Zambrano, Los bienaventurados, op. cit., p. 35.

En *La torre*, una de sus primeras obras realizadas en México, Remedios representa una torre derruida. Dentro de la torre hay una pequeña barca con una rueda conectada a un molino de viento.

Sobre la torre, observamos una figura femenina que atisba el horizonte. Ha llegado el momento de partir de la torre, esta se ha hundido, hay que salir de ella. La barca que servía para recorrerla ha llegado al límite; no sólo el barco, la torre misma se hunde. Los únicos caminos que se muestran son tortuosos, no son nada fáciles y sencillos: se trata de un mundo en ruina. De un lado de la torre se extiende una escalera, que se convierte en un camino sinuoso que cruza la inmensidad oceánica. Del otro lado existe otro camino, en donde una mujer, en un vehículo extraño, intenta moverse con dificultad. Trata de encontrar una orilla que no puede ver (referencia claramente personal en la vida de Remedios: el cuadro fue pintado en la época en la cual tomó la decisión de quedarse en México y no regresar a Francia). La figura femenina que se encuentra en lo alto de la torre parece estar buscando el horizonte de un nuevo espacio, en la tierra de su exilio.

Remedios ahora no va hacia la torre de su juventud (hacia la torre), sino, ahora ya en ruinas, atraída por ese imán de las apariciones, va rumbo al afuera. *«Y es que andar fuera de sí al andar sin patria ni casa. Al salir de ellas se quedó para siempre fuera, liberando a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose, lo que tan*

imposible resulta en su casa, en su propia casa, en su propia geografía e Historia, verse en sus raíces sin haberse desprendido de ellas, sin haber sido de ellas arrancado. El exiliado regala a su paso, que por ello anda tan despacio, la visión prometida al que se quedó fuera, fuera y en vilo, tanto en lo alto como en lo bajo, hundiéndose, a medio hundirse, siempre a pique. *A pique en el borde de su abismo llano, allí donde no hay camino, donde la amenaza de ser devorado por la tierra no se hace sentir tan siquiera, donde nadie le pide ni le llama, extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener adónde ir...*

La inmensidad, el ilimitado desierto, la inexistencia de horizonte y el cielo fluido. La existencia del ser humano a quien esto acontece ha entrado ya en el exilio, como en un océano sin isla alguna a la vista, sin norte real, punto de llegada, meta»¹⁶⁰.

El afuera: lo constitutivo del afuera no es un punto visible e identificable, sino más bien un conjunto de fuerzas liberadas. Pliegue del espacio, de creatividad, al cual se accede, punto de resistencia; siempre creación de lo abierto que se convierte en una inmensidad: liberarse de los lazos de la gravedad. En los cuadros de Remedios Varo, la levitación tiene una importancia fundamental, como se observa en los óleos *Fenómeno de ingravidez* o *Naturaleza muerta resucitando*. Esa levitación coloca en el afuera y provoca la distancia que

160 Ibíd., p. 33 y p. 39. Las cursivas son mías.

permite de nuevo abarcar la inmensidad del espacio y el tiempo, recordar. El viajero que se embarca en los cuadros de Varo lo hace motivado por una necesidad lo suficientemente fuerte como para desestimar los riesgos que puede entrañar el bajar de la levitación: la tierra llama. El viajero se mantiene alerta, expectante, curioso ante lo que va a encontrar.

No se trata de una simple huida: el desplazamiento al afuera no olvida al mundo, sino que lo habita de una nueva forma, como extranjero. Un tomar distancia, similar al proceso literario–narrativo, del afuera por excelencia: «Este pensamiento que mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como de lo exterior sus límites, anunciar su fin... y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, *cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que se es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas... es el pensamiento del afuera*»¹⁶¹.

El afuera no es espacio de desahogo, sino espacio hallado para describir reflexivamente lo vivido, para observar el mundo en la distancia que permita comprenderlo y escuchar al mundo, a los otros, como quien «se prepara para

161 Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre–Textos, 1988, pp. 16–17. Las cursivas son mías.

sobrevivir, si es preciso, a la cultura... riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro»¹⁶².

Si hablamos de una identidad narrativa, la fuerza de la narración no consiste en ser pronunciada en un lenguaje para que se identifique «consigo mismo hasta el punto de una incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo y si este ponerse fuera de sí mismo pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno. El sujeto... no sería tanto el lenguaje en su positividad cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”»¹⁶³. Mencionábamos antes que nuestras acciones son ficciones inventadas. Como seres humanos estamos inmersos en posibilidades que pueden o no llevarse a cabo. Cada dirección, cada decisión que tomamos, es una posibilidad abierta y, a la vez, infinitas posibilidades cerradas, desechadas. Nuestras vidas dependen de ello. Esta responsabilidad cae violentamente sobre nosotros y se abre a la potencialidad de la narración personal, de contar una historia con sentido cuyo peso sólo puede ser amortiguado por el descubrimiento de posibilidades de vida en la narratividad que «funciona como contrapelo del pienso. Este conducía en efecto a la certidumbre indudable del yo y

162 Benjamin, *Experiencia y pobreza*, op. cit., p. 173.

163 Foucault, *El Pensamiento del afuera*, op. cit., pp. 12–13.

de su existencia; aquel, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío»¹⁶⁴.

Esta relación se trata de un perderse y de un volver a encontrarse; es un proceso curativo de reconstrucción propia de sentido. Cada quien imprime en la vida su visión del mundo, construye su propio hogar y debe hacerlo desde ese emplazamiento vacío listo para llenarse de significación que nos constituye. Precisamente por ello, Hannah Arendt prefiere el adjetivo natales para hablar de los seres humanos antes que mortales, no porque se niegue la finitud humana, sino porque considera más relevante el hecho de que, en cada nacimiento humano, se encuentra el comienzo de una nueva forma de vida, los cimientos de una nueva casa.

La vida está en otra parte. De ahí que el exiliado posea la esperanza de ser comprendido, de entender su condición para con los demás y, sobre todo, consigo mismo, gracias a esa narración de un extranjero que busca encontrar su casa en el afuera. Desde esta perspectiva, lo abismal formaría parte del individuo: la profundidad inmensa que se abre en y por el espacio que nos constituye. La mirada del que se adentra en el abismo es la mirada del que busca. El ser humano es un ser entreabierto: el proyecto individual es comprensión que implica, también, la comprensión del proyecto de cualquier otro ser humano. Un espacio de

164 *Ibíd.*, p. 13.

múltiples perspectivas y múltiples voces en cuanto encuentro de fuerzas. Quien funda su casa en el afuera borra la tentación de la existencia, esa misma que atrapa a un Descartes construyendo un sujeto, un yo solipsista identificado con su propio reflejo, como criterio de certeza:

Si no se entiende esta situación, la tentación de la existencia, de ser el existente en medio de esa soledad dejada por el desamparo... por andar así, sin mediación, puede ser tomada como libertad. La libertad así aceptada se establece como realidad que necesita ser constantemente verificada con la acción, una acción cualquiera... el Yo entonces emerge sustituyendo a la mediación, tomando la inmensidad como campo disponible para la unicidad. Es el único y todo puede ser su propiedad. La inmensidad queda así reducida a ser todo... la totalidad que admite sumandos... sumandos a la que quedan reducidos los seres que inexorablemente se presentan, que son sentidos como los otros, los opositores, los contendientes. Todo contiene y se opone ante el único que se ha instalado en el desierto. Un desierto que ya no es la inmensidad. Y se ha perdido así para siempre, se le ha perdido al existente aquel haber ido sólo, entre sombras. Ahora la soledad es distancia... entre Yo y los otros, insalvable distancia¹⁶⁵.

La identidad del ser humano es un movimiento constante. Por ello, surge la necesidad «de reconvertir el lenguaje

165 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., pp. 39–40.

reflexivo... hacia un extremo que necesite refutarse constantemente: que una vez haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer, y hacia este vacío debe dirigirse... en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente»¹⁶⁶. La narración en este aspecto es portadora de sentido, pero no fundante de esencias: debemos abrirnos al mundo y no volver a habitar el espacio bajo la sombra del solipsismo cartesiano y moderno. Sólo en el exilio, el espacio y su inmensidad se revelan con toda su fuerza.

¿Cómo viste su espacio quien se construye en el afuera? ¿Cómo habita Remedios? Se trata de morar, de construir la casa con sus rincones, sus sótanos y cajones, de una nueva forma.

4.2. La casa: La revelación

Ya no se puede ser un hombre de un sólo piso

166 Foucault, El pensamiento del afuera, op. cit., pp. 24–25.

como decía José Bousquet: «es un hombre de un sólo piso; tiene el sótano en el desván».

Gastón Bachelard

Los espacios del hogar, las casas, las buhardillas y los sótanos, son parte de los espacios construidos por Remedios en la pintura. En ella, no debemos tomar sólo la casa como un paisaje, sino como el símbolo del habitar. Dentro de esta *Roulotte (Interior en marcha)* se encuentran multitud de perspectivas, de horizontes contenidos, listos para recorrerse.

La casa se convierte en la pintura en un medio de transporte necesario, donde aún puede hacerse poesía y música, y con ello recorrer y desplazarse a espacios abiertos. Esa misma música es la que *El flautista* emite, en donde las piedras tienen las huellas de la memoria: caracoles petrificados y espirales, como la que rodea el *Tránsito en espiral* o la Naturaleza muerta que resucita.

El caracol, por su forma de espiral, representa también la idea de creación y desarrollo, de rueda y de centro: «La espiral del ser. Los gnósticos se darán en espiral, en la que no hay reiteración; el círculo da la pobreza del ser, su economía indispensable.

En el círculo no hay lugar para que los bienaventurados

abran sus alas, ellos que son como pájaros impensables. Tampoco puede haber lugar para otros universos, otros pájaros, otras almas hijas del creador, además de las que ya conocemos»¹⁶⁷.

Para Bachelard, todo espacio verdaderamente habitado lleva la noción de casa, la imaginación creará el albergue, los significados harán las paredes.

La casa se eleva como superación, da centralidad a nuestra identidad y continuidad al ser disperso que somos.

Por ello, «al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos»¹⁶⁸.

En el cuadro de Remedios *Arquitectura Vegetal*, hay múltiples pasillos y escaleras, a diferentes niveles, tallados en los árboles, por donde transitan personajes. Disposición de calzadas, bóvedas y puentes que atraviesan amplios espacios.

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al ser humano razones o ilusiones de estabilidad, que nos llenan de resonancias que se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida, y también de repercusiones que nos llaman a una profundización de nuestra propia existencia, porque no

167 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., pp. 27–28.

168 Bachelard, op. cit., p. 31.

sólo nuestros recuerdos, también nuestros olvidos, se encuentran alojados en nuestra morada.



Arquitectura vegetal, 1962, óleo sobre lienzo

En la resonancia y en la repercusión hablamos, narramos nuestra vida, marcamos sentidos, nombramos, habitamos. Y es que todas las casas no son más que variaciones sobre el tema fundamental: la búsqueda de sentido. La condición humana se nos presenta irresuelta: con la urgencia de un

sentido y la imposibilidad de alcanzarlo de una vez y para siempre.

Debemos recorrer la casa que habitamos. En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard plantea cómo la casa, símbolo de la identidad, es imaginada como un ser vertical, cuya verticalidad se define a través de la polaridad que se crea entre el sótano y la buhardilla. Es ahí, en el tránsito entre estas dos polaridades, donde debemos encontrar la clave para una nueva construcción. Hay para Bachelard dos puntos principales en la lectura de la verticalidad de nuestras casas: hacia el tejado, los pensamientos son nítidos, pues se trata del desván en donde podemos observar claramente las vigas que lo sostienen, en donde la luz lo cubre todo y nada se oculta a ella. Es la representación de la zona racional, de los proyectos intelectualizados. Mientras que, en el sótano, se encuentra el ser oscuro de la casa, lo irracional, lo escondido. Para llegar a él hay que cavar, hay que desenterrarlo. Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa, si nos hacemos cargo de la función del habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir. Juego curioso el de estas dos partes que conforman la imagen del ser humano descubriéndose, capturada en el lienzo de Varo *Personaje*, en donde la columna vertebral de ese extraño ser se encuentra representada por una escalera que une los dos extremos de la casa-cuerpo. Las piernas de un caminante, que se deciden a subir del sótano a la buhardilla, nos

muestran que el recorrido ya ha comenzado.



Personaje, 1961, óleo/masonita

Como esta casa no es cerrada, y las puertas y ventanas comunican con el exterior, la revelación del espacio puede entrar en ella. Buscando la revelación del nuevo espacio al que nos encontramos arrojados, lugar donde se construye

nuestra nueva casa, Remedios pinta *La revelación o el relojero*. En el lienzo, el personaje central está rodeado de relojes que marcan todos la misma hora. Dentro de cada uno de esos aparatos se encuentra un personaje que habita dentro de sus paredes. Nuestro relojero ha quedado extasiado: por la ventana entra la revelación de cómo se encuentran entretejidos el tiempo y el espacio. Mira, según Varo, con «una expresión de asombro y de iluminación... Aquí se trata del tiempo, por eso hay un relojero (que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro). Pero por la ventana entra una “revelación” y comprende de golpe muchísimas cosas.



La revelación o el relojero, 1955, óleo/masonita

A su alrededor hay cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, *pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en muy diferentes épocas*; eso lo consigo por medio de los trajes característicos de épocas muy distintas. Cada reloj tiene una ventana, con rejas, como en una cárcel»¹⁶⁹. El tiempo no es momento fijo, y solamente el relojero es el encargado de capturarlo. Cada uno de los relojes funciona «dentro del sistema newtoniano de un universo de relojería, un sistema de absolutos en donde el flujo del tiempo es uniforme e inmutable. Por lo tanto, aunque las figuras van vestidas de trajes de diferentes épocas, la hora es exactamente la misma en todos los relojes»¹⁷⁰. La revelación de distintos tiempos–espacios anuncia al relojero sorprendido que el tiempo es relativo, que cada observador, en cada espacio, lo experimenta de diferente manera. El tiempo no es un momento fijo que pueda quedar atrapado en un reloj. Existe así, en *La revelación o el relojero*, una relación directa con la teoría de Einstein. Según la teoría de la relatividad, el tiempo y las tres dimensiones del espacio (longitud, altura y profundidad) constituyen un marco de cuatro dimensiones que recibe el nombre de continuum espacio–temporal: el tiempo se espacializa. De manera que hablar del tiempo sin el espacio no es correcto: el tiempo, como tal, no existe; lo que existe

169 Anotaciones de la propia Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 235. Las cursivas son mías.

170 Kaplan, op. cit., p. 175.

realmente es el tiempo–espacio como magnitud fundamental. La coordenada del tiempo se debe tratar simplemente como una coordenada más del espacio, uno de los juegos, como establecía Foucault, de distribución posibles entre los elementos que se reparten en él. Revelación en la buhardilla de la casa, que entra por la ventana y sorprende al relojero, quien queda suspendido. El tiempo se detiene para permitirle comprender y oír. Si «la representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la prosecución de ésta a lo largo de la historia de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso»¹⁷¹. Después de todo, las revoluciones fueron vividas como una verdadera detención del tiempo y como una interrupción en la cronología¹⁷².

Como explica Octavio Paz, «En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura»¹⁷³. Y en su torre, el tiempo se detiene para dar paso a la revelación. Su obra *El tejido espacio-tiempo* nos muestra su unión: una mujer con una vela, con una rueda como medio de desplazamiento, invita a un hombre con una flor que sale de una habitación.

171 Benjamin, Tesis sobre filosofía de la historia, Tesis XIII, op. cit., p. 187.

172 Ibíd., Tesis XV, p. 188.

173 Paz, op. cit. p. 51.

Es la invitación a seguir la luz, a seguir la revelación.



El tejido espacio-tiempo, 1954

Casi seis años antes de la creación de *La revelación o el relojero*, en 1949, el argentino Jorge Luis Borges tenía una revelación similar, sólo que él bajaba al otro extremo de la casa, al sótano, para encontrarse con una visión caleidoscópica en la que lo múltiple se hace presente. Borges «construye» *el Aleph*, un punto desde donde se percibe el mundo entero, y lo sitúa en el sótano del comedor de su

amigo, el escritor Carlos Argentino Daneri, quien lo invita a verlo. *El Aleph* no tiene tiempo ni espacio, ya que en él confluyen todos los tiempos y espacios a la vez; por ello, es el lugar de la revelación. Borges habla en primera persona:

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Algo, sin embargo, recogeré. En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor.

Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba.

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo... vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi *el Aleph*, desde todos los puntos, vi en *el Aleph* la tierra, y en la tierra otra vez *el Aleph* y en *el Aleph* la tierra, vi mi cara y mis

vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo¹⁷⁴.

«La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo», escribe Borges en su cuento *La casa de Asterión*. El texto es esclarecedor sobre el mundo de Remedios Varo por varios motivos. Resulta significativo el hecho de que *el Aleph* se esconda en el lugar profundo de la casa, mientras que Remedios coloca su propio Aleph en el sitio más alto. En el sótano, descubrimos que nuestra inmensidad es enorme. Aunque sea posible conocer o penetrar *el Aleph* temporal y espacial, éste pierde su sentido en el momento en que tratamos de describirlo, porque el único modo de hacerlo es nombrándolo, violentándolo con nuestras categorías: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré». También, el espacio que Odiseo recorre con su embarcación es el mundo que queda racionalizado al dar nombre a cada una de sus aventuras, al ordenarlo, al tratar de abarcarlo en su totalidad, reduciendo lo múltiple a conceptos y categorías. Este viaje, esta Odisea, es vista en *Dialéctica de la Ilustración* como metáfora de la formación de la autoconciencia moderna. Sin embargo, en *El Aleph*, la paradoja del escritor se soluciona: Borges es consciente de

174 Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 192–193.

que el discurso es narrador y productor de sentido, no meramente reproductor de éste, y de que, además, el discurso no puede serlo de forma total (su amigo sólo alcanza la gloria como narrador al olvidar *el Aleph*).

Borges baja al sótano, pero la escalera no sólo baja, también sube. Las escaleras en la obra de Remedios pueden ir a muchos puntos, pues se trata de un paseo interior. La escalera es el camino que comunica y abre paso a lugares donde queremos transitar. La casa de su lienzo *Roulotte* parece un verdadero laberinto, pero, como nos aclara Borges, «un laberinto es un lugar en el que uno se pierde, y no un lugar que se pierde». Remedios baja al sótano. Observemos que sus presencias inesperadas no se dan en lugares con luz, sino en habitaciones oscuras. En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. Mientras que en el desván los miedos se racionalizan, en el sótano esa racionalización es menos clara y nunca definitiva. Por eso, cuando Varo quiere expresar algo en relación con la racionalidad instrumental, las torres serán su lugar: la huida comienza en una alta torre, las chicas que bordan el manto terrestre lo hacen atrapadas en ella. Los edificios, aunque altos, son sombríos, ante una racionalidad que ha dejado de ser nuestro hogar: las torres altas atrapan, como en el lienzo *Papilla estelar*.

Con todo, la revelación llega a la torre alta de un Relojero, así como el *Fenómeno de ingravidez* y la *Armonía*. De lo alto de una torre salen volando las naturalezas muertas que

resucitan, porque esta racionalidad posee en todos los cuadros mencionados una ventana: en ella se ve cómo la casa es continuación del mundo, es el mundo. En el lienzo *Catedral vegetal*, la arquitectura y la naturaleza son una sola: las ramas se entrelazan en las bóvedas techadas formando un bosque gótico. Lo que se aprende transitando por estas casas hacia el espacio es que el único modo de salvarse del abismo es mirarlo, medirlo, sondarlo y bajar a él. Un salto liberador hacia lo infinito, abrir una vez más la caja de Pandora, como en el cuadro *Encuentro*, para liberarnos y vernos a nosotros mismos. El mundo llama al otro lado de la puerta y de las ventanas: en Remedios, las paredes, los significados que construyen la casa, nunca desaparecen, pero las puertas y las ventanas, siempre abiertas, dejan mirar, dejan pasar al espacio inmenso. «Por la ventana del poeta, la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad»¹⁷⁵. El espacio está abierto al mundo.

Casas, pasillos, habitaciones, puertas: lugares sin lugar, espacios cerrados y a la vez abiertos, puertas que se abren para provocar extraños encuentros, corredores que continúan en laberintos que invitan a recorrerlos.

175 Bachelard, op. cit., p. 108.

4.3. La casa transporte

*Voy de viaje reparo en mi destino a encomienda
recuento mis haberes mástil paraguas timón veleta
paraguas bajo falda la rueda de mis pasos que no
dejan huella por los brazos incipientes alas.*

Norma Bazin

*Los Caminos Tortuosos. Yo soy ese transeúnte,
vasto, invencible y vano.*

Víctor Hugo

«Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz»¹⁷⁶. La casa se sostiene a través de la tormenta, es nuestro primer mundo antes de ser lanzados al espacio. Si queremos describir cómo habitamos el espacio, debemos estudiar primeramente la situación de nuestra casa en el mundo. Remedios coloca sus espacios en la naturaleza, en el campo, en bosques que, aunque oscuros, se encuentran alejados de los espacios urbanos. Se convierten en el refugio. Las lámparas iluminan:

176 *Ibíd.*, p. 38.

Remedios siempre utiliza velas para dar luz al espacio. La lámpara es el signo de la espera, de la vigilia, del estar alerta. La construcción de este refugio se entiende por la tempestad que fuera de él existe. «El invierno evocado es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación el invierno evocado aumenta el valor de la habitación de la casa... más allá de la casa habitada el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa en el estilo que un metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente... en el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación cósmica... el soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto y, por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos»¹⁷⁷.

La casa y el universo no son dos universos yuxtapuestos. La casa capitaliza sus victorias frente a la tormenta. «Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano... Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas del hombre lanzado al mundo podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las

177 *Ibíd.*, pp. 76–77.

iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contra energía»¹⁷⁸.



178 *Ibíd.*, p. 83.

Catedral vegetal, 1957, óleo sobre lienzo/
arquitectura vegetal/óleo sobre lienzo

Quien se ha exiliado lleva consigo, ante la premura del desplazamiento, la casa, su casa interior, dispuesto a resistir la tormenta, como nos lo muestran los cuadros de *Roulotte* o *Catedral vegetal*. Por eso, en estas casas rodantes que van llenando los lienzos, nos reconfortamos recordando momentos de protección. Estas casas circulan por caminos que hacen llegar al lugar, donde uno puede ser, aparecer. Ciertamente, no hay caminos predeterminados: al movernos, al andar, formamos tanto los caminos como los lugares:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Antonio Machado

En *Vagabundo*, el protagonista se siente independiente, pero tal independencia, como hemos visto, es ilusoria. Atados siempre a una circunstancia, a los recuerdos, a la

memoria, a lo que se deja para abrirse camino. No significa que se deba dejar de andar, sino que poseemos raíces y, con ellas, prejuicios que nos acompañan. El camino es una liberación interna y no meramente exterior: es mirarse para darse cuenta de las cadenas, de las maletas que cargamos en nuestros viajes, para discernir cuáles de ellas nos pertenecen realmente y cuáles son pesos innecesarios en nuestro andar. Saber que nuestros discursos son metáforas, ser conscientes de los juegos que nos rodean, para encontrar y construir el camino hacia el afuera.

Ante el desplazamiento al que han sido obligados, los personajes que habitan la pintura de Varo han tenido que diseñar sus propios medios de transporte: tejen, bordan, construyen artilugios mecánicos con tal de poder seguir moviéndose y recuperar la decisión y la voluntad sobre su propio andar. Esas formas no son gratuitas: es el ser que prepara su salida. En esa imagen crearán extrañas maquinarias semejantes a huevos («el vehículo alquímico que contiene el misterio de la vida en sus dos vertientes: la materia y el pensamiento»¹⁷⁹), conchas o paraguas, en donde se simboliza la casa como el barco, el gran símbolo de la conquista oceánica, el símbolo de esa autonomía que se lanza a lo abismal para surcar el espacio. Es así como *Exploración de las fuentes del río Orinoco* y *Locomoción acuática* lograrán transitar por los mares.

No sólo la casa, también los barcos y los raros medios de transporte permiten transitar por el espacio y convertirse en refugio, en donde la ropa que envuelve los seres es otro de los elementos que permite el movimiento. En el espacio que Remedios construye en su pintura, la ropa no sólo sirve como protección ante las inclemencias del espacio exterior; también sirve como medio de transporte. El sastre que aparece en el cuadro titulado *Tailleur pour dames* coloca los nuevos modelos de vestido, modelos preparados para el viaje práctico en forma de barco, adaptado por si hay que continuar el viaje por tierra.

Trasformadas en una segunda piel que se habita, las capas medievales de sus cuadros protegen a los personajes de tal forma que apenas dejan ver a quien las porta, como ocurre en los lienzos *Vagabundo* y *Mujer saliendo del psicoanalista*. Estas capas cuidan y resguardan, como puede verse en los cuadros *Ruptura*, *Música solar* y *Ciencia inútil o el alquimista*, del espacio agreste: «El encierro de los personajes de los cuadros en unas capas que parecen crisálidas, se ve subrayado por el hecho de que generalmente los confina en espacios muy profundos... utiliza la arquitectura... de la misma manera en que utiliza los trajes, es decir, como para encajonar sus personajes»¹⁸⁰.

Estos trajes se han convertido en su única pertenencia. Sin embargo, al abrir la capa del *Vagabundo*, del *Esquiador*,

descubrimos que el Vagabundo posee miles de bolsos, que el Esquiador lleva su mundo interior representado en una esfera, en donde aquello que les pertenece y añoran, esa parte de su casa, los acompaña en su camino.

Además de contar con trajes especiales para su viaje, de los medios creados por los protagonistas para desplazarse, la sombrilla y la rueda tienen un especial significado: ambos subrayan el momento de la salida, el del ex. Con respecto a la rueda, uno de sus proyectos más apasionantes lleva por título *De Homo rodans*. Escrito en 1959, constituye el único texto que Remedios publicó en vida, acompañado de una escultura hecha de huesos de pollo, de pato y raspas de pescado unidas por alambre que representaba al *Homo rodans*, un humanoide con cabeza, cuello y espina dorsal que termina en una rueda gigante. Se trata de un predecesor del Homo sapiens, que no se mueve andando recto, sino erguido sobre su rueda, lo que le proporcionaría una gran capacidad de movimiento y autonomía. El texto parodia el discurso científico, en especial el de la arqueología, pues se trata de un descubrimiento encontrado en recientes excavaciones. Varo también encuentra, junto a este esqueleto humano que propone una nueva manera de construirnos, el primer paraguas. La hipótesis surge: los bastones decidieron mutar en alas ante la evolución. El paraguas es producto de una mutación de bastones que, desesperados, cuando el ser humano comenzó a andar, decidieron mutar en otros objetos necesarios: los paraguas.

... después de sacar a la superficie desde una profundidad de 25 metros el famoso cofre tallado en roca hipogénica que contenía las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Tol, se continuó excavando y apareció un paraguas, dos metros más debajo de lo que estaba el cofre. Este objeto, actualmente en el Museo Británico, dio lugar a grandes controversias, y se han escrito un total de 32 ensayos que tratan de aclarar su origen y naturaleza. Todos ellos están equivocados. Los unos pretenden que no se trata de un paraguas, sino de un ala, bastante completa y muy bien conservada, de un joven pterodáctilo; los otros afirman que es un paraguas ordinario, arrastrado hasta allí por un deslizamiento subterráneo de tierras arcilloides. El hecho de que el objeto se hallase rodeado de carbón 1/3 353 y de no menos de 50 huesos lumbares, todo ellos pertenecientes al mismo individuo, ni siquiera se menciona, y creo que es el momento de mencionarlo... Las poderosas alas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones, y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en Mesopotamia¹⁸¹.

Varo imagina cualidades fantásticas para el paraguas y las introduce en muchas de sus pinturas como una especie de cómplice de los seres que desean escapar, como los propios bastones, de un destino siniestro. Se convierten en una especie de barca, en un instrumento de protección y refugio

que señala nuevos caminos, en puentes que conducen a otros mundos. El paraguas como vehículo y medio de protección aparece en especial en el cuadro *La huida*, metáfora de la propia liberación de la pintora. Remedios decide huir de la torre, de la ley del anonimato, en la búsqueda de la vida que ella cree.



Los caminos tortuosos, 1958, técnica mixta sobre cartón

En vez de los océanos, las montañas, y los seres que el gran profesor le ha ordenado bordar, ha decidido tejer su propia historia. Como la misma artista describía, los enamorados parten en un vehículo especial a través de un desierto, hacia una cueva: se trata de un paraguas invertido, un barco (el navío es para Foucault la heterotopía por excelencia) con alas cuyo timón se asemeja a un bastón que la conductora maneja, controlando la dirección y la velocidad del escape.

El paraguas siempre abierto se cierra en otra pintura de Varo, titulada *Los caminos tortuosos*. En este cuadro, vemos un hombre que, oculto detrás de una pared, en lo que parece ser un callejón, estira uno de sus bigotes para tratar de atrapar a la mujer que camina (rueda) cerca de él. Varo representa a una mujer cuyas piernas han sido substituidas por una rueda, similar a la de *Homo rodans*, y que aparece en muchos de sus cuadros. A pesar de sus piezas mecánicas, el encuentro con el hombre «se expresa en términos muy humanos y personales. El hombre parece malévolo, la mujer está tensa»¹⁸², y el adversario no parece ser temible en realidad. Varo lo representa oculto, como si aguardara a su presa, mientras que la mujer aparece en primer plano, lista para defenderse, gracias no sólo a su rueda, sino al paraguas que sostiene. La rueda aparece otra vez en la obra *Antepasados*. En este dibujo a lápiz, observamos a una mujer que huye rápidamente a través de un túnel estrecho, mediante una rueda que sustituye a sus pies. La mujer logra

escapar, gracias a la rueda, de las figuras extrañas que la miran de manera amenazadora y que intentan atraparla, con sus brazos, sin éxito.

De ahí que la verdadera rebelión contra el sinsentido, la recuperación de nuestra voluntad, sea para Remedios Varo a bordo de *Ruedas metafísicas* (cuadro subtulado *Bicicletas en café*. Este tema también se presenta en su cuadro Transmisión de Bicicletas con cristales) que, en parte, al estilo de Camus, buscan reconocer que, aunque vivimos en uno de los mundos más llenos de horror, no debemos aceptarlo: rebelión que busca siempre afirmar la vida: vivir y dejar vivir. En *Ruedas metafísicas*, el espacio se abre para dejar pasar a mujeres cuyas extremidades se han convertido en ruedas, seres mecánicos que abren el espacio y hacen su presencia en lo que parece ser el techo roto de otro cuadro de Varo, titulado *Paisaje torre centauro*.

La rueda también alude a ritmos trascendentales, ciclos u órbitas, por las que nada es eterno, todo gira. Según Cirlot, en el centro de la rueda está contenido el punto virtual (¿el *Aleph*?), el eje por el que nos conectamos (pues el centro no gira con la rueda). Las ruedas de Varo son también una metáfora del vuelo, símbolo del escape del mundo y de la búsqueda de una realidad espiritual y psicológica diversa. Su significación de tiempo, como proceso y movimiento rotatorio, constituye un símbolo para Remedios, quien, como Heráclito, cree en el cambio como única estructura constante. Por ello en los trajes de Remedios la nueva identidad

tiene que trasladarse en el espacio, como veremos más adelante, necesariamente, a bordo de una rueda.

4.4. El cuarto femenino

«Porque todas las comidas se han cocinado, los platos y las tazas lavado; los niños enviados a la escuela y arrojados al mundo. Nada queda de todo ello; todo desaparece. Ninguna biografía, ni historia, tiene una palabra que decir acerca de ello».

Virginia Woolf, *Una habitación propia*

Si hablamos de la construcción de la casa, no debe extrañarnos aquel reclamo de Virginia Woolf sobre la necesidad por parte de la mujer, de poseer un espacio propio. Woolf planta la bandera de la autonomía y la liberación, y declara que una mujer debe tener una habitación propia si quiere ser ella misma. La lucha por un espacio propio muestra la fuerza solitaria de las mujeres por el derecho a autodeterminarse frente a una fuerza represiva y ciega que quiere negárselo.

Remedios se rebeló contra la pasividad femenina, atrapada en el ámbito doméstico, en habitaciones que no le son propias.



Las hojas muertas (Les feuilles mortes), 1956, óleo sobre cartón

«Al situar repetidamente a sus mujeres en situaciones tradicionalmente relacionadas con la mujer, subraya el hecho de que su andadura era un viaje específicamente femenino, presentado desde el punto de vista de una

mujer»¹⁸³. Las escenas domésticas de sus obras son emocionalmente complejas, y buscan desafiar el estereotipo de la mujer recluida en el hogar. En *Papilla estelar*, una mujer atrapada y aislada en lo alto de una torre, representación del rol materno, tritura sustancia estelar para hacer una papilla con la que alimenta a una luna creciente cautiva en su jaula. Para Varo, la maternidad era una especie de cárcel, pues estaba llena de la ideología que pide una renuncia a sí misma. Esa maternidad fue rechazada por Remedios.

La responsabilidad materna era para la pintora un proyecto de libertad: primero era necesario ser libre antes que seguir ayudando a formar seres atrapados en prejuicios, en cuartos oscuros, en habitaciones sin ventanas ni puertas que permitan ampliar el reducido mundo al que se quieren condenar. En otro de sus lienzos, *Mimetismo*, una mujer se encuentra sola en un salón, rodeada de muebles que parecen cobrar vida propia. La energía de los muebles hace resaltar la desidia de la mujer. Con humor, el cuadro trasmite la desesperación de la mujer encerrada sólo en el ámbito de lo privado. En su pasividad, la mujer se está mimetizando con el sillón en el que se encuentra. Pero esta pasividad retratada también puede tratarse de una «coloración protectora», para no ser vista, de esa complicidad de las mujeres, mencionada por Simone de Beauvoir, por

183 *Ibíd.*, p. 215.

permanecer en silencio. En especial, Remedios retrató la renuncia de la mujer a tejer su destino en *Hojas muertas*, en donde una mujer teje la sombra de un hombre, desde un rincón, apartada del mundo que brilla afuera. No hay salida.

Remedios fue una defensora de los derechos de las mujeres. «En su obra mexicana, muchos de los personajes que Varo pinta son altos, delgados y andróginos y, sin embargo, en los cuadros en que se acentúa la violencia, se desvive por dejar bien claro que las perjudicadas son las mujeres... una expresión de sus propios temores»¹⁸⁴. ¿Cuáles eran éstos? La violencia masculina fue una preocupación constante en su obra. Como hemos visto en su pintura *Los caminos tortuosos*, hay un hombre escondido que lanza un tentáculo (bigote) para atrapar a la mujer. Pero esa mujer podrá escapar: posee una rueda como medio de locomoción, su aparato reproductor ha sido cambiado. Es una máquina humana (¿cyborg?) no está sujeta a las categorías impuestas por su cuerpo. Sin embargo, en *Locomoción capilar*, el peligro se convierte en realidad, al ser secuestrada por un hombre que la atrapa con la barba. La violencia aquí retratada implica la renuncia al propio proyecto existencial, educación que enseña a la mujer a constituirse en un ser para otro y no en un ser para sí. En *La tejedora de Verona*, una mujer teje encerrada en casa a otra, que resulta ser ella misma. La imagen se amplía, la mujer tiene alas, puede ser

184 *Ibíd.*, p. 158.

más grande que el espacio que la encierra, puede ser libre y, sin embargo, sólo puede fantasear con esa libertad. Continúa sentada, tejiendo para otros, soñando en una habitación que no le pertenece, bajo el rotulo de «Hogar, Dulce Hogar», un espacio que es en realidad una cárcel.

Compañera del otro, sí, pero sin renunciar a sí misma. Remedios sabe que es peligroso caer en el truco de los espejos en la relación amorosa. Para Varo, las ataduras del amor eran un impedimento para la independencia. En *Los amantes*, pinta una pareja ensimismada. El juego de miradas no es gratuito: es el papel del otro que me mira, que me cosifica. Me hace un objeto del mundo al colocarme sus prejuicios y sus conceptos, pues anula mi libertad. Y la peor cobardía es que a veces buscamos esa mirada del otro para justificar nuestra existencia, y liberarnos así del peso de crearnos por nosotros mismos. El otro, al mirarme, me objetiva, y con ello pierdo mi cualidad de sujeto. Al mirarme, aparezco ante él como una cosa más en el mundo, una simple presencia que se encuentra ahí. El otro no puede ser una cosa porque me mira, su mirada me revela que él es el sujeto. Cuando me ve, me siento simplemente existente, adquiero la pasividad de una cosa, pierdo mi libertad. Es una cárcel. En *Los amantes*, los personajes, sin darse cuenta, están a punto de ahogarse.



Los amantes, 1963, técnica mixta/cartulina

Otro trabajo, titulado *La despedida*, retrata la casi imposibilidad de seguir un solo camino. En el cuadro, cada uno de los amantes toma su dirección, sus sombras se besan, pero cada uno es independiente del otro.



La despedida, 1958, óleo/tela

Después de su llegada a México, tras diversas penalidades y actividades, Remedios se relacionaría con Walter Gruen, otro exiliado, como ella, a causa de los movimientos totalitarios. Este hombre le brindaría la seguridad y la paz necesarias para que Remedios Varo se dedicara a pintar sus obras más importantes y numerosas. Su relación le permitió, al inicio, cierta estabilidad económica para poder dedicarse a la pintura a tiempo completo, aunque después, gracias al

éxito, se convirtiera en una mujer independiente económicamente. A pesar de la compañía de Gruen, Remedios sabe que su camino se recorre en soledad. En el lienzo *Roulotte*, interior en marcha, observamos un hombre conduciendo una casa; en ella, una mujer produce música tranquilamente. Es la seguridad de Varo, hacia afuera, ya que por dentro el pensamiento nunca está tranquilo, el interior está en marcha. La protagonista, en su habitación propia, crea música en soledad.

En *Rompiendo el círculo vicioso*, la heroína de Varo ha decidido apoderarse de los límites impuestos y los vence para poder acceder a su mundo, a su espacio interior, y construir esa habitación propia que necesita para producir su propia música. Es un llamado a buscarse a sí misma, como en el cuadro *La llamada*, en donde la protagonista aparece iluminada, y Nacerá de nuevo, traspasando las limitaciones, en busca de una imagen de libertad. En *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, una mujer ha emprendido un viaje, en soledad, para encontrar la fuente precisamente del viaje, de ella misma. Nacer así de nuevo para comprender los significados ocultos del ser y de la vida, para no tener que buscar la habitación propia... porque ya se encuentra con nosotros. Nos pertenece.

4.5. Los cajones, los baúles, las cestas

Los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior, vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden.

Gaston Bachelard

Hay escondites donde el ser humano encierra sus secretos, un espacio interior que no se abre a cualquiera. La propia Remedios Varo era consciente de que el mundo de la pintura es un mundo para conocerse, para reconocerse. ¿Qué podemos encontrar en ese mundo?

En el cuadro *Encuentro*, la pintora mira el vacío después de haber abierto una caja en donde se encuentra una doble que la observa. Es ella misma.

Cualquiera que sea la forma de la caja, cualquiera que sea el cofre que elija, su propio ser, su parte más íntima, saldrá a su encuentro: «En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el

presente y el porvenir se hallan condensados allí y así el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial»¹⁸⁵.

En su búsqueda, en su viaje interior, Remedios Varo no pintó la presencia sino la ausencia, el vacío en el que uno se encuentra. Esta búsqueda le hace abrir cajones, baúles y armarios en busca de sus secretos. De niña, creaba mundos de fantasía e imaginaba una vida subterránea que se realizaba bajo la tierra, detrás de las paredes, en los muebles, detrás de las categorías que aprisionan. Lo oculto debería aparecer, debería encontrarse, es la búsqueda de sí, el viaje, el encuentro consigo mismo. Sabía que toda cerradura es una llamada al ladrón, que el verdadero armario en donde guardamos nuestros recuerdos y secretos no se abre todos los días. «En un armario, sólo un pobre de espíritu podría colocar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites»¹⁸⁶.

En las dichas y las desgracias, el ser no sólo busca sus más íntimas pertenencias en las cajones y baúles, sino que también busca colocarse en el rincón. Esta acción es una especie de estrecharse contra sí mismo, de abrazarse. Cuando esto ocurre, los espacios son estrechos (como se puede observar

185 Bachelard, op. cit., p. 125.

186 Ibíd., p. 118.

en los cuadros *La tejedora de Verona*, *Roulotte*, *Tres destinos* o *Armonía*, en donde de un baúl proceden los objetos que conforman la partitura musical que nos otorga, precisamente, la armonía buscada).



Encuentro, 1959, óleo/tela

Los personajes se agazapan: todo rincón de una casa o de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta

acurrucarnos y agazaparnos en nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, de una casa. El espacio del rincón concentra al ser en el interior de los límites que lo protegen.

Para Bachelard, todo retiro del alma es un refugio, un lugar que se convierte en un local seguro. Como apunta en *La poética del espacio*, este retiro es una forma de la dialéctica del adentro y del afuera, pues el ser se revela en el instante mismo en que sale de su rincón «Sartre cita una frase... Emilia había jugado a hacerse una casa en un rincón en la proa misma del barco... cansada de este juego caminaba sin objeto hacia la proa, cuando le vino súbitamente la idea fulgurante de que ella era ella.

El texto transcrito por Sartre es precioso porque designa... en términos de espacio... experiencias de fuera y de dentro... El pensamiento fulgurante de ser ella misma que recibe la niña en el cuento, lo encuentra saliendo de sí misma. Se trata de un cogito de la salida, sin que se nos haya dado el cogito del ser replegado sobre sí mismo, del cogito más o menos tenebroso, de un ser que juega primero a hacerse una estufa cartesiana, una morada quimérica en el rincón del barco. La niña acaba de descubrir que era ella explotando hacia el exterior»¹⁸⁷.

No se trata aquí de una mera expulsión, se trata del

187 *Ibíd.*, p. 185. Las cursivas son mías.

sentido más propio del afuera: hay que ser otro, salir de uno mismo, mirar al mundo, y así «se convence pronto de que el mundo no está en el orden del sustantivo, sino en el orden del adjetivo.

Si se reconociera en los sistemas filosóficos la parte que corresponde a la imaginación, se vería aparecer un germen un adjetivo. Se podría dar este consejo: para encontrar la esencia de una filosofía del mundo, buscad el adjetivo»¹⁸⁸.

Narrar una historia con sentido es responder al adjetivo desde el rincón en que nos hemos protegido. *La creación de las aves*, un nido, casa sencilla, el habitar más primario. Un ave también construye su nido, su casa, en uno de los rincones del cuadro Armonía. ¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera un instinto de confianza en el mundo? Remedios reconstruye el mundo en el detalle.

4.6. El microcosmos

El espacio me ha vuelto siempre silencioso.

Jules Valles

188 *Ibíd.*, p. 191.

«Con demasiada frecuencia, el mundo diseñado por el filósofo no es más que un no-yo. Su enormidad es un cúmulo de negatividades. El filósofo pasa a lo positivo demasiado pronto y se da el mundo, un mundo único. Las fórmulas, estar en el mundo, ser del mundo, son demasiado majestuosas para mí, no llego a vivirlas. Estoy más a mi gusto en los mundos en miniatura. Son para mí mundos dominados... la miniatura, sincera, entre vivida, me aísla del mundo... me ayuda a resistir la disolución del ambiente. La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite mundificar con poco riesgo... la miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa»¹⁸⁹. De la inmensidad del espacio al microcosmos. Los detalles en los objetos, la miniatura en cada uno de cuadros de Remedios Varo, retoman una frase del también pintor Vincent Van Gogh: «es preciso conservar algo del carácter original de un Robinson Crusoe, hacerlo todo, rehacerlo todo». «Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza»¹⁹⁰. Hay que amar el espacio profundamente para describirlo, como lo hace Remedios, tan minuciosamente, como si cada molécula

189 *Ibíd.*, p. 210. Las cursivas son mías.

190 *Ibíd.*, p. 204.

fuera un mundo, para encerrar todo un espectáculo en una molécula de dibujo. Venimos a distendernos en un pequeño espacio, convertido en uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo, que nos colocan en otro mundo. Macrocosmos y microcosmos son correlativos: aunque el poeta mire por el microscopio o por el telescopio, nos recuerda Bachelard, observa siempre la misma cosa.

La poesía del microcosmos del mundo de Remedios Varo consistirá en la intuición de las cualidades secretas que poseen los objetos: su descubrimiento para interpretarlos arbitrariamente. Es el objeto reencontrado, porque en la conjunción entre el sujeto y el objeto, entre el yo-tú, nos enfrentamos a experiencias no conceptualizables. Sólo podemos aludir a ellas, en boca de Octavio Paz, mediante imágenes de la poesía.

El ser y la nada, el ser humano inmerso en una totalidad de cosas y objetos carentes de significado. De pronto, el sujeto, que es quien da sentido a todas las cosas y al mundo, se percata de que no tiene otro sentido que morir: nada decimos del mundo, de nosotros, de la muerte.

Somos nada. Pero el nombrar la nada nos ilumina la luz del ser, nos insertamos por entero en la vida, en el espíritu: como Remedios, renacemos.

Microcosmos reflejado en una partitura de la pintura *Armonía*. Objetos habitados en busca de un sentido. Objetos

diferentes de la realidad geométrica, de la mera extensión y del emplazamiento.



Música solar, 1955, óleo/masonita

Los desplazamos para encontrar realmente el habitar, la paz, el proteger: «El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas; por eso, en unos hilos de metal, ensarta toda clase de objetos... cuando consigue

colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música... armoniosa... también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla...»¹⁹¹.

Esa música armoniosa (música que también procede de un tocadiscos de viento en el cuadro *Música del bosque*, de una ninfa cuyas cuerdas son los rayos del sol en el lienzo *Música solar*, que es interpretada por una mujer dentro de la pintura *Roulotte*) no es más que la narratividad con sentido que somos capaces de pronunciar para continuar contando una historia con sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es. El mundo visto como música en el mundo de Varo se convierte en esa posibilidad de creación de sentido. Remedios encontró así su propia fuente, su propio viaje. El espacio de las apariciones, captado por la imaginación, no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra, es espacio vivido no en su positividad, en su número y medida, sino con todas las parcialidades de la imaginación. El espacio es personal, experimentado; sólo desde la propia condición es posible hablar y narrar. «No faltan filósofos que... conocen el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue»¹⁹². Remedios, precisamente, nos ha colocado en el albergue, en la casa, en donde comienza por una visión

191 Notas de Remedios Varo recopiladas en Varo, op. cit., p. 236.

192 *Ibíd.*, p. 37.

intimista que no olvida, recuerda. Comienza un viaje por reencontrarnos con ese hogar después de los tiempos de oscuridad, del tiempo en donde el espacio elemental para la convivencia humana se niega, un camino para volver a convertir el mundo en nuestra casa:

...lo que veo a lo largo de toda la historia humana es que el hombre, radicalmente, es un animal de intemperie, si quiere usted intemperante, que no acaba de ser lo que es, pero que necesita, por lo menos, cuatro estacas para levantar una tienda de campaña. Cuando se le deshace la imagen de mundo y de la historia, todavía le queda el grupo humano dentro del cual vive, que le puede suministrar el mínimo de seguridad, las cuatro estacas. Si también esto le falta, no hay gato escaldado que grite como él, y hasta prefiere morir. En eso estamos. En lo de las cuatro estacas, pero con material almacenado para la casa grande del universo¹⁹³.

4.7. El habitante de la casa

193 Imaz, Eugenio, «Un dialogo sobre el hombre», en En busca de nuestro tiempo, Comp. de Iñaki A. Dúriz, San Sebastián, 1992, pp. 139–143, Ed. J. A. Asunce ed., la cita en la p. 142.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.

A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

«Con la misma violencia invisible del viento al dispersar las nubes pero con mayor delicadeza, como si pintase con la mirada y no con las manos, Remedios despeja la tela y sobre su superficie transparente acumula claridades»¹⁹⁴. Hemos recorrido la casa, del desván al sótano; por sus escaleras hemos llegado a sus cuartos, a los rincones, abierto los cajones, los armarios y los cofres, y hemos encontrado en ellos todo un microcosmos, pero: ¿quién habita la casa? ¿Quiénes son los habitantes de este espacio? Es hora de que el espacio se convierta en el imán de las apariciones, de dar

194 Paz, op. cit. p. 50.

el salto fuera del círculo para mirar a los habitantes del mundo de Remedios.

Podremos oír la manera en que narran, en que toman el sentido de la vida a través de lo enunciado. Narraciones que responden a la crisis de la subjetividad, en una época en que nos hemos encontrado en la insostenibilidad del sujeto mismo en el espacio. Un desgarró, un sentimiento de orfandad permanente, en cuyas narraciones lo que cuenta ya no es la estancia de la existencia, sino tan sólo ese ex, el momento del afuera, el momento en que fuimos despojados de nuestro espacio. Seres que, abandonados, sin suelo que los sostenga, han tenido que continuar narrando su existencia.

Es fácil entender que, quien está privado del mundo y de su espacio, queda privado de lo que permite conocerlo como humano, conservando sólo aquello que la naturaleza le ha dado: su cuerpo (a eso se reducían los habitantes de los campos de concentración, a eso parece querer reducirnos el mundo constantemente), negando toda posibilidad de narrar algo, silenciado. Quien se encuentra arrojado del espacio, debe buscarlo, debe encontrar otra forma de narrarse, de encontrar un lugar desde donde volver a significar el mundo, desde donde volver a construir su casa y desde donde su voz pueda volver a ser escuchada.

Necesitamos conocer al inquilino de la casa, al viajero de los espacios, a esos nuevos seres que, aun en la expulsión del espacio, buscan narrarse, encontrarse, pintar lentamente

la rápidas apariciones, en ese borrar las fronteras, en ese
pintar de quien, como Remedios, se sabe extranjero del
espacio:

Una barca en el puerto me espera
no sé dónde me ha de llevar
no ando buscando grandeza
sólo ésta tristeza deseo curar
me marchó y no pienso en la vuelta
tampoco me apena lo que dejó atrás
sólo sé que lo que me queda
en un sólo bolsillo lo puedo llevar...

También, extraño en mi tierra
aunque la quiera de verdad
pero mi corazón me aconseja
los nacionalismos, ¡qué miedo me dan!

Ni patria, ni bandera
ni raza, ni condición
ni límites, ni fronteras
extranjero soy.

Enrique Ortiz de Landázuri

Tercera Parte

El exilio:

Los habitantes del espacio

Capítulo quinto

EL DESGARRO Y SUS HABITANTES

Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent¹⁹⁵

Eso sucedió el día en que se estrenó un impermeable último modelo para viaje y excursiones. En verdad, Mistress Thrompston navegaba a bordo de su impermeable, meditando sobre un artículo que deseaba escribir para la revista W. Trous – X (de la que es colaboradora) en el que se analizase científicamente el por qué nacieron unos pájaros muy dudosos en el nido de la urraca de mejor reputación de la Abadía.

Esta urraca había escamoteado todos los anillos de la

195 Narración de Remedios Varo publicada en Castells, op. cit., pp. 110-111 y en Varo, En el centro del microcosmos, op. cit., pp. 246–247.

abuela del pastor y, después de transportarlos a su nido y empollarlos convenientemente, nacieron esos pájaros que, por su mal aspecto, no fueron aceptados en la fiesta que dio el marqués de Ornitobello para conmemorar el quinceavo [sic] aniversario de su hija Ax8.

Esta fiesta tuvo lugar en la ciudad de Siena. Los pájaros gastaron bastante ala para llegar hasta allí y, al verse rechazados, molestaron mucho en la embajada británica, pero el propio embajador en persona les hizo entrega de su mejor plumero para que pudieran reparar sus alas. Ese plumero, que contenía varias plumas del sombrero del Almirante Nelson, era usado para limpiar el polvo de la colección de viejas monedas Crospostmagnonianas del embajador.

Pero todo esto, que en realidad tendrá que suceder dentro de nueve meses y que ya ha sido publicado por la revista W. Trous X, que se ocupa de publicar únicamente el futuro, resultó inexplicablemente reflejado en un espejo que Mistress Thrompston halló en el recinto donde encontró la copa llena de agua pesada que fluye permanentemente. El espejo es del siglo XVI, sin duda alguna. La imagen quedó reflejada en esa época. Esto tampoco ofrece duda, puesto que Mistress Thrompston utilizó el detector con lente de carbón 24.

Como, según los cálculos del director de la revista, todo el asunto comenzó al nacer una urraca empollada por

equivocación por una gallina galesa en el siglo xvii, es inexplicable y transtornador que exista esa imagen en el espejo del siglo xvi. Mistress Thrompston, ya muy preocupada por el artículo sobre la mutación de los anillos de la abuela del Pastor, dejó de lado por el momento su proyecto de artículo, pero tomó abundantes notas e interesantes fotografías de una placa de bronce que vio en la pared del mismo recinto y que tenía grabada con letra gótica la receta de la paella valenciana...

Desde luego, todo esto ya fue publicado hace nueve meses por la revista, pero Mistress Thrompston jamás se rebela contra el destino. Siempre cumple escrupulosamente su deber y, por ello, será condecorada con la cruz del Espiraloide Temporal en cuanto se recupere de la fuerte pulmonía que contrajo durante su expedición, a pesar de la buena calidad del impermeable.

5. El desgarró y sus habitantes

Lo hemos perdido todo menos la vida. Es decir, no hemos perdido nada: todo queda por hacer. Hasta que nos borren del mapa, no falta mucho. ¿De que nos sirve la verdad?

Max Aub, *Diarios*

¿Quiénes serán los habitantes de la casa? Fabricantes de pájaros, cazadores de astros, alquimistas sorprendidos y lunas enjauladas conviven en el espacio de Remedios. Son los personajes surgidos de su prodigiosa imaginación. El espacio de Varo es el imán de las apariciones, en donde viajeros y caminantes se encuentran en busca de su lugar, del espacio que les permita narrar su historia silenciada, en ese desarraigo sin precedentes que se vive.

Constantemente, en la obra de Varo, se asoma una mirada (como ocurre en sus cuadros *Los caminos tortuosos*, *Presencia inesperada* y *Locomoción capilar*), que acecha para despojar el personaje principal de lo que es suyo: es el

recuerdo del exilio en su pintura. La patria, como decía Aub, había sido ocupada por otros. Se había producido esa expulsión de la tierra y del espacio (nuestra patria, nuestro hogar), en donde la historia, nuestra historia, era narrada. El mundo se llenaba de aterrados, enterrados y desterrados, consecuencia de esa moral del desperdicio que respiramos por todas partes, en donde se niega el derecho a habitar en el espacio. Mundo de caminantes, de desplazados, de perseguidos, de señalados, de ruedas, ropas, casas rodantes y sombrillas. Esa sensación de vagar, de encontrarnos en la búsqueda del hogar perdido, transpira por los lienzos que la pintora crea. Por los cuadros de Remedios andan los seres en un camino sin fin, porque el exiliado es silenciado, excluido; pero su exclusión no es sólo territorial: más allá de sus dimensiones políticas o históricas, el exilio se convierte en dilema existencial. Ya lo señalaba Octavio Paz: «el tema secreto de su obra es la consonancia –la paridad perdida»¹⁹⁶. Un desgarró, un sentimiento de orfandad permanente. Una existencia perseguida que mantiene la esperanza de reconstruir el mundo y de ser comprendida.

A través de este mundo de personajes en movimiento, Remedios Varo consolida el sujeto desterritorializado, aquel que pierde la coordenada del espacio, a quien se le niega todo mundo y toda narración de su historia. A estos caminantes Remedios los rescata del caos, los hace revivir y

196 Paz, op. cit. p. 51.

resucitar de los escombros, a través de un nuevo viaje que busca recuperar el espacio.

Estas líneas buscan dibujar las diferentes maneras en que puede vivirse la expulsión en el mundo de Remedios Varo, el desgarramiento del espacio negado, a través de esos viajeros de su propio tiempo frente a «la estampida de los cerdos» (como la llamó Leonora Carrington) que el mundo vivió. Camina el refugiado entre escombros. Y, en ellos, los escombros de la historia, de su historia. En este camino de escombros nos encontramos con palabras (destierro, transtierro) que designan modos de darse e interpretarse el exilio en esa doble relación con el espacio de la expulsión y con el espacio que acoge, una relación entre lo mismo y lo diferente, lo otro. La pregunta aquí es: ¿Cómo entrar en el tiempo y el espacio cualitativo, aquel que es digno de ser contado (narrado) y no sólo contabilizado? Despojados de todo, hasta de su yo, el exiliado puede traspasar el desgarramiento de la expulsión y darse cuenta, en el refugio encontrado, de que ese exilio es la propia existencia: es el encuentro con el espacio, para María Zambrano, sin la tentación de la existencia que busca abarcarlo, que impide ver el mundo, que busca afianzarse en la destrucción de la diferencia. Quien se encuentra exiliado, se coloca en el espacio del afuera, a la orilla del camino, que permite iluminar lo que antes permanecía oculto para el resto de los habitantes de la casa. La distancia permite comprender y comprendernos, como lo muestra Varo en su cuadro *Piloto explorador*, cuyo

protagonista obtiene una visión nueva de las cosas gracias a la amplitud de horizontes que su distancia le ofrece. Esa mirada le permite recuperar el espacio para iniciar el camino, el verdadero viaje.



Piloto explorador, 1960, técnica mixta sobre tabla

No dejo de lado que las líneas aquí apuntadas parten de la experiencia de Remedios dentro del exilio español en México, que posee características singulares. Las medidas del Gobierno del general Lázaro Cárdenas ayudaron a una ciudadanía inmediata de los exiliados españoles, ya que abrió el espacio al refugio, sin el cual es imposible retomar la propia narración. Soy consciente de que no siempre el desplazado encuentra un espacio en donde pueda relatar de nuevo su historia y construir su hogar. Las características del exilio de Remedios son, en este sentido, especiales, y se apartan de la vivencia general de la expulsión, en la cual la condena a vagar en el no-lugar en el silencio, se torna, por desgracia, permanente.

Remedios, exiliada, trasciende y se eleva; se coloca en el viaje permanente del que sale, no hacia un lugar determinado, sino del que parte absolutamente, abrazando la constitución del exilio: aquel que se ve obligado a abrir los ojos y transmitir el nuevo mundo encontrado, continuando su camino.

5.1. El desgarró del manto terrestre: La sutura de la exploradora

—¿Hasta qué punto vive uno encerrado en sí que

es necesario salir y verse en un espejo viejo para darse cuenta de que uno no se ve en las lunas diarias, de que se es otro, de que se fabrica uno su máscara, día a día, y que cuando cae el maquillaje de la costumbre y entrevé la realidad se sorprende tanto que no hay manera de creer lo que se ve? Vives en lo que fue. Vives en lo olvidado. Vives en lo falso. Lo malo es que existes y no puedes vivir, viviendo, con esto. Y vives. Vives.

–Sí, a destiempo.

–Estoy de acuerdo, pero creí que era otro.

Max Aub, *La gallina ciega*¹⁹⁷

Ante todo, el exilio, como nos lo ha dibujado el hilo del manto que hemos recorrido, nace de la ruptura con el espacio. Ésta se produce al perder el mundo construido, un desgarramiento permanente que congela el movimiento al despojarnos de nuestra casa, de un lugar en el cual narrar nuestras acciones. El sujeto moderno se define por su lugar en ese exilio, por su postura ante el desgarramiento permanente, por su ineludible relación con los destierros forzados, con los desplazamientos y refugios; pero también por la parte del

197 La gallina ciega constituye un importante testimonio del destierro y de esa imposibilidad de retorno entre el espacio idealizado y la realidad del mundo.

sujeto que puede asumirse en el discurso del exilio, en ese espacio sin bordes que se abre ante sus ojos.

Si el momento inicial del exilio es el momento de la ruptura, no es extraña la utilización de este nombre para uno de los cuadros con mayor fuerza en el universo de Remedios Varo. Todo exilio comienza por ese desgarramiento. Angelina Muñiz apunta que existen dos exilios humanos¹⁹⁸, marcados por el momento de la ruptura. El primer exilio es atemporal: mientras el ser humano pertenecía al ámbito de lo divino, en la inmortalidad del paraíso perdido, no era consciente del tiempo ni del espacio habitado. «Que el hombre sea un desterrado lo expresan todos los mitos de origen alusivos al paraíso perdido. Aunque si en el origen se encuentra un paraíso perdido, éste tal vez lo sea por haberlo perdido... semejantes mitos indican que el hombre, al carecer de medio original, tiene que hacérselo todo, haciéndose así un mundo»¹⁹⁹.

Cuando el ser humano es expulsado, Adán y Eva adquieren la mortalidad, y con ello el sentido del tiempo, pero aún más: el sentido de un espacio que han de construir «con el sudor de su frente», un hogar no dado que requiere de la creación

198 Muñiz, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL UNAM, 1999, p. 67.

199 Morales, Ricardo, «La idea del destierro en los ensayos de José Ferrater Mora», en *Sesenta años después: las literaturas del exilio de 1939*, Barcelona, GEXEL, 2000, p. 86.

humana. Así, el tiempo aparece como el único medio humano para construir el mundo. Mundo que, como hemos visto en nuestros tránsitos, ha recibido una serie de ordenaciones, que culminan con el mundo revelado por la modernidad: la asunción de la expulsión, de la ruptura con el mapa divino, la ampliación del espacio, el vacío en el mundo. El nuevo espacio y su inmensidad están ahí para que el sujeto moderno lo conozca, para dominarlo, para nombrarlo y ordenarlo con su lenguaje y su ciencia. Ante el nuevo espacio encontrado se formará un nuevo sujeto que se encuentra sólo consigo mismo en la nada. Se trata ya del ser humano como criatura de sí mismo.

Quizás por ello el segundo exilio sea tan trascendental como aquel mítico: como hemos observado, este conocimiento y este orden del mundo conlleva el espacio del dominio, en que poco a poco se reemplaza el sentido hasta desterrarlo. La ruptura con el espacio decretada por el ser humano contra el ser humano, que lo ha arrancado de la vida, como el sacerdote azteca arranca el corazón del sacrificado, según apunta María Zambrano en *Los bienaventurados*, se convierte en el exilio histórico, que condena a la separación del ámbito geográfico, de lo terreno, del tiempo y del espacio, en donde se pierde la realidad, pues el hogar construido se ha convertido en su contrario. Exilio equivalente a la expulsión de la historia de los habitantes del espacio, un movimiento de salida de lo propio que se ha convertido en nuestra constitución.

La condición de exilio histórico se nos revela en relación con la insostenibilidad del sujeto en el mundo, en el espacio radicalmente transformado por la organización técnica, por el capital y por el mercado. Una crisis de narración en donde nadie escucha a nadie, al hacer del ser humano cantidad sobrante, en donde mi propia historia carece de sentido al no poder estructurar absolutamente nada con significado. Un sujeto que ya no puede responder a su propia pregunta, como exiliado de sí mismo, como sombra. El yo como exilio, como apertura y salida de sentido, pues ya no lo encontramos ni en la divinidad, ni en las propias construcciones humanas que buscaban aportarlo. Decadencia del sujeto productor de su saber, dueño de su mirada, ahora una ausencia, un sujeto sin lugar concreto asignado, sin casa alguna que lo proteja, en todas partes representado y en ninguna parte localizado.

Consciente de la visión de la ruptura con la propia historia que el exilio implica, Max Aub en *La gallina ciega* lo nombra «el tiempo multiplicado por la ausencia», mientras que Jorge Luis Borges se refería a él como «destiempo». Se trata en ambos autores de la misma percepción: del desfase en la historia narrada, la negación de un tiempo y un espacio en el cual ésta pueda volver a producirse, y la posibilidad de ser escuchados. La ruptura vivida representa, en este sentido, la imposibilidad de una narración con sentido, al verse fracturada, como señala Jameson, la cadena significativa, lo que aísla el individuo de su historia. En términos del

pensador Jaques Lacan, un significante realmente remite a otro significante en la búsqueda de significado, es decir, el sentido nace de la relación de un significante con otro en nuestra narración. La cadena de significantes adquiere sentido por su remisión al contenido anterior, en una cadena sin fin, que rodea el significado. La narración así resultante se constituye en un juego de protenciones (anticipaciones) y retenciones (recuerdos) que nos dan sentido, pero «cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica»²⁰⁰. El individuo sólo puede producir una amalgama de significados distintos y sin relación entre ellos, fragmentos tan sólo, historias perdidas, en las cuales el pasado y el futuro se deshacen. Lo diacrónico se pierde para dar paso a lo sincrónico, con lo que se logra una atrofia del instante. Sin referencias a un antes y un después, el sujeto pierde toda profundidad y sentido. Si los significados construyen las paredes de nuestras casas, estas se derrumban al no poder soportar ningún sentido. Exiliados de nuestra historia, del espacio en donde contarla, sin norte ni sur, vagando. ¿Hay aún sentido posible para poder realizar nuestras acciones en un mundo que, como hemos visto, busca borrar las distancias, reducir el espacio y eliminar narradores y oyentes?

200 Jameson, Frederic, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991, p. 64.

Nos encontramos así con la figura mítica del exilio en Ulises, héroe aventurero y del exilio que debe afrontar los peligros de un complicado regreso a Ítaca.



Carácter, 1961

Después de haber renunciado a los dioses, Ulises sólo quiere regresar a su hogar, convirtiéndose en un arquetipo de la lucha por el retorno, de los peligros que implica el viaje, de los hogares y casas provisionales que aguardan al viajero.

Un navegante que se enfrenta a un nuevo espacio: el mar, al que debe dominar, con todos sus riesgos, si quiere regresar a su hogar. Se trata de la metáfora de la travesía del propio sujeto moderno, como bien apuntan Adorno y Horkheimer en el primer capítulo de *Dialéctica de la Ilustración*. Ambos autores encuentran en el viaje de regreso del héroe griego un paralelismo con la ordenación del espacio que tejió el manto terrestre, la constitución del mundo moderno y del yo occidental, pues encuentran en él «el prototipo del mismo individuo burgués», caracterizado por la racionalización, el dominio y el control ejercido sobre el mundo y los seres, en el emplazamiento del espacio.

El viaje de Ulises no sería más que el camino hacia el progreso iluminado por la razón que emprendió el desencanto del mundo: una razón que mostraría las probabilidades de su control y dominio, para así hacernos dueños y amos del mundo, tal y como proponía la filosofía moderna. La idea, manejada en la *Dialéctica de la Ilustración*, nos muestra cómo Ulises, a través de la conquista de diversos territorios, conquista de paso su identidad: dominará el espacio pretendiendo mantener su orden de dominio; es decir, la razón es el instrumento que sirve a la formación de la identidad del sujeto frente a la naturaleza, frente a lo otro que «amenaza» continuamente su vida. Para mantener su identidad, el sujeto debe dominar y someter a unas reglas de juego adecuadas para su propia autoconservación a la naturaleza, al espacio, a los otros, a él

mismo. La razón organizará los elementos del espacio de acuerdo al fin de la autoconservación y proclamación del yo. Un Ulises–Narciso enamorado de su propio reflejo en el mar, que no admite que éste refleje y admita a otros que no sean él. Un Ulises que, a su regreso, no piensa más que en reconquistar su reino, en imponerse al espacio y a los otros.

Pero de ese viaje, el sujeto no regresa como dominador, como señor, como pretendió la Ilustración, sino como dominado. Ulises se nos presenta como un héroe que representa la irracionalidad en la constitución del sujeto de la racionalidad. Adorno y Horkheimer recuperan esta visión en su interpretación del paso del héroe entre las sirenas, como el primer acto de liberación del sujeto por medio de la razón, que es, a la vez, un acto de dominio ejercido sobre el espacio y los otros. El paso del barco (y aquí ya se trata de la nave de los locos) de Ulises frente a las sirenas, significa la ruptura entre los deseos y el entendimiento calculador y racional. Ulises quiere seguir el canto, pero sus deseos deben ser reprimidos con dolor. Atado al mástil para no poder actuar movido por sus impulsos, guiará su embarcación hacia la ansiada meta: Ítaca. Sus compañeros de viaje reman con los oídos tapados, con los sentidos inutilizados: lo único que pueden hacer es dar totalmente sus energías al servicio de la conservación y la dominación.

Así, el precio de volver a Ítaca, el de la condena de la Ilustración, es el sacrificio, el olvido de sí: dominar la naturaleza al precio de alienarse y reprimirse. La constitución del

sí mismo se hace a costa de la destrucción del espacio propio, un sujeto como «un viviente que quiere afirmarse contra lo viviente» que se afirma en cuanto se niega a sí mismo como nadie ²⁰¹. De esta forma, todo acto de autoafirmación lo es, a la vez, de autonegación, de autodestrucción. La violencia ejercida contra la naturaleza se vuelve contra el ser humano, porque lo reprimido siempre vuelve, siempre ejerce presión e interfiere en el desarrollo del sujeto ²⁰².

El regreso a Ítaca es una trampa. La constitución del yo se produce por el sacrificio del presente en aras del futuro, un futuro que quizás nunca llegue. Porque, a su regreso, Ulises puede no encontrar ninguna de las seguridades y certezas prometidas: el dominio encontrado se disuelve. Al regresar, Ulises ignora dónde se encuentra, pero tampoco nadie lo

201 Cuando, en la Odisea, Polifemo pregunta quién lo ha herido, el héroe contestará con su nombre, Udeis, que significa nadie. Negarse a sí mismo, negar la propia identidad, es lo que le permite salvarse. Se trata de la astucia, como elemento clave para la construcción de una racionalidad que logra la autoconservación a costa de negarse a sí mismo y convirtiendo en objeto a los demás.

202 Nos encontramos con los ecos de Freud y la estructura del inconsciente, como conjunto de fuerzas reprimidas que regresan bajo nuevas formas. Sobre esta cuestión, Marcuse daría al principio de represión excedente, en su obra Eros y civilización, un lugar central, en donde la lógica capitalista, de consumo y de domino, llevaba a una represión que va mas allá «de lo necesario», y hacía caer al ser humano en una espiral en donde thanatos, (principio de muerte y destrucción) resurge como fuerza principal ante eros (principio de amor, creatividad y creación), como motor en las acciones humanas.

reconoce a él. No sólo el espacio ha cambiado, sino que él mismo es otro, es un desconocido: el llegar de la nada le convierte en un nadie. El desterrado regresa, en realidad, no con esa tentación de la existencia de un yo dominador, sino como un fantasma de sí mismo, un aparecido. El sujeto domina el mundo, pero ha sucumbido él mismo a su dominio. La objetivación se extiende a los seres humanos, que son tomados como mera cantidad, mercancía, número suprimible a discreción. Así, la razón resulta impotente ante los objetivos que ella misma se había trazado.

No hay regreso posible. Como dice el escritor Mario Benedetti en lo que llama el desexilio, para hablar de la curiosa sensación del exilio en plena patria, el regreso al espacio perdido «puede ser tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura, pero la gran diferencia consiste en que, mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra responsabilidad»²⁰³. Una responsabilidad que nos abre a la comprensión de otros mundos, porque ambos espacios, el mío y el de los otros, estuvieron amputados «Ellos de la libertad», dice Benedetti, «nosotros del contexto»²⁰⁴. ¿Hasta qué punto los que regresen comprenderán ese espacio distinto que va a encontrar? ¿Lo entenderán?

203 Benedetti, Mario, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, El País, 1984, p. 9.

204 *Ibíd.*, p. 40.

Eso dicen
Que al cabo de nueve años
Todo ha cambiado allá
Dicen que la avenida está sin árboles,
Y no soy quién para ponerlo en duda
¿Acaso yo no soy sin árboles
y sin memoria de esos árboles
que, según dicen, ya no están?

Mario Benedetti

Se trata del extranjero, como metáfora del absurdo del regreso a casa, de la imposibilidad de una evolución paralela entre el exiliado y el espacio perdido, retratada en los Diarios de Max Aub y en su Gallina ciega. Cuando se es exiliado, se es para siempre. De ahí que el exiliado viva la ruptura no como un episodio de su vida, sino como su condición. Poco importa que Penélope teja y desteja con el fin de simular que no ha pasado el tiempo, que al final Ulises sea reconocido. ¿Podrá volver a su vida, la de antes? Imposible. Ha visto otros mundos, otros espacios, no es el mismo: ha sido expulsado, y esa expulsión, ese desgarró, ese ex que lo lanzó a una vida vagabunda, ya lo constituye. No puede imponerse. Los otros, los que se quedaron, también tienen que contar su historia, y él debe escucharlos, oír cómo la vida fluye en su ausencia, cómo, sin él, también hay mundo. Con el regreso del héroe al hogar, no puede recuperarse el tiempo perdido y sí, en cambio, hay que buscar una sutura al manto del espacio.

Por ello, Varo nos regala un nuevo Ulises en su lienzo *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, una nueva narración del mito del héroe, en donde el viaje ocurre como la propia Remedios nos ha relatado al inicio de este capítulo, por la enigmática Mistress Thrompston «el día en que estrenó un impermeable último modelo para viajes y excursiones»²⁰⁵.

El cuadro fue realizado después de su particular regreso a Ítaca, cuando Remedios visitó Venezuela. En su viaje al país sudamericano, Varo se reencontró por primera vez, desde su partida, con su familia. Después de vivir un par de años en Venezuela²⁰⁶ decide regresar a México, país del cual no se irá nunca más. Probablemente nunca fue más palpable para ella que el regreso a España era imposible (ya se había negado incluso a regresar a Francia con Péret, en 1947). Era extranjera para los suyos. En México, se abrirá la posibilidad de construir de nuevo un hogar. Remedios, en palabras de su sobrina, «no dejaba de escribir cartas a México llenas de desolación, ardía en deseos de volver, pero no pudo hacerlo hasta que logró reunir el dinero suficiente para pagar el billete»²⁰⁷.

205 Narración de Remedios Varo publicada en Castells, op. cit., p. 110.

206 Uno de los peores momentos que pasó en Venezuela fue cuando se sometió a una intervención en la garganta; estuvo internada en Maracay durante quince días, y tardó más de un mes en volver a hablar.

207 Varo, op. cit., p. 83.

La heroína de Varo, una mujer vestida de exploradora, es impulsada hacia el afuera, en esa salida de la crisis que exige una transformación, una nueva narración que surja en el espacio en donde la narración perdida, nuestra voz, puede ser recuperada: «Si en el espacio griego “el héroe” es aquel que se hace ilustre por sus elevados hechos y gestas, llevando a cabo grandes acciones, que el relato inmortaliza, en el mundo moderno, en nuestros tiempos de oscuridad, este héroe es potencialmente cualquiera que haga de su vida más obscura una biografía... toda palabra de verdad impide al discurso, totalitario o mediático, cerrarse sobre sí mismo»²⁰⁸.

La exploradora hace experiencia, y por ello se abre: hacer la experiencia es hacer lo otro de mí mismo; apertura del espacio, apertura para encontrarme con los otros para poder continuar narrando nuestra historia.

208 Collin, Françoise, «Hannah Arendt: La acción y lo dado», en *Filosofía y género: identidades femeninas*, Pamplona, Pamiela, 1992, pp. 35–36. Las cursivas son mías.



Exploración de las fuentes del río Orinoco, 1959, óleo/tela

Nuestra viajera, al contrario que Ulises y su inmovilidad forzada en el canto de las sirenas, posee el movimiento y el control sobre su singular barca, consciente de su dirección, responsable de ella, pero sin reprimir ni ocultar nada. Este movimiento contrasta con las figuras petrificadas que se asoman desde los árboles, cuervos, pájaros negros, que están inmóviles: no hay más sirenas. Los ojos de estas criaturas observan su travesía sin atreverse ya a detenerla, asombrados. Cualquiera que se arriesga a la experiencia y a

la exploración se pone en peligro, pero es ahí donde nace precisamente, como expresa Holderin, lo que salva: nada es estable; debemos inventarnos, mirarnos a nosotros mismos a cada instante, transformarnos, sorprendernos; un desborde creativo constante.

Esta viajera que navega también es peligrosa porque provoca el extrañamiento: mira, pero también es mirada, por los otros. Transformación del espacio: el exiliado es objeto de la mirada ante la ceguera del mundo que ha desaparecido por cerrar los ojos, por asistir impasiblemente a la destrucción humana sin asumir su responsabilidad. Este extranjero del espacio mantiene la memoria de por qué fue excluido del mundo y desplazado de su hogar. El desterrado, al quedar despojado del espacio, se hace representativo no sólo de la expulsión, sino también representativo del espacio perdido. Por ello, nuestra viajera está obligada a abrir los ojos al resto de los habitantes del espacio y transmitir el nuevo mundo encontrado. El mito platónico de la caverna se repite: aquel que ha logrado salir regresa como extraño. «Porque llevábamos algo que allí, allá donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga»²⁰⁹. Este llamado a la

209 María Zambrano, citada por Muñiz, Angelina, en «María Zambrano y el concepto del exilio», en 60 años después las literaturas del exilio de 1939,

movilidad de las figuras petrificadas es una constante en la pintura de Varo. Una imagen de liberación presente en cuadros como *La llamada* y *Luz emergente*. En *Invocación*, el personaje central, a través de la música, se encuentra en una cueva invocando a un conjunto de seres que logran revivir desde las petrificadas paredes en donde se encontraban presos. Remedios libera las criaturas con su música: Oíd las cuerdas de Remedios.

El exiliado con esa, su música, nos coloca en el afuera. La visión que lleva consigo es la amplitud de horizontes, la inmensidad del espacio que es observada por el *Piloto explorador*. Una inmensidad que puede lograrse, como lo expresan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica negativa*, mediante el método dialéctico de la no identidad, que apuesta por respetar la negación, las contradicciones, lo diferente: el respeto a lo otro y el rechazo del pensamiento sistemático. La concepción de la acción como posible desde un sujeto no constituido, sino constituyente de sentido; como un extraño que narra lo vivido. Ulises debe narrar sus andanzas marineras. Se trata de la identidad recuperada, no negada del yo, desde un modelo narrativo. Una aproximación en la que la identidad es una narración de segundo orden sobre uno mismo, que supone nuevas formas de entender su movimiento; el mundo, un espacio en donde nuestras acciones puedan ocurrir y donde

podamos transmitir y relatar, y, con ello, un extrañamiento constante del mundo, de los otros, de nosotros, al escucharnos. Abiertos siempre a escuchar los relatos de los otros.

Esta nueva condición hace que, a su regreso, nuestra exploradora no pueda encontrar un lugar dentro del mundo, dentro de estas estructuras petrificadas. El descubrimiento de la heroína de Varo muestra que está preparada para continuar el viaje. Con lo que la heroína se encuentra es con una copa de vino, de donde emana el río por el que navega. Dentro de la petrificación, se abre un laberinto listo para ser recorrido. Se trata de una existencia que, si debe buscar sentido, debe instalarse en ese ex, en esa búsqueda constante. No hay meta, no hay punto de llegada. Sólo en ese afuera, un afuera como crítica, es donde aún puede haber esperanza. La patria verdadera tiene por condición crear el exilio, nos dice María Zambrano: ante nosotros se abre la inmensidad del espacio.

La única manera de volver a significarlo es no permitiendo que el exilio nos obligue a plantear la identidad y el mundo de una manera simplista y esencialista de nueva cuenta. Debemos estar abiertos a descubrir a los otros, debemos aprender a caminar con ojos de asombro. ¿No miran acaso los personajes de Remedios de esa forma? Son los caminantes de Remedios, cada uno de los habitantes de sus lienzos, los que buscan recuperar la narración, el espacio y el tiempo. La aparición en que se convierte la navegante del río Orinoco nos muestra los múltiples caminos en los que

puede asumirse ese nuevo espacio al que hemos sido arrojados.

Dejamos un camino para que las casas rodantes transiten, para que las chicas en lo alto de una torre continúen bordando el manto terrestre, preparando la salida, el desgarrar de la tela y su sutura: Remedios convertida no en una desterrada sino en una transterrada: ese neologismo acuñado por el también exiliado filósofo José Gaos para hablar de quien, a pesar de todo, vuelve a navegar por la inmensidad oceánica y resucita.

5.2. El desgarrar del camino árido: Los desterrados

Aquello se ha convertido en otro mundo. Y yo tengo que pudrirme en este.

Max Aub, *El último piso*

Miles de desplazados, sin nacionalidad precisa, sin documentación permanente, y sin la menor posibilidad de

volver al hogar, pero tampoco de establecerse en ningún otro lugar. ¿Cuándo comienza el destierro, el desgarró? ¿Cuáles son sus coordenadas? Ante todo, el destierro no hace sentir el exilio, sino la expulsión²¹⁰.

Ruptura definitiva, sin la posibilidad de encontrar otro espacio. El desterrado siente el desgarró de la patria propia como una expulsión de la tierra. Vivir el exilio como destierro no significa sólo verse forzado a abandonar la patria, sino también a sentirse sin raíz ni centro en la tierra que acoge. El destierro, nos dice María Zambrano, es la sequedad sin agua, el desierto sin fronteras: «De destierro en destierro, en cada uno de ellos, el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose... se reitera su salida del lugar inicial, de su patria y de cada posible patria... pues de lo que huye el prometido al exilio, marcado ya por él desde antes, es de un dónde, de un lugar que sea el suyo. Y puede quedarse tan solo allí donde pueda agonizar libremente, ir meciéndose al mar que se revive, estar despierto sólo cuando el amor que le llena se lo permite, en soledad y libertad»²¹¹. El desterrado vive la sensación de no encontrar espacio posible para él en el mundo y, por ello, cree firmemente que carece de sentido contar su historia. Siente que le han negado la voz, la posibilidad de narrar algo, pues nadie la oirá («yo me llevo la canción», dice León Felipe):

210 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 32.

211 *Ibíd.*, pp. 37–38.

«No siempre se alcanza a ver lo que el exilio representa en la vida de un hombre. Se habla de exilios dorados; no serán ciertamente los de los hombres oscuros y sencillos que se vieron forzados a dejar su tierra por haber sido fieles a su pueblo... Hablo del exilio verdadero, de aquel que un hombre no buscó, pero se vio obligado a seguir... para no verse emparedado entre la prisión y la muerte... *El exilio es un desgarramiento que no acaba de desgarrarse*, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y que nunca se abre...

El exiliado vive siempre escindido; de los suyos, de su tierra, de su pasado. Y a hombros de una contradicción permanente, entre una aspiración a volver y la imposibilidad de realizarla. Tiene por ello su vida un tinte trágico... Siempre en vilo, sin tocar tierra... Aterrado»²¹². «Nos han borrado del mapa», le dice un exiliado español a un compañero en *El remate*, cuento de Max Aub. «Ya no somos nadie, ni sabe nadie quiénes fuimos».

El desterrado siente su vida como suspendida: es una sombra. Al perder su país, su espacio y sus rostros, puede llegar a no encontrarse, sintiéndose desquiciado, perdido, pues todo le es extraño. Si el espacio, como hemos visto, da el soporte para narrar la identidad, al nulificarse, nuestra

212 Sánchez Vázquez, Antonio, citado por Mancebo, Fernanda, en *Memoria y desmemoria del exilio republicano de 1939*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001, p. 40. Las cursivas son mías.

identidad también se pierde. El desterrado ya no sabe quién es él, nadie sabe quién es, se convierte en el invisible. Se encuentra solo y mudo en la expulsión. «Mira, sueña con los ojos abiertos, se ha quedado atónito sin llanto y sin palabra, como en estado de espasmo... ningún quehacer le hace salir de ese estado en que todo se ve fijo, nítido, presente, mas sin relación»²¹³.

Ve la distancia, la pérdida de su espacio y se queda hipnotizado con la visión de lo que fue y no volverá. Mira a la nada, por eso su mirada luce perdida, con dolor:

El desterrado

El árbol más entero contra el viento
Helo en tierra, deshecho, derribado
Congregando su furia en su costado,
El hacha lo dejó sin fundamento,

Y tú, desnudo y leve junco humano,
Contra el viento amarillo del olvido,
Contra todo rigor estás erguido...

*Al dolor del destierro condenados
–la raíz de la tierra que perdimos–,
con el dolor humano nos medimos
que no hay mejor medida, desterrados...*

213 Zambrano, Los bienaventurados, op. cit., p. 37.

Por él nuestra verdad se delimita
Contra toda carroña originaria
Y el destierro se torna fundamento.

Adolfo Sánchez Vázquez

Mario Benedetti afirma que las siete plagas del exilio son el pesimismo, el derrotismo, la frustración, la indiferencia, el escepticismo, el desánimo y la inadaptación. Este es quizás el mayor acento producido por el desgarramiento. El desterrado, en palabras de María Zambrano, se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla. No se desvincula nunca del espacio del que ha sido arrojado, y por eso no deja de sentir el hueco producido por el desgarramiento. Valora no lo hallado, sino lo perdido; no el presente, sino el pasado que vivió. Con ello terminará por convertirse en un fantasma, y se paralizarán todas sus actividades vitales, pues su única esperanza es volver no a su espacio, sino a aquel pasado del que fue expulsado. Los relojes de la historia se pararon, para el desterrado, en el momento de su salida. El futuro que piensa alcanzar se tiñe así del ayer que ya no es. El desterrado no es más que la imagen viva del viaje de Ulises, en donde «los parámetros del tiempo quedan así cambiados en favor del pasado y del futuro. El presente es siempre un momento de puente entre ambos, agarrarse a él sólo puede hacerse a costa de la autodestrucción»²¹⁴.

214 Campillo, Neus, *El descredit de la modernitat*, Valencia, Universidad



El camino árido, 1962, vinílica, cartulina

Todo se convierte en *El camino árido*, en donde sólo la expulsión queda presente. En este cuadro pintado por Remedios Varo, un personaje transita por un desierto, por un paisaje montañoso agreste. Una mano que pide refugio para poder continuar, una inmovilidad de piedra en un traje que no permite moverse. El pasado acompaña al desterrado sólo para petrificarlo, quizás porque piensa aquello que declaraba uno de los personajes teatrales de Max Aub: «Los muertos no podemos irnos». Esa sencilla frase refleja el sentimiento más profundo del destierro: la sensación permanente de que se está de más y, que esta parálisis amplifica la radical pérdida del mundo. El morir en vida es el último intento desesperado para no ser completamente desplazado, petrificándose en un pasado que ya no es, condenándose también, así, a una nula existencia.

Con el tiempo, esta situación convierte el desterrado en alguien con dos tierras, para, como en la fábula, no tener ninguna, para ser un sujeto sin sitio en el mundo. El exilio como destierro es «casi siempre una frustración, aun en los casos en que la fraterna solidaridad mitiga la nostalgia y el desarraigo»²¹⁵. De esta forma, sin el espacio perdido, pero tampoco sin tener un nuevo espacio, le está negado, en algún sentido, el espacio público. Se convierte en un ciudadano de ninguna parte (vive entre dos banderas). No puede echar raíces, o al menos así lo siente, y al no hacerlo

215 Benedetti, op. cit., p. 11.

se encuentra privado de toda narratividad. Esta situación lleva a Max Aub a declarar que «en México, a pesar de ser mexicanos, no nos consideran como tales. Aquí no podemos vivir más que mudos»²¹⁶.

El destierro se transforma no sólo en una situación jurídica, sino existencial. No se trata en ocasiones sólo de la obtención de los derechos de ciudadanía, sino de algo que acertadamente distingue Patricia Fagen en su libro *Transterrados y ciudadanos*²¹⁷. No sólo se trata de disfrutar de derechos en el espacio público, situación elemental si se quiere recuperar el mundo, sino de llevar el eje de la existencia a ese espacio, transformarlo en el hogar, en nuestra casa. Dentro del exilio español, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas ofreció la nacionalidad mexicana, a principios de 1940, sin ninguna restricción, a todos aquellos refugiados que así lo desearan²¹⁸.

216 Aub, Max, *La gallina ciega: Diario español*, Barcelona, Alba, 1995, p. 253.

217 Fagen, Patricia, *Transterrados y ciudadanos*, México, FCE, 1975.

218 Aunque, como bien apunta Fagen, algunos españoles se consideraron a sí mismos como una comunidad aparte, los cuales siguieron siendo denominados gachupines, una cuestión reflejada en los cuentos de Aub: «Los recién llegados no podían suponer –en su absoluta ignorancia americana– el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución, amasado los mismos con los beneficios de las depredaciones. Ni alcanzarían a comprenderlo, en su cerrazón nacionalista, con el orgullo que les produjo la obra hispana que descubrieron como beneficio de inventario ajeno, de pronto propio. Jamás

Una gran cantidad de españoles lo hicieron. Pero, con todo, se pueden tener las llaves de la casa, se puede tomar posesión con plenos derechos de la construcción y continuar sintiéndose como un mero huésped. O al contrario: Remedios conservó su cualidad de ciudadana extranjera con plenos derechos en México, sin por ello dejar de sentirse parte del espacio que le abrió sus puertas, y así evitó la inmovilidad del destierro, para no sentirse como un mero huésped en su nueva casa.

El gran peligro de ese huésped, que se siente sobrante, es esa permanente actitud de vagar sin tomar parte en nada, desplazado de acá para allá, ausente, mero espectador sin emociones, sin pupilas. Su vida se suspende en la nada, entre la vida y la muerte. Vive, transitoriamente, entre el pasado que se cerró e inmovilizó un día, y la esperanza del retorno, ciego para abrirse al mundo, a lo otro, a él mismo que ya es otro:

¿Por qué la *Gallina Ciega*? Goya, sí, pero no al tapiz o su cartón. Ni al juego. Sí a una persona privada de luz, es oscuridad completa –sin perder la vista, pero metida dentro de las tinieblas gracias a una venda o pañolón–, anublados el juicio y la razón, incapaz de juzgar colores, a quienes su ignorancia parece discreción, entorpecidos

las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anti clericales». Aub, Max, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 16.

los sentidos, a quien todo se le volvió noche, ciego de pasión de orgullo. Sí: España con los ojos vendados, los brazos extendidos, buscando inútilmente a sus compañeros o hijos, dando manotazos en el aire, perdida. También «gallina ciega», refiriéndose a haber empollado huevos ajenos... quizás la gallina ciega soy yo y España siempre fue así... Acaso únicamente haya cambiado el tiempo. Acaso los que empollamos huevos extraños fuimos los que nos fuimos. Tal vez. Por eso acudió el título. Quizá no. Pero esto vi. Acaso, ciego (o sin coma)²¹⁹.

Quizás por el mismo sentimiento que inspiró las líneas de *La gallina ciega: Diario español* de Max Aub, Varo no quiso volver a España ni siquiera para visitar a su familia. No sólo contaba su pasaporte republicano, ya que el régimen de Franco había permitido el regreso de muchos exiliados. Sería revivir la expulsión de nueva cuenta, sería encontrarse con un turismo del revés, como expresa el propio Aub, con una España que no era la suya, ampliando entonces el desarraigo. No se trata del olvido: la vida estaba ya en otro lado. En 1957, Remedios realizó un viaje a Francia con el fin de ver a su madre. Se encontraron en la frontera con España: no se atrevía a visitar la patria. Fue la última vez que ambas se vieron, aunque mantenían una frecuente correspondencia. Su sobrina relata cómo «*estaba allí, pero ausente*. No tuvo

219 Aub, op. cit., *La gallina ciega*, pp. 10–11.

interés en viajar con nosotros a Bruselas para conocer la Exposición Universal de 1958... En París encontró a sus antiguos amigos surrealistas, a Benjamin Péret en mala situación económica.



Antepasados, 1957, lápiz sobre cartulina

Remedios le ayudó a pagar los gastos ocasionados por su enfermedad, murió en 1959. En las fotos de esta época con el disuelto grupo surrealista se la ve distante, ya no pertenece a París pero tampoco a México. Remedios es una

pintora Universal»²²⁰. Mirada distante, pupila dilatada, perdida: darse cuenta de dónde se encuentra ahora el espacio vital. No había posibilidad ya de volver. Los ojos reflejan la extrañeza del desterrado ante una tierra, la suya, ahora desconocida.

Algunos cuadros de esta época explican las vivencias por las que debió pasar Remedios en París. En *Antepasados*, un trabajo que se conoce también con el título de *Miedo*, los muros oprimen como en otra obra de la pintora, *Ruptura*, pero esta opresión se ve amplificada por el peso que la protagonista lleva en su cabeza: «A través de toda la obra de Varo persiste la paradoja: unos personajes muy resueltos emprenden un viaje hacia la independencia, pero siempre tropiezan con limitaciones»²²¹. Una independencia difícil de conseguir, como lo muestra la autora en el lienzo *Vagabundo*. Con todo y los brazos de los «antepasados» que salen de los muros para sujetarla y evitar su viaje, los rostros que miran a la protagonista están asombrados de su decisión: ella continúa su camino. Deja atrás ese peso del pasado, sale de esta galería de recuerdos de los cuales quiere escapar. En otro trabajo de la artista, titulado *Visita al pasado*, vemos a Varo con una maleta en la puerta de entrada a un cuarto amueblado, que parece abandonado: se trata de su casa o de su cuarto de París, por la dirección que

220 Varo, op. cit., pp. 97–98. Las cursivas son mías.

221 Kaplan, op. cit., p. 151.

aparece en una de las ventanas escrita en francés. «Al volver a visitarlo con un equipaje en la mano, se lo encuentra hechizado por su propia presencia: acechando detrás de las paredes, mirando por debajo del mantel, saliendo de las tapicerías, en la silla, en la mesa y en las paredes, en todos lados hay fantasmas suyos»²²². La vida no está en el encierro del pasado. Ese reencuentro consigo misma, con el mundo que se desgarró, y la expulsión, debió señalarle que de lo que se trata, en palabras de Hannah Arendt, es de saber cuánta realidad hemos de considerar, aun en un mundo que se ha vuelto inhumano, cuando todo lo real se ha convertido en irracional, para que la humanidad no se vea reducida a esos fantasmas. Un proyecto inconcluso de Remedios lleva por título *La máquina de descerebrar*, cuya temática es parecida a la plasmada en el cuadro *Mujer saliendo del psicoanalista*. En el boceto puede verse un personaje sentado en una silla similar a la de un peluquero, con la cabeza abierta, sometido a una especie de tratamiento. Su cerebro se despliega como en una especie de partitura al exterior. En esta partitura pueden observarse las fotografías de las personas que han tenido alguna significación en la vida del personaje, que son planchadas, con el fin de que el paciente asuma su pasado en su significación presente, sin que ese pasado nos petrifique, pero sin olvidarlo. No se trata de buscar el desexilio, no es regreso a ese espacio abandonado de la expulsión en un intento desesperado, el intento de la

222 *Ibíd.*, p. 148.

renuncia a sí mismo, con tal de que se nos permita mantenernos en la casa. Se trata de la llegada a otro lugar, aquel en el cual se pueda construir un nuevo espacio, lo que llevaría a Remedios a declarar: «Soy más de México que de ninguna parte. Conozco poco España, era ya muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra... es en México donde me he sentido acogida y segura... no me gusta nada viajar.

Es una experiencia que no me gustaría repetir»²²³. Es el momento en el que el tiempo del destierro se transforma en espacio de la morada, en el ámbito del arraigo, el momento en el cual el exiliado encuentra un refugio donde poder continuar su historia.

Remedios no cae en la inmovilidad. Sus viajes están en otra parte. El interior debía seguir en marcha. Se trata de dejar el destierro como un encierro en sí mismo, del aferramiento a una situación que es difícil de mantener si no se trasciende y no da lugar a una nueva forma de imaginación. Esa nueva forma de relación con el espacio fue mostrada por Varo en cada uno de sus cuadros. Para Remedios, la fuente original del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación, en la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, de transmutar y encontrar, ante el desamparo, la inmensidad de la vida de un ser que

223 *Ibíd.*, pp. 113–114.

despierta liberado, consciente de su existencia, de su contingencia y de sus construcciones.

Esta nueva forma de narrarse sólo es posible para quien encuentra un refugio, para quien, en primer lugar, está dispuesto a abrirse a lo otro. Pero, para poder hacerlo, es necesario que exista espacio en nosotros mismos para que lo nuevo tome lugar, para que podamos recuperar un espacio en el cual comprender y también, en esta dialéctica del adentro y del afuera, ser otros:

Para el desterrado

Para el desterrado, la tierra mejor, el terreno único de su patria es el mar (terreno digo, porque el mar tiene fondo y puede ser uno enterrado en él) patria universal.

Sólo en el mar, lo universal, el sol, luna, estrellas, son igualdad. Libertad, fraternidad... Si el mar nunca es igual, como siempre es movimiento y cambio, cualquier mar puede ser el mío en sus infinitas variaciones; de modo que el mío es todo el mar.

Y al fin y al cabo, el mar todo un día será sólido... el terreno único, no dividido por aguas; él y lo único bajo el que todos tendremos una sola patria: la de los finados en lo desconocido sin color. El fin del mar es nuestro fin.

Juan Ramón Jiménez, *Guerra de España*

5.3. El desgarró compartido: El paria

Antes en la historia los destierros eran por poco tiempo. Ahora son para toda una vida.

Max Aub, *El último piso*

La verdad es que somos un puñado de gentes sin sitio en el mundo.

Max Aub, *La gallina ciega*

Antes de llegar al mundo del refugio, debemos apuntar que existe otra forma de vivir el desgarró dentro del destierro, que corresponde a la figura del paria.

El paria (concepto desarrollado por Hannah Arendt en su libro sobre Rahel Varnhagen)²²⁴ es una persona que, al igual

224 Arendt, Hannah, *Rahel Varnhagen, Vida de una mujer judía*, Barcelona, Lumen, 2000. No hay que perder la condición personal de Arendt al escribirla: «Al contar esa historia, Arendt se comprometía a un proceso de

que el desterrado, puede sentirse o estar realmente privada de todos los derechos sociales del espacio y excluida de las ventajas que gozan los demás por ser considerada cantidad sobrante. Pero, contrariamente al desterrado, el paria busca asentarse en tierra propia. Se trata de encontrar un refugio, pero en la invisibilidad, cuando el mundo no es lo que debería de ser.

El paria es aquel individuo a quien se excluye y expulsa a los márgenes de la sociedad y la sobrevivencia. Así, en un primer intento, quiere asimilarse al mundo, al espacio que lo recibe, y para ello está dispuesto a negarse a sí mismo con tal de conseguirlo: «El paria es mucho más que un apátrida, que un desarraigado: es un outsider... Es alguien con una pulsión tan enfermiza por asimilarse al mundo que está dispuesto a negarse a sí mismo con tal de no sentirse separado de él»²²⁵. Su condena es que no puede borrar las diferencias, no puede asimilarse como quisiera, pues la diferencia le marca. De su desesperación, surge la unión con otros para quienes tampoco parece existir lugar en el mundo, con quienes comparte una frustración que sólo podía apreciar otro desterrado.

La paradoja es que, aun en esta unión, el paria tampoco recupera su lugar en el mundo: «Es como si bajo la presión

auto-comprensión colectiva y redefinición como judía-alemana».

225 Cruz, Manuel, «Introducción», en Arendt, La condición humana, op. cit., p. II.

de la persecución, los perseguidos se han unido tanto que el espacio intermedio que hemos denominado mundo ha desaparecido»²²⁶. El paria sin mundo, con el mundo a sus espaldas, construirá un espacio alternativo con otros parias como él; no está solo. Pero de esta forma se aísla del mundo: la huida acabará limitando su espacio, conformándose sólo con ese pequeño lugar que logra construir. En su escape, el paria olvida el mundo, lo niega, fingiendo que lo otro no existe fuera de su reducido mundo. Ni el paria ni el desterrado regresan al hogar ni comprenden lo diferente. Se trata, para Hannah Arendt, de la actitud de la humanidad en tiempos difíciles, bajo la forma de fraternidad: «este tipo de humanidad es el gran privilegio de los pueblos parias... Sin embargo, este privilegio tiene un precio alto, a menudo va acompañado de una pérdida radical del mundo, una atrofia de todos los órganos con los que respondemos a él (comenzando con el sentido común con el que nos orientamos en un mundo común a nosotros mismos y a otros, y pasando luego al sentido de la belleza o del gusto, con los que amamos el mundo) que en casos extremos, donde el paria ha sobrevivido durante siglos, podemos hablar de una verdadera carencia de mundo. Y esta carencia de mundo es siempre una forma de inhumanidad»²²⁷.

Arendt habló de la transición del paria al ciudadano²²⁸, de

226 Arendt, op. cit., *Hombres en tiempos de oscuridad*, p. 23.

227 *Ibíd.*, p. 23.

228 Referida no sólo al pueblo judío, sino a todo el que, «privado de un

ese salto que trasciende la condición de segregado agravada por la auto-separación del mundo: «No deseo aseverar que la inmigración interior, la huida del mundo hacia el escondite, de la vida pública al anonimato, no era una actitud justificada y en muchos casos, la única posible. Siempre y cuando no se ignore la realidad, puede justificarse la huida del mundo en épocas oscuras de impotencia, aunque se reconozca como algo que se debe evitar... Esta persona deberá recordar que siempre está huyendo y que la realidad del mundo se expresa entonces a través de ese escape. Por lo tanto, la verdadera fuerza del escapismo surge de la persecución y la fuerza personal del fugitivo aumenta a medida que aumenta la persecución y el peligro»²²⁹. Es decir, a partir de cierto momento, «la función teórica de la categoría de paria deviene en otra. Perderá parte de su ropaje descriptivo para pasar a designar a una perspectiva, un lugar teórico, una mirada que no se incorpora al paisaje (o wittgensteinianamente, un ojo que no forma parte del mundo), pero constituye –ordena– lo mirado, no únicamente para el conocimiento sino también para la vida... se le asigne la labor de estar alerta ante lo inesperado, la de observar cómo ocurren cosas y sucesos sin apriorismos sobre el curso y la estructura de la historia»²³⁰.

espacio público», necesita separarse en soledad, para conservar en alguna forma su libertad de pensamiento.

229 Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, op. cit., pp. 32–33.

230 Cruz, Manuel, op. cit., p. II.

Esto ocurre porque el desgarrado, al ser un punto entre la ciudadanía y lo que no lo es, entre el que posee una casa y el que no, se convierte en aquel sujeto de derechos más apremiante, quien más los reclama y quien más necesita saberse poseedor de ellos. Pero, paradójicamente, el desplazado es aquel a quien menos se le reconoce cualquier derecho y la pertenencia al espacio, a la nación, a alguna patria. En la organización de los Estados modernos, la pertenencia al espacio, entendida como nación y como estado, es la única capaz de otorgar a sus habitantes un conjunto de derechos al convertirlos en ciudadanos. Los seres humanos que nacen en un determinado espacio, llamado patria, nación o Estado, son sujetos de los derechos que soportan, limitan y ordenan a ese espacio. Sin estado al que pertenecer, sin espacio que les sostenga, los seres humanos se encuentran abandonados. El exiliado conserva la memoria de por qué fue abandonado, de por qué se quedó sin sustento alguno. Al quedar despojado, se hace representativo de la expulsión y del espacio perdido, del fracaso de la organización política moderna. Esto le debe provocar el estar alerta, pendiente de la recuperación de esos derechos, consciente de la huida, de la injusticia por el desplazamiento cometido. Pero, para que pueda abrir los ojos y observar el mundo de otra manera, y tratar de movilizarse, debe encontrar un punto nuevo en el espacio desde donde mirar, desde donde cambiar los ojos que ven lo pasado y luchan por lo nuevo: se trataría de lograr que el mundo se recuperara, que volviera a oír su narración, de que

«el desplazado y despojado continúa desprendiéndose de cada una de las capas de la incongruencia y de la insensatez. Aspira a un recóndito momento de plenitud.



Aurora, 1962

Goza con la soledad que se ha impuesto y su espacio ideal sería una isla. No elabora utopías porque las ha perdido. En el silencio es donde mejor resuena su memoria»²³¹.

Esta situación sólo es posible para quien encuentra un

231 Muñiz, El canto del peregrino, op. cit., p. 128.

refugio, para quien, en primer lugar, está dispuesto a abrirse a lo otro. La profesión de su padre, Rodrigo Varo y Zejalvo, marcó el impulso errante de Remedios. Su alma nómada y abierta debió de aprender mucho de esa apertura a lo otro a través de su padre. Varo, aunque siempre añoró su país, busco ese nuevo lugar para recuperar la vida en el espacio de su refugio. Estuvo muy relacionada con los círculos republicanos españoles, aunque se hizo de un espacio propio que compartió con artistas mexicanos y otros exiliados europeos, como Gunther Gerzo y Leonora Carrington. Varo echa en México sus raíces definitivas, en una tierra convertida en patria hospitalaria para la España peregrina. Exiliada de la Guerra Civil, eterna fugitiva, encontró en México el espacio del refugio, un territorio donde germinar, donde volver, como *El flautista*, a lograr que las piedras, los significados, formen una casa que habitar. El espacio en donde el mundo, la realidad, el pasado no petrificado, entre de nuevo para comprenderlo:

... sin las piedras los hombres no tienen patria. Son las piedras y los ríos los auténticos padres de los hombres, sus progenitores... No te baste recordar: abre los libros, donde haya fotografías de España y míralas. Aprende, velas como nuevas, no recuerdes. Que las piedras, tal como están ahora, no son ya las que tú viste. Cambiaste de ojos. Tienes que ver a España con tus ojos nuevos, no con aquellos que dejaste allí... Si miras por España, tienes que verla; no pasar los ojos, sino dejarlos allí... bien

abiertos, desvelados: que es la única manera de no dormirse. Echa la mirada y recoge la red; alegra tus pupilas; abraza las cosas con los ojos y cébate la vista. Mira, pero mira para ver; no para olvidar: no almacenes recuerdos sino trasuntos de realidad; no pierdas nunca a España de vista, escudriña, mira de lleno: que las manos dependen siempre de los ojos: ábrelos y no te hartarás... cómetelos con la vista, no les quites el ojo: que te llamen lince... Míralos, míralos cómo eran, cómo son ahora, de que papel, míralos y trabaja para que vuelvan a ser otra vez de piedra. De piedra tuya. Que sin piedras no hay hombres²³².

5.4. El desgarró convertido en refugio: El transterrado

A los hombres les ha dado siempre por andar, para eso tienen piernas: pero hasta ahora no sabía que era el aire lo que les empujaba. Sólo tienen una oreja pequeña a cada lado de la cabeza, básteles para correr al menor ruido; no saben estarse quietos, ni ven más allá de la punta de su pequeña nariz, locos

232 Aub, «Homenaje a Lázaro Valdés» en La verdadera historia, op. cit., pp. 46–50. Las cursivas son mías.

con un tema: la velocidad; ya no les contentan las ruedas, quieren alas. Ignoran que una vez nacidos arraigan aunque no quieran y que no valen tretas, quiebros, artimañas o martingalas: no cuenta la carne, sino la savia.

Max Aub, *Enero sin nombre*

«Llegué a Veracruz en los huesos y de allí trepé a la ciudad de México». Así se describe en una carta Remedios Varo, despojada de casi todo y al inicio del encuentro con el país al que arribaba con Benjamin Péret y que debía convertirse en su última patria. El caminante, el viajero, tiene que descansar, tiene que encontrar lugares de hospitalidad en medio de su andar, casas, albergues, refugios que le protejan y le permitan una cierta reconstrucción, provisional, de sí mismo. Tener garantizado un hospedaje que nos brinde protección y sostén es la mayor necesidad para los viajeros en un mundo carente de albergues.

Un refugio es un lugar que acoge y ampara, un edificio en las montañas o en determinados lugares utilizado para acoger a viajeros y excursionistas. La imagen poética nos remite a esa cabaña en las montañas capaz de darnos protección en medio de la tormenta. De aquí que llamemos refugiado al que se ve «acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace un hueco, que

se le ofrece y aun se le concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera. Algo encuentra dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lugar de la propia miseria»²³³. Por ello el exiliado puede sentirse en su nueva tierra como trasplantado o prolongado en ella²³⁴, en una relación armónica que lo convierte en transterrado, neologismo acuñado por otro refugiado español, el filósofo José Gaos, que denota una relación de no encontrarse en tierra o en espacio ajeno:

Desde el primer momento tuve la impresión de no haber dejado la tierra patria por una tierra extranjera, sino más bien de haber trasladado de una patria a otra... queriendo expresar cómo me sentía en México desterrado sino... se me vino a las mientes y a la voz la palabra transterrado, que sin duda resultó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad y debía ser la de una realidad no sólo auténtica, sino más que puramente personal, pues hizo fortuna: desde entonces la he encontrado utilizada varias veces y no sólo en México ni por españoles y mexicanos²³⁵.

233 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 31.

234 También tenemos el término conterrado, acuñado por Juan Ramón Jiménez, quien a su llegada a Argentina tras una prolongada estancia en los Estados Unidos, dice que se sintió conterrado al oír hablar español de nuevo.

235 Gaos, *Confesiones de transterrado*, op. cit., p. 546.

Se trata del desgarramiento convertido en refugio, en la teoría de las dos patrias; de los dos espacios o de las dos casas. Según Gaos, hay una patria de origen, que nos viene dada por azar, más allá de toda decisión personal, y una patria de destino, libremente elegida, por lo tanto más válida que la primera, que nos llega por inercia.

Este nuevo espacio coincide con nuestro proyecto vital y, por lo tanto, ha de convertirse en lo más querido, lo más propio.

Esta situación determina el sentido del tiempo: el presente domina en el transterrado sobre el pasado, así como sobre el futuro. El desterrado, en su sequedad, está despierto pero no sueña. El refugiado proyecta, idea posibilidades: recupera su historia y su movimiento autónomo, es visible, puede continuar con la narración de su historia, y por ello siente que puede volver a habitar una casa propia:

La resolución de afincarse en México, a trabajar en él y para él, planteaba un problema importante de conciencia: de fidelidad o infidelidad a la patria de origen. Porque no parecía bastar como justificación la imposibilidad de volver a España con la correlativa forzosidad de quedarse en México. La idea de vivir definitivamente en México implicaba, es evidente, la de seguir viviendo aquí incluso en el caso de que se hiciese posible la vuelta a España... siento que trabajar en México y para México, es trabajar en España y para

España. Ese sentimiento, de identificación entre México y España, era ya en parte consecuencia de ideas, pero debía acabar siéndolo mucho más²³⁶.

De esta manera, el exiliado no sólo encuentra refugio en el nuevo país de acogida, sino que ve en él la manera de realizar su proyecto vital. Encuentra en él señales que apuntan a ese espacio perdido y su posible reconstrucción en ese otro lugar en el que se encuentra. Y con ello debe tener cuidado. Si el desterrado cierra los ojos a la tierra de asilo por sentirse ajeno o extraño, el transterrado los abre justamente por lo que hay de propio. Esa relación con lo otro–nuevo se vuelve problemática, porque la situación de estar en otro espacio, como bien señala Adolfo Sánchez, no significa necesariamente un encuentro con lo otro, con lo nuevo que se presenta: «lo que hace vivir al exiliado en su nueva tierra en plan definitivo, sin la obsesión del retorno y con el sueño de otra vida en su “patria de origen”, es el haberla encontrado en la tierra que le acoge o “patria de destino”»²³⁷.

Eso lo convierte en un ciego para su condición, un sujeto que aún no se ha liberado y que, por lo tanto, puede no dejar espacio para que lo nuevo también le llene. Ni el desterrado

236 *Ibíd.*, p. 549.

237 Sánchez Vázquez, Adolfo, «Del destierro al transtierro», en *L 'exili cultural de 1939. Seixanta anys deprés. Actas del I Congreso Internacional celebrado en Valencia*, tomo IIX, Universidad de Valencia, 2001, p. 44.

ni el paria ni el transterrado se abren, de esta manera, completamente a lo otro. Como el Vagabundo de Remedios, esta situación no significa que se deba dejar de andar, sino que poseemos raíces, y con ellas prejuicios que nos acompañan. El camino es una liberación interna y no meramente exterior: es mirarse para darse cuenta de las cadenas, de las maletas que cargamos en nuestros viajes, para saber cuáles nos pertenecen realmente y cuáles son pesos innecesarios para nuestro tránsito. Es saber que las cosas son metáforas, ser conscientes de esos juegos que nos rodean. ¿Cómo puede moverse libremente en el nuevo espacio, si sólo quiere estar ahí donde ve lo mismo y no lo diferente? ¿En qué espacio puede almacenar todo lo nuevo que desde ahora vivirá si ya se encuentra lleno? ¿Dónde almacenar las experiencias?

El transtierro es el punto que sana la herida del desgarró, pero la vivencia de esa ruptura no se olvida, no podemos hacerlo. Somos otros. El transtierro necesita abrirse a la comprensión. Aunque los viajes físicos terminaron para Varo con su llegada a México, el viaje interior continuó revelando como el exilio se ha convertido en nuestra propia constitución. El exilio tiene una dimensión retratada en la obra de Remedios que no es la religiosa ni la política ni la del destierro, el transtierro o la visión del paria. Es más bien una visión existencial. En este sentido existe una relación entre la filósofa María Zambrano y Remedios Varo, dos exiliadas para quienes la expulsión constituye una dimensión esencial

de la vida humana. Como escribe Max Aub en *La gallina ciega*, la vida no tiene, a partir de ese momento, sentido. Sólo es camino. Camino solo, propio, nuestro, en el afuera de la gran marcha del progreso que ha acabado devorando a quienes andaban por sus senderos.

En la pintura de Varo *Rompiendo el círculo vicioso*, un personaje rompe una alambrada que lo encarcela. Su acción permitirá que el bosque vuelva a verse, que esa inmensidad inunde el espacio.

Acompañado de un pájaro, símbolo de la trascendencia, que se cobija entre los pliegues de la capa, ha conseguido dar el paso decisivo, nos mira con grandes ojos sorprendidos. Porque «el exilio es un asombro constante en un recogimiento absoluto. Es una situación intermedia en progreso. Un tránsito obligado a lo desconocido»²³⁸.

La inmensidad se abre para recorrerla. El desterrado de piedra que transita por el cuadro de Remedios titulado *El camino árido*, lleva en su mano aquella piedra filosfal que «según los alquimistas consta de cuerpo alma y espíritu... la gran obra alquímica esta concluida y en el proceso se ha experimentado un cambio hacia otro estadio, un aumento del

238 Muñiz, *El canto del peregrino*, op. cit., p. 88. Esta situación también la percibe Ulises, quizás como el punto que pueda salvar su narración: la vivencia, la experiencia que no debe olvidar y que lo constituye. Aunque siempre avanzaba movido por su nostalgia de Ítaca y de Penélope, sentía curiosidad por los nuevos lugares a donde el dios Neptuno lo enviaba.

intelecto, llegando incluso hasta la propia transmutación... las piedrecillas que hieren sus pies descalzos no le producen sufrimientos: está ya por encima de las cosas terrenales»²³⁹.

Los personajes de Remedios caminan haciendo su camino. Pues, como nos dice Holderlin, nos es dado no reposar en ningún lugar. Somos caminantes.

5.5. Habitar en el desgarró: El caminante

No he encontrado hogar en ningún sitio: un nómada soy yo en todas las ciudades, y una despedida junto a todas las puertas.

Zaratustra

Tres veces me han arrebatado la casa y la existencia, me han separado de mi vida anterior y de mi pasado, y con dramática vehemencia me han arrojado al vacío, en ese «no sé adónde ir» que ya me resulta tan familiar. Pero no me quejo: es precisamente el apátrida el que se convierte en un

239 Varo, op. cit., p. 144.

hombre libre, libre en un sentido nuevo; sólo aquel que a nada está ligado, a nada debe reverencia.

Stefan Zweig, *Memorias*

La creencia en un logos capaz de instaurar en el mundo un orden racional se nos ha roto: el emplazamiento racional ha terminado por desplazarnos. De repente, la manera en que habitábamos el mundo se nos ha vuelto extraña; sencillamente, estamos desterrados del hogar, la tela se ha desgarrado.

Holderlin señala como los seres humanos siempre hemos habitado en el extranjero: somos signos sin significado. Frente a una razón moderna que creyó superar toda ruptura y limitación, el ser humano, ante el abandono, reconoce que siempre ha habitado en el desgarrado. El ser humano que asume su condición desgarrada se percata cuán difíciles e imposibles son los retornos y los reencuentros: ya no hay hogar al que volver. El ser humano es un ser viajero.

La figura metafórica del viaje se encuentra presente en toda la obra de Remedios como una constante, como punto de partida de la construcción de su espacio en un mundo de viajeros incansables. La metáfora espiritual del viaje se hace evidente en la obra de Varo *Ascensión al monte análogo*. En ella, observamos una figura solitaria de pie sobre un

pequeño trozo de madera, que remonta la corriente de un río hacia una montaña en forma de espiral. El agua fluye hacia arriba, mientras que el personaje navega ayudado por el viento: sus ropas sirven como velas. Para Varo, representaba «el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel, de aquellos espíritus que alcanzan la fase final de su evolución, el fin último, que para el alquimista es la transmutación de sí mismo. Esta evolución tiene un símbolo, la espiral, la forma en que las aguas ascienden hasta el cenit»²⁴⁰. El viaje es el intento por instaurar el lenguaje poético en las ruinas. El caminante es su poeta.

A partir del destierro y de su extrañamiento, el espacio del exilio puede convertirse en un instrumento de conocimiento, ya que consiste en «estar fuera de juego» y observar el mundo desde la distancia que nos permite ver sus diferentes fuerzas. El exilio es el lugar privilegiado para que el espacio se descubra, para que el mismo ser humano se encuentre.

240 Varo, op. cit., p.144. Tanto su sobrina como la historiadora Janet Kaplan apuntan que tras ese cuadro se encuentra la lectura de un libro de René Daumal del mismo título, y cuyo subtítulo dice: Una novela de aventuras euclidianas simbólicamente auténticas de escalar montañas. En dicho libro, un grupo de viajeros emprende una travesía por el mar con el fin de encontrar una montaña mágica en espiral, visible sólo en unos pocos momentos, para encontrar en ella una flor que únicamente podía tomarse cuando no se la quería, y de la que se decía que era fuente de purificación espiritual, de paz interior e inmortalidad.



Ascensión al monte análogo, 1960, óleo sobre triplay

La inmensidad se abre, el exiliado camina. Este disidente, este viajero que anda por sí mismo, es peligroso, porque provoca el extrañamiento: recupera su propia mirada, pero

también pasa a ser mirado por los otros. El desterrado, al quedar despojado de espacio, no sólo se hace representativo de la expulsión, sino también de ese espacio perdido. Por ello, el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento, una especie de revelación: «La experiencia es desde un ser, este que es el hombre, este que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. Lo que ve le hiere, le puede herir aun prodigiosamente para que su ser se le abra y se le revele, para que vaya saliendo de la congénita oscuridad a la luz, esa que ya hirió sus ojos, heridos, cuando los abrió por primera vez, cuando salió de su sueño o vio su sueño»²⁴¹. En el óleo *Ermitaño meditando*, Remedios regala la imagen de quien llega a este estado: «Este es un ermitaño; ya está fuera del tiempo y del espacio comunes, su cuerpo está formado por dos triángulos que al contraste, uno con vértice para arriba y el otro para abajo, forman una estrella de 6 puntas, símbolo del tiempo y del espacio en las antiguas enseñanzas esotéricas; dentro del pecho tiene a Yang y Ying, el más hermoso símbolo, está ya rodeado de un círculo y se ha convertido en Unidad»²⁴².

Nietzsche señala que el sujeto que ha alcanzado esta libertad de la razón no puede sentirse sobre la tierra más que como caminante, no como viajero hacia una meta final, pues

241 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 30. Las cursivas son mías.

242 Nota de la propia Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 73.

no la hay. Encontrará placer en el cambio, en lo transitorio, en el afuera que da la distancia, «la inmensidad, el ilimitado desierto, la inexistencia de horizonte y el cielo fluido. La existencia del ser humano a quien esto acontece ha entrado ya en el exilio, como en un océano sin isla alguna a la vista, sin norte real, punto de llegada, meta»²⁴³.

Quien ha alcanzado la libertad de la razón, aunque sólo sea en cierta medida, no puede menos que sentirse en la tierra como un caminante, pero un caminante que no se dirige hacia un punto de destino, pues no lo hay. Mirará, sin embargo, con ojos bien abiertos todo lo que pase realmente en el mundo; asimismo, no deberá atar a nada en particular el corazón con demasiada fuerza: es preciso que tenga también algo del vagabundo al que agrada cambiar de paisaje. Sin duda ese hombre pasará malas noches, en las que, cansado como estará, hallará cerrada la puerta de la ciudad que había de darle cobijo: tal vez incluso como en oriente, el desierto llegue hasta esa puerta... Es posible que a veces sea así la suerte de este caminante. Pero pronto llegan, en compensación, las deliciosas mañanas de otras comarcas y de otras jornadas, en las que, desde los primeros resplandores del alba, ve pasar entre la niebla de la montaña a los coros de las musas que le rozan al danzar; más tarde, sereno, en el equilibrio del alma de la mañana antes del mediodía

243 Zambrano *Los bienaventurados*, op. cit., p. 39.

y mientras se pasee bajo los árboles verá caer a sus pies desde sus copas y desde los verdes escondrijos de sus ramas una lluvia de cosas buenas y claras, como regalo de todos los espíritus libres que frecuentan el monte, el bosque y la soledad, y que son como él, con su forma de ser unas veces gozosa y otra meditabunda, caminantes y filósofos. Nacidos de los misterios de la mañana temprana, piensan qué es lo que puede dar al día, entre la décima y la duodécima campanadas del reloj, una faz tan pura, tan llena de luz y de claridad serena y transfiguradora: buscan la filosofía de la mañana.

Friedrich Nietzsche, «El Caminante»,

Humano demasiado Humano

Ahora debemos preguntarnos ¿De dónde parte esa inmensidad reencontrada que nos permite volver a andar? Para María Zambrano, los pasos para este exilio comienzan en el abandono, «el exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en otro hombre... en el desconocido no hay pasión, a fuerza tal vez de la aceptación, no de las circunstancias, ni de su situación en medio de ellas, sino de su orfandad. Y de eso que lo caracteriza más que nada: no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni –lo que decide en extremo para que salga de él ese

desconocido– ontológico. No ser nadie ni un mendigo: no ser nada. Ser tan sólo lo que no puede dejarse ni perderse, y en el exiliado más que nadie»²⁴⁴.

Este sentirse abandonado no le sucede al refugiado ni al desterrado: «En el exilio verdadero pronto se abre la inmensidad que puede no ser notada al principio. Es lo que queda, en lo que se resuelve, si llega a suceder, el desamparo». Un abandono total gracias al cual «llegan esos vacíos que en la vida de todos los hombres, en cualquier situación, aparecen y desaparecen»²⁴⁵. Recuperación de un vacío de posibilidades, un pensamiento del afuera que, como nos dice Foucault, provoca el vacío al mantenerse «en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que se es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas»²⁴⁶.

Esos vacíos reinventan el espacio, pues provocan la distancia para la visión, para la crítica, para el encuentro de nosotros mismos, del sujeto: «que una vez haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer, y hacia

244 *Ibíd.*, p. 36.

245 *Ibíd.*, p. 38.

246 Foucault, *El pensamiento del afuera*, op. cit., pp. 16–17.

este vacío debe dirigirse... en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente»²⁴⁷.

Un vacío total, que nos aparece listo para recorrerlo, como le sucede al personaje de la pintura *Rompiendo el círculo vicioso*. Para abrirse al otro, se tiene que ser enteramente extranjero en el mundo, se hospeda porque se vacía, se entrega completamente en el exilio. En esa apertura, se permite la circulación de los elementos del espacio, y de ese elemento primero para el ser humano que es la palabra. Un abandono que consiste así en «haberlo dejado de ser todo para seguir manteniéndose en el punto sin apoyo alguno, el perderse en el fondo de la historia, de la suya también, para encontrarse un día, en un solo instante sobrenadándolas todas»²⁴⁸.

Se trata de habitar en la errancia, en la ausencia de lugar, de punto fijo, de centro magnético o gravitacional, una ausencia de espacio que produce un constante extrañamiento. Por ello, el acento en la levitación en los cuadros de Remedios Varo («pérdida de la gravedad, pérdida de la seriedad. Remedios ríe pero su risa resuena en otro mundo»)²⁴⁹, manifestado en obras como *Naturaleza muerta resucitando* y *Fenómeno de ingravidez*, gira en torno a la elevación de sí

247 *Ibíd.*, pp. 24–25.

248 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 36.

249 Paz, op. cit. p. 51.

mismo, en esa transformación, tránsito necesario para la liberación. Estos cuadros son la ilustración de la separación de la tierra, de la cual se forma parte, del espacio en que uno se encuentra.

Un exilio, puesto que este comienza precisamente en esa separación del suelo al que se pertenece, en donde lo que cuenta ya no es la estancia o la instancia de la existencia, sino ese primer momento del ex, el momento de la salida y del afuera: «en el abandono sólo lo propio de que se está desposeído aparece, sólo lo que no se puede llegar a ser como ser propio... Peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica»²⁵⁰.

La ruptura que sentimos, la mirada que se nos da, es definitiva: Las cosas, de ahora en adelante, no tendrán más sostén que uno mismo. Extranjero privilegiado: puede darse cuenta, desde esa distancia del afuera, de que todo es construcción humana, demasiado humana, y de que puede haber por ello otra manera de narrarse y de habitar el espacio.

El ser humano es un ser entreabierto. El proyecto individual es comprensión. La identidad narrativa consiste en quedar herido por lo desconocido, por lo inesperado, es dejar libre la dimensión de lo extranjero. Por la narración, el ser humano es oyente de otras voces: comprendemos.

250 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., pp. 31–32.



Rompiendo el círculo vicioso, 1962, técnica mixta

La identificación va de la mano de la narración: quien debe identificarse, debe narrar su historia. Narrar la propia historia es contar un viaje, el de la propia vida, única manera de entrar en el tiempo cualitativo, aquel que es digno de ser

contado (narrado) y no sólo contabilizado, buscando nuevas formas de creatividad y de imaginación. Por ello, Remedios nos muestra, a lo largo de los tránsitos por su obra, cómo la capacidad que posee la mente humana para crear metáforas y enigmas conforma el hilo con el cual bordamos nuestro manto terrestre.

El espacio implica también comprensión del proyecto de cualquier otro ser humano; hay un espacio público que todos compartimos para poder ser, para poder movernos.

Un espacio de múltiples perspectivas, múltiples voces en cuanto encuentro de fuerzas. Si no comprendemos esto, si continuamos silenciando narradores, el espacio continuará vacío y sin sentido:

¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?

No para siempre en la tierra:

Sólo un poco aquí.

Aunque sea de jade se quiebra,

Aunque sea oro se rompe

Aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá.

No para siempre en la tierra

Sólo un poco aquí.

Eres tu verdadero ¿tienes raíz?

¿A dónde iremos

Donde la muerte no existe?

Mas, ¿por esto viviré llorando?

Que tu corazón se enderece:

Aquí nadie vivirá para siempre.
Aun los príncipes a morir vinieron...

Nezahualcoyotl

De esta manera, Remedios explora y encuentra. Nos pide abrir los ojos, estar atentos e insistir en la búsqueda de nosotros mismos. Su pintura nos acerca a otras realidades, a otros mundos y a otras ideas. Ella es *El alquimista* que transforma nuestra contemplación: es libertad. Una libertad conquistada en un viaje por ese nuevo Ulises que podemos ser cada uno de nosotros.

Pero Remedios también advierte que aquel que se ha encontrado sin espacio corre siempre el riesgo, ante la falta de sostén y de un mundo que lo ampare, de volver a encerrarse en un espacio aún más estrecho que el abandonado. Se trata, como lo expresa María Zambrano, de evitar la tentación de la existencia, esa misma que atrapa a un Descartes construyendo un sujeto, un yo solipsista identificado con su propio reflejo como el criterio de certeza. Un sujeto capaz de reducir la inmensidad del espacio, tomando a sus habitantes como meros sumandos sometidos a su control y dominio. Capaz de convertir al espacio en mero desierto sin sentido.

Remedios encontró así su propia fuente, su propio viaje. No más narraciones silenciadas, no más no-lugares. Espacios abiertos, sin divisiones, sin desplazamientos.

Quizás por ello, en *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, nuestro nuevo Ulises posee rostro de mujer. No es arbitrario que Adorno y Horkheimer realicen la caracterización de la identidad del sujeto como viril en su lectura de *la Odisea*. Ahora, quien ha lanzado este grito de Ruptura es una mujer. No será la primera ni la única vez que Remedios reinventa la mitología clásica de esta manera, en ese canto al rompimiento de fronteras y liberación de fuerzas. Creará un Minotauro (óleo del mismo nombre) femenino que nos mira con una llave en la mano: la cerradura que permite abrir el espacio se encuentra a sus espaldas, lista para ser abierta. Incluso nos regala un Pan como ninfa de los bosques en su cuadro *El trovador*. No será la única ocasión en que Remedios siga en sus obras los pasos de quien también ha sido desplazada, en alguna medida, de la construcción del mundo. A las mujeres se les ha impuesto el silencio y se las ha excluido. Hay que dejarle hablar, dejarle contar su historia. La violencia de la exclusión femenina, de su exilio y destierro, fue también una constante en su pintura. Es este el último desgarró al que volveremos la mirada, en busca de los viajeros.

Capítulo sexto

LAS TEJEDORAS DE VERONA

Sueño 2²⁵¹

Lunes

Me asomo a la ventana y veo con disgusto que el cartero cruza muy deprisa la calle y lleva puesta mi camisa de lana fina beige (es una camisa inglesa que me regalo Eva²⁵²). Lleva la camisa sujeta en la cintura con un cinturón michoacano de lana azul (que no existe en la realidad) también mío. Estoy indignada y corro para adentro y bajo a buscar al cartero para quitarle mis prendas. Pero no lo encuentro y veo una maleta vieja (una maleta gris que traje a México cuando vine). Comprendo

251 Trascipción de un sueño de Remedios Varo escrito por ella misma en Castells, op. cit., p. 121.

252 Se refiere a su Amiga Eva Sulzer.

que allí debe de estar mi camisa y empiezo a sacar alguna ropa.

Encuentro, además de mis cosas, un saco de tela de buena calidad propiedad de mi compadre Bill. Decido guardar este saco hasta que pueda venir a buscarlo y lo cuelgo en el respaldo de una silla para que no se arrugue, pero veo que la manga derecha está volteada al revés y arremangada, es decir, con varios pliegues como para hacerla más corta y como si hubiese sido usada así, al revés, mientras que la otra manga fue usada normalmente. Esto me parece una imposibilidad física y me deja perpleja.

6. Las tejedoras de Verona²⁵³

Todo puede suceder cuando la feminidad no sea una profesión protegida.

Virginia Woolf

Existe un dibujo poco conocido de Remedios Varo que lleva por título *Como en un sueño*. En él, aparece un cuerpo de mujer que es víctima de la violencia. «En su obra mexicana, muchos de los personajes que Varo pinta son altos, delgados y andróginos, y sin embargo en los cuadros en que se acentúa la violencia se desvive por dejar bien claro que las perjudicadas son las mujeres una expresión de

253 Tanto el presente capítulo como el siguiente tienen su base en un proyecto de investigación, mucho más amplio, que la propia autora del presente libro realizó sobre la temática de la identidad, el género y el feminismo a través de la obra de Varo, titulado *Las rupturas del género, La razón y la guerra*, merecedor para su realización de la Beca Manuel Castillo sobre Solidaridad y Cooperación 2003, de ayudas a proyectos de investigación, otorgada por el Patronato Sud–Nord de la Universidad de Valencia.

sus propios temores»²⁵⁴. Las piernas de la mujer terminan en ruedas (se trata de la primera obra que se conserva de Varo en donde las extremidades han sido sustituidas por éstas). Sin embargo, el pequeño tamaño de las mismas no le ha servido para escapar.



Como en un sueño, 1938, pluma y tinta sobre papel

A la mujer la están estirando, como en una especie de tortura medieval, en un árido paisaje. El cuerpo rígido de madera, sin vida, ha sido abandonado. Y esto, junto con la

254 Kaplan, op. cit., p. 158.

violencia que describe el pequeño dibujo, es lo que llama la atención sobre él. Hay una escalera por donde al parecer ha escapado la mujer, dejando su cuerpo ahí, preso de la violencia. Sólo su cuerpo: ella ya ha escapado a través de una puerta secreta. ¿Hacia dónde?

Las mujeres en el mundo de Varo viajan: lo hacen en vehículos hechos por ellas mismas, buscan la Luna o reciben llamadas para buscarse en una necesidad que no pueden evitar. Huyen y rompen con el mundo que las ha expulsado, al negarles cualquier narración propia. Y es que, como decía Virginia Woolf, soy mujer y por ello no tengo patria: «a las mujeres, la definición de patriarcado les hace asumir la realidad de expatriadas in patria; para las mujeres, esta expatriación está interiorizada, experimentada como una exclusión impuesta desde el exterior y vivida desde el interior de tal manera que la separación entre exterior e interior, entre dictamen patriarcal y decoro femenino, no se distingue fácilmente»²⁵⁵. Se trata de una luna enjaulada, como puede observarse en su obra *Cazadora de astros*, en donde Varo «se ha apoderado de un arquetipo simbólico de la conciencia femenina... la imagen de una luna encarcelada es preocupante y refuerza la sensación de falta de libertad y de confinamiento que dan tantas de sus obras. La tensión

255 Benstock, Shari, citada por Ferran, Ofelia, en «Encontrarse con las manos vacías: el desarraigo en la escritura del exilio de Merce Rodoreda», en 60 años después: las literaturas del exilio de 1939, Barcelona, Gexel, 2000, p. 273.

entre la fuerza de la bella cazadora y la debilidad de la luna enjaulada, ejemplifica la sutil interacción entre la impotencia y la fuerza, que es un tema que Varo repite a menudo en su obra»²⁵⁶. La propia manera en que ha sido tratada la obra de la pintora tanto por los críticos de arte, como por los historiadores, nos confirma esa marginalidad de la mujer en la historia, ese exilio en su condición que también habita estos cuadros y casas, y recorre el hilo del manto.

6.1. *Mimetismo*: Tejer para los otros

Cada vez que me sumerjo en la corriente de mis pensamientos, me siento expulsada de ella.

Virginia Woolf

El mundo destierra a la mujer²⁵⁷, que se siente sin espacio

256 Kaplan, op. cit., pp. 161–162.

257 Cabe resaltar que la utilización del término paria para designar la condición femenina tiene seguidores que van desde Hannah Arendt hasta Seyla Benhabib, en su artículo «La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt», Revista

propio, viviendo en un mundo limitado al espacio privado. Hay en el mundo un espacio para lo masculino (el espacio público) y otro para lo femenino (el espacio privado), donde la mujer vive el encierro de sus sueños. Precisamente, en la obra de Varo titulada *Vuelo Mágico*, la labor de la mujer permite que el personaje masculino realice el vuelo que a ella parece negársele, recluida en su pequeño mundo.



La tejedora de Verona, 1956, óleo masonita

Las mujeres de Remedios tejen, bordan, se encuentran en sus hogares encerradas entre cuatro paredes, en la reducción total de su espacio. Solo viven en el espacio

privado, ese pequeño mundo que quizás ni siquiera les pertenece del todo. Atrapada como la luna de la cazadora, la mujer sólo puede soñar con ser otra. En el lienzo *La tejedora de Verona*, una mujer teje encerrada en casa a otra, a ella misma. La famosa sentencia de Virginia Woolf acerca de la mujer creativa que tiene que «matar» el ángel de la casa que habita en los más antiguos estratos de su identidad, se encuentra manifiesta en el cuadro. La imagen se amplía, la mujer tiene alas, pues puede ser más grande y crecer más allá del espacio que la encierra, que no es más que el «dulce hogar». La mujer puede ser plenamente libre y, sin embargo, sólo puede fantasear con esa libertad, pues continúa sentada tejiendo, como le ocurre a la protagonista de otro cuadro realizado por Varo, titulado *Hojas muertas*. La protagonista de esta obra también teje una imagen masculina que tiene profundidad y espacio en su interior, mientras que las agujas que tejen la historia que le corresponde a ella realizan una historia que acaba en un baúl. Las hojas secas entran en este espacio íntimo y acogedor, pero que no construye nada para la mujer, ya que la narración producida es para otro, no para sí misma. La violencia contra la mujer implica la renuncia al propio proyecto existencial. Un espacio delimitado por una educación que enseña a la mujer a constituirse en un ser para otro y no en un ser para sí.

El doble juego se mantiene, la búsqueda de la reconciliación sólo puede traer el destierro de sí misma, una mujer

que sólo puede tener, como lo plasma otra obra de Remedios, el sueño de recorrer el espacio por sí misma, caminar y ser una viajera. En el cuadro *La espera*, podemos observar una mujer sin cabeza, pero con alas. Tiene unos prismáticos en lugar de ojos, pues así suple su carencia de visión. Sus piernas han sido sustituidas por una enorme prótesis, una muleta con forma de llave, con la que abre la puerta de un armario del que emana una especie de líquido espeso.



Hojas muertas, 1956, lápiz sobre papel

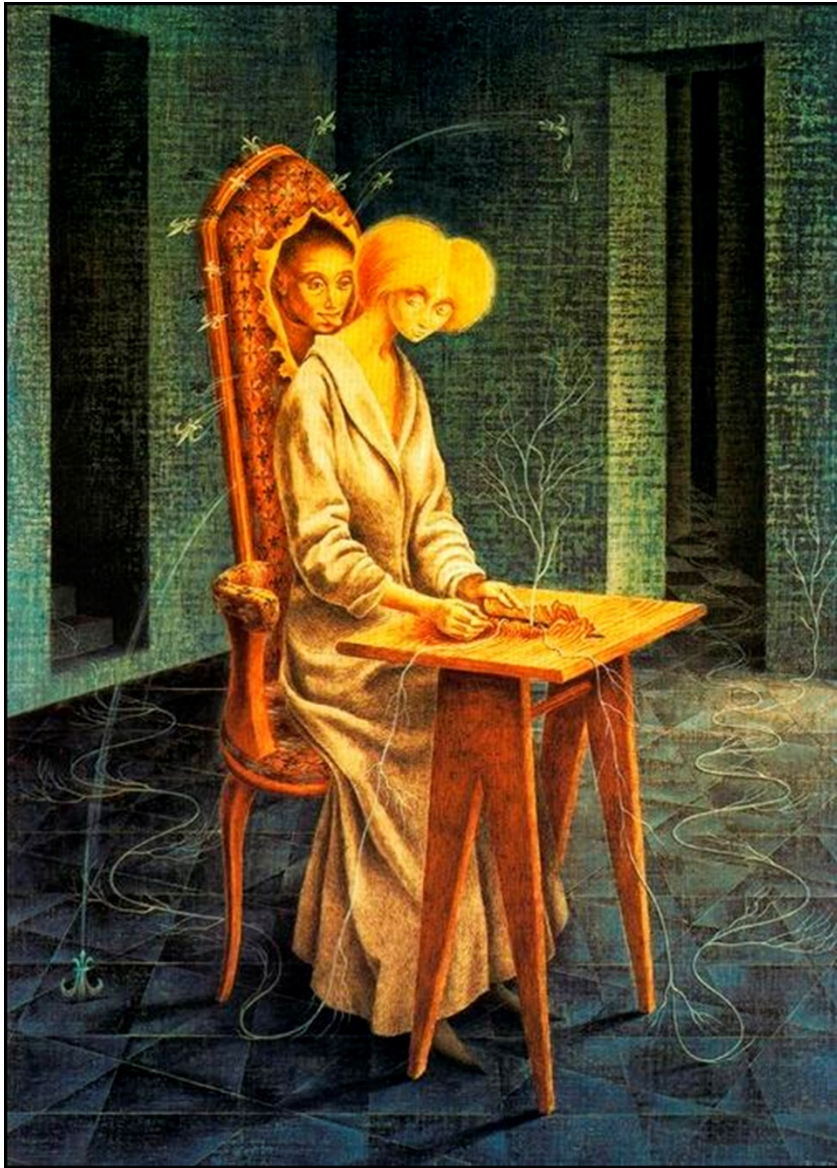
En el armario se encuentra un mundo y una nube. Afuera

sólo hay un muro en ruinas, un cometa que da luz y que quizá permitiera abrir el armario, lleno de recuerdos y vivencias guardadas. Unas manos se asoman por el muro, quizás las manos de alguien que ha logrado saltar la barrera que la separa del mundo: «Vemos aquí cómo en una sociedad patriarcal, donde el hombre y las necesidades del hombre son la norma, donde la mujer se concibe como mero apéndice o, en el mejor de los casos, como ser autónomo pero inferior al hombre, *la misma existencia se convierte para las mujeres en una forma de exilio*. Expatriadas in patria... las mujeres en tales sociedades viven una especie de doble vida, intentando reconciliar la imagen de lo femenino que la sociedad les impone (imagen de ser sumiso, dependiente y pasivo) con los deseos de autorrealización que alimentan en su interior. Se establece, por lo tanto, una tensión entre lo que se espera de la mujer, una imagen exterior, y lo que ella misma desea, la imagen interior que ella tiene de sí misma.

Atrapada en estas dos imágenes, entre el exterior y el interior, sin poder ser ninguna de las dos plenamente, la mujer se encuentra en una especie de tierra de nadie, expatriada, a fin de cuentas, sin haber tenido que dejar su propia tierra»²⁵⁸. ¿Puede algún día esta imagen de sí, que clama por salir, aunque sea por la ventana, aparecer en el mundo? ¿Puede tener espacio ese ser para sí que clama por

258 Ferran, op. cit., p. 274. Las cursivas son mías.

mostrase en *La tejedora de Verona*? ¿Puede en algún momento la mujer dejar de sentir el desgarró, representado por Varo, en esta cama de tortura?



Presencia perturbadora, 1959, óleo /tela

La violencia masculina, que desplaza y anula la narración femenina, la impotencia al verse arrastrada y anulada, fue una preocupación constante en la obra de Remedios Varo. En el óleo *Presencia inesperada*, una mujer, con los rasgos

de la pintora, está sentada, ante una mesa, de la que brotan diversas ramas. Un hombre aparece en el respaldo de la silla, rasgándola. Mientras esta presencia hace su aparición, las flores de la tapicería, expulsadas hacia la habitación, actúan como semillas, y penetran los mosaicos y los muros. Fuera del tapiz, continúan su germinación. La mujer continúa su tarea, abre la mesa (en una alusión a la propia sexualidad) por donde germina un árbol, cuyas raíces salen de la estancia. Las dos salidas visibles de la habitación nos muestran dos rutas o caminos diferentes. Escaleras y laberintos. ¿Cuál de ellos tomar? ¿O es mejor quedarse en ese espacio sin decidir hacia dónde moverse? Esta preocupación es reflejada en dos visiones, curiosamente ambas a bordo de ruedas, que sobre el tema Remedios plasmó en su trabajo. En la obra *Locomoción capilar*, el peligro se convierte en realidad, al ser secuestrada por un hombre que atrapa a la protagonista con su barba. En otra obra, titulada *Los caminos tortuosos*, hay un hombre escondido que lanza un tentáculo (bigote) para atrapar a la mujer. Pero ésta podrá escapar: posee una rueda como medio de locomoción, su aparato locomotor ha sido cambiado.

La mujer aparece en primer plano lista a defenderse gracias al paraguas que lleva consigo. Si aceptamos la idea de Cirlot sobre el paraguas como símbolo paternal, que representa tanto la virilidad, como la protección, «podemos concluir que la mujer en esta pintura ha ido más allá

(sobrepasado) del modelo psicológico y social tradicional, y está proponiendo una nueva búsqueda femenina»²⁵⁹.



Locomoción capilar, 1959, óleo masonita

Esta nueva búsqueda es la que abraza Remedios Varo. En sus cuadros se rebeló contra la pasividad femenina,

259 Caufield, Carlota, «Textual and visual strategies in the world of Remedios Varo en Corner» [en línea]. Women Artists & Writers and the Avant Garde, n.º 2/primavera 1999. <www.cornermag.org> [Consulta: 10/11/2003].

atrapada en el ámbito doméstico, en un espacio que la destierra de sí misma. Lo familiar en el mundo de Remedios se vuelve amenazante, peligroso, una cárcel sin salida, donde el espacio hace insostenible cualquier narración con sentido.



Papilla estelar, 1958, óleo/masonita

Así lo muestra el estrecho espacio de *Papilla estelar*, en

donde una mujer cansada y en soledad, en lo alto de una torre, tritura sustancia estelar para alimentar a una luna creciente cautiva en una jaula. Este tema se repite en *Mimetismo*, cuadro que transmite la desesperación de la mujer encerrada entre cuatro paredes, en el ámbito de lo privado, sin que haya salida para sus sueños.

Todos estos espacios condenan a la mujer a permanecer en silencio, a ver sin ser vista, como le ocurre a la protagonista de su obra *La mujer sedente*, que, confundida con el fondo, parece marchita, muerta:

Entre él y yo qué pequeño el espacio
Qué miniatura el tiempo
Un estallido velocidad de luz
El maullido de la onda atravesando laberintos
Que no acometen más mis libertades
He ido haciéndome gatuna
Al acostumbrarme a la domesticidad de los cojines
Al placer diminuto lengüetear la leche
Con disimulo recuento los rincones
Ensayo garras dispuestas Estrujo manteles
Rasgo ventanas por tardes ya cansadas
El gaterío que ahora soy
Me maúlla ausencias bajo las enaguas.

Norma Bazúa

El anterior poema esta basado en el cuadro de Remedios

Simpatía, que originalmente iba a llamarse La rabia del gato. Un cruce de miradas que Varo explica: «El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar si quiere uno a los gatos (como me pasa a mí). Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo ese artilugio eléctrico muy complicado, algunas chispas y electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente una ondulación permanente»²⁶⁰. Ondulación convertida en grito de esas ausencias que nos hablan en el cuadro (choque energético que se repite en el cuadro *Energía cósmica*) para convertirse en presencias.

6.2. Rompiendo el círculo vicioso: La creatividad liberada

No se nace mujer, se llega a serlo.

Simone de Beauvoir

Remedios, rebelde eterna, escoge no el mimetismo, sino

260 Anotación de la propia Remedios Varo recogida en Kaplan, op. cit., pp. 122–123.

la ruptura, el grito de su voz. Su identificación con el personaje que deja el hogar nos remite a su vida en España, en especial a su infancia, tiempos en que la sociedad se estructuraba alrededor del rigor, el orden y las reglas. Su educación no fue restrictiva en este sentido, pero sí vivió en una época en la cual el papel de la mujer estaba históricamente definido. En esos días de búsqueda, Varo sufrió las limitaciones que se le imponían por ser mujer. «Era una sensación de injusticia, no una conciencia. También teníamos una especie de indignación porque no nos permitían hacer muchas cosas que a los niños sí les permitían. Interiormente hay una especie de centro escondido que se pone furioso y a los hombres les da mucho miedo esta furia que se sabe expresar»¹¹.

Aunque ya para 1910 se había establecido el libre acceso a la universidad a las mujeres, y en 1918 se permitió su ingreso en la Administración pública en España, no fue hasta la proclamación de la II República cuando se plasmó, en gran parte, la emancipación femenina. Con todo, las costumbres sociales de la época no eran fáciles de cambiar. Una compañera de Varo relata la vivencia cotidiana que las estudiantes vivían en la Academia de San Fernando: «Éramos muy pocas chicas a quienes nuestros padres nos dejaban estudiar, más aún si se trataba de una carrera como la de Bellas Artes. Aquello no estaba bien visto... teníamos una condiscípula

que tenía que ir con su señorita de compañía ²⁶¹. Lo pasábamos muy bien, aunque los profesores eran muy exigentes. A mí Garnelo me suspendió en junio, no me lo merecía, era por el simple hecho de ser mujer. Cuando me quejé dijo que me aprobaría en septiembre»²⁶².

Los cambios sociales comenzaban a realizarse. Algunas de las leyes promulgadas en esta época hacían referencia a la equiparación legal de la mujer con los hombres en todos los planos, la posibilidad de ser elegidas para cargos políticos, el derecho al voto, el matrimonio civil, el divorcio y la extensión de la educación. Éstas son las mujeres que emigran hacia México²⁶³, un país en donde las mujeres y la cultura se construyen bajo la sombra de La Malinche²⁶⁴ y su traición, así como con grandes desigualdades económicas, sociales,

261 Declaraciones de Leonora Carrington en Urrutia, op. cit.

262 Francis Bartolozzi, en entrevista con Beatriz Varo, en Varo, op. cit., p. 38.

263 Dentro de las mujeres que emigraron a México se encuentran dos diputadas socialistas, Matilde de la Torre y Margarita Nelken, esta última amiga de Remedios. Le dedicará en su muerte un artículo titulado «El embrujo de Remedios Varo».

264 Para Octavio Paz, la permanencia de La Malinche en el inconsciente colectivo de México, se revela como símbolos de un conflicto, el del mestizaje. En La Malinche, Paz encuentra representación de las mujeres indígenas que fueron fascinadas por los españoles. Al realizar un análisis de la palabra chingar como «hacer violencia sobre otro», Paz muestra una sociedad en donde la mujer pasa a ser la «chingada», ser pasivo que no opone resistencia y es entregada, utilizada y olvidada como lo fue La Malinche. Proyecta de esta manera la imagen que se espera de una mujer, como casta, abnegada, sufrida y sumisa, y de valores que caracterizan el carácter del

políticas y culturales. Las mexicanas no tenían los mismos derechos que habían logrado las exiliadas españolas, ni la forma de vida liberal que éstas podían tener (como puede ser el simple hecho de acceder a un trabajo²⁶⁵). La búsqueda de espacios para las mujeres era un camino que comenzaba a darse en el país de su refugio.

En este sentido, también debemos recordar el paso de Remedios por el movimiento surrealista, en el que ninguna mujer fue citada en la lista oficial de miembros. En muchos sentidos, las mujeres surrealistas fueron emplazadas y desplazadas en los bordes de la existencia del movimiento. De aquella etapa, Remedios Varo se recordaba a sí misma escuchando «con la boca abierta y gran humildad a aquella gente brillante y dotada». Pero nunca se sintió parte de ellos: era demasiado independiente como para ajustarse a cánones y etiquetas. «Yo no pertenezco a ningún grupo, pinto lo que se me ocurre y se acabó», decía la pintora. Ni siquiera «exploró seriamente el automatismo psíquico... Por

mexicano, como el aguante, la resignación y el conformismo. Al comparar la imagen de la Virgen de Guadalupe con la de La Malinche, Paz aclara que las dos son mujeres y madres, sólo que una, por ser virgen, es aceptada, respetada y venerada; y la otra, por haber sido seducida, es rechazada y despreciada. Un desprecio que da origen al calificativo malinchista, para denunciar a todo aquel que prefiere lo extranjero, lo otro, a lo propio.

265 Por ejemplo, no fue sino hasta el 17 de octubre de 1953, 25 años después que las británicas, cuando las mexicanas ganaron el derecho a votar y ser electas. México era de los últimos países de América Latina en reconocer este derecho.

el contrario, más bien se burlaba de él, puesto que encontraba graciosa la idea de que las imágenes afloraran cuando menos se las esperaba... La pintora había dejado de ser la joven tímida que se atemorizaba ante Breton y sus cohortes, y con una estratagema sencillamente deliciosa rechazaba un precepto básico del proceso surrealista; era como si estuviese declarando su independencia frente al movimiento y su teoría»²⁶⁶. Sin embargo, siempre reconoció que el surrealismo lo llevaba en el corazón como búsqueda. Su obra *Mujer o espíritu de la noche*, no puede más que el retrato de esa mujer que se eleva por encima de su condición para buscar respuestas.

El discurso de la ruptura estará presente no sólo en Remedios, sino en la mayor parte de las artistas de su época, enfocando, ante todo, gestos y contenidos radicales, como signo de protesta y de rechazo, de subversión y de cuestionamiento de las imágenes de los roles sociales asignados a cada uno de los géneros. Este discurso puede observarse, por ejemplo, en algunas pinturas de Frida Kahlo, como en *Autorretrato con pelo cortado*²⁶⁷, que representa la

266 Kaplan, *Viajes inesperados*, op. cit., pp. 128–129.

267 Pero hay algo en esa rebeldía que perturba, que no cuadra. En la parte superior, enmarcando a Frida, puede leerse *Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero*. El texto procede de una canción mexicana. Si consideramos el cabello como el medio estereotípico de expresión del dolor femenino (recordemos a Sor Juana Inés de la Cruz cortándose mechones, bajo la idea de que una cabeza vacía no merecía estar adornada), nos viene una imagen: Diego Rivera. La ropa que viste Kahlo es

apropiación del espacio masculino por medio de la adopción de una actitud y una apariencia varoniles, que rompen con las imágenes tradicionales de la feminidad. Frida, sentada en una silla, vestida como hombre, pone las manos en unas tijeras. A su alrededor, dispersos en el piso, encontramos mechones y trenzas de su cabello cortado, mientras la pintora dirige la mirada a quien mira el cuadro, en una imagen de rebeldía, pues es la propia Kahlo quien sostiene las tijeras. También tenemos, para ilustrar ese destierro femenino, el *Autorretrato* de Leonora Carrington, en el que podemos ver a la pintora vistiendo pantalones de montar y con el cabello suelto, sentada en una postura «poco femenina» y dominando a una bestia salvaje. Ambas obras son un grito de protesta y de rechazo, pero también de lucha

parecida a la que solía usar el pintor. Es posible que «Frida se pinte así misma parecida a Diego porque quiere ser como él, pero, al mismo tiempo, sabe que si renuncia a su apariencia femenina va a ser rechazada» (Kettenman, Andrea, *Frida Kahlo, dolor y pasión*, Berlín, Taschen, 1992, p. 78.) El cuadro fue realizado durante una de sus rupturas con el pintor. En aquel periodo cambió el traje de tehuana que la caracterizaba y en ese gesto es consciente de que, en la medida en que deja la imagen clásica de la feminidad, ya no es querida. Tanto es así que en su lienzo *Autorretrato con trenza*, realizado poco después de su nueva boda con Rivera, los cabellos aparecen reconstruidos en una trenza que parece hecha de los cabellos antes cortados. Un collar parecido a una cadena rodea el cuello de Frida. La pintora acepta esa feminidad necesaria para ser querida, la trenza forma el símbolo de lo eterno asociado a la construcción del mito de lo femenino, de lo otro. A pesar de asumir el papel que Diego desea en su vida, Kahlo sabe que ha caído en una trampa. En su cuadro *Diego y yo*, los cabellos antes reconstruidos amenazan con estrangularla.

por obtener el propio espacio. *El Autorretrato de Carrington* guarda similitud con el cuadro *Mimetismo*, de Varo. Pero, mientras que el cuadro de Remedios denuncia la pasividad femenina en su condena de ser para otro y en su invisibilidad, la obra de Carrington es un abierto desafío.

En este sentido, merece una mención especial la amistad de Remedios Varo con la pintora Leonora Carrington²⁶⁸. Para Walter Gruen, último compañero de Varo, Remedios y Leonora eran como hermanas gemelas inseparables, cómplices de lecturas de cartas, de creación de fantasías, amigas en el arte y fuera de él. Remedios y Leonora son bordadoras del manto terrestre, hilvanan hilos de fantasía que crean poco a poco su propio mundo:

Estoy lavando una gatita rubia en el lavabo de algún hotel, pero no es cierto, parece más bien Leonora, que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado... en ese momento tocan a la puerta. Voy a abrir y veo un personaje embozado en una capa oscura y con un sombrero de paja veraniego. Me dice que viene de parte de la señora Amarilla. ¡Claro!, entiendo inmediatamente que el amarillo como fuerza conciliatoria y determinante me es muy favorable. Le hago entrar. La gata Leonora ha

268 Aunque sólo la obra de Remedios Varo ha recibido la calificación de monumento artístico nacional de México, no se descarta la posibilidad de que algún día también el trabajo de Leonora Carrington reciba la misma mención.

desaparecido. Yo siento un terror súbito: ahora voy a saber algo que mejor ignorase²⁶⁹.

También Leonora, reflejando a la propia Varo bajo el nombre de «Carmela», dejó constancia de esta complicidad en divertidas ocurrencias y travesuras compartidas:

Carmela teje unos sueters muy elegantes, pero el gran placer de su vida consiste en escribir cartas. Carmela escribe cartas a gente de todas partes del mundo a quien nunca ha conocido, firmándolas con toda suerte de románticos nombres, jamás, desde luego, con el suyo propio. Carmela despreciaría las cartas anónimas y ¿quién sería tan poco práctico como para responderlas? Estas cartas maravillosas salen por correo aéreo, escritas en una forma celeste con la fina caligrafía de Carmela. Nunca llega una respuesta. La gente no tiene tiempo para nada realmente interesante...²⁷⁰.

Remedios Varo conoció a Leonora Carrington (entonces pareja de Max Ernst) durante 1939 en París, formando parte del ambiente surrealista. La Segunda Guerra Mundial las distanciará, pero volverán a unirse al refugiarse en México, en 1943, cuando Carrington y Paul Leduc, su esposo en

269 Remedios Varo relatando un sueño en Castells, op. cit., p. 122.

270 Carrington, Leonora, fragmentos de su obra *La trompetilla acústica*, citados en *ibíd.*, p. 33. La afición de Remedios por la redacción de cartas cuyo destinatario era elegido al azar (personas desconocidos, preferiblemente psiquiatras), ha quedado manifestada en los diversos textos que hemos reproducido a lo largo de este tránsito por su obra.

aquella época, vivan durante un tiempo en el departamento de Remedios y Benjamin Péret. Ahí, afianzan su amistad y descubren su gusto en común por los temas esotéricos y alquímicos. La amistad cultivada por estas dos artistas será rica y creativa. Ambas creían que estaban inspiradas por extrañas fuerzas internas y conectadas de una manera mágica:

Un trozo de la vida de A, después, el viaje a esa otra ciudad encuentra a X (no se parecen físicamente pero se complementan). Al principio sólo pequeñas coincidencias, después, relatos de X (incluso con ocasionales documentos fotográficos de rincones de la casa, animal favorito, fiesta o reunión, etc.) con precisiones de fechas y días, que descubren la coincidencia (el lugar en que vive en esta otra ciudad tenía algunas huellas cuando llegó por primera vez: la silla en que se sentó estaba algo caliente, etc., etc.). Desde luego, X tiene en su poder algunos objetos que A creyó haber perdido o cuya desaparición era obscura.

El pelo, quizás fuera posible que el único pelo fuera algo violáceo, compuesto de los otros dos: uno rojo y el otro azulado (negro azulado).

Taches de rousseur casi invisibles, pero en el uno obscuras, en el otro claras (como si las manchas del uno hubiesen sido las manchas hechas sirviéndose de la piel

del otro en la forma en que se hace el pochoir)...²⁷¹.

Remedios Varo, en colaboración con Leonora Carrington, construyó un lenguaje alternativo, no sólo visual, sino también verbal, reflejado en sus cartas y cuentos. Este lenguaje tiene una base común: el mundo de las actividades domésticas. Carmela teje y borda, Remedios lava, Carrington cocina. Sin embargo, en el mundo de la pintura, estas actividades domésticas se transmutan, pues sirven para explorar la creatividad en la esfera de las mujeres, sumando lo fantástico como un elemento de la vida cotidiana. En *Bordando el manto terrestre*, el arte del bordado, como habilidad doméstica, se transforma en instrumento de liberación: mientras las chicas tejen el mundo, entre los pliegues, bordan un mundo alterno, subversivo, metafórico y mágico que permite su liberación. Las obras de Varo y de Carrington buscan, de esta manera, liberar e imaginar el principio creativo femenino, en donde el espacio de lo privado adquiere la fuerza necesaria, como un lugar desde el cual negociar el poder.

Aunque en sus reuniones buscaron un autodescubrimiento creativo y trabajaban juntas para explorar el lenguaje pictórico, su obra sigue siendo independiente una de la otra. Al crear un lenguaje onírico y fantasioso, al ser extranjeras en México, mujeres e íntimas amigas, buscando liberar la creatividad femenina, es

271 Nota de un proyecto de Remedios Varo en Varo, op. cit., pp. 242-243.

inevitable que aparezcan en muchos estudios íntimamente relacionadas, lo que hace que en ocasiones «sea difícil referirse a una sin mencionar a la otra... Incluso Breton se refiere a Carrington y a Remedios juntas y las califica como los más bellos haces de luz de la pintura de posguerra en las Américas»²⁷². Pero, como declara Carrington: «Es muy distinto lo que hizo Remedios de lo que hago yo, y que nos confundan no es agradable, aunque tuvimos mucha afinidad en las ideas y nos interesamos en el mismo tipo de cosas»²⁷³.

La relación de Remedios con Leonora Carrington forma parte de esos viajes, de esa búsqueda y complicidad que dispara los elementos creativos, ya que Varo creía en la liberación a través de los viajes internos, de la introspección, de la ruptura que lleva a encontrarnos a nosotros mismos. Por ello, en su cuadro *Rompiendo el círculo vicioso*, la protagonista se apodera del cinturón que la limita, y lo rompe para poder acceder a su mundo interior. Es un espacio de ruptura representado de una manera diferente a la de Kahlo²⁷⁴ y a la de Carrington.

272 Kaplan, op. cit., p. 220.

273 Carrington, Leonora, en «Tiempo soñado», entrevista de Payan, Emilio y Villa, Saúl, en *La Jornada Semanal*, 15 de diciembre de 1996.

274 No existen datos sobre una amistad de Kahlo con Varo; si bien esta trabajó en el taller de restauración de Diego Rivera, coleccionista de piezas prehispánicas, su relación no era de estrecha amistad. Sin embargo, llama la atención la utilización del mismo simbolismo para representar el dolor, utilizado por Frida en su cuadro *La columna rota* y en el anuncio para la Casa

En esta lucha, Remedios crea su propia vivencia del desgarramiento y del encuentro de un espacio negado a las mujeres. En su óleo *Ruptura*, vemos una mujer que, decidida, abandona un edificio. En este paisaje otoñal la protagonista marcha fuera del espacio en que vivió y que ya no es más suyo. Protegida sólo con una capa, se aleja de las instituciones y las tradiciones del pasado, observando de reojo todos esos rostros idénticos con los que rompe: es la lucha de la opresión contra la creatividad. Ojos de otros, de ella misma multiplicada en ellos, que ha interiorizado la culpa por querer romper y no sujetarse a las normas.

Con *El segundo sexo*, libro publicado en la época de realización de estas obras, Simone de Beauvoir abrió uno de los más ambiciosos debates sobre la situación en que la mujer construye su mundo y vive su sentido. Beauvoir será enfática, no hay esencias, «no se nace mujer, llega una a serlo», también valdría decir que no se nace hombre, también se llega a serlo. La identidad sexual fija, definida por roles y categorías genéricas rígidas, no está en el núcleo de la identidad del yo. Las fuentes del yo yacen más profundamente. «Woolf parece sugerir que la creatividad del artista, de la que emana su imaginación, su fantasía, pudiera ser una fuente del yo y de la identidad personal más allá del sexo. El problema de Orlando va mucho más allá del sexo, del deseo o del género: es el problema de uno mismo

como ser creativo»²⁷⁵. Un ser creativo que es un para sí. Quien lo niega, quien busca categorías legitimizantes, caerá en la mala fe sartreana, en el *Mimetismo* que denuncia Remedios Varo.



Vuelo mágico, 1955, óleo

Existen, por supuesto, las ventajas de evitar la libertad, esa mala fe que se complace en la mujer actuando en el papel del otro: es más cómodo el juego de perpetuar la esclavitud que trabajar para liberarse, lo que llevará a Beauvoir a hablar de una complicidad de las propias mujeres ante su situación: es mejor construirse en un ser para otros, como el mito que

275 Campillo, *El descrédit de la modernitat*, op. cit., pp. 227–228.

se ha hecho de ella, en ese eterno femenino, en esta enajenación de sí misma, en esa construcción como Mujer sedente, que la angustia de un ser que consiste en encontrarse echado en posibilidades de sí, en una posibilidad básica de poder ser o no ser que constituye la existencia en su proyectarse al vacío.

La mujer no está determinada por sus hormonas ni por sus instintos, sino por la forma de recuperar su relación con el mundo y con su cuerpo. La educación conspira para apartarla de esos caminos, para limitar el horizonte, enajenarla con su circunstancia y con su cuerpo, como algo de lo que no puede escapar, cayendo en la mala fe. En el mundo de Varo, no todos sus personajes portan un traje que les permita el viaje, ni sus cuerpos han mutado, ante las necesidades del espacio, en un desborde de la imaginación. Mediante un juego entre el yo como lugar de las apariencias y el atuendo como parte de los discursos y las prácticas alrededor del cuerpo, el vestido se convierte en un cuerpo–mensaje que denuncia la envoltura que lo oculta. En *El encuentro*, el personaje tapa la boca de quien se oculta en los ropajes, abre la puerta con cara amable a un recién llegado, mientras que el exterior amenaza con estallar. Este encuentro entre ropajes, entre encierros que ocultan un yo, una parte que no se muestra al exterior, se repite en otro encuentro, en donde la protagonista está unida por su ropa hecha jirones con su propia imagen oculta en un baúl. De ahí, la importancia de la creación de mentalidades abiertas, de no interiorizar la

categoría en que la mujer es colocada. Surge la importancia de esta puerta, de este escape presentado en la obra de Varo Como un sueño, en donde el cuerpo, atrapado y portador de categorías, es torturado. Porque la libertad es impotente si está limitada por categorías. ¿Puede construir un espacio propio quien está oprimido? No, pero tampoco el opresor. Los dos carecen de libertad, ya que ambos se explican por la tendencia a enajenarse con el otro. Lo que se acabará narrando es un guión mal contado, no una historia personal. La libertad consiste en construir la propia casa y no habitar un espacio prestado, ya hecho: se trata de narrar nuestro propio sentido.

Estamos contruidos por un discurso, pero no determinados por él. De ahí que Beauvoir apunte que «el problema de la mujer es también el problema del hombre». Es innegable que la construcción del espacio, de la vida ética, debe partir de asumir una condición abordada como rota, pero no puede quedarse ahí, pues se teje un nuevo manto terrestre, un nuevo mundo, un nuevo yo.

6.3. *La llamada: Recuerdos y despedidas*

¿En perseguirme, mundo, qué intereses? ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento poner bellezas en mi

entendimiento y no mi entendimiento en las bellezas? Yo no estimo tesoros ni riquezas, y así, siempre me causa más contento poner riquezas en mi entendimiento que no mi entendimiento en las riquezas. Sor Juana Inés de la Cruz Siguiendo con el abrazo de la Ruptura, Varo creará un tríptico que convierte en una alegoría de la liberación que hemos comentado ya en nuestros tránsitos. En el primer cuadro que lo compone, *Hacia la torre*, un grupo de adolescentes masificadas se alejan de una torre donde están cautivas. Montadas en una bicicleta, se dirigen a un destino predeterminado. El resto de los personajes que las acompañan, así como los pájaros que vuelan formando un cordón de vigilancia, intentan que ninguna de las chicas se aparte del camino establecido. Sólo una de las jóvenes mira al observador, se rebela, resistiéndose a perderse a sí misma. No pertenece a este espacio gris. En el panel central, llamado *Bordando el manto terrestre*, las chicas tejen un gran manto terrestre, bajo las órdenes de un «Gran Maestro» que, sin tener rostro, las domina por completo. Sin embargo, una chica rebelde ha tejido una huida, una salida en la que se ve en otro mundo posible. Está dispuesta a huir de la torre que la aísla de la vida misma que se espera que ella construya: ha tejido en el manto su propia barca para partir. El tercer panel, *La huida* muestra su éxito. ¿Qué le espera?, sólo la apertura, el devenir. Narrar un nuevo sentido en libertad.

Esta recuperación de sí misma lleva a Remedios a abandonar las estructuras, a reinventarse, a recuperar el espacio negado. En su obra *Recuerdo de la valquiria (Hiedra salvaje)*, basado en la leyenda de los nibelungos, no vemos más que Brunilda espere al héroe que la saque de su letargo para poder entonces vivir y contar su historia. Esa imagen de una mujer encerrada en un reducido espacio vital no es más que un recuerdo. Remedios reinventa la mitología. En el *Anillo de los nibelungos*, Brunilda, hija favorita de Wotan, debe olvidarse para siempre de repetir la famosa Cabalgata de las valquirias, pues debe descender a ser humana y ser poseída por un hombre en castigo por su desobediencia. Wotan la condena a dormir sobre la cima de un monte, rodeada de llamas y privada de sus poderes divinos, que sólo recuperará cuando un héroe sin miedo la rescate. Este héroe fue Sigfrido²⁷⁶. Esta historia de espera constante, para acabar contando la historia personal a través de otros, no existe aquí: en el cuadro hay un corsé abandonado a un lado de un paisaje rodeado por un muro, que no es más fuego, sino sólo humo. Del muro cae un líquido (agua), mientras que algunas hojas ya crecen sobre el corsé que aprisionaba a la mujer que dormía. El fuego ha sido apagado, pero, ¿por quién? Quizás por la propia valquiria que ha despertado de su sueño por sí misma, obteniendo la fuerza suficiente para liberarse. La valquiria ha desaparecido, y ha dejado el corsé vacío para

276 En la mitología, Brunilda hace matar a Sigfrido por los celos del traidor Glithorm. Entonces, desconsolada y arrepentida, se hace quemar sobre la pira junto con su amado.

que cumpla su sentencia en su lugar, un espacio que ella no pidió, no deseaba. Detrás del muro aparecen las cabezas de dos mujeres que nadan en la inmensidad de un océano. La valquiria no se encuentra sola en su búsqueda.



Recuerdo de la valquiria (Hiedra salvaje), 1938, gouache/triplay

Aunque estas imágenes poseen una relación directa con la condición femenina que Remedios denuncia en su entorno,

si hablamos de la recuperación del espacio perdido, este ambiente coloca el feminismo en un punto clave, ya que otorga a la búsqueda de sentido perdida y a la insostenibilidad del sujeto en el espacio, su propia visión y sus preguntas, y pone en duda una supuesta esencia categorial que constituye el ser sujeto. Cuando hablamos de una reducción de espacio, nos encontramos con el mundo construido por ese sujeto (masculino), que engendra una mentalidad y un estilo de vida que influye en todo el entorno social y que no sólo destruye al otro, sino que a la larga es autodestructivo. El dominio mental y físico del espacio origina un sistema que nos afecta a todos, excluyentes y excluidos. El criterio aplicado es la diferencia (una diferencia en donde se suscribe también el género): sólo se afirma lo uno mediante la negación total de lo otro, en esa tentación de la existencia que toma a los demás como sumandos a su disposición. Hemos visto cómo esta mentalidad genera una guerra constante, que no supone otra cosa sino la implementación total del espacio, en un intento de desterrar por completo de él lo diferente. Chantal Mouffe²⁷⁷ considera

277 «Muchas feministas creen que si no se contempla a las mujeres con una identidad coherente no podremos sentar las bases de un movimiento político feminista... la deconstrucción de las identidades esenciales tendría que verse como la condición necesaria para una comprensión adecuada de la variedad de relaciones sociales. Sólo cuando se descarte la visión del sujeto como un agente al mismo tiempo racional y transparente para sí mismo, y descartemos también la supuesta unidad y homogeneidad del conjunto de sus posiciones, tendremos posibilidades de teorizar las relaciones de subordinación... Podemos entonces concebir el agente social como una entidad constituida por un conjunto de posiciones del sujeto que no pueden

que esta crítica al sujeto que construye, emplaza y desplaza de esa manera el mundo, es precisamente necesaria para el feminismo y sus objetivos. Así, la pregunta sobre cómo podría definirse el sujeto del feminismo y volver a ser sostenible en el mundo, evitando su desplazamiento, es en realidad la pregunta de todos, la pregunta del sentido, porque «el feminismo no es una corriente que se ocupe únicamente de las cosas de las mujeres, como suele decirse, sino que a partir de esa situación concreta se construye una visión del mundo, una teoría para llevar a cabo una transformación del mundo...es un proceso de toma de conciencia a partir de las propias vivencias, por lo tanto un cuestionamiento de la vida cotidiana de cada quién»²⁷⁸.

La clave estriba en que cada sujeto es proyecto en situación. El género no es la identidad de sí mismo ni la esencia. No podemos caer en esencialismos. Hemos de abandonarlos en ese vacío necesario para poder recibir lo otro. Esa búsqueda constante de sí misma lleva a Remedios Varo hasta los caminos del psicoanálisis. En su lienzo *Mujer saliendo del psicoanalista*, Remedios decide dejar atrás el pasado, las ataduras que le impiden andar, la serie de mentiras con las que ha crecido. Como vimos en nuestros

estar nunca fijadas... una entidad constituida por una diversidad de discursos, entre los cuales no tiene que haber necesariamente relación». Mouffe, Chantal, «Feminismo, ciudadanía y política democrática radical», en *Debate Feminista*, año 4, vol. 7, México D.F, UNAM, 1993, pp. 6–7.

278 Batra, Eli, *Mujer, arte e ideología*, México, Icaria, 1994, pp. 16–17.

tránsitos, Remedios era consciente de que el descubrimiento de nuestros mundos ocultos era necesario para liberarnos. Si todo sentido es interpretación creativa de un sujeto sobre su existencia, debemos desvelar la manera en que nos desengañamos y engañamos en esa interpretación.



La llamada (El llamado), 1961, óleo masonita

En esta pintura, Remedios tira al pozo los desechos

psicológicos, recuerdos de antaño, para liberarse. El canasto que porta contiene un reloj: es tiempo, quizás el tiempo perdido de Proust. Va en busca de su libertad. La cabeza que tira al pozo representa la autoridad masculina. Es un gesto de descargo, de liberación de una determinación ajena, de partida hacia una nueva y creativa fase vital, una luz emergente, título de otra de sus obras, que surge de la invisibilidad a la que estaba condenada.

Es un llamado a buscarse a sí misma, como en el cuadro *La llamada*, en donde una mujer, en un estado de éxtasis, camina para encontrar el claro del bosque que le permita *Nacer de Nuevo*. Atreverse a mirar y caminar buscándose, haciendo un camino por entre estos seres petrificados para traspasar sus limitaciones. En *Nacer de nuevo*, el viaje se complementa, la mujer llega a un claro del bosque donde recibe la revelación: el reflejo no de su rostro, sino el de una luna que crece, libre. Se busca una subjetividad sin sujeto esencialista, un sujeto que actúe en el espacio de sus prácticas, que se edifica, capaz de imaginación y proyecto, liberando sus deseos, sus prácticas y sus acciones. Hay un «decir adiós» a toda identidad binaria, a las categorías hombre–mujer. Hay que promover nuevas formas de subjetividad alejadas de aquellas que nos han sido impuestas durante muchos siglos. Lejos de adscribir la actividad creadora de alguien a un género, esta debería remitir tan sólo a una actividad ética. En esa búsqueda, hoy, la mujer está empezando a relacionarse consigo misma. No

existía antes para sí, sino para los demás, pero también los demás no existían para ella.



Nacer de nuevo, 1960, óleo/masonita

Esa mujer era puramente pasiva, un objeto. Era vista pero no veía. Ahora comienza a mirar, pero se trata aún de un espacio lleno de contradicciones. Vivimos en un espacio transicional entre el ya no y el todavía no, el de la apertura a nuevas construcciones, a nuevas narratividades²⁷⁹. Si la identidad del yo es la capacidad reflexiva de un individuo para generar activamente significados, una historia con sentido, para uno mismo y para los otros, lo que queda es realizar esa narración que construya el espacio del existir como búsqueda constante, que nos lleva a preguntar, a cuidar y proyectar un deber como la búsqueda de sí mismo. Se comienza a aprender a expresar las contradicciones, a verlas, a comprenderlas, a vivir con ellas y cambiarlas. Esta relación se trata de un perderse y un volver a encontrarse, es un proceso curativo, es mirar, es narrar la propia vida, viajar por nuestros propios laberintos. La construcción de sentido debe abrirse a la confusión de las fronteras y a la responsabilidad de su construcción. Tejemos el manto terrestre que nos sostiene, el manto de una convivencia que nos soporta, siempre, junto al otro.

Todo para que no sólo la mujer tenga aquel cuarto propio que reclamaba Virginia Woolf, como el medio para poder ser oída y narrar: se trata de encontrar ese espacio que todos

279 Los retratos encargados a Remedios son, en este sentido, una muestra de narración de un individuo en otro espacio posible, mágico y fantástico, como ocurre en *Retrato del doctor Ignacio Cháves*, *Las hijas de la familia Arnouz* y *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*.

necesitamos, un espacio menos invadido por las dominaciones, por los discursos totalitarios, por todo aquello que reduzca nuestro espacio; y concebir así un mundo más plural, si queremos que el caminante y el viajero se abran paso para reencontrar el hogar.

6.4. Apariciones y desapariciones: Los nuevos habitantes

*El mar se mide por olas, el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.*

*El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.*

*Parece que sales y soles,
nosotros y nada...*

Jaime Sabines

Nos hemos encontrado con que el caminante–viajero que puebla los cuadros de Remedios no tiene otra meta que la partida misma. Si el fin es el viaje, éste se convierte en

imagen del no-retorno: caminan por sus lienzos nuevos seres que han aprendido a construirse de otra manera, a vivir el desgarró y convertirlo en narración creativa. El exiliado, el expulsado, siempre tiene la esperanza de esta posibilidad. Puede existir aún un rescate para la identidad en el exilio, puede ser posible la construcción de un nuevo hogar, puede ser aún posible dar sentido a nuestro mundo. Porque, como nos dice Octavio Paz: «En su lucha con la realidad, algunos pintores la violan o la cubren de signos, la hacen estallar o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan, Remedios la volatiza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz»²⁸⁰. Remedios Varo carga el espacio, lo vuelve imán para que las apariciones se produzcan en él.

En los cuadros de Remedios, los caminantes aparecen dispuestos a recuperar el espacio y la identidad, siguiendo la tradición foucaultiana de ver al ser humano como una construcción moderna que ha de desaparecer para ser ocupado por otra cosa, para poder a volver a habitar el mundo. La imaginación se desborda sobre la tela en un mundo de personajes que aparecen en ese imán en que Remedios convierte el espacio. Fabricantes de pájaros, cazadores de astros, alquimistas, mujeres en busca de sí mismas, caminan por el espacio de Remedios, imán de prodigiosas apariciones. Remedios Varo no pintó la presencia sino la ausencia, el vacío en el que uno se encuentra, en la

280 Paz, op. cit. p. 50.

problematización de la identidad personal como un proceso, una historia inquietante, una aventura. Como Freud dijo: «Yo no es uno». El individuo no es el sujeto entero racional y sin fisuras: es un conglomerado de fragmentos en relaciones inciertas. Una existencia vagabunda que, desde el afuera de su exilio, desde el espacio de la expulsión, puede recuperar la narración de lo que es. Remedios reconstruye el espacio: la salida de la crisis, a veces larga y con frecuencia penosa, es también una transformación. Porque entre el abandono de la antigua identidad y la construcción de una nueva identidad existe una tierra de nadie del sentido, un vacío. «Porque pintó en la Aparición, la Desaparición»²⁸¹. Y en ese espacio de abandono es donde Remedios busca una continuidad de un yo, de una narración que dé sentido a la existencia de un ser perturbado por los cambios externos, sacudido por los avatares de la existencia, buscando construir su hogar cuando se ve despojado de él. Esa imagen que el escritor Thomas Pynchon supo reflejar, haciendo una descripción de *Bordando el manto terrestre*, a través de un personaje que observa el cuadro en donde «frágiles chicas prisioneras en su torre que bordan su voluminoso manto tratando de llenar el vacío»²⁸² con su creación.

En esa desaparición, en ese vacío, en ese espacio recuperado, Remedios hará aparecer sus personajes, a su *Homo*

281 *Ibíd*, p. 51.

282 Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49*, Londres, Picador, 1967, p. 13.

rodans. Hacia esos nuevos seres dirigimos la última mirada sobre el manto de Remedios, a esos seres que en su pintura, como nos dice Rosario Castellanos en su *Metamorfosis de la hechicera*, rescata del caos:

Cuando se marchó por esa calle
–que tan bien conocía– de los adioses
fueron a despedirla criaturas de la hermosura.
Esas que rescató del caos, de la sombra,
de la contradicción y las hizo vivir
en la atmósfera mágica creada por su aliento.

Capítulo séptimo

DE HOMO RODANS

Proyecto 3 ²⁸³

En un bosquecillo con gran desorden, una especie de árbol (la célula). Dentro, una criatura que teje con sus propios cabellos una sustancia que se alarga y se extiende hasta el horizonte. Un río separa este del otro lado, en que hay una construcción con gentes, sabios, etcétera, que observan esta escena con una especie de microscopios, telescopios. En el río, un puente, alguien lo está pasando para llevar una especie de carta-homenaje a la tejedora.

También la tela tejida puede ser capturada por alguien

que la recibe en una caja purificadora (la caja será medio instrumento de música y representará la armonía).

Naturalmente, la tela se va destruyendo dentro de la caja.



Invocación, 1963

7. De Homo rodans

*Ya hubo quien pensó:
cogito ergo non sum.
¡Qué exageración!*

Antonio Machado

Basta mirar la pintura de Remedios Varo para darse cuenta de que se encuentra llena de seres en metamorfosis constante. La crisis del espacio reflejada en las ruedas, en las casas, en este mundo de escaleras y barcos, se revela también como una crisis de la identidad. Como dijo Octavio Paz, en el mundo de Remedios «las formas buscan su forma, la forma busca su disolución». La pintura de Varo sirve para la investigación de nuevas maneras de construirse: sus espacios enmarcados deconstruyen el sentido de lo establecido. Remedios recibe la llamada, la inunda una luz interior que las figuras petrificadas de las paredes no pueden apagar. Lleva consigo un mortero alquímico sujeto alrededor

del cuello y, en la mano, un barco dispuesto a surcar la inmensidad. *La llamada* es la primera parte del viaje, su inicio, aquel que nos hace cambiar nuestro centro de gravedad y encontrar un nuevo espacio que se abre ante nosotros. La heroína de Varo es impulsada hacia el afuera, en donde encontrará otra manera de construir el mundo y a ella misma.

Nos enfrentamos al exilio, a la expulsión, a la insostenibilidad en el espacio, que se concretiza en una crisis de la subjetividad en el mundo radicalmente transformado por la organización científico-técnica de la razón instrumental. Nos topamos con una identidad perturbada por los cambios externos, sacudida por los avatares de la existencia, en los cuales el otro es visto como el enemigo. Una identidad que, buscando afirmarse, no admite lo otro, si no es como sumando y como objeto para hacerlo uno, uniformándolo, totalizándolo, negando la aceptación de la pluralidad, olvidando la diferencia en esa instauración del orden de su espacio. Nuestra manera de conocer genera, sobre nuestro mundo y sus habitantes, una violencia sin límites en nombre de la verdad: «La mente, al poner un determinado concepto, pone siempre asimismo el concepto contrario como su sombra. Así todos los conceptos se agrupan en parejas... la realidad es, así, una y múltiple, una y otra, idéntica y diferente, yo y no yo, yo y otro yo... finalmente la coherencia exige que uno de los dos elementos absorba al otro. En última instancia, el absoluto es el espíritu

(no materia), el absoluto es un yo (no otro), el absoluto es el pensamiento (no ser). El final de la historia es la historia de una forma de pensar: El espíritu se cuenta su vida a sí mismo»²⁸⁴. Hemos observado a través de la obra de Varo una crítica al sujeto alienado, al sujeto de la razón instrumental, sujeto constituyente de un sentido que hoy se pierde. Una crítica que recorre el pensamiento contemporáneo: «Quizás sea la crítica de Heidegger la más radical en cuanto a desaparición completa de un sí mismo, o de cualquier posibilidad de constitución del sujeto, ya que lo que se da es el ser (*es gibt sein*). Ahora bien, incluso en ese caso, la radicalidad de la crítica obedece más bien a cuestionar el sujeto racionalista y humanista, pero no así la desaparición de, al menos, un *da-sein* de una estructura de comprensión que no es previa a la constitución del sentido, pero que se da y se forma en la interrelación práctica con lo que maneja. Es decir, desaparece el sujeto racional, intencional, autónomo previo separado de –y constituyente de– los objetos»²⁸⁵.

La pérdida del sentido del espacio, de la propia vida, provoca una crisis de la subjetividad, de esa identidad que reclama rescate, como nos dice María Zambrano. Un ser que

284 Nebreda, José Jesús, «El marco de la identidad o las herencias de Parménides», en *Las ilusiones de la identidad*, Valencia, Cátedra, Universidad de Valencia, 2000, p. 155.

285 Campillo, «Introducción» a *El descredit de la modernitat*, op. cit., p. 16.

reclama el poder contar su historia, la continuidad de un ethos, de una narración que de sentido a su existencia. Debemos poder seguir contando nuestro camino. Los seres se convierten en ese otro que puede volver a contar su historia. La identidad personal es un proceso, una historia, una aventura, y nada permite fijarla en un momento cualquiera de la biografía. En el mundo de Varo, aparecen gatos-hombre, mujeres-gato ²⁸⁶ , hombres-pájaros, seres formados con materiales vegetales y mecánicos en extraños nuevos acoplamientos. Todos transmutan en otro que busca escapar de la inmovilidad, de la jaula de hierro, de la condena a no habitar ningún lugar:

Acuérdate del día en que desgarraste la tela y te apresaron vivo, inmovilizado ahí mismo en la batahola de las bataholas de las ruedas que giran sin girar, contigo dentro, cogido siempre por el mismo instante inmóvil, repetido, y el tiempo no daba sino una vuelta, todo giraba en tres sentidos innumerables... Y tú no renacías a cada instante sino para ser negado por el gran círculo sin límites, todo pureza, todo centro, todo pureza salvo tú mismo²⁸⁷.

Aun renunciando a posibles esencias y absolutos, hay que

286 Ya hemos mencionado el cariño que Remedios tenía por estos animales de los que llegó a tener varios en su casa y a los que retrató en diversos cuadros, como Simpatía, El paraíso de los gatos, Mimetismo, El relojero, Vagabundo, Visita inesperada y Energía cósmica.

287 René Daumal citado por Castells, op. cit., p. 46.

encontrar un sentido a las acciones que emprendemos, un sentido que sólo nosotros podemos construir. El yo, decía Freud, no es uno. El individuo no es por entero racional y sin fisuras, más bien es un conglomerado de fragmentos en relaciones inciertas. Un vacío constante, un afuera, que debe hospedar a lo otro, un vacío que nos impulsa a crear el mundo, a asumir el espacio como pluralidad abierta de morales que coexisten en su diversidad y que se crean y recrean ilimitadamente, sin detenerse en ningún código único y supuestamente verdadero. El mundo es metáfora, nos recuerda Remedios en su obra: lo que llamamos verdad es el sentido fijado por las categorías, mientras que la mentira supone un uso diferente de las mismas categorías que la sociedad ha reconocido. Por esto, acercarnos a las mentiras formadas por otros no puede sino enriquecernos y hacernos ver en su real dimensión aquello que llamamos verdad, nuestras certezas. Es un temblor dentro de uno mismo.

La realidad acaba convirtiéndose así en el resultado de una interpretación que ofrece la mediación nunca perfecta entre sujeto y mundo. De esta nueva forma de mirarse, surge otra forma de comprender el espacio y habitarlo, de recuperar, a través de esos fragmentos que somos, una dirección: la cadena significativa, el hilo del manto, debe recuperarse para dar sentido. «Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo.

La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida,

irreal lo que llamamos muerte –sólo es real la tela–. Remedios anti-Parca»²⁸⁸.



Microcosmos o la creación del mundo, 1959, gouache

Se trata del camino de la identidad siempre en busca de sí misma. Una vez que nos hemos colocado, abandonados a nosotros mismos, en el afuera, ha de seguirse el camino de la conquista de esa identidad y de ese sentido. Si, como Benhabib, creemos que la identidad del yo es la capacidad reflexiva de un individuo para generar activamente significados y una historia con sentido, lo que queda es realizar esa narración que construya el espacio del existir como búsqueda constante, que nos lleve a preguntar, a cuidar y proyectar un deber como la búsqueda de sí mismo. En la obra de Remedios *L'ecole buissonniere*, una joven escapa, retirándose a la espesura, de la vida cotidiana. Esta joven se ha escapado

288 Paz, op. cit. p. 51.

de un día de clases para entrar en el bosque, su propio bosque, en busca de respuestas. En una torre, se encuentra con sus aliados en la búsqueda: el zorro con su astucia, la lechuza con su sabiduría. La joven es la propia Remedios.

La búsqueda se convierte en un proceso creativo, de no fundamentación, y abierto. La interpretación de la identidad hace que ésta no esté nunca acabada: es un proceso que se va haciendo a medida que se recorre un camino, desplegando esas fuerzas que nos constituyen en completa armonía con los otros, con el mundo. Esa música armoniosa que surge en la pintura (música que, como hemos visto, también procede de un tocadiscos de viento en *Música del bosque* y del interior de *Roulotte*), no es más que la narratividad con sentido que somos capaces de pronunciar para seguir contando una historia con sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es. Una armonía universal retratada en otras obras, como *Microcosmos*, un estudio que ofrece la visión cósmica del espacio por parte de Varo:

Este cuadro es una parte del proyecto que hice cuando me encargaron aquellos murales que por fin no quise realizar... Arriba se ve una pequeña parte del zodiaco. En las navecillas están, de izquierda a derecha, Escorpión, Sagitario y Capricornio (se supone que el resto del zodiaco queda fuera del cuadro). Como veréis están jalando con la mano substancias celestes. Que salen después por los tubos de escape de las naves. Esos tubos

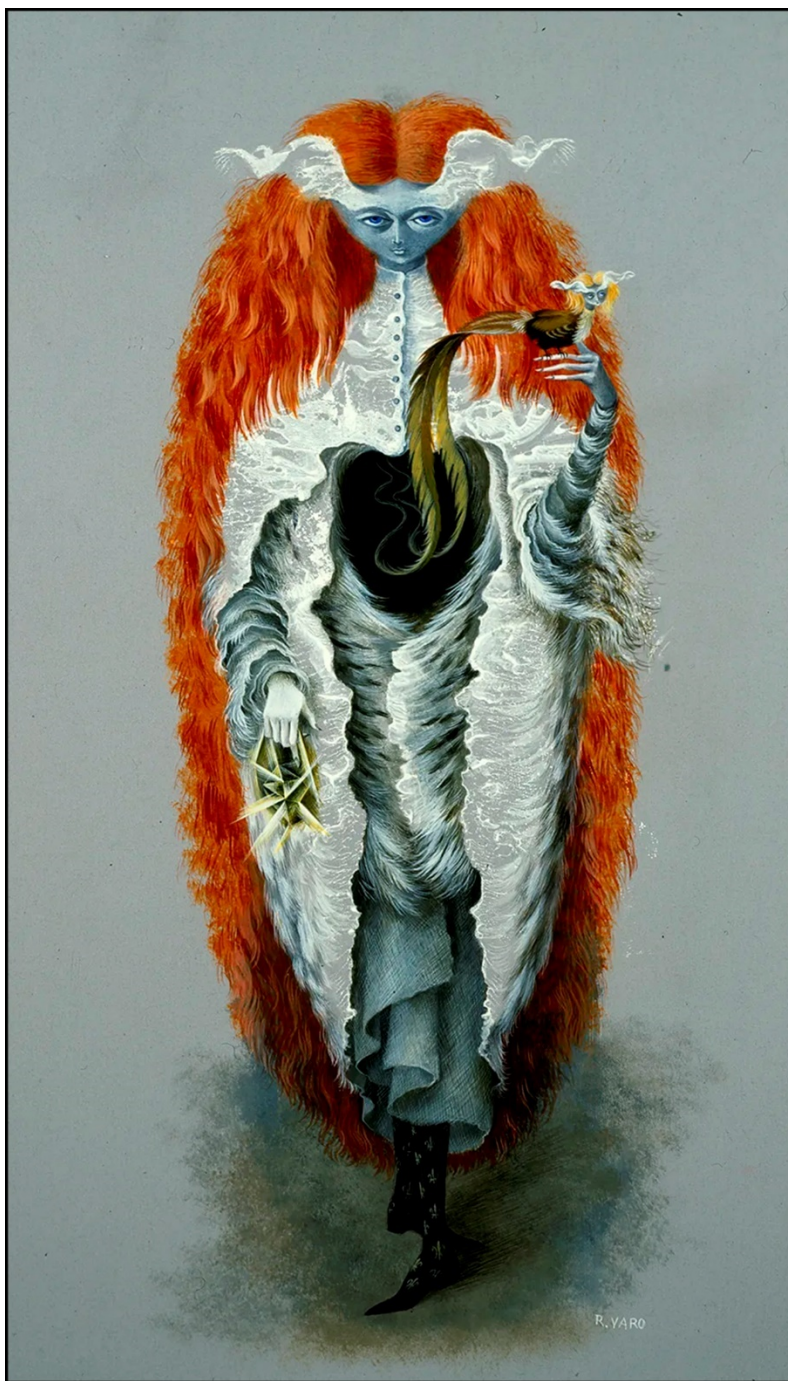
de escape tienen cada uno la forma de un signo; esas sustancias celestes caen a esa especie de templo, donde después de conveniente ebullición y transformación química, se producen las criaturas diversas que salen por las puertas y se reparten por el mundo. Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común, a modo de placenta celeste, y al separarse en individuos toman color. Por una parte, trato de seguir una especie de determinismo, de armonía. Esta última, por medio de un astro motor que mueve las manecillas y que es uno. En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante, obedeciendo a dos centros motores, etc.²⁸⁹

Para Remedios, era necesario encontrar esa armonía universal. La nave horripilante se convierte en un hombre con la cabeza al revés, parecida a la que podemos observar en el cuadro *Visita inesperada*, símbolo de lo siniestro que entra y convierte al mundo en un caos. Esta figura representa la enfermedad, la tristeza, la destrucción, el sinsentido, y emana una sustancia que lo llena todo, convierte al mundo en su contrario, agita el mar, como puede verse en un *Estudio sin título* de la autora. Como respuesta, Remedios convierte el espacio no en extensión, sino el imán de las apariciones. ¿Qué son esas apariciones?

289 Nota sobre el cuadro *Microcosmos* de la propia Remedios Varo en Varo, op. cit., p. 237.

El espacio del mundo de Remedios se transforma, mediante la liberación de la imaginación, en un espacio que ya no es el espacio cartesiano que sólo sirve para cuantificar la velocidad. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente, entregado a la medida y la reflexión del geómetra, si en él queremos ver aparecer los nuevos habitantes. Como nos lo mostró *El flautista*, el espacio es construcción del propio sujeto y debe vivirse no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En su creatividad liberada, en las fuerzas nuevas que provocan extraños acoplamientos, la música invade los cuadros de Remedios como símbolo de la construcción de un nuevo espacio: «Cabellos de la mujer—cuerdas del arpa; cabellos del sol—cuerdas de la guitarra. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios»⁸. Esta función especial se encuentra remarcada en *Música solar* (originalmente llamada *Música de luz*), en donde una criatura de los bosques, envuelta en el manto de la naturaleza, toca los rayos del sol como si se tratara de un violonchelo, y produce una luminosa música que no sólo hace florecer vida en la luz que produce, sino que también hace revivir a los pájaros que se encontraban enjaulados en una especie de capullos, y libera su fuerza y su energía. Así, la obra de Remedios, como la vida, es en cada instante una especie de comienzo puro, que hace de la creación un ejercicio de libertad y de creatividad. Este comienzo es narración, la voz que cuenta cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo nos enraizamos de día en día en un rincón del mundo. En la

resonancia y en la repercusión hablamos nosotros, narramos nuestra vida, podemos tener un sentido, nombrarnos. Así se crean los significados, las paredes del hogar que permiten que el espacio se convierta en el imán de las apariciones.



La bruja que va al Sabat, 1957, mixta /papel

Para pintar en la desaparición la aparición de esta nueva manera de habitar y de construirse a sí mismo, Varo no plasmó la presencia sino la ausencia, el vacío en el que uno se encuentra. Rompe el círculo vicioso que muestra la espesura, el gran espacio por recorrer. Pero esta figura liberada nos muestra un extraño cuerpo: su rostro sorprendido termina en cabellos que parecen un extraño ser vegetal, él mismo se encuentra mezclado con un animal, un pájaro, que aguarda a sus pies. Así, la obra de Varo se sitúa en el campo de la problematización de la identidad, en el juego lúdico que deja ver nuevas apariciones, nuevos habitantes del espacio.

En esas búsquedas, Remedios Varo se introduce a sí misma, y habita el lienzo junto a seres casi siempre asexuados, andróginos, como *Orlando* de Virginia Woolf, símbolo de su mente incandescente, sin categorías ni fronteras. Varo utiliza continuamente el autorretrato como modo para explorar identidades alternas, tanto personales como de otros. Existe un único cuadro que lleva por subtítulo *Autorretrato* dentro de la obra de Varo. Este trabajo lleva por título *La abeja enferma*, correspondiente a una etapa en la vida de Remedios en donde la artritis le impedía pintar con el ritmo que ella quería. Remedios utiliza un insecto para representarse, un extraño acoplamiento humano y animal: «Se identificó con los insectos, seres imperecederos que van a sobrevivirnos. Toda su personalidad, su rostro, los movimientos... toda Remedios es una avispa, una abeja, un insecto, un insecto

particular»²⁹⁰. Un símbolo sobre una nueva manera de verse, en especial con respecto a los otros autorretratos de su obra. En el cuadro *La bruja que va al Sabat*, a los rasgos faciales de la pintora y su roja cabellera, vemos agregado, en un desborde imaginativo, un pájaro con la cara de la pintora, en un doble acoplamiento, mientras que su centro representa la profundidad interior. El personaje del cuadro lleva una piedra preciosa en su camino (piedra que llevan consigo otros personajes, como ocurre en *El camino árido*). Esa piedra preciosa es la llave para encontrar otra manera de narrarse. La identidad radica, como dice Virginia Woolf, en los más profundo de la capacidad creativa Y hacia estas nuevas identidades es hacia donde debemos dirigirnos en la búsqueda de los habitantes, de los viajeros, de su mundo.

Remedios se reinventa, se narra de otra forma, se ve de otra manera. Y esta posibilidad de ser otro, de nacer de nuevo, será la semilla de los nuevos seres que habitan el mundo y construyen el hogar. En su mundo tenemos el conjunto de personajes, un título sin nombre ni género, que pueblan sus cuadros, en acoplamientos mecánicos y orgánicos, mitad máquina, mitad ser humano, en esa fascinación por colocar esa rueda que les permite trasladarse y viajar como parte de su organismo, en uniones que borran fronteras y discursos. Con ellas el espacio se ilumina. «En su lucha con la realidad, algunos pintores violan o cubren de signos, la hacen estallar

290 Juliana González en Varo, *op. cit.*, p. 90.

o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan –Remedios la volatiza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz»²⁹¹. Volvemos a significar al mundo.

La identidad, en el mundo de Remedios, no reclama más un rescate, pues se reinventa, se conquista.

7.1. *La creación de las aves*

Uno apenas es una cosa cierta que se deja vivir, morir apenas, y olvida cada instante, de tal modo que cada instante, nuevo, lo sorprenda.

Jaime Sabines

En el lienzo *La creación de las aves*, Remedios nos ofrece una figura misteriosa, cuyo cuerpo se encuentra cubierto de plumas y tiene una cabeza de lechuza, símbolo de la sabiduría. Este ser crea otras aves a través de ingeniosos inventos mecánicos. Gracias a una máquina de fantasía, con un prisma que descompone la luz procedente de una estrella

291 Paz, *op. cit.* p. 50.

lejana y con el ritmo de la música (como sucede en otro cuadro de Varo, *Música solar*) que emana desde un violín acoplado a este ser, quizás un científico, quizás un artista, quizás ambos, se recrea la naturaleza: «En esta inversión de la anunciación el ave no es quien anuncia la vida nueva, sino quien la encarna. Y es en esto donde se encuentra la verdadera interrelación del arte, la ciencia, la alquimia y la naturaleza, pues se nutren entre sí en un ciclo simbólicamente representado por dos vasos que hay en un rincón, que trasvasan su contenido dorado de uno a otro»²⁹². Esta imagen guarda una íntima relación con el texto de Donna Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres*, que, siguiendo la tradición foucaultiana de ver el hombre como una construcción moderna que ha de desaparecer para ser ocupado por otra cosa, lleva como subtítulo *Reinvención de la naturaleza*. La construcción de la naturaleza es vista por Haraway y por Varo como un proceso cultural fundamental que debe ser desmontado por seres que necesitan y desean vivir en un universo menos invadido por dominaciones y discursos totalitarios y concebir un mundo más plural. Ambos discursos, el de Remedios y el de Haraway, tienen en común el partir de una visión inquietante del espacio que las rodea, caracterizado por emplazamientos y desplazamientos que destruyen la libertad humana. En el caso de Haraway, ante la tecnología que provoca un ciberespacio en el cual la guerra no pasa de ser un simple

292 Kaplan, *op. cit.*, p. 181.

videojuego, o del mundo transformado en simulacro, mundo de desplazamientos y de prisiones para la creatividad. Una reducción de espacio vivida por Remedios en el mundo totalitario de la guerra, mundo también de desplazamientos donde los seres humanos son considerados como cantidad sobrante.



La creación de las aves, 1957, óleo/masonita

No es extraño entonces que ambas obras busquen un espacio en donde el mundo pueda volver a ser habitado, en donde aparezca de nueva cuenta nuestra casa. Apoyándose en la ciencia y en el desbordamiento de la imaginación y de la pluralidad que puede provocar, tanto Remedios Varo

como Donna Haraway construyen nuevos seres que buscan responder a nuestras nuevas interrogantes. El manifiesto para cyborgs es así «una imagen condensada de la imaginación y la realidad material... un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción. Un esfuerzo por contribuir a la cultura y a la teoría feminista socialista de una manera postmoderna, no naturalista y dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y quizás sin fin»²⁹³.

En ese desbordamiento de la imaginación y de la pluralidad, ambas pensadoras realizan una especie de antropología imaginaria, en un ejercicio que las hace construir nuevos seres, apoyándose en la ciencia para su construcción. De aquí que Remedios cree «máquinas de la fantasía contra el furor mecánico, la fantasía maquinal»²⁹⁴, acoplamientos cyborgs que desbordan la imaginación. El mito cyborg (término que proviene de cibernético y organismo, un concepto como metáfora de híbrido, de contradicción y ruptura de fronteras) apunta a la trasgresión de los límites, a fusiones potentes, que mezclan la ironía, la intimidad y la perversidad, un híbrido de la máquina que es una imagen condensada de la imaginación y la realidad social. Varo también tenía esta visión en sus búsquedas por construir nuevas formas que permitan otras maneras de

293 Haraway, op. cit., pp. 254–255.

294 Paz, op. cit. p. 51.

narrase. En sus cuadros, las subjetividades mezclan lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico. Su propuesta apunta a una nueva manera de mirar, de construir sentido por parte de un sujeto con capacidad de acción, sin punto de vista predeterminado, como algo que se está produciendo y nos responsabiliza. Por ello, los personajes de Remedios ²⁹⁵ son representaciones

295 No son pocos aquellos que consideran que también es posible releer la iconografía de Frida Kahlo a partir de los planteamientos cyborg. Considero que la obra de Remedios Varo se mantiene, por mucho, más fiel a la idea y al sentido original propuesto por Haraway que la que puede representar la iconografía de la mexicana. Tanto Remedios como Frida retrataron la figura del cyborg en sus obras de diversas maneras. En el caso de Kahlo, esta necesidad surgió después del accidente que sufrió, a bordo de un tranvía, el cual le destrozó la columna. Frida siempre representó su cuerpo como una construcción de organismo y máquina, con las prótesis e implementos mecánicos que le permitían mantenerse en pie, aunque el dolor nunca desapareció del todo. En su cuadro *La columna rota*, una columna jónica representa su herida. El paisaje es árido; hay dolor, soledad y lágrimas. Un corsé sostiene el cuerpo herido, los clavos lastiman su cuerpo. Esta obra ejemplifica cómo los cuerpos de Frida son siempre desarmados y rearmados. Aunque sus obras revelan su fascinación por la transmutación, contraria al espíritu de la idea de Haraway, las imágenes de Frida le sirven para reflejar aquello por lo cual se siente carente, nunca plena, por lo que se reprodujo a sí misma en reiteradas ocasiones, sufriendo por esta cuestión. Mientras Haraway habla de cuerpos liberados, el de Frida no lo será del todo, y este efecto puede observarse particularmente en *La columna rota*, obra utilizada frecuentemente como imagen cyborg: Frida sufre con ese cuerpo transmutado, no goza con él. Le es impuesto, no elegido; se convierte en una necesidad de sobrevivencia. Contrario a este sentimiento, el cyborg propuesto por Haraway es positivo, utópico y no inocente, se sitúa del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad, de lo irreverente y de la perversidad, en el gozo y el placer por el encuentro de identidades alternas, de fronteras que se borran en cuerpos que mutan no por mera sobrevivencia,

semejantes a la figura lanzada por Haraway. Ambas quieren construir un canto al placer, que implica la confusión de fronteras y también la responsabilidad de construir un yo con una nueva identidad, una reinención partiendo de la idea del sujeto como invención, como un pliegue que desaparecerá en cuanto se encuentre una nueva forma de narración. En este sentido, la obra de Varo se adelanta más de treinta años a los planteamientos de la pensadora norteamericana, e incluso llega a construir físicamente el primer esqueleto cyborg del que se tenga constancia a través de su escultura titulada *Homo rodans*²⁹⁶.

Es así como el cyborg funciona como la metáfora de las nuevas subjetividades de un mundo posmoderno, tomado de la ficción, pero de esa que se antoja muy real. Para Remedios son los nuevos habitantes del mundo, una especie de yo personal y colectivo, desmontado y vuelto a montar, el yo que debe construirse para habitar el mundo: «Desde una perspectiva un mundo de cyborgs es la última imposición de un sistema de control en el planeta, desde otra perspectiva un mundo cyborg podría tratar de

sino por el compromiso de una liberación total que nos haga revivir. Esta actitud atraviesa por entero el trabajo de Remedios Varo y es la razón de nuestra reivindicación de la obra de la pintora exiliada, cuya necesidad de reconstruirse en la pintura refleja siempre ese afán de seguir contando lo que ella es, a través de personajes que, ante el desengaño de nuestros metadiscursos, están dispuestos a desmontarlos para encontrar su felicidad.

296 La escultura *Homo rodans* fue realizada en 1959, mientras que el Manifiesto Cyborg de Haraway data de 1991.

realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios»²⁹⁷.

Un cyborg existe cuando dos tipos de fronteras son simultáneamente problemáticas. Esa línea entre el yo y el otro se está borrando gracias a la tecnología y la biología²⁹⁸. La cultura tecnológica desafía algunos dualismos de la tradición occidental (la polaridad entre lo público y lo privado, entre naturaleza y cultura), y en su lugar están apareciendo nuevos límites móviles e imprecisos, que rompen los dualismos modernos entre la mente y cuerpo, entre lo humano y lo animal. Nuevas estructuras que abren nuevas ordenaciones y hacen emerger nuevos tipos de subjetividades que promueven la confusión de los límites. Identidades fragmentarias, cruzadas por muchas y diversas diferencias, que en lugar de cerradas son abiertas. Lejos de señalar separaciones entre sujetos y otros seres vivos, los cyborgs señalan nuevos acoplamientos, lo que abre horizontes, como el Minotauro de Remedios Varo, que sostiene la llave mágica para abrir otro espacio. Ahora bien, de acuerdo con lo que hemos visto, ¿no es el mundo de la ciencia-técnica precisamente el mundo de la organización

297 Haraway, *op. cit.*, p. 263.

298 Mary Shelley fue pionera en plasmar literariamente la relación entre ciencia y creación artificial de la vida, creación que dará lugar a alguien que socialmente será considerado como un monstruo.

totalitaria, de la deshumanización, que reduce toda humanidad, toda experiencia individual, toda singularidad personal, lo contingente a marginalidad desprovista de significado? Siguiendo a Holderlin en sus versos, podemos decir también que, de donde nace el peligro, nace por igual la salvación. El pensador italiano Gianni Vattimo señala cómo Nietzsche y Heidegger, de distinto modo, pero con intenciones muy similares, nos señalan que en el mundo de la ciencia-técnica debemos buscar los rasgos de una humanidad posmetafísica, capaz de apostar por la «posibilidad ofrecida en el despliegue de la ciencia-técnica moderna de “soñar sabiendo que se sueña”, en el cual, en suma, la vida puede desenvolverse dentro de un horizonte menos dogmático, menos violento también, y más explícitamente dialógico, experimental, arriesgado... que no ofrece al hombre la posibilidad de perder sus caracteres metafísicos de sujeto porque en el mundo tecnológico se convierta en trabajador de fábrica o en parte de la máquina. Al contrario, y mucho más radicalmente por otra parte, la tecnología informática parece tornar impensable la subjetividad como capacidad individual de poseer y manipular, dentro de la lógica aún metafísica del dominio-servidumbre, la información de cuya coordinación y puesta en comunicación depende el “verdadero” poder en el mundo tardo-moderno»²⁹⁹.

299 Vattimo, op. cit., p. 139.

Si bien es cierto que Remedios Varo parodia constantemente la tendencia de los científicos a reducir la maravilla de los fenómenos naturales a un conjunto de fórmulas, también existe otro significado para la ciencia en el mundo de Varo. Remedios se mostraba escéptica en cuanto a la tecnología, entendida como razón de dominio, como único medio para progresar. Por ello construyó su obra como una salida distinta a lo que la sociedad y la tecnología nos imponen como camino al progreso. Se trata de la violencia que supone reducir la riqueza de la realidad a la esencia, que permite al sujeto que conoce dominar el mundo, pues ese espacio acaba siendo un objeto del sujeto. En *Planta insumisa*, la naturaleza se rebela al ser tratada como mero objeto útil. En *El alquimista*, vemos cómo el laberinto mecánico produce una *Ciencia inútil* mientras esta mantenga las pretensiones de dominación que la acompañan. A Varo le parecía que la ciencia debería adoptar un papel no de dominio, sino de armonía con las fuerzas naturales, que nos permita narrar y habitar el mundo en libertad. Se identificaba con el relojero y con el astrónomo, personajes que aparecen en *La revelación o el relojero* y en *Fenómeno de ingravidez*, capaces de ceder ante las nuevas dimensiones del tiempo y del espacio, en donde el científico-artista plasmado se encuentra arrojado ante el asombro de un descubrimiento que le abre la puerta a nuevas maneras de pensamiento. Varo proyecta así el momento creativo e imaginativo que posee todo

conocimiento, a través de un elenco de personajes que unifican los reinos de lo espiritual y de lo científico con las artes.

Por ello el cyborg, explica Haraway, es positivo, utópico y no inocente, se sitúa del lado de la ironía, del humor, rompiendo toda seriedad, como peso que nos fija y atrapa. El arte de Remedios es, como nos dice Octavio Paz, «el arte de la levitación: pérdida de la gravedad, pérdida de la seriedad. Remedios ríe pero su risa resuena en otro mundo»³⁰⁰. Como muestra, basta observar obras de Remedios como *Vampiros vegetales*, en donde tres vampiros están sentados alrededor de una mesa. En lugar de chupar sangre, disfrutan del zumo de frutas y verduras. Debajo de cada silla está amarrado un gallo con un cuerpo parecido al de un gato, para prevenir el amanecer. En esta pérdida de gravedad, también debemos señalar sus trabajos de publicidad para la Casa Bayer³⁰¹, como Amibiasis o los vegetales, en donde, para ilustrar el peligro de los alimentos contaminados con aguas insalubres, pintó un bodegón de verduras atacadas por diminutos seres que portan cuchillo y machetes. La risa de Remedios resuena también en El paraíso de los gatos, preparado para sus animales favoritos (El gato helecho), y no para el ser humano. Esa capacidad lúdica llega a la risa de sí misma en su cuadro Visita al cirujano plástico. Un velo sirve de escudo

300 Paz, op. cit. p. 51.

301 También como publicidad para la Casa Bayer tenemos Insomnio, Dolor reumático, Alegoría invierno, Llegada del invierno y Llegada de la primavera, entre otros.

a la nariz de la protagonista, que toca el timbre de una clínica de cirugía estética. En el aparador se muestra la última creación del establecimiento: una mujer a cuyo cuerpo se le han añadido dos pares de pechos más. El cuadro fue pintado como parodia del cirujano plástico mexicano Jaime Asch, con quien Remedios había conversado en tono de broma sobre la posibilidad de hacerse una operación de nariz. Tampoco podemos olvidar en este ambiente festivo sus numerosas cartas dirigidas a desconocidos en las situaciones más oníricas e imaginativas posibles, sin fronteras entre lo real y lo imaginario, que hemos contado a lo largo de este viaje por su mundo, en donde podemos encontrar desde una receta para tener sueños eróticos, pasando por invitaciones a desconocidos sobre sociedades secretas, hasta tarjetas de felicitación como la del *Retrato del barón Ángel Milfastos*, retrato de un barón imaginario en su infancia, acusado de cortar las cabezas a sus tías por equivocación, ya que se trataba del inventor de un nuevo aparato para afilar cuchillos, y sólo se proponía, al cortar cabezas, probar su invención.

La propuesta en cada uno de estos cuadros y relatos es una nueva manera de construir sentido, una estructura que exige creatividad: así se construye nuestro espacio. Contra esa tendencia a no reconocer la parcialidad de nuestro conocimiento, Remedios y Haraway contraponen una multiplicidad de miradas, mundos contruidos a través de significados cambiantes y metáforas que nos llevan al reconocimiento de

la pluralidad que nos rodea y constituye: «el yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar... y ser tenido como responsable, el que puede construir y unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia... La topografía de la subjetividad es multidimensional y también la visión.

El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total. No se encuentra simplemente ahí y en estado original... está siempre construido y remendado de manera imperfecta, y por lo tanto es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro, sin pretender ser el otro»³⁰². Una pluralidad no es sólo de opiniones, sino de situaciones. Ambas autoras reconocen la no parcialidad de nuestra visión, que «ha pervertido toda comprensión a través de nuestra historia (la historia de occidente, escrita por la voz única y omnívora del hombre blanco; la historia que incluye nuestro tiempo y espacio): el impulso para esencializar, para transformar toda nuestra casa en la imagen de uno mismo»³⁰³. Ese impulso de la existencia a cubrirlo todo, a transformarlo todo en imagen de uno mismo, sólo puede superarse abrazando la estrategia de la parcialidad. Se trata de una epistemología que, «frente al relativismo, no niega la posibilidad de conocimiento... frente a las prácticas esencializadoras dominantes en la cultura occidental...

302 Haraway, op. cit., pp. 331–332.

303 Arditi, Jorge, «Analítica de la “postmodernidad”» en *ibíd.*, p. 14.

rechaza transformar la objetividad de un punto de vista, de una voz... en una verdad válida para todos.



Homo rodans, 1959, escultura de huesos de pollo, pavo y espinas de pescado

Es una epistemología que reconoce la realidad de las experiencias de las personas... sólo la afirmación de la parcialidad

creará y sostendrá la posibilidad de prever un futuro responsable, no totalizador y genuinamente enriquecedor»³⁰⁴. Así, Remedios reconoce que el yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total. Está siempre construido y remenda de manera imperfecta, y por lo tanto es «capaz de unirse a otro, de ver junto al otro, sin pretender ser el otro»³⁰⁵. Es, pues, la estructura para una nueva narración que exige creatividad: así se construye nuestro espacio, la búsqueda de nuestra narratividad.

Uno de los proyectos más apasionantes realizados por Remedios Varo lleva por título *Homo rodans*, único texto que publicó en vida, acompañado de su también única escultura. Esta escultura hecha de huesos de pollo, de pato y raspas de pescado unidas por alambre ³⁰⁶, es quizás el primer esqueleto cyborg del que se tenga constancia, antes de que aparezca en la Tierra. Varo identifica al *Homo rodans* como un humanoide con cabeza, cuello y espina dorsal que termina en una rueda gigante, predecesor del *Homo sapiens*, que no se mueve andando recto, sino erguido sobre su rueda.

La ironía impregna todo el texto, pues Varo goza con esa representación, se divierte, disfruta de la ruptura de los

304 *Ibíd*, p. 15.

305 Haraway, *op. cit.*, pp. 331–332.

306 Esta forma de esculpir recuerda la obra de Wolfgang Paalen *El genio de las especies*, que simula una pistola construida también con huesos de ave.

límites. Este *Homo rodans* bien podría no ser el predecesor el Homo sapiens, sino su sucesor.

7.2. De mitos y mirtos: El hombre que rodaba

Bajo el nombre de Halikcio von Fuhrangschmidt, antropólogo alemán decidido a corregir las erróneas investigaciones antropológicas llevadas a cabo por sus colegas, Remedios Varo se propone realizar una historia de los engaños, las contradicciones y los azares que envuelven el lenguaje y la construcción de nuestra identidad. Nuestro antropólogo compone una serie de nuevas teorías sobre el origen de los seres humanos y de sus antepasados que dejan al descubierto lo azaroso de nuestras construcciones y dejan entrever, entre bromas y juegos lingüísticos, otra manera de vernos. En la clave irónica y de humor, transgresora y rompedora que proponía Haraway, nos encontramos ante el primer tratado posmoderno del pensamiento español que desmonta las identidades y construcciones corporales, siguiendo una línea antropológica y genealógica al estilo de la propuesta del pensador francés Michael Foucault.

Para el exiliado que ha perdido su pertenencia al espacio que designan los conceptos, para quien las palabras dejan de

tener significación, los discursos carecen de soporte para expresar la nueva condición en la que se encuentra. Dada esta vivencia de abandono del lenguaje, no es extraña la sensación de que los conceptos que se encuentran contenidos en él no son un buen recurso para expresar la realidad. Varo nos propone analizar con minuciosidad nuestros discursos para que descubramos que lo que se encuentra detrás de la verdad y de la definición de las cosas son accidentes, discontinuidades y razones de dominio. Para ello, la genealogía nos guiará en nuestro camino. La historia, genealógicamente dirigida, no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad, sino, por el contrario, disiparlas; no busca reconstruir el centro único del que provenimos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan. Con todos estos elementos, la pintora creará una nueva antropología, capaz de dibujar una nueva identidad humana, un nuevo lenguaje y una nueva manera de afrontar nuestros discursos. La propia pintora aclara la finalidad de su trabajo en una carta dirigida a su madre con motivo de la exposición de *Homo rodans*, en donde apunta cómo su trabajo «se trata de antropología y no de pintura».

Eso de la figurita... no te lo 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).

Ese señor, que resultó ser secretario de un ministro, fue a buscar al ministro, lo llevó a la librería, y tanto le gustó la figura y el manuscrito que los compró, nada menos que para ofrecérselos 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 gracioso³⁰⁷. Su intención antropológica también esta manifestada en una de sus múltiples cartas a personajes desconocidos, cuando relata cómo su «...quinta vértebra lumbar se mostraba muy rebelde y dolorosa. Esto me impedía pintar, pero he aprovechado para escribir unas notas antropológicas muy documentadas, pues hace ya tiempo que quería señalar el hecho, ignorado hasta el presente, de que el antecesor del Homo Sapiens es el *Homo Rodans*... le enviaré una fotografía del *Homo Rodans*, que

307 Declaración de la propia Remedios Varo en una carta a su madre recogida en Varo, op. cit., p. 227.

quizás le interesará, siendo usted un hombre de ciencia»³⁰⁸. El texto de Varo, que supone un tratado científico dirigido a una comunidad de antropólogos y de arqueólogos, es un modelo maravilloso de antropología imaginaria: la ironía y el humor son utilizados desde la primera hasta la última línea, como muestra de esa actitud vital que la pintora poseía en la búsqueda de nuevos lenguajes y realidades. La parodia se extiende a la pedantería y erudición alejada de la vida que caracteriza en ocasiones el discurso científico. Para abrir boca nos da algunas instrucciones absurdas para la lectura de este tratado en una conferencia en público:

1. Lectura, con voz de tenor, ante 25 auditores numerados de 1 a 25.
2. Lectura con voz de falsete, ante 130 auditores numerados de 25 a 155.
3. Lectura con voz gangosa, ante 260 auditores numerados de 156 a 415.
4. Lectura, con voz melosa, ante una comisión de la prensa compuesta de 11 miembros numerados de A a K³⁰⁹.

308 Fragmento de Carta a un científico desconocido de Remedios Varo, recogida en Castells, op. cit., p. 85, fechada en México el 11 de noviembre de 1959.

309 Kaplan, op. cit., p. 143.

Acto seguido, se nos explica que la razón del tratado surgió después de que nuestro antropólogo leyera las investigaciones e interpretaciones del conocido antropólogo W. H. Strudiees, difundidas por la cofradía de antropólogos vieneses, sobre el hallazgo en unas excavaciones de un conjunto de vértebras lumbares. Halikcio no tiene reparo en tachar dicho artículo de «lascivo e inexacto y no sé qué me produce más congoja: si la inexactitud histórico-ósea o la refinada lascivia que destila». En un documento que debería tener un tono solemne, Remedios se burla de las citas y las máximas, del uso de latinismos, al crear un latín inventado que, como ella señalaba, «ni yo misma entiendo» (sin ir más lejos, al comienzo de su texto, Varo nos recuerda las sabias palabras que el venerable y sabio cardenal Avelino di Portocarriere pronunció en el famoso concilio de Melusia: «... et de fragmentas osevs lumbaris non verbalem non pensarem, conditionae humanitas Luciferica est. Et de pensarem ou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est...»³¹⁰), y haciendo uso del llamado a autoridades inexistentes, como un intento por armonizar la ciencia con la magia y los mitos en un mundo fantástico. El humor lleva a Remedios a utilizar la técnica de un mundo al revés, para convertir, a lo largo de su exposición científica, términos normales en tabúes, y a la inversa:

310 ... y no pensaría en los fragmentos no verbales de la columna lumbar, la humanidad de la condición es luciférica. Y si tuviera que pensar o hablar sobre la enfermedad lumbar, es peligroso y debe ser considerado..."

Sin duda, este punto de vista tan austero no es de nuestros días, ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosas tales como tibia, peroné y hasta fémur. Pero me gustaría ver el uso de términos latinos o griegos para mencionar otras estructuras óseas situadas en la región del cuerpo humano en que «...pericoloso et cogitandum est»³¹¹.

Por esa vía se acerca a los postulados del surrealismo, donde la agresión a las convenciones es una invitación a la liberación.

En sus disertaciones, Remedios nos relata una teoría de origen del universo que, siguiendo el juego de la ironía y el doble sentido, le sirven para ironizar sobre la temática sexual:

No hay duda de que nuestro Universo conocido se divide en dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse. Ésta es la situación actual. La Primera Actitud era la unánime preferencia hacia el endurecimiento. Las grandes masas de tejido conjuntivo se separaron en trozos de durezas diversas después de reñidísimos combates, y las partes más ambiciosas no cesaron en su empeño hasta constatar, con espanto, que el límite conveniente había sido horriblemente sobrepasado. Estos grupos, mal

311 De Homo rodans, texto reproducido en Castells, op. cit., p. 89.

llamados hoy día materia inorgánica, tienen ahora una constante tendencia al reblandecimiento, mientras la otra parte parecería que tiende al endurecimiento. El endurecimiento cobra cada día más prestigio: músculos duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos, etcétera. 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. Desde la erupción del Moolookao en el África central hasta nuestros días, ¡cuántas ruinas y desastres!: Pompeya, Herculano, Partís, Moscolawia, Bois, Colombes, El Pedregal³¹², etcétera, etcétera³¹³.

312 Remedios se refiere aquí a una conocida área residencial de Ciudad de México cuyas casas están hechas a partir de la roca volcánica de la zona, lo que da un aspecto especial a las construcciones, que pertenecen a familias ricas e influyentes del país.

313 De *Homo rodans*, texto reproducido en Castells, op. cit., pp. 92–93.

Dentro de esta ruptura con lo establecido, Halikcio nos cuenta que existe un libro, *El multimirto cadencioso*, perteneciente a la civilización de Eritarquia, que puede arrojar luz sobre el nuevo descubrimiento antropológico, el cual, erróneamente, no ha sido utilizado. Varo retoma con este libro una especie de genealogía nietzscheana. Para ello, nuestro antropólogo hace uso del análisis filológico de las palabras Mirto y mito, para descubrir su interpretación equivocada, la cual ha causado la separación entre el mito y la ciencia, entre la poesía y el pensamiento lógico, división que obedece a un equívoco provocado por la transmisión oral. En la antigüedad, nos dice nuestro antropólogo, se llamaba mitos a unas fábulas cortas que las nodrizas babilónicas tenían costumbre de contar a los niños, pero, por desgracia, ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros. Por otra parte, mirto era el nombre que se daba al relato de hechos fenomenales comprobados empíricamente (científicos) y transmitidos, ya sea por escrito, ya verbalmente. Tomaron ese nombre a causa del gran consumo de esa planta que se hacía en las ceremonias y reuniones de los intelectuales. Halikcio establece aproximadamente que la corrupción de la palabra mirto tuvo su origen en el año 850 antes de Cristo, cuando el erudito y sabio Abencífar ebn [sic] el Mull pronunció su famosa disertación sobre el antiguo Mirto llamada De los usos ambarinos en los pueblos de Tulzur. El venerable sabio padecía de ronquera, por lo que su voz no era clara, y algunos escribas, venidos de Calcárea para tomar nota del

discurso, entendieron mal sus palabras y anotaron la palabra mito en lugar de mirto. Cuando se deja de lado esta separación errónea, los mitos recuperan su verdadero significado de mirtos y nos acercamos, así, a construir un discurso sin parcialidades de conocimiento.



Personajes libélulas, 1951

Una vez reivindicado el papel de los mitos, nuestro antropólogo cita como fuente principal de su teoría el libro quinto de *El multimirto cadencioso*. Este libro, que consiste en un conjunto de poemas y cantares del año 2300 antes de Cristo, atribuido a un autor anónimo persa y que se conserva en la colección de palimpsestos del palacio del príncipe Odelfo di Maispartini en Mantua, le sirve para investigar los últimos hallazgos arqueológicos, cuya mala interpretación lo ha llevado a realizar ese tratado. Un texto que, como nos dice, ha sufrido la actitud natural que priva en nuestros días con respecto a la letra impresa, al ser considerado no como un útil libro de consulta, sino como materia muerta. Se trata de tomar el pasado que nos constituye para transformado en una memoria, para transitar en ella y redescubrir el presente como construcción humana y, por ello mismo, lo más querido que tenemos. Por ello, precisamente, el pueblo de Eritrarquia se convierte en el paradigma de las civilizaciones. Se trata de una civilización dedicada a enterarse y redescubrirse, un llamado a abrirse a lo inesperado y a la sorpresa constante, al extrañamiento de nosotros mismos y de nuestras construcciones. Una civilización que toma como deportes propios a la arqueología y la antropología, y que entierra objetos como práctica lúdica, así debe ser considerada para que los antropólogos de hoy no vean más de lo que es un simple juego:

... la buena sociedad de Eritrarquia se interesó sobremanera en las excavaciones antropológicas,

convirtiéndose este gusto en un deporte o juego al que se dedicaban con frecuencia.

Como no deseaban hacer ejercicios violentos ni ensuciar sus suntuosos atuendos, pronto surgió una industria ingeniosa que consistía en la educación de cierta raza de topos, particularmente inteligentes, a quienes se enseñaba a perforar rápidamente un túnel hasta encontrar algún objeto, hueso o fragmento de cerámica que, una vez hallado, traían entre sus dientes.

En las campiñas cercanas a Eritrarquia, se habían establecido varios educadores de topos con corrales adecuados para estos animales.

Los elegantes de la ciudad alquilaban uno o dos topos y también una varita de almendro, que, antes de lanzar al topo, usaban para detectar, a la manera de los manantialeros, el lugar donde se encontraban enterrados dichos fragmentos.

Pronto hubo tanta competencia entre los diversos propietarios de corrales y terrenos arqueológicos que algunos se dedicaron, por la noche y con gran cautela, a enterrar toda clase de huesos, cerámica y objetos que traían de contrabando de las regiones lejanas de Muim, lo cual hacía que los clientes fuesen mucho más numerosos y su terreno muy bien reputado.

Sin duda, han quedado muchos objetos de éstos enterrados allí, y los antropólogos y arqueólogos de hoy deben tener sumo cuidado al clasificar sus hallazgos³¹⁴.

Volviendo al análisis de los hallazgos antropológicos motivo del tratado, el olvido de *El multimirto*, el olvido de este punto bajo de origen de nuestras categorías, ha ocultado la luz que debió haber iluminado el misterio de la evolución, ese que da como origen el Homo sapiens, al sujeto de la razón logo-centrista. La evolución de ese Homo sapiens, racional, se ve desmontada: «Continuando mi análisis de la situación –nos dice Halikcio–, creo muy urgente dejar bien establecido que la palabra evolución, con su contenido de ideas erróneas sobre la posible mudanza de las cosas en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental, es el origen de la ignorancia y la confusión reinantes»³¹⁵.

Al no consultar el citado material del *Multimirto cadencioso*, se ha caído en un error, ya que las actuales excavaciones llevadas a cabo han encontrado esqueletos humanos con bastantes vértebras no calificables dentro de las teorías científicas que, rígidas e inamovibles, cosifican la realidad dentro de ese «Primer Movimiento». Tales vértebras, para el antropólogo-pintora, son indiscutiblemente humanas, aunque se niegue en las investigaciones científicas esta

314 Ibíd, pp. 95–96.

315 Ibíd, p. 92.

cualidad. Para la comunidad científica, el ser humano aprendía a andar con dos extremidades, por lo que un esqueleto con un mayor número de vértebras indicaría tan sólo la existencia de un ser humano que se movería arrastrándose. Halikcio es firme en esta desmitificación: «Si el señor W. H. Strudlees se tomase el trabajo de consultar el *El multimirto cadencioso*, sabría inmediatamente la verdad sobre la inexplicable abundancia de vértebras lumbares, pertenecientes a un solo individuo, que fueron halladas en la vertiente sur de los Cárpatos y sobre las cuales no se guardó el mismo silencio que sobre las halladas bajo el cofre de la reina Tol. Tales vértebras son indiscutiblemente humanas, y de ahí que se esté pensando seriamente en la necesidad de considerar la existencia de un Homo reptans, anterior al Homo sapiens, lo cual sería un error profundo»³¹⁶.

El Homo reptans nunca ha existido, pero sí existió el *Homo rodans*, cuya detallada descripción, nos dice la pintora convertida en antropólogo, podemos encontrar en El multimirto. La reflexión científica es acompañada por una original escultura realizada con materiales orgánicos, titulada *Homo rodans*, nombre científico del descubrimiento antropológico, que simula el esqueleto encontrado. El Homo reptans es así un invento, una oscura situación antropológica que tiene como fin «la lasciva suposición de reptalidad afrodisiaca con

316 Ibíd, p. 95.

intenciones procreadoras». Remedios Varo nos propone así analizar con minuciosidad aquellos discursos que nos conforman para descubrir que lo que está detrás de la verdad, de la definición de las cosas, son accidentes, discontinuidades. La metáfora del *Homo rodans* indica que, a fin de cuentas, nuestras identidades y construcciones en el espacio son productos de complejas tecnologías biopolíticas. La genealogía que el tratado lleva a cabo nos desvela la historia de tales engaños.

Así, antes del *Homo sapiens* existió el *Homo rodans*, un ser dotado también de unas pequeñas alas, que, en vez de piernas, contaba con una rueda, un divertido acoplamiento que permitió su movimiento antes de convertirse en bípedo. Esta curiosa criatura podría ser un descendiente de aquellos seres que, sin tierra totalmente de renunciación, intentaron adquirir la opción de volar en lugar de caminar. En este sentido, el paraguas se convierte en el verdadero eslabón perdido, un evolucionado descendiente del bástion y del ala pterodáctila, abandonado entre el *Homo rodans* y el *sapiens*, cuyos restos también aparecen en las excavaciones. Varo encuentra muy natural que el ser humano, cuando decidió caminar sobre dos extremidades, se ayudase al principio con bastones. Cuando se abandonó el uso de estos, la mayoría de los bastones, atacados de violenta frustración, quedaron petrificados. Algunos, con más recia capacidad trascendental, abandonaron la pierna como modelo y meta, y hallaron rápidamente otros ideales de desplazamiento y locomoción.

Las poderosas alas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones, y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en la excavación de Mesopotamia. El hecho de haber continuado trascendiendo más allá del pterodáctilo y de haberse convertido en el primer paraguas de la Tierra, causó la confusión y la discordia en el grupo de antropólogos que se ocuparon de aquel objeto encontrado en las excavaciones que atrapan nuestra atención.

La peculiaridad del *Homo rodans*, criatura con cabeza, cuello, y columna vertebral, es que debe su movimiento no a la posición erguida de su cuerpo, sino a una rueda claveteada que posee como extremidad. La aparición de la rueda como extremidad humana es uno de los desarrollos más interesantes del tratado y se convierte en el elemento cyborg más importante. La imagen de la rueda es frecuente en muchos de los trabajos de Remedios Varo, en donde sus personajes tienen, en vez de las piernas, una rueda que les permite realizar sus movimientos. Personajes cuyo límite biológico se borra para fundirse con medios mecánicos y de otros seres vivos. Las ruedas de Varo se convierten en una metáfora del vuelo, un símbolo del escape del mundo, de la búsqueda de una realidad espiritual y psicológica diversa, de la rebelión contra el tiempo, contra el cuerpo atado por la gravedad y contra el lenguaje atado a la violencia en nuestra forma de habitar el espacio. Rueda de viaje, metáfora y símbolo de evolución y vida.

Casi todos los habitantes que transitan los lienzos de

Remedios se desplazan gracias a una rueda, que bien suple las extremidades (como ocurre en los cuadros *Como un sueño*, *La felicidad de las mujeres* y *Los caminos tortuosos*), como medio de locomoción (como puede verse en las obras *Roulotte*, *Catedral vegetal*, *Locomoción acuática* y *Antepasados*) o como parte de las prendas de los personajes (en cuadros como *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, *Vagabundo* o *Tailleur pour dames*).

La rueda también significa las fuerzas cósmicas en movimiento y la posibilidad de recorrer de nuevo el espacio a voluntad, de volver a recuperar el tiempo y la narración de nuestra vida.

La vemos, con el acento en este significado, en sus cuadros *Premonición*, *Revelación* o *El relojero* o en *Ciencia inútil* o *El alquimista*.

La tenemos como franca rebelión contra el sinsentido en la obra *Ruedas metafísicas* y en *Transmisión de bicicletas con cristales*, en donde el espacio se abre para dejar pasar a seres mecánicos que abren el espacio, irrumpiendo en el mundo. Para Remedios, la nueva identidad propuesta no puede ir más que a bordo de una rueda: «Sepa Usted, por el momento», escribe la propia Remedios en una de sus cartas destinadas a personas imaginarias, «que mis ancestros no han concebido la rueda con fines utilitarios (tan sólo se sirvieron de ella para elaborar juguetes) y esto no por falta de bestias de carga, puesto que los esclavos y prisioneros de

guerra hubiesen podido muy bien servir para tal fin, sino porque su inteligencia se desarrollaba en una dirección totalmente diferente»³¹⁷.



La felicidad de las mujeres, 1956, óleo sobre masonita

En esta dirección totalmente diferente es en la que

317 Remedios Varo en una carta, en Castells, op. cit., p. 79.

Remedios Varo lanzó su idea antropológica y genealógica de un *Homo rodans*: para saber, como sostiene Foucault, en qué medida el trabajo de pensar la propia historia del pensamiento y su construcción puede liberar al pensamiento de lo que piensa en silencio y permitirle pensar de otro modo. Cómo se puede liberar, así, el lenguaje, para que produzca otra narración que nos permita pensar y habitar el mundo de otro modo.

Con todo, Remedios no se engaña. En *Au bonheur des dames* (La alegría de las mujeres), un trabajo realizado antes que *Homo rodans*, encontramos la imagen de la rueda desarrollada con mayor profundidad. El tema del cuadro juega con la idea de la rueda como una metáfora para el vuelo pero también como su contrario: confinamiento a la tierra, mecanización, pérdida de identidad. Las mujeres en esta pintura sienten una atracción por una tienda de citoyens de reemplazo. La tienda exhibe en sus escaparates los modelos más recientes de ruedas, los últimos reemplazos para sus cuerpos. Los compradores son seres con cara humana, manos parecidas a patas de pollos, cuerpos cuya textura recuerda a las hojas de las plantas y extremidades terminadas en ruedas. Una nueva sociedad que debe tener cuidado si no quiere perder su identidad ante la mecanización: los personajes de *Au bonheur des dames* son iguales unos a otros. La advertencia es clara: esta nueva manera de narrarse no busca liberarse de antiguas cadenas para amarrarse a otras nuevas.

El *Homo rodans*, monumento a la imaginación, creatividad, confusión de fronteras, a los nuevos acoplamientos y a las nuevas formas de mirarse y narrarse, tiene su lugar en el mundo.

De ahí las últimas palabras de su tratado, para aquellos que viven en los umbrales del Segundo Movimiento.

Es el punto, no final, de un viaje que, de la mano de Remedios nunca puede dejar de ser sorprendente, y que nos anuncia la nunca renunciabile esperanza de la comprensión:

Y termino recordando a todos que estamos en los umbrales del Segundo Movimiento: lo blando y elástico se endurece; lo pétreo y rígido se ablanda. Esperemos que, al llegar al peligroso momento crucial unificante, cada una de estas tendencias rebote en la muralla del tiempo y retroceda, ya que, si no, se cruzarán en el espacio y, después de una época de dolorosa confusión en que toda materia será Infernalina Híbrido–Maniaca, lo uno pasará a ocupar el lugar que antes tenía lo otro.

Confío en que la profecía del iluminado Augurusthus se cumpla: «... et de materiae petreus, nefanda et scabrosissima transcendentia producerese, et de tiernam elastiqua materiae movimiento petrificatore adrivare. Témpora murallis separatum dúos et rebotandum majesticamentae confungoide luminaria, petreus materiae et elastiqua substancias, ocuparem suos

lugarem naturalis ad majorem comprensionibus mutua
per milenariae témpora...³¹⁸

Halikcio von Fuhrangschmidt

7.3. La carta de la tejedora

La creación de Varo nunca dejará de sorprendernos con sus asociaciones entre los objetos y los seres, en su reorganización del espacio, en esa búsqueda y encuentro, y en su vuelta al camino.

En ese imán de apariciones en que se convierte el mundo de Remedios, nos encontramos ante un espacio ideal para construir nuevas identidades. Una imagen, la propia, representada en *La creación de las aves*, en donde la creación de una nueva vida sólo puede darse borrando fronteras, muros, límites y categorías excluyentes, mediante el desbordamiento de la imaginación y de nuestra creatividad. Por ello, «*La creación de las aves* puede ser considerada

318 ... y de la materia pétrea, espantosa y áspera se produjeron las cosas más trascendentales, y de la materia elástica tridimensional se desvió el movimiento petrificante. Por un tiempo el muro los separó y rebotaron majestuosamente fungoides luces, materiales pétreos y sustancias elásticas, ocupando su lugar natural para un mayor entendimiento mutuo a través de tiempos milenarios.

como la imagen paradigmática de la realización de su búsqueda»³¹⁹.

Remedios se volatiliza, pierde la gravedad, renace en su búsqueda. Nos escribe una carta a nosotros, su nuevo destinatario. Una carta que en esta ocasión tiene como respuesta el llamado a la búsqueda de una nueva manera de construirse, un consejo que nos envuelve en una complicidad compartida para quien quiera adentrarse en su mundo de experimentación, una respuesta que la pintora espera:

Espero que si se dedica usted a la experimentación química no le pase lo que a mí. Quería encontrar una sustancia 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.

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

319 Kaplan, op. cit., p. 182.

Al mismo tiempo, toqué ciertas notas especiales y particulares en un instrumento monocorde; si estoy en lo cierto, este sonido podría tener una importancia decisiva y trascendental en las sustancias que traté de combinar.

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

Esta partícula de sustancia, insensible a la gravedad, era, afortunadamente, muy pequeña y, después de haber hecho diversos cálculos matemáticos, he llegado a la conclusión de que la tierra no perderá su atmósfera antes de 62 años. Evidentemente, no tenemos que inquietarnos personalmente, pero debemos pensar en nuestros sobrinos y descendientes...

A pesar de que he reunido los mismos elementos, que los he puesto exactamente en el mismo lugar sobre la mesa, que lo he hecho en la misma fecha del año y que

he tocado en el mismo instrumento monocorde la nota si (bien entendido que en el tono necesario para que la nueva perla no grávida no se aleje demasiado y se detenga justo en el borde de la atmósfera como una tapadera) y de que mi gato ha maullado de la misma forma y que todos los miembros de mi familia han desfilado delante de la ventana proyectando su sombra; a pesar de todo, el experimento no ha funcionado. Sé bien que la sombra debe ser la de la misma persona que pasó entonces. Pero, ¿quién es? He buscado por todas partes, era un hombre y estaba envuelto en una capa de terciopelo negro, pero no he podido encontrarlo, he viajado, he hecho preguntas, he citado a varios hombres bajo mi ventana, pero ninguno era él.

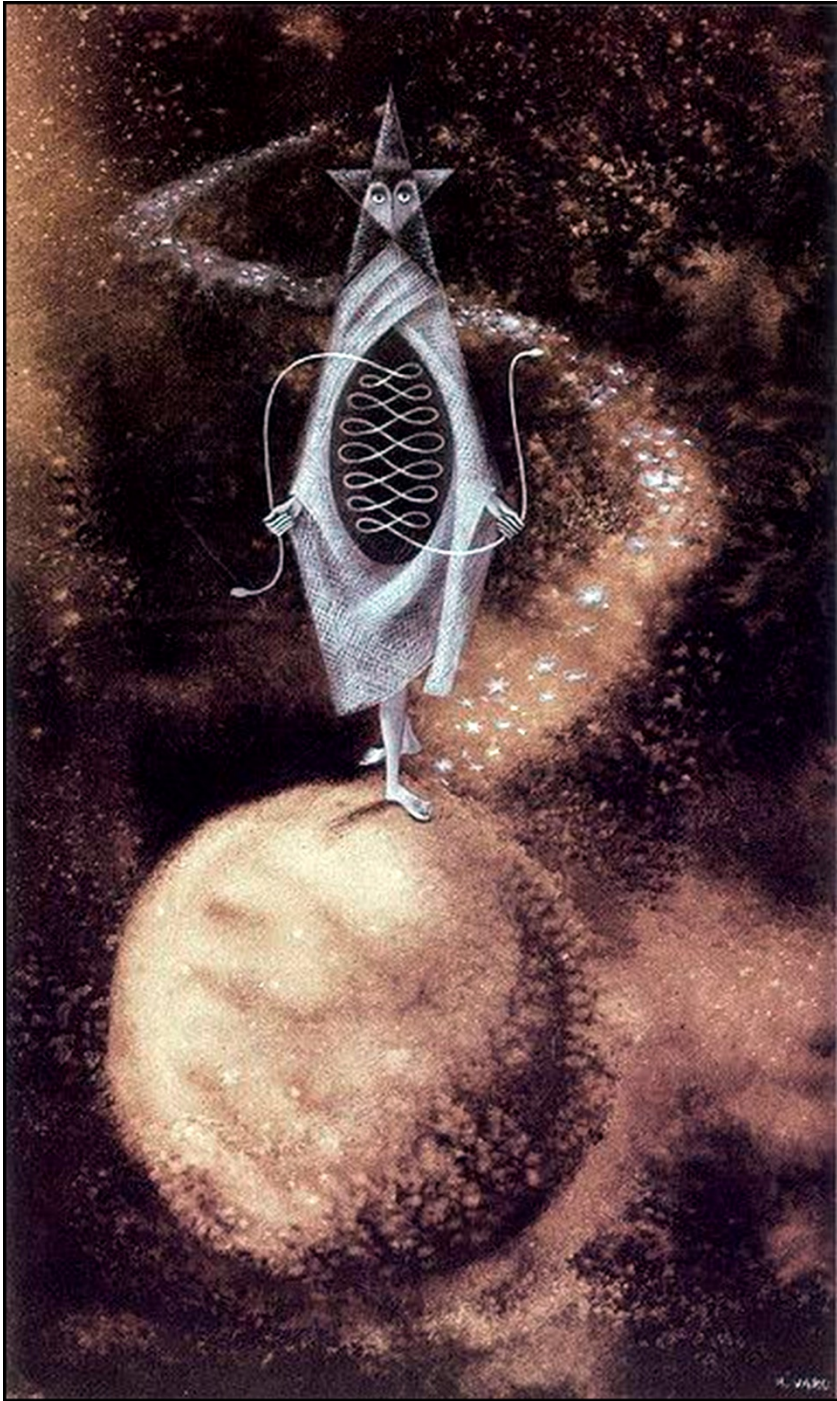
¿Qué voy a hacer? Aconséjeme. Todo esto ha pasado hace ya tres años; nos quedan, por tanto, 59 años de atmósfera.

Le ruego que me escriba y me diga si ha podido leer mi execrable francés, dígame también su opinión sobre el *Homo rodans*.

Lo saluda cordialmente,

Remedios Varo³²⁰

320 Fragmento de «Carta a un científico no identificado», publicada en Castells, op. cit., pp. 86–88. La carta está fechada en México, el 11 de



El otro reloj, 1957

noviembre de 1959.

Epílogo

NOTAS PARA COMENZAR DE NUEVO EL VIAJE

*El tejido de esencias
Se hace ave, rombo y espiral
Los sueños maduran entre hilos
De la clave de sol hecha semilla
El libro mudo es reflexión de azar.*

Carlota Caulfield
Sobre los cuadros Armonía y La creación de las aves

De la mirada y la metamorfosis del espacio

Una roulotte se detiene en el desierto durante un tiempo indefinido; su habitante, la mujer que toca el piano, baja de ella: inicia su camino andando. «El exiliado es él mismo y a su paso, una especie de revelación que él mismo puede ignorar, e ignora casi siempre como todo ser humano que es conducido para ser visto cuando lo que quiere es ver. Pues el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento»³²¹. Remedios atrapa nuestra mirada, ese rasgo humano de la visión, ese intento de dar significado a una percepción que, aunque provenga del exterior, es también una percepción interna y subjetiva. Se trata de la construcción, el conocimiento que hacemos del mundo para habitarlo. Todo conocimiento parte de ese acto elemental de mirar en torno de sí: entenderse. En ese viaje, Remedios nos muestra que la fuente original del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación, en la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, en la capacidad de generar esa mirada no fundante. «Como si pintase con la mirada y no con las manos»³²². Remedios nos pide no olvidar su mirada.

La mirada con la que se cruza Varo es una mirada que no

321 Zambrano, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 33.

322 Paz, *op. cit.* p. 50.

encuentra ya un sentido unitario para construir el mundo que habita. Las imágenes de Remedios nos enseñan a ver lo otro, la falsedad de los metarrelatos: sólo tenemos multitud de miradas producidas en un instante, ese instante necesario para que aparezcan los nuevos seres que habitan el espacio, en una confusión de fronteras, en un nuevo canto a la vida, en la reconstrucción del mundo. Cuando el ángel de la historia no se ha detenido, Varo paraliza el tiempo en sus relojes para que aparezca la revelación. Sólo así aparecen los nuevos habitantes.

Con este nuevo mundo de seres que nos miran desde el lienzo, que a diferencia del ángel de la historia se han detenido para reconstruir el mundo en ruinas, hemos llegado al fin de esta travesía, de este tránsito por el manto tejido por Varo, pero sólo para darnos cuenta de que todo aparente fin de recorrido es siempre un reinicio, un comenzar de nuevo, un continuo caminar.

La pintura se nos ha convertido en refugio, como lo fue para la artista, cuando la razón ha fracasado ante una realidad destructora de rostros, de espacios, cuando se nos ha expulsado del mundo. En los tránsitos por este mundo que deambula ante nuestros ojos, hemos tomado la pintura de Remedios Varo como un viaje, el suyo propio, buscando llevar a sus lienzos al espejo de las palabras que han conformado estas páginas. «Remedios despeja la tela y

sobre su superficie transparente acumula claridades»³²³. Espejo que nos muestra la reconstrucción de nuestro ethos, habitado por nuevos seres que cuentan su historia, por personajes cuyas identidades son un constante juego, que levantan sus caminos en medio de un espacio en ruinas.

Remedios ha realizado la metamorfosis. En su pintura, el espacio no es más una extensión sino el imán de las Apariciones. Remedios abraza el vacío al que se ve arrojada y, con él, el horizonte abierto de quien, vacío y despojado de todo, desea volver a narrarse, crea su obra. Vacío para volver a llenarse y vaciarse de nuevo, para abrir los ojos al mundo y que éste entre de lleno por estas ventanas.

El mundo renace.

II

Del exilio y del refugio

Los personajes que habitan el mundo de Varo son aquellos que fueron exiliados, condenados a vagar en el no-lugar, a perder todo espacio, a llevar la casa a cuestas buscando recuperar la propia historia. Una nueva forma de habitar el

323 *Ibíd*, p. 50.

mundo que acaba por establecer que los seres humanos sencillamente sobran, están de más. Una crisis que se nos revela a través de la insostenibilidad del sujeto en el mundo.

La búsqueda interior le revela a Remedios la cara más profunda del exilio: se ha convertido en nuestra propia constitución. Un yo como exilio, como apertura y salida de sentido. Pero, precisamente, el espacio de Remedios nos demuestra que sólo en ese afuera, en ese exilio, es donde aún puede haber esperanza. Porque, a final de cuentas, en esa expulsión, y sólo en ella, la necesidad de tener un espacio, de pertenecer a un mundo, se revela. Tiene la patria verdadera por condición crear el exilio: ante nosotros se abre la inmensidad del espacio.

Los espacios del mundo se trasladan al de la pintura, para reinventarlo: un encuentro, viajeros, seres que se desplazan, un silencio, un vacío: Pintar lentamente las apariciones. Pintar a los seres del espacio, de las múltiples Ítacas que buscamos, encontramos y volvemos a buscar en nuestra existencia. Remedios da el soporte, construye el refugio. A esos seres, los sostiene en la caída para que vuelvan a andar, para que salgan al afuera, para que se reinventen, para descubrir, para encontrarse.

Ahí, en el lienzo, la pintura se convierte en pregunta que no encuentra una respuesta precisa. Ulises continúa navegando: la vida, la identidad, el encuentro con el significado,

no se trata de un triunfo; es un esfuerzo constante, una acción, un apuntar, preguntar, cuidar y proyectar permanentemente. En las obras de Remedios andamos, caminamos, la búsqueda es infinita. No hay respuestas, miles de preguntas se abren en cada pincelada en el intento por rescatar a un ser autónomo, capaz aún de narrar una historia con sentido en la que se convierte la obra de Varo.

Cuando salgas a hacer el viaje hacia Ítaca,
haz que el camino sea muy largo,
lleno de aventuras, lleno de descubrimientos...

Haz votos para que el camino sea muy largo.
Que sean muchas, las albas de verano
que, con qué ilusión, con qué alegría, a unos puertos
llegarás que nunca has visto.

Ten Ítaca siempre en el pensamiento.
Tu último destino es llegar allí.
No aceleres nada, sin embargo, la travesía...

Ítaca te ha dado el bello viaje.
Sin ella, no lo habrías emprendido.
Nada más hay que te pueda ya dar.

Y no te habrá estafado nada, si te parece pobre.
Sabio como te has vuelto, con tanto mundo,
ya habrás comprendido qué querían decir las Ítacas.

III

De los viajes y los caminos

Octavio Paz escribe que la obra de Remedios recuerda, pero, ¿qué recuerda? Nos dice Paz: «esas apariencias que no se parecen a nada ni a nadie. En el poder de la memoria, del tiempo que madura, del espacio como lugar de la aparición, radica la fuerza de las imágenes de este viaje compartido con Remedios».

Hemos ido caminado por el mundo de sus recuerdos. En medio de estas imágenes, Remedios Varo se coloca en el centro del cosmos, en el centro de su *Tránsito en espiral*, colocando un hipoelectrión, animal fantástico, mitad caballo, mitad gallo, mezcla de acoplamientos e identidades que observa por encima el tránsito, el viaje de aquellos que, en el desplazamiento y en el exilio, impulsados por la angustia (ese «viento que corre a través de los seres», como lo llamaba Leonora Carrington), se encuentran en busca del espacio, en busca de las paredes que formen los significados de un hogar, un ethos que permita su aparición. Ella ya es luz, ya ha encontrado su espacio. Nos pide seguirla y a la vez crear nuestro propio camino.

Torres, tránsitos en espiral, escaleras, muros, casas rodantes: Todos sirven para que el espacio se convierta en el imán de las apariciones, en esa identidad que reclama rescate y que aquí lo obtiene. Los personajes de Remedios caminan haciendo su camino: nos es dado no reposar en ningún lugar. Somos caminantes, viajeros del espacio.

Dejamos esos caminos para que las casas rodantes transiten, para que el manto terrestre nos cubra: Remedios convertida en caminante, en viajera, en un ser que, a pesar de todo, a pesar de esta trama que se teje y desteje, vuelve a encontrar el hogar.

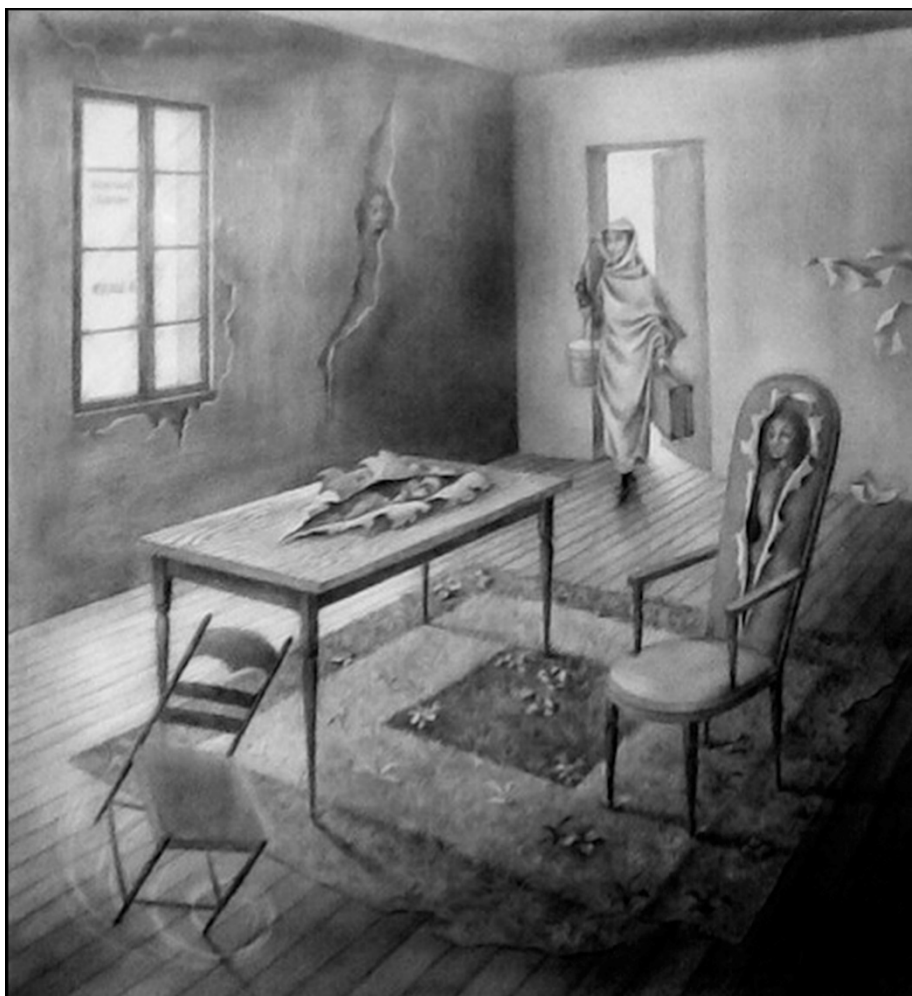
Irreal lo que llamamos vida y muerte: solo es real la tela de Remedios.

IV

De las ruedas y los seres

La música sale por las ventanas. Oíd las líneas de Remedios, esas por las que se va tejiendo el mundo. Hilos que hilvanan recuerdos, vivencias, reconvertidos por el desborde imaginativo. El tejido de Remedios nos une, nos sostiene.

Remedios reconstruye el espacio: la salida de la crisis, a veces larga y con frecuencia penosa, es también una transformación. Porque entre el abandono de la antigua identidad y la construcción de una nueva, existe una tierra de nadie del sentido, un vacío.



Visita al pasado, 1957

En ese espacio de abandono, es donde Remedios busca una continuidad de un yo, de una narración que dé sentido a la existencia de un ser perturbado por los cambios externos, sacudido por los avatares de la existencia, buscando construir su hogar cuando se ve despojado de él.

Porque pintó en la aparición, la desaparición³²⁴. Aquí es allá y todo espacio es susceptible de ser convertido en otro espacio, en imán de apariciones. Pero también los seres pueden ser convertidos en otros, en un canto al placer, en la confusión de fronteras. «Las formas buscan su forma, la forma busca su disolución»³²⁵. Arte, ciencia, alquimia y naturaleza se nutren entre sí para configurar una nueva forma de significar el mundo y a nosotros. Los caminos del arte suelen desconocer las fronteras impuestas.

En los cuadros de Remedios Varo, se mezcla lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo tecnológico. La propuesta es una nueva manera de mirar, de encontrar sentido por un sujeto con capacidad de acción y un punto de vista no pre-determinado, como algo que se está produciendo y nos responsabiliza. La fantasía se desborda contra el furor mecánico en forma de rueda, como la posibilidad de recorrer de nuevo el espacio a voluntad, de volver a recuperar la narración de la vida. Habitantes que, como nos dice Rosario Castellanos, rescata «del caos, de la sombra, de la contradicción, y los hizo vivir en la atmósfera mágica creada por su aliento». El *Homo rodans* aparece en la tierra, camina con esa rueda, símbolo del movimiento autónomo, del vuelo, de la pérdida de la gravedad. Monumento a la imaginación, creatividad, confusión de fronteras, a los nuevos acoplamientos y a las

324 *Ibíd*, p. 51.

325 *Ibíd*, p. 52.

nuevas formas de mirarse y narrarse. Personajes de explosión imaginativa. Identidad reinventada. Armonía recuperada.

V

De resucitar del olvido

«Navegaciones en el interior de una piedra preciosa»³²⁶. Remedios nos saluda desde las ventanas de sus cuadros, en donde la luz interior habla de un espacio cálido y confrontable encontrado. Esa ventana, que muestra el tránsito de lo invisible a lo visible, de la paridad perdida a la encontrada, de la desaparición a la aparición, de la circulación de la sombra a la de la luz, es la puerta de entrada para asomarnos al mundo nuevo, a la vida que emana de sus cuadros.

De igual manera que en muchas ocasiones la creatividad y la armonía son el centro de sus cuadros, también lo eran del centro de su ser. Desde el centro de su mundo, su luz ilumina cada uno de sus espacios: en esos cuadros de personajes, tiempos y lugares se encuentra la reflexión del ser humano en torno a su condición libre, la construcción de un hogar y su destrucción.

Tejedora en lucha contra el olvido, Remedios realiza un

326 *Ibíd*, p. 51.

último desplazamiento para lograr un sitio en nuestra memoria: pone fin a su exilio en nuestro espacio. Su mundo se hace presente a nuestros ojos.

Remedios inolvidable. El 8 de octubre de 1963, después de disfrutar de una comida en su casa en México, se siente cansada, se acuesta. Morirá de un sorpresivo ataque al corazón. La enterraron en el Panteón Jardín de Ciudad de México. «Remedios volatiza la realidad, por su cuerpo no circula sangre sino luz»⁸.

Regalo de una imagen rescatada de su último cuadro, *Naturaleza muerta resucitando*: Remedios, convertida en el centro creativo y armónico, se nos presenta transformada en energía y dueña de su libertad. Hecha llama, nos mira desde el centro de una mesa: diversos frutos giran a su alrededor como planetas que, al chocar unos con otros, dejan caer unas semillas que dan vida a nuevos seres: la muerte como generadora de vida, como evolución, y no como fin o destrucción. Los frutos explotan, algunos insectos contemplan la escena asombrados de la metamorfosis de la que están siendo testigos.

Una pequeña ventana nos libera lanzándonos al afuera. Remedios se volatiza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz. Forma parte del inmenso espacio.

Regresa de su olvido.

Bella dama sin piedad (Fragmento)

Se deslizaba por las galerías...

Ella no. Y era más
que plenitud su ausencia
y era más que esponsales
y era más que semilla
en que madura el tiempo:
esperanza o nostalgia.

Sueña, no está. Imagina, no es. Recuerda,
se sustituye, inventa, se anticipa,
dice adiós o mañana.

Si sonrío, sonrío desde lejos,
desde lo que será su memoria, y saluda
desde Su antepasado pálido por la muerte.

Presencia prometida, evocada.
Presencia posible del instante
en que cuaja el cristal, en que se manifiesta
el corazón del fuego.

El vacío que habita se llama eternidad.

Rosario Castellanos

APÉNDICE

María de los Remedios Varo Uranga

Datos Biográficos

1908–1931: La artista que nace y el surrealismo

Nació el 16 de diciembre de 1908 en Anglès, provincia de Gerona, España. Fue consagrada, después de la muerte de su hermana, a la Virgen de los Remedios. Tuvo dos hermanos: Rodrigo, el mayor, y Luis, con quien Remedios mantendría una estrecha relación, y quien morirá en la Guerra Civil luchando en el bando franquista.

Su padre, Rodrigo Varo Cejalvo, sevillano liberal, era ingeniero hidráulico. Su madre, Ignacia Uranga Bergareche, era vasca y sumamente devota. Debido a la profesión de su padre, recorrió una buena parte de España y del norte de África. Su padre le enseña a dibujar. De aquel periodo se conservan algunos autorretratos y retratos a su abuela

María Josefa Cejalvo. Estudia en colegios de monjas, imagen que tendrá presente en muchos de sus cuadros. Su padre la motiva para que ingrese en la prestigiosa Real Academia Bellas Artes de San Fernando de Madrid cuando Remedios cuenta con quince años, en septiembre de 1924, a pesar de la negativa de su madre, más tradicional. Tiene profunda admiración por El Bosco, El Greco y Goya, cuyos cuadros visita en el Museo del Prado.

Termina sus estudios en 1930 y se casa con Gerardo Lizárraga un compañero de la Academia. Gerardo era anarquista, y fue de los primeros en presentarse como voluntario para defender la República durante la Guerra Civil. Juntos deciden residir en París durante un año.

1932–1937: Barcelona y la Guerra Civil

A su regreso en 1932, ya en la República, se establecen en Barcelona, donde trabajan realizando dibujos publicitarios. Remedios se interesa cada vez más por la pintura vanguardista. Realiza multitud de «cadáveres exquisitos», interés que comparte con una aventura amorosa con el pintor Esteve Francés. Posee un estudio en la plaza Lesseps. En 1935 Remedios Varo se separa de Gerardo Lizárraga.

Se relaciona con otros artistas vanguardistas, con quienes integra el grupo lógicofobista. La exposición de este grupo,

en mayo de 1936 en Barcelona, patrocinada por ADLAN (Amics de l'Arts Nou), tuvo cierta resonancia y los acercó al surrealismo, cuyo eje estaba en París.



Locomoción acuática, 1963

Al estallar la Guerra Civil en España, Remedios, de profundo espíritu pacifista, opta por el lado republicano. El poeta surrealista Benjamin Péret, miembro del P.O.U.M (Partido Obrero de Unificación Marxista) se presenta en su casa, en Barcelona, para ayudar a los antifascistas. Se enamora y regresa con ella a París en 1937. Remedios no volverá más a su país.

1937–1940: París y la Segunda Guerra Mundial

Péret introduce a Remedios Varo en el círculo íntimo de los surrealistas, con André Breton como líder. Entre otros, entabla relación con Jaques Hérold y Max Ernst. La pareja se queda en París hasta la invasión nazi. Conoce a Leonora Carrington, con quien en México cultivará una intensa amistad. Pasa por graves problemas económicos que la hacen trabajar como traductora en conferencias. Vive con Victor Brauner, un artista refugiado rumano.

Los nazis entran el París. En 1940, Péret es detenido por sus actividades políticas en la prisión militar de Rennes, ciudad al oeste de París, en la provincia de Bretaña. También será encarcelado en un campo de concentración Gerardo Lizárraga, a quien Remedios ayuda a conseguir dinero suficiente para pagar su libertad, tras reconocer el campo de concentración en donde se encontraba gracias a un noticiero cinematográfico de la época.

Remedios es apresada en el invierno de 1940 por ser la compañera de Péret. Huye de París ayudada por su amigo Óscar Domínguez. Se refugia en Canet Plage, un pueblo pesquero del Mediterráneo cerca de Perpiñán, en un refugio organizado por el artista surrealista Jacques Herold. Cuando

llega Victor Brauner, la pareja vive sola dedicándose a recoger las redes de los pescadores a cambio de comida.

Se dirige después a Marsella, a reunirse con Benjamin Péret, quien había conseguido su excarcelación a finales de julio de 1940. Varo y Péret encontraron refugio en la Villa Aibel, una casa situada fuera de la ciudad, utilizada por el Comité de Salvamento de Urgencia. El objetivo de ese comité, organizado en Nueva York tres días después de la ocupación nazi de París, era rescatar el mayor número de artistas e intelectuales europeos de la ocupación. Viven vendiendo dulces en las calles y subastando obras. En junio de 1940, México ofrece su ayuda a todos los refugiados españoles y a los miembros de la Brigadas Internacionales que se encontraran en Francia. Esa gestión dió origen al tratado franco-mexicano del 23 de agosto de 1940. La pareja decide emigrar a México, dadas las buenas referencias que poseen por otros surrealistas del proceso democrático del país y su cultura. Tras pasar unas semanas en Casablanca, Marruecos, se embarcan a México en un barco portugués (neutral en el conflicto bélico), el 20 de noviembre de 1941, llamado Serpa Pinto, donde pasan la mayor parte del viaje en la bodega.

1941–1947: La llegada a México. El exilio

A finales de 1941, Remedios Varo llega a México. La política del presidente Lázaro Cárdenas hizo posible que los refugiados españoles recibieran inmediatamente asilo y permiso para trabajar. Remedios hizo toda clase de trabajos artesanales para ganarse la vida, entre ellos la decoración de muebles e instrumentos musicales, pintándolos a mano. Trabaja en agencias de publicidad y en la Casa Bayer, realizando materiales publicitarios, como calendarios. En su casa se forma un círculo de amigos compuesto por Esteve Francés, Gerardo Lizárraga, Leonora Carrington, Gordon Onslow–Ford, César Moro, Eva Sulzer, Octavio Paz, Kati y José Horna, Gunther Gerzso, entre otros. En 1947 se separa de Benjamin Péret, quien regresa a Francia. Remedios decide quedarse en México.

1947–1949: Viaje al río Orinoco

Remedios Varo vive junto con Jean Nicolle, piloto francés exiliado como ella. Realiza un viaje a Venezuela junto con Nicolle, ya que su hermano Rodrigo se había trasladado a ese

país sudamericano a trabajar como jefe de epidemiología para el Ministerio de Salud Pública venezolano en Maracay. Ahí puede ver también a su madre, a la que no veía desde 1937. A través de las relaciones de su hermano, obtuvo un empleo dibujando para el Instituto de Malariología Venezolano un estudio epidemiológico. Estudia en el microscopio los mosquitos transmisores de la malaria y hace dibujos detallados de ellos. Se establece ahí hasta el año de 1949, donde vive principalmente en Caracas. Realiza una expedición agrícola y entomológica organizada por el Instituto Francés de México acompañando a Nicolle. Durante su estancia, envía trabajos publicitarios para la empresa farmacéutica Bayer de México. Firma esas pinturas con su apellido materno, Uranga. En 1949 regresa a México y prosigue realizando trabajos comerciales.

1950–1963: La explosión, el éxito

Se relaciona con Walter Gruen, un refugiado austriaco que había estado internado tanto en campos de concentración franceses como alemanes, y que había llegado a México en 1942. Gruen, propietario de una tienda de discos, la Sala Moratain, la convence para que deje los trabajos comerciales y se dedique a la pintura «en serio».

En 1955 realiza su primera exposición colectiva en la Galería Diana, con cuatro cuadros: *Roulotte*, *Simpatía*, *El alquimista* y *Música solar*. Recibe excelentes críticas de los periódicos de la época. Al año siguiente presenta su primera exposición individual, en la misma Galería Diana. Comienzan a llegarle pedidos para realizar obras o comprarle las que realice aún antes de pintarlas. Los encargos son tantos, y no acaban por llenarla artísticamente, que decide no aceptar más. En 1958 gana el premio del primer salón de arte femenino en Galerías Excelsior por su obra *Armonía y Sea usted breve*. En ese año visita en París a su madre y a Benjamin Péret, que se encuentra gravemente enfermo. El poeta surrealista morirá el 18 de septiembre de 1959.

En 1959 recibe el encargo de pintar un mural para el nuevo pabellón de cardiología del Centro Médico de la Ciudad de México. Después de intentarlo, rehúsa la invitación. Realiza su escultura *De Homo rodans* (única conocida), con un texto que la acompaña. En 1961 realiza una exposición en el Ateneo Español de la Ciudad de México para buscar fondos para ayudar a los presos políticos españoles. Realiza su segunda exposición individual en la Galería Juan Martín en el año 1962. Será su última exposición en vida.

Muere de un paro cardiaco el 8 de octubre de 1963. Max Aub le dedica su texto *Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo*. Carlos Pellicer y Octavio Paz escriben poemas en su honor.

Exposiciones individuales

1956 Galería Diana, México.

1962 Galería Juan Martín, México.

1964 La obra de Remedios Varo, Palacio de Bellas Artes, México homenaje póstumo.

1971 Obra de Remedios Varo, Museo de Arte Moderno, México.

1983 Remedios Varo, 1931–1963, Museo de Arte Moderno, México.

1985 Consejos y recetas de Remedios Varo: Pinturas, manuscritos y dibujos, Museo Biblioteca Pape, Monclova, México.

1986 Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo, Academy of Sciences, Nueva York y National Academy of Sciences, Washington, DC, Estados Unidos.

1988 Fundación Banco Exterior, Madrid.

1991 Remedios Varo. Arte y literatura, Museo de Teruel, Teruel.

1994 Museo de Arte Moderno, México.

2000 La magia de Remedios Varo, National Museum of Women in the Arts, Washington DC, Estados Unidos.

2000 Colección permanente. Museo de Arte Moderno Ciudad de México. La colección de Varo, integrada por treinta y nueve obras plásticas, fue donación de Walter Gruen y su esposa a la memoria de su hija Isabel Gruen Varsoniano, el 9 de octubre de 2000.



Ruedas metafísicas, 1944

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno Theodor, Horkheimer Max, Dialéctica de la Ilustración, Madrid, Trotta, 1994.
- Agamben, Giorgio, Homo sacer, el poder soberano y la nuda vida, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- Andrade, Lourdes, Remedios Varo: Las metamorfosis, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Angoustures, Aline, Historia de España en el siglo XX, Barcelona, Ariel Historia, 1995.
- Aranguren, José Luis, Ética, Madrid, Alianza Universidad, 1986. Arendt, Hannah, Los orígenes del totalitarismo, Madrid, Alianza, 1987.
- , Hombres en tiempos de oscuridad, Barcelona, Gedisa, 1990.

- , La condición humana, Barcelona, Paidós, 1994.
- , Rahel Varnhagen, vida de una mujer judía, Barcelona, Lumen, 2000.
- Aub, Max, Diarios (1939–1972), Barcelona, Alba, 1998.
- , La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- , La gallina ciega: Diario español. Barcelona, Alba, 1995.
- Augé, Marc, Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Ávila, Remedios, Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto, Barcelona, Crítica, 1999.
- Aznar, Manuel (comp.), Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939, Actas del II Congreso Internacional celebrado en Bellaterra. Actas VI, tomo 2, Barcelona, Gexel, 2000.
- Bachelard, Gaston, La poética del espacio, México, FCE, 1965.
- Bartra, Eli, Mujer, arte e ideología, México, Icaria, 1994.
- Beauvoir, Simone, El segundo sexo, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977.

Benedetti, Mario, El desexilio y otras conjeturas, Madrid, El País, 1984.

Benjamin, Walter, Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.

Berstein, Serge, Los regímenes políticos del siglo XX. Para una Historia Política comparada del mundo contemporáneo, Barcelona, Ariel Historia, 1996.

Borges, Jorge Luis, El Aleph, Madrid, Alianza, 2002.

Breton, André, Manifiesto del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969.

Campillo, Neus, El descredit de la modernitat, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.

Campillo, M. Antonio, La invención del sujeto, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Chadwick, Whitney, Courtivron, I, Women artists and the surrealist movement, Londres, Thames and Hudson, 1985.

–, Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1994.

Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1988.

Cordero, Inmaculada, Los transterrados y España: Un exilio sin fin, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

Fagen, Patricia, Transterrados y ciudadanos, México, FCE, 1975.

Foucault, Michel, El pensamiento del afuera Valencia, Pre-Textos, 1988.

–, Hermenéutica del sujeto, Madrid, La Piqueta, 1994.

–, Saber y verdad, Madrid, La Piqueta, 1997.

Forrester, John, Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan, Derrida, México, FCE, 1995.

Freixas, Laura, Literatura y mujeres, Barcelona, Destino, 2000.

Gaos, José, Obras Completas, XVII. Confesiones profesionales y aforísticas México, UNAM, 1982.

–, Obras Completas, VIII. Filosofía mexicana de nuestros días en torno a la filosofía mexicana. Sobre la filosofía y la cultura en México, México, UNAM, 1996.

García, Manuel (coordinador), El universo de Max Aub. Catálogo de exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2003.

García, Teresa, Destierro, Valencia, Pre-Textos, 1982.

Guillén, Carlos, El sol de los desterrados: Literatura y Exilio, Barcelona, Sirmio, 1995.

Haraway, Donna, Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1995.

Jameson, Frederic, El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991.

Kaplan, Janet, Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo, México, Epoca, 1988.

Kettenman, Andrea, Frida Kahlo: dolor y pasión, Berlín, Taschen, 1992.

Kundera, Milan, La insoportable levedad del ser, Barcelona, Tusquets, 1986.

Laoureiro, Ángel, El gran desafío: La autobiografía, Madrid, Megazul, 1994.

Mancebo, Fernanda (comp.), L 'exili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional celebrado en Valencia. Tomo IIX, Universidad de Valencia, 2001, 2 volúmenes.

Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1998.

Mossee, George. La cultura europea del siglo XIX, Barcelona, Ariel Historia, 1997.

–, La cultura europea del siglo XX, Barcelona, Ariel Historia, 1997. Muñiz–Huberman, Angelina, El canto del peregrino: Hacia una poética del exilio, Barcelona, Gexel, UNAM, 1999.

Naharro, J. M. (coord.), El exilio de las Españas en 1939 en las Américas: ¿A dónde fue la canción?, Barcelona, Anthropos, 1991.

Orwell, George, Homenaje a Cataluña, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

Paz, Octavio, Corriente Alterna, México, Siglo XXI, 2000.

Pynchon, Thomas, The crying of Lot 49, Londres, Picador, 1967. Schimitt, Carl, Tierra y mar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos de Madrid, 1952.

Varo, Beatriz, Remedios Varo. En el centro del microcosmos, México, FCE, 1990.

Varo, Remedios, Castell, Isabel, Cartas, sueños y otros textos, México, Era, 2002.

Vattimo, Gianni, Ética de la interpretación, Barcelona, Paidós, 1999.

Villani, Pasquale, *La Edad Contemporánea 1914–1945*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, México, Colofón, 1991.

Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990. –, *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994.

Capítulos y artículos de libros

Foucault, Michel, «El ojo del poder», en *Bentham Jeremías: el panóptico*, Barcelona, La Piqueta, 1980, pp. 7–29.

–, «Espacios diferentes», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 432–441.

–, «El lenguaje del espacio» en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen I*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 263–268.

Heidegger, Martin, «Construir, Habitar, Pensar», en *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, pp. 107–119. Traducción de Eustaquio Barjau.

–, «Poéticamente habita el hombre», en *Conferencias y*

Artículos, Barcelona, Serbal, 1994, pp. 139–152.
Traducción de Eustaquio Barjau.

Imaz, Eugenio, «Un dialogo sobre el hombre», En busca de nuestro tiempo, comp. de Iñaki Adúriz, San Sebastián, J. A. Asunce, 1992, pp. 139–143.

Nebreda, José Jesús, «El marco de la identidad o las herencias de Parménides», en Las ilusiones de la identidad, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 2000, pp. 151–180.

Zambrano, María, «La experiencia de la Historia», en Senderos, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 13–22.

Artículos de revistas

Abellan, José Luis, «El exilio de 1939: La actitud existencial del Transterrado», Debats, n.º 67, otoño de 1999, pp. 120–126.

Arendt, Hannah, «Nosotros los refugiados», Archipiélago, n.º 30, otoño de 1997, pp. 100–107.

Benhabib, Sheyla, «La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de

Hannah Arendt», Revista internacional de Filosofía Política, n.º 2, noviembre de 1993, pp. 21–35.

–, «Fuentes de la identidad del yo en la teoría feminista contemporánea», Laguna. Revista de Filosofía, 1995–1996, pp. 162–175.

Comesaña, Gloria, «Lectura feminista de algunos textos de Hannah Arendt», Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, n.º 18, 2001, pp. 125–142.

González, Enrique, «Varo entre Remedios Caseros: La poética de Norma Bazúa», Arena, año 5, tomo 5, n.º 256, 2003.

Leyte, Arturo, «¿Fue Auschwitz una ciudad?», Archipiélago, número 34–35, 1998, pp. 116–121.

Mouffe, Chantal, «Feminismo, ciudadanía y política democrática radical», Debate Feminista, año 4, vol. 7, 1993, pp. 3–22.

Nancy, Jean Luc, «La Existencia Exiliada», Archipiélago, n.º 2627, 1996, pp. 34–39.

Payan, Emilio; Villa, Saúl, «Tiempo soñado: entrevista con Leonora Carrington», La Jornada Semanal, 15 de diciembre de 1996.

Rosa, Laura María, «Remedios Varo, tejedoras del

universo», Goya. Revista de Arte, n.º 271–272, julio–octubre de 1999, pp. 271–278.

Urrutia, Elena, «Leonora Carrington. Artista y escritora», La Jornada Semanal, 28 de octubre de 2001.

Publicaciones en Red

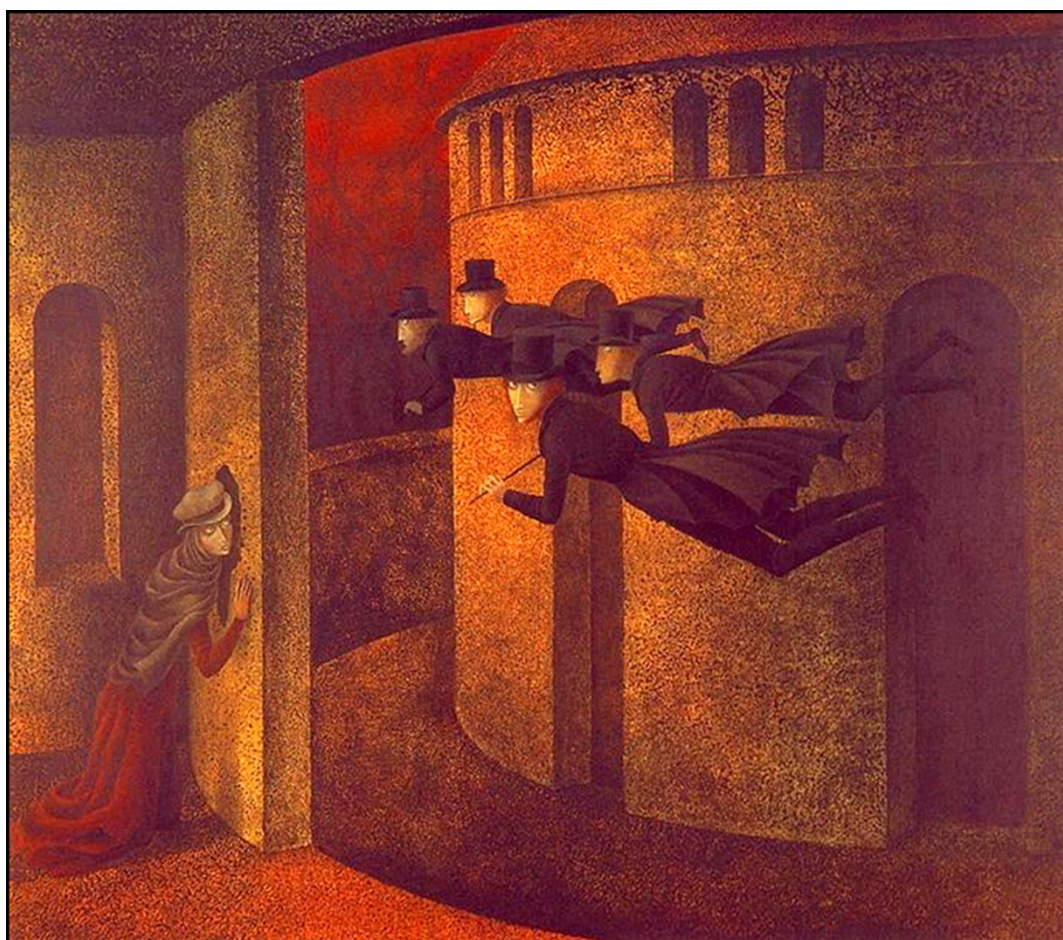
Corner [en línea]. Women Artists & Writers and the Avant Garde, n.º 2 / primavera 1999. [Consulta: 10/11/2003]. <<http://www.cornermag.org/>>. Archivado en: <<http://www.cornermag.org/corner02/index.htm>>.

Guillamon, Agustín, «Cartas de Benjamin Péret a André Breton enviadas desde España (1936 1937)», Balance. Cuadernos de Historia del Movimiento Obrero Internacional y de la Guerra en España, n.º 26, noviembre de 2002. [Consulta: 10/11/2003]. <<http://es.geocities.com/hbalance2000/cartasde.htm>>.

Péret, Benjamin: «Revolución o contra-revolución en España», Balance. Cuadernos de Historia del

Movimiento Obrero Internacional y de la Guerra en España, n.º 26, 2002. [Consulta: 10 noviembre 2003]. <<http://es.geocities.com/hbalance2000/cartasde.htm>>.

Virilio, Paul «Hay que defender la Historia», entrevista de Rachid Sabbaghi y Nadia Tazi en IPN Ciencia, Arte: Cultura, noviembre–diciembre de 1998, Hemeroteca Virtual ANUIES. [Consulta: 12 febrero 2004]. <<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIESA>>.



Banqueros en acción, 1963