

Remedios Varo: exiliada de España, aquereñiciada en México

Victoria Giraudó

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract Remedios Varo was a visual artist related to the second wave of Surrealism, Postwar and Exile. She had a nomadic childhood, yet she attended the prestigious Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in Madrid, took part in the Logicofobista group in Barcelona and in Surrealism in Paris in the 1930s. In spite of this, she achieved her artistic maturity with an undoubtedly unique work in Mexico, where she arrived after fleeing Nazism along with poet Benjamin Péret in 1941. The experience of *transterre* transformed her personally and professionally. To prove this, her insertion in Mexico will be analysed, placing emphasis on affection as a process of self-consciousness and gradual metamorphosis towards feminist liberation.

Keywords Spanish exile. Latin American art. Postwar. Surrealism. Feminism.

Índice 1 Introducción. – 2 Antecedentes. – 3 Sociabilidad e imaginación narrativa. – 4 México, país hospitalario. – 5 Encuentro con el arte mexicano. – 6 Mujeres en México. – 7 Conclusiones.

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, «Carta a Gerardo Lizarraga», s.f., cit. en Castells 2002, 69)

1 Introducción

Remedios Varo (Anglès, Gerona, España, 1908-Ciudad de México, 1963) fue una artista plástica relacionada con una segunda generación de Surrealismo, de posguerra y de exilio. Tuvo una infancia nómada por toda España e incluso en Marruecos a causa de la profesión de su padre. Luego vivió en Madrid, donde se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, participó del Grupo Logico-fobista en Barcelona y del Surrealismo en París en los años treinta. Pero se demostrará aquí de qué manera alcanzó su madurez artística con una obra inconfundiblemente propia en Ciudad de México, adonde llegó huyendo del nazismo en 1941, junto al poeta Benjamin Péret. En este sentido, podría afirmarse que su experiencia de ‘transtierro’ la transformó tanto personal como profesionalmente.

Para esto se analizará la modalidad de inserción de esta artista en México, donde realizó sus pinturas, principalmente en óleo sobre tabla, y dibujos, pero también un grabado y un objeto escultórico.¹ Asimismo resultan cruciales en relación con su vida mexicana sus cuentos –tanto para adultos como para niños– sus poesías, sus novelas, sus recetas y sus pócimas de cocina como, por ejemplo, «Para provocar sueños eróticos» –el proyecto de obra teatral a la manera de ‘cadáver exquisito’ encarado con Leonora Carrington– y el género epistolar en sus escritos lúdicos, humorísticos, destinados a seres anónimos, en operatorias que anteceden al arte conceptual y al *mail art* de los años setenta.

Se enfatizará en la importancia de la cuestión afectiva durante el exilio como proceso de reflexión y de transformación gradual, de metamorfosis de liberación feminista. Dado que en el transcurso de esta etapa pudo producir su obra más emblemática, tanto pictórica como literaria, podría considerársela como artista latinoamericana. Sobre esto nos concentramos a lo largo del trabajo.

A partir de su experiencia del exilio, Remedios Varo encontró en su nuevo destino un lugar que le brindó la tranquilidad mental necesaria para poder desarrollar su arte. Se sentía estable a nivel vi-

¹ El *Homo Rodans* (1959) para el cual recicló y ensambló huesos de pollo, pavo y pescado, acompañado por un manuscrito sobre un posible ancestro fantástico.

tal y segura ante amenazas políticas. Lejos de la guerra, pudo dedicarse a su trabajo como artista plástica y de esta forma desarrollar un corpus de obra coherente y muy sólido, tanto en lo conceptual como en la ejecución técnica. En tal sentido resulta significativo remarcar que, si bien en su etapa anterior europea había participado de las vanguardias con una obra con ciertos rasgos personales, todavía se encontraba en una fase de experimentación, sin una poética propia del todo clara.

También podría decirse que a partir del exilio su vida se vio modificada y enriquecida al llegar a una gran urbe cosmopolita como era Ciudad de México, muy compleja culturalmente y floreciente desde los años veinte al cabo de la Revolución. Allí vivió hasta su repentino fallecimiento en 1963, en una época en que los medios de comunicación comenzaban a hacerse masivos, en un mundo que lanzaría pronto sus primeras expediciones a la luna y donde las realidades que aparecían en sus lecturas futuristas comenzaban a verse posibles.

Se trataba de un momento artístico bisagra en el país, tras el auge del muralismo, en el que también soplaban aires de renovación en el Surrealismo internacional a partir de la llegada de Antonin Artaud en 1936 y de André Breton en 1938. La exploración del inconsciente que ellos propugnaban afloró en un arte poderoso y mágico que fusionaba lo europeo y lo local, la cultura alta y la popular, lo contemporáneo y las raíces ancestrales.

2 Antecedentes

El tema del exilio y sus múltiples viajes está presente en numerosos textos sobre Remedios Varo, empezando por el histórico libro de Janet Kaplan (1988), y retomado en numerosos estudios posteriores, como el que cumple María José González Madrid en su tesis *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (2013). La cuestión de la amistad se reflejó en la exposición y catálogo *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (2010) al que contribuyen Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Tere Arq y otros. También resulta sugerente retomar el modo en que Andrea Luquin Calvo, en *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, recupera «la idea del espacio como *ethos*: como residencia, como lugar donde se habita, sinónimo de morada, del espacio entendido como nuestro hogar» (Luquin Calvo 2008, 20). En ese escrito, la autora realiza un recorrido sobre el despliegue espacial en las pinturas de la artista y en la simbología de barcos para salvar su vida. Pero preferimos hacer hincapié en la importancia de la cuestión afectiva en el exilio como proceso de reflexión personal y de transformación gradual, de metamorfosis de liberación femenina.

Sin caer en una simplista reducción biográfica de su vida amorosa, podría decirse que ella misma fue transformándose y requiriendo

do un compañero diferente para cada experiencia. Hasta ahora casi todos los estudios se postulan en función de Remedios Varo apoyada o incentivada por tal o cual marido, pero es tiempo de pensar que fue ella quien iba decidiendo su camino, eligiendo cambiar según su propio interés. Inclusive, estaba en su propia personalidad el hecho de que en general conservara los buenos vínculos con sus ex maridos, sumando afectos en una especie de gran familia conformada a partir de afinidades (s)electivas.

Por otra parte, también se ha hablado de Remedios Varo como artista española por las referencias a su tierra natal y a Europa en el acercamiento a lo medieval, presentes en sus paisajes amurallados que actúan como «muros opresivos que encierran a su personaje» (Kaplan 1988, 206), en típicos pasadizos y estrechos callejones, algunos sin salida o laberínticos, propios de ciudades catalanas como Anglès, Girona, Barcelona y otras. En su ensayo para el catálogo de la exposición *Remedios Varo. Constelaciones* (Giraudó 2020), presentada en el MALBA, la especialista catalana en Filología Románica Victoria Cirlot aludía a un texto de Octavio Paz (1966):

Las apariencias son las sombras de los arquetipos: Remedios no inventa, recuerda. Pero ¿qué recuerda? Esas apariciones no se parecen a nadie. La memoria se opone aquí a la invención. (Cirlot 2020, 5)

Dichos recuerdos surgen en su estancia en México y parten desde su autorreflexión, la cual fue posible solo en el momento en que logró frenar su nomadismo y revisar su vida. De hecho, ella empleaba toda su vida y el posible o imposible futuro como poética de su obra plástica. Aunque su producción está repleta de alusiones a la tierra natal, ella misma decía:

Soy más de México que de ninguna parte. Conozco poco España, era yo 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. (entrevista a Varo en Kaplan 1988, 114)

Después de tanta errancia llegó a México para asentarse, lo que convirtió aquellos viajes plasmados en sus pinturas en ejercicios exclusivamente mentales. Se trata de nomadismos que cruzan otro tipo de frontera: la personal, la existencial. En general se han denostado los estudios sobre artistas mujeres que ahondan en descripciones biográficas por su carácter novelable pero tampoco puede negarse esta conexión, sobre todo en numerosos casos de artistas latinoamericanas modernas, cuya poética resultaría autorreferencial, a diferen-

cia de muchos de sus pares masculinos, quienes estaban interesados en un abordaje del arte más neutral, tal vez más épico que afectivo.

El caso de Remedios Varo resulta muy claro en este sentido, ya que pasa de tener una obra experimental en su etapa europea a una obra pensada y ejecutada racionalmente en su etapa mexicana. En sus primeros años utilizaba materiales y técnicas varios como cera y pintura, lámina de cobre, chorreados, manchas, y trabajaba en obras colectivas a la manera de ‘cadáveres exquisitos’, tales como *collages* fotográficos realizados junto a Óscar Domínguez, Esteban Francés y Marcel Jean, de gran fuerza narrativa y complejidad surreal. En ellos ya se presentaba el tema del mundo femenino, por ejemplo, en *Le message* de 1935, y se preanunciaba su autorreferencialidad, como en *L'agent double* de 1936. Pero todavía son obras menos identificables en relación con sus pares surrealistas. En cambio, tras la experiencia del exilio pasó a elaborar una obra personalísima, reconocible sin requerir firma escrita.

3 Sociabilidad e imaginación narrativa

A principios de los cuarenta fueron célebres las largas y animadas reuniones en la casa destartalada que compartían Remedios y Péret en la calle Gabino Barreda del centro de Ciudad de México, repleta de gatos y también de ratas, pero con dibujos de Pablo Picasso, Yves Tanguy y Max Ernst en sus paredes. Allí se formó un grupo de sociabilidad y pertenencia entre exiliados y algunos afincados locales como la pintora inglesa Leonora Carrington, quien acudía primero con el periodista y escritor mexicano Renato Leduc y luego con el padre de sus hijos, Imre Emerico ‘Cziki’ Weisz, amigo de la infancia de Kati Horna (Katalin Deutsch), la fotógrafa húngara. Esta última asistía con su marido español, el ebanista José Horna, amigo de Remedios desde la Academia de San Fernando. También se daba cita su propio ex marido Gerardo Lizárraga (y luego también sus hijos) y su ex amante Esteban Francés, junto con la suiza de origen judío Eva Sulzer –fotógrafa, cineasta, coleccionista de piezas precolombinas y populares– y la pintora francesa Alice Rahon, su marido Wolfgang Paalen, y el mexicano hijo de inmigrantes europeos y educado en Suiz, Gunther Gerszo (luego amante de Varo), autor del óleo alusivo como retrato grupal, *Los días de la calle Gabino Barreda* (1944).

Este grupo de afinidades se convirtió en una gran familia electiva, aunque tal vez haya sido a causa del azar –elemento surrealista– que los reunió en un país particularmente vibrante y culturalmente abierto. De esta forma, Remedios Varo pronto se encontró cómoda y a gusto en México, país que tenía una cultura con cierta proximidad a la suya, por la herencia virreinal de la Nueva España, de similar idioma y base religiosa, pero enriquecida con toda ‘otra’ historia ances-

tral maravillosa, que abrió su mente a nuevas exploraciones existenciales y místicas. Por eso, aunque tuvo la posibilidad de retornar a Europa al terminar la Guerra, tras un periplo por Venezuela hacia fines de los cuarenta, reeligió a México para arraigarse.

El movimiento como desplazamiento territorial y temporal tuvo un profundo significado en la ficción de Varo sobre sí misma y fue utilizado como dispositivo narrativo que derivó en el diseño de múltiples tipos de artefactos de locomoción: para huir de Europa, por ejemplo, en *La huida* (1960); para hacer expediciones, como en *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959); para pasear y disfrutar como en *Roulotte (Carricoche)* (1955); algunos fueron vehículos más realistas, otros inventados e incluso híbridos como en *Homo Rodans* (1959); para moverse tanto por vía terrestre como acuática, pantanosa, aérea e inclusive cósmica, como en *Nave astral* (1960). Encontramos también bocetos que dan cuenta de su imaginación vinculada a los textos de Julio Verne, Aldous Huxley, Alexander Dumas y Edgar Allan Poe, a quienes leyó desde su infancia. Esa tendencia a pensar 'más allá' de los límites reales fue la preocupación fundamental en la obra de Varo.

Su obra de la etapa mexicana se entrelaza con su contemporaneidad, desde un enfoque que podría considerarse psicoanalítico. Trabajaba según conceptos del Surrealismo francés, pero los reversionaba, mixturándolos con elementos mágicos y sabidurías populares locales. De esta forma, sus piezas pueden ser leídas como relatos autorreferenciales de una trotamundos que viajó también a través de tiempos fantásticos en busca del autoconocimiento, atenta a los signos y descubrimientos azarosos que logró integrar en su obra.

4 México, país hospitalario

Su exilio fue clave, más allá de las razones que la movilizaron: 'por culpa de', 'gracias a' o 'por azar', debido a que a Péret le fue rechazada la visa para los Estados Unidos por ser comunista declarado. Como sea, conoció otro país, otra cultura con la cual se sintió a gusto; logró afianzarse, entablar vínculos afectivos y productivos a partir de contactos con una multiculturalidad enriquecedora, lo que contribuyó a su bienestar emocional y estimuló su creatividad.

En México, el presidente Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970) había basado su política en la

autodeterminación, no intervención, solución pacífica de controversias, igualdad jurídica de los estados respecto a las obligaciones internacionales contraídas y cooperación internacional. (Velázquez Hernández 2010, 8 cit. en Pellizon 2014, 230)

En el caso específico de los emigrados europeos, practicó una solidaridad cuya consecuencia fue la afluencia de españoles especialmente durante los años de la Guerra Civil en la península (1936-39) y en los momentos inmediatamente posteriores.

Si bien la mayoría de los exiliados llegaba en barco al puerto de Veracruz, de allí viajaban largas horas en tren hasta arribar a la ciudad de México, en una situación de precariedad económica y humanitaria. Estos inmigrantes, entre los que se encontraban Varo y Péret, habían pasado por traumas, terrorismo psicológico, pérdidas, heridas, suspensión de derechos civiles, desposesión de bienes, y realmente se encontraban en relación de dependencia con otros para subsistir. A fin de paliar este tipo de situaciones, funcionaban las organizaciones de ayuda a refugiados republicanos como la SERE (Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles) y la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles), que actuaban en colaboración con la Junta de Cultura Española, creada en 1939 en París. Además, Cárdenas fundó la Casa de España en México en 1938, antecedente de lo que es el Colegio de México desde 1941,² en la cual fue clave la figura del intelectual Alfonso Reyes, su presidente. En diciembre de 1938, en el primer número de la revista *Taller*, Octavio Paz publicó un texto acogedor:

Nuestro propósito [es] hacer un caluroso saludo a todos los intelectuales españoles que convivirán con nosotros durante un año. La Casa de España, siempre, ha sido México y nosotros queremos que, como en la fórmula de cortesía mexicana, ellos vivan aquí «como en su casa». Vivir «como en su casa» es, también, dejar de ser un invitado, un extranjero, y ser un habitante. Como habitantes los queremos, como antiguos habitantes o pobladores que ahora regresan, como todos los españoles, al más antiguo y entrañable de sus hogares: al que, fuera de su patria, construyeron sus abuelos, viva imagen de España. (Paz 1938)

2 En relación con la creación de El Colegio, Silvio Zavala recordaba: «Si terminaba la Guerra Civil española y se enlazaba enseguida con la apertura de la Segunda Guerra Mundial en Europa: ¿cuál sería la suerte de tantos valores que la emigración forzosa había traído a nuestras playas? ¿Retornaría a su país de origen en la restaurada democracia que se instalaría al término del régimen franquista?, o bien ¿tendrían que seguir aquí en el exilio en espera de mejores tiempos? La respuesta inteligente y generosa del grupo de asesores que rodeaba a Alfonso Reyes y a Daniel Cosío Villegas fue entonces la de fundar una nueva institución cultural mexicana, que seguiría acogiendo a una parte de los transterrados como los llamaba el filósofo español José Gaos, mas con el propósito también de formar a serios investigadores iberoamericanos llamados a cultivar los nuevos horizontes de la investigación humanista y social en nuestro país» (Zavala 1999, 7).

De esta forma, México apoyó a España en la lucha anti nazi-fascista, a la vez que se beneficiaba con el ingreso de españoles de «un alto grado de calificación laboral, profesional y técnica» (Lida 2011, 22, en Pellizon 2014, 231). Tal como señaló Octavio Paz, «entre ellos venían escritores, poetas, profesores. A ellos se debe en parte el renacimiento de la cultura mexicana, sobre todo en el campo de la filosofía» (1950, 68). Tal vez sea por esto que México y su gente los incorporaron a su pueblo, aunque hay que destacar la gran hospitalidad mexicana en los procesos de adaptación que resultaron de mutua influencia benéfica. Según el escritor chileno Luis Harss, el poeta y ensayista mexicano

[e]voca constantemente el sentimiento de soledad y aislamiento del mexicano. Pero en ese 'laberinto de la soledad' encuentra una posibilidad de comunión. Para él, el mexicanismo no es un lema sino una vivencia en la que está el impulso solidario y la sensación de responsabilidades compartidas. (1969, 338)

Remedios Varo recordaba años más tarde:

Después del éxodo de París en la 2ª guerra mundial, llegué a México buscando la paz que no había encontrado ni en España -la de la revolución- ni en Europa -la de la terrible contienda. Para mí era imposible pintar entre tanta inquietud. En este país encontré la tranquilidad que siempre había buscado. (García Islas 2013)

5 Encuentro con el arte mexicano

En relación con el arte, el México posrevolucionario ya era reconocido internacionalmente por el muralismo, con lo cual la capital era una metrópolis cultural comparable a París. También había incorporado a algunos artistas extranjeros entre sus protagonistas, como el francés Jean Charlot o el guatemalteco Carlos Mérida, entre otros.

En todos aquellos murales, el dibujo que los sustenta estaba académicamente bien estructurado, en una figuración narrativa de carácter pedagógico como el arte cristiano medieval, lo cual debe haber cautivado a Varo, quien había tenido una rigurosa formación técnica. No debe ser casual que su obra previa fuese más laxa a nivel del dibujo, menos detallista, fluctuante entre una figuración onírica de corte morfológico, abstractizante y experimental a través de la utilización de técnicas surrealistas (cf. Cirlot 2020). En su etapa posterior circunscribió estas manchas de color y texturas con las que construía su obra a fondos y espacios puntuales del campo compositivo, sin dejar mucho lugar al azar. En cambio, a través del dibujo ya planteaba toda su obra para luego utilizar el color, también de ma-

nera muy precisa, como refuerzo detallista o inclusive, en algunas situaciones, de manera simbólica (cf. Giraudó 2020).

No habría que olvidar que internacionalmente, en la posguerra, la corriente en auge era la abstracción, en sus vertientes lírica, informal (generalmente en grandes tamaños) o también concreta, y que recién a principios de los sesenta comenzarían a volver las nuevas figuraciones y se instalaría el *pop art* de corte narrativo. En este sentido, México sería una excepción, ya que allí confluían los diferentes movimientos de ruptura con el muralismo, con artistas independientes que trabajaban en formatos pequeños en diferentes versiones de realismo mágico, conformando una segunda generación surrealista que se mixturaba con el indigenismo y el arte popular de pequeños exvotos. Pareciera que Remedios Varo se hubiera nutrido de estos contemporáneos locales, de artistas como su amigo Antonio Lazo y de otros que trabajaban con el humor y la ironía como Miguel Covarrubias o Antonio Ruiz 'El Corcito'. Este último expuso su pequeño cuadro de precisión casi miniaturista, *La Malinche*, en la Exposición Internacional del Surrealismo, que representaba a la controvertida y a la vez poderosa mujer indígena de cuerpo-montaña con pueblo, que casualmente tenía en su cumbre la Iglesia de los Remedios.

México es un país de profusa mitología prehispánica, de extraños rituales a ojos foráneos, de ofrendas alucinantes, criaturas fantásticas y macabras, de brujerías. Es la tierra de La Llorona y El Chupacabras. Esa es la razón por la que, por más que la abstracción haya sido la vedette de lo contemporáneo, la cuestión indigenista seguía latiendo fuerte. En esto, Varo y Péret se interesaron por el arte precolumbino y coleccionaron objetos. Ella además los restauraba e inclusive los vendieron cuando necesitaron dinero. En este gusto se acercó a otro coleccionista, Diego Rivera. También su mujer, Frida Kahlo, se apropió de este aspecto como pose, en su vestimenta y en su pintura, también de carácter autorreflexivo, sobre todo en sus célebres autorretratos de mediados de los treinta y principios de los cuarenta y en simbólicas escenas sobre sus múltiples padecimientos físicos e incluso amorosos. También vinculada al Surrealismo, aunque lo negase, sus óleos sobre tabla de masonite en pequeños tamaños y ejecutados con fino detalle, pueden haber cautivado a Varo, quien trabajó con el mismo material y soporte, con minucia de detalle y en temática relacionada con su propia vida.

A Remedios Varo el indigenismo le atraía desde aquel lugar de lo misterioso porque desde su cultura internacional contemporánea, y como exiliada temerosa y vulnerable, le permitía plasmar todas sus creencias ancestrales en la relación con la muerte, la vida del más allá, las ánimas y las costumbres como el espiritismo y la brujería.

6 Mujeres en México

En México, Remedios Varo encontraría que, aunque se tratara de un país muy machista en sus costumbres sociales, había mujeres potentes, 'nuevas mujeres', vanguardistas que lograron un lugar de reconocimiento. Desde las soldaderas, quienes participaron activamente en la Revolución con sus armas y que fueron retratadas por la fotógrafa Sara Castrejón, hasta numerosas artistas mexicanas como las pintoras de fuerte personalidad transgresora: Frida, Nahui Olin, María Izquierdo, Olga Costa, Lola Cueto (María Dolores Velázquez Rivas), Cordelia Urueta, Rosario Cabrera, Aurora Reyes, entre otras. También había sido pionera en fotografía experimental Natalia Baquedano Hurtado, luego Lola Álvarez Bravo (Dolores Martínez de Anda), más otras extranjeras de diferentes nacionalidades que se radicaron en México, como la fotógrafa vanguardista italiana Tina Modotti; la bailarina, coreógrafa y pintora indigenista americana Rosa Rolanda (Rosemonde Cowan Ruelas); la rusa Angelina Belloff (Angelina Petrovna Belova); la muralista guatemalteca Rina Lazo y quienes fueran las mejores amigas de Remedios, Leonora Carrington, Kati Horna y Eva Sulzer. Otras pintoras con quienes se vinculó fueron la francesa Alice Rahon (Alice Marie Yvone Philppot), la inglesa Bridget Bate Tichenor y la venezolana Luchita Hurtado.

También resultaron clave para la cultura moderna mexicana mujeres coleccionistas y mecenas como Antonieta Rivas Mercado (fallecida en 1931), promotora de *Los Contemporáneos* y fundadora del Teatro Ulises y del Patronato de la Orquesta Sinfónica de México; María Asúnsolo, mecenas, musa y también *marchant*; Inés Amor o la española Rosita García Ascot de Bal y Gay, propietaria con su marido de la Galería Diana. Allí, Remedios Varo exhibió, por primera vez, en una colectiva titulada *Seis pintoras*, junto a Carrington, Rahon, Urueta, Elvira Gascón y Solange de Forge. También fueron imprescindibles en la escena escritoras locales como Elena Garro, Rosario Castellanos, Nellie Campobello, Guadalupe Dueñas y extranjeras como Gabriela Mistral, quien tuvo un rol activo en la pedagogía desde los años veinte, y cronistas culturales o críticas de arte como la española Margarita Nelken, amiga de Varo, o la argentina Raquel Tibol, quien la entrevistó alrededor de 1956. Fueron clave también las promotoras del arte en los Estados Unidos y otros países de América, como la antropóloga, historiadora y periodista Anita Brenner y Concha Romero James, mediadora cultural, feminista y promotora de artistas desde la jefatura de la Oficina de Cooperación Intelectual (OCI) de la Unión Panamericana en Washington. Por último, aparecen en el contexto famosas figuras del espectáculo como la actriz Dolores del Río, María Félix, y demás estrellas internacionales del cine de oro mexicano, como así también la directora de cine Matilde Landeta, entre tantas otras mujeres de vanguardia.

Esta situación tan particular de profeminismo en una ciudad periférica para Europa debe haber entusiasmado y contribuido para que Remedios Varo se sintiera a su vez libre y segura en aquel nuevo país. En México había nacido Sor Juana Inés de la Cruz, la monja erudita y enfrentada a las convenciones de su tiempo que se confinó en una celda para cultivarse, escribir y componer música y que utilizaba la cocina como laboratorio de experimentos alquímicos. También numerosas mujeres indígenas realizaban actividades incantatorias; tenían el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal (Kaplan 2008, 40), lo cual se sabe que atrajo a Varo, Carrington, Horna y Sulzer.

Las experiencias de vida de Remedios Varo y sus amigas, en la confianza de tragedias y alegrías, estuvieron entretnejidas con sus obras plásticas como estrategia para crear una nueva realidad.

Mientras Péret se sentía aislado, en desasosiego político en México, Remedios Varo, de personalidad solitaria y huraña, encontraba amigas. Eran mujeres que actuaban en un momento bisagra entre la primera y la segunda ola del feminismo que comenzaba a principios de los sesenta. Las tres amigas habían pasado experiencias cercanas a la muerte, Leonora Carrington en el manicomio, Kati Horna en la Guerra Civil y Remedios Varo en un campo de concentración. Las tres convirtieron su exilio en morada final. Kati Horna declaraba:

huí de Hungría, huí de Berlín, huí de París, dejé todo en Barcelona... cuando cayó Barcelona no pude regresar por mis cosas, otra vez perdí todo. Llegué a un quinto país, México, con mi Rolleiflex colgada, no pude traer nada [...] (Cárdenas Elorduy 1993, s.p.)

En este sentido, la tensión existente entre *Eros* y *Thánatos* en la narrativa que componen varios cuadros de la artista es una trama común en quienes han sobrevivido a un trauma personal, político y de desplazamiento forzado. La descripción de miedos y angustias personales, la postulación de horizontes paralelos e imposibles fueron temas comunes en las mujeres modernas. Varo fue una más de aquel tropel discursivo femenino y feminista. De modo que resulta importante enfatizar cómo, a partir de la sociabilidad con un grupo de pertenencia que operó como sostén y a la vez motivación, pero también gracias a una nueva realidad socio-cultural, logró vencer las aflicciones psicológicas producidas por tanta errancia y transtierro forzado.

Remedios Varo y Leonora Carrington compartían múltiples intereses que luego plasmarían en sus obras pero desde visiones personales. Joanna Moorhead mencionó, entre otros, el paralelismo de las obras del mismo año 1957: *Tailleur pour dames* (Sastre de señoras) de Remedios Varo y *Sissigy* de su amiga, o también *La creación de las aves* (1957) en relación con *Birth Birding* (1962). Pero también en la pintura *The Garden of the Paracelsus* (1957) de Carrington, una de las

figuras de trazos sintéticos es semejante a la *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) de Varo, en la cual también está presente la idea de la decapitación: «la paciente deja caer la cabeza de su padre dentro de un pequeño pozo circular en un acto que Remedios Varo describía como “lo que se debe hacer al salir del psicoanálisis”» (Kaplan 1988, 155). Esta figura de su padre se ha asociado con frecuencia también a Péret como su «padre espiritual» (Kaplan 1988, 59) en la liberación de la dependencia, del rescate de la *femme enfant*, para convertirse en mujer independiente. En este sentido, así como Varo se liberó del surrealista Péret, también Carrington lo hizo de Max Ernst. En *The Garden of the Paracelsus* quedaría demostrado el interés común por temas esotéricos. Otros ejemplos serían las pinturas de Varo *Bruja que va al Sabbath* (1957) o *Naturaleza muerta resucitando* (1963) –casualmente o no, su última pintura completa– y, de Carrington, *Three Women around the Table* (1951), entre otras.

La tradición del cadáver exquisito u obra en colaboración también se dio con los Horna: *La Cuna* (ca. 1949), junto con Carrington y José Horna, para su hija Norah; las muñecas de todo tipo creadas entre Leonora y Kati Horna: el *Rompe-cambia-cabezas* entre José Horna y Remedios, también creado para Norah; el cuento que además le dedicó; tal vez el marco tipo relicario de Ícono haya sido fabricado por José Horna. Asimismo, el fotomontaje *Leonora* (1957) de Kati Horna, o el cartel publicitario con ella como modelo en colaboración con José Horna, también de 1957. Por su parte, pertenecen a Kati varios retratos de Varo en su taller, tal vez los más precisos en cuanto captan su personalidad y la muestran pintando, pensativa, fumando, rodeada de sus gatos y sus plantas, como los publicados en la revista *Mujeres* (núm. 32, 20 de febrero de 1960). Su serie *Oda a la necrofilia* (1962), la primera del conjunto *Fetiches*, fue una colaboración de performance visual o fotoperformance junto a Leonora, reproducidas en la efímera revista *S.nob* (1962) con enlaces implícitos con lo surreal.

Remedios Varo también devino entrañable amiga de Eva Sulzer, con quien construyó una hermandad desde el cariño y la compañía de innumerables gatos, el misterio y el desciframiento de doctrinas abstrusas como la de los rusos Gurdjieff y Ouspensky. Eva Sulzer fue la primera dueña de la pintura *El flautista*, de Varo.

7 Conclusiones

Podría decirse entonces que existió una multiplicidad de factores que contribuyeron a que Remedios Varo decidiera radicarse en México. El año 1945 marcó el final de la guerra mundial y, en consecuencia, del tiempo de exilio político. También fue un período bisagra tanto para Remedios como para Benjamin Péret, marcado por el comienzo de la relación extramatrimonial de la española con el piloto de avia-

ción Jean Nicolle como consecuencia del deterioro de su matrimonio. Fue el año del primer viaje de Péret solo a Yucatán, luego también marcado como «año afortunado para la creación literaria» (Bradú 2014, 84). En esa época realizó varios escritos que fueron parte de su *Historia natural*, como su texto sobre los «Cuatro elementos» (Pérez 1947), aunque ello señalaría un interés común con Varo, quien en aquella época realizó *Ícono*, marca de su iniciación en las teorías de autoconocimiento de George Gurdjieff.

Luego de romper con Péret, Varo viajó a Venezuela con su amante y allí se reencontró con su madre y su hermano. Posteriormente regresó a México, donde vivió inicialmente con los Horna. En 1952 se unió a Walter Gruen, refugiado político austriaco, quien la alentó a dedicarse enteramente a su arte.

En dos citas de Varo, de finales de los cincuenta consta el arraigo que había logrado. La primera en «Carta a las hermanas Marín Retortillo»:

Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme [...] con dos jardincitos, donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros-mosca; tengo muchas plantas y me dedico a cocinar por las mañanas [...]. (Varo 1990, 218)

La segunda, también epistolar, dirigida desde Europa a Walter Gruen:

Hoy hace ocho días que salí, ¡Dios mío! Qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida no solo material o sentimental sino también intelectual, está ahí en esa tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades. (1990, 107)

En relación con esto, en una entrevista periodística de 1983 Gruen recordaba:

En parte sí, la gran libertad de que gozaba la atrajo. Aquí le gustó la gente, el ambiente, los amigos (Péret por el contrario se fue frustrado); aquí encontró por primera vez la paz. Aquí ella se dio cuenta de que la gente humilde es buena y menos cruel que la de su misma condición en Europa. Eso la ató. (Alcubilla 1983)

Aunque más que 'atarla' podría decirse que la liberó como mujer. En este sentido, en el arte latinoamericano en general, y en Remedios Varo en particular, es a partir del exilio que su producción se encuentra en la intersección de diferentes culturas y de allí proviene

su complejidad y riqueza. Dado que durante esta etapa pudo crear su obra más emblemática es que podría considerársela como artista latinoamericana.

A su vez, este país de las mujeres potentes supo valorar su obra y reconoció la gran calidad cultural y la importancia patrimonial de la misma al declararla por ley «Monumento artístico», distinción que solo comparte con personalidades exclusivamente mexicanas como José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo 'Dr. Atl', David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán, María Izquierdo y Octavio Paz.

De esta manera podría afirmarse que, si bien la experiencia del exilio la sumió en un país lejano y desconocido, esto le permitió tomar distancia, despegarse del Surrealismo parisino de los años treinta, que junto con sus características positivas acarrea el machismo. Varo se recordaba a sí misma entre los surrealistas como

la tímida y humilde oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme a ellos [...] yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. (Tibol 1957, 6)

El tiempo del exilio que correspondió a la duración de la guerra en Europa fue un tiempo bisagra, dedicado a conocer la otra cultura, explorarla, descubrirla e insertarse en ella. Fue un período de preparación del terreno y de siembra, de iniciación de un proceso interior de autoconocimiento, que dio sus frutos justamente en los momentos en que su compañero Péret retornaba a París y ella decidía afirmarse en México. Si bien poco después aparecería la figura de Gruen, quien la incentivó, esto no hubiera sido posible en ella sin aquel proceso interno, tan palpable en su obra *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960).

Desde la tranquilidad de su vida sedentaria, Remedios Varo aludía a sus múltiples viajes, aventuras, desventuras y acciones del azar que fueron parte de un camino de crecimiento espiritual. En su obra están plasmados sus cuestionamientos religiosos, su interés por conocer religiones como el budismo y otros saberes ocultistas y herméticos como el tarot, la cábala, la alquimia y la magia mezclados con las creencias populares ancestrales, con las fábulas, mitos e incluso brujerías. Su viaje interior era a la Edad Media en sus ciudades románicas catalanas, al Renacimiento en los inventos de vehículos de locomoción al estilo Leonardo, pero también al futuro con la ciencia ficción. Todos estos temas fueron investigados por Varo, como lo prueban su extensa biblioteca personal y su archivo, al igual que el conjunto más importante de su obra, donado por Walter Gruen y Alessandra Varsoviano al Museo de Arte Moderno de México, que lo custodia y difunde. Sin el traspaso del exilio a la querencia, sin la transformación personal interna, tal vez Remedios Varo no tendría hoy la dimensión que aquí hemos ponderado.

Bibliografía

- Alcubilla, J.L. (1983). «El surrealismo ha existido, existe y existirá (Entrevista con Walter Gruen)». *Unomásuno*, 310, 6-7.
- Arcq, T. (coords) (2008). *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- Boned Colera, A. (2010). «Creativas en el exilio mexicano. Apuntes biográficos y artísticos de Elvira Gascón, Remedios Varo y Manuela Ballester». *Revista Creatividad y Sociedad*, 15, 1-22. http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/15/creativas_en_el_exilio%20mexicano.pdf?_t=1576011934.
- Bradú, F. (2014). *Benjamin Péret y México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas Elorduy, E. (1993). «Entrevista a Kati Horna: 'Kati Horna: una maestra de la fotografía'». *Los creadores del siglo XX: serie documental del Archivo Histórico del INBA* (mayo de 1993). México: Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati Horna y José Horna; Filmoteca de la UNAM.
- Castells, I. (2002). *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*. México: Era.
- Cirlot, V. (2020). «Remedios Varo recuerda. Tradición y surrealismo en su obra pictórica». Giraudó, V.; Molina, C.A.; Cirlot, V. (comps), *Remedios Varo. Constelaciones*. Buenos Aires: Malba, 1-6.
- Gaitán Salinas, C. (2019). *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- García Islas, L. (2013). «En pintura me interesa lo místico, lo misterioso». González Madrid 2013, 163. Ed. or.: *Revista Novedades*, México, 3 de abril de 1962.
- Giraudó, V. (2020). «El método Varo». Giraudó, V.; Molina, C.A.; Cirlot, V. (comp.), *Remedios Varo. Constelaciones*. Buenos Aires: Malba, 15-22.
- González Madrid, M.J. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/52044>.
- González Madrid, M.J.; Rius Gatell, R. (eds) (2013). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- Gruen, W. (2008). «Remedios Varo. Nota biográfica». *Ovalle*, Gruen 2008, 101-10.
- Harss, L. (1969). *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kaplan, J.A. (1988). *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Kaplan, J. (2008). «Encantamientos domésticos. La subversión de la cocina». *Ovalle*, Guen 2008, 33-42.
- Lida, C. (2011). «El exilio en hilo». Pagni, A., *El exilio republicano español en México y Argentina*. Madrid: Iberoamericana, 21-32.
- Luquin Calvo, A. (2008). *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Nelken, M. (1956). «La de Remedios Varo». *Excelsior*, México, 2 de mayo.
- Ovalle, R.; Gruen, W. (comp.) (2008). *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*. México: Era.
- Paz, O. (1938). «La Casa de España». *Taller I*, México, diciembre de 1938, 85.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México; Madrid: Fondo Cultura Económica.
- Paz, O. (1966). «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo». Paz, O.; Caillois, R.; González, J. (eds), *Remedios Varo*. México D.F.: Ediciones Era, 9-10.
- Pellizon, L. (2014). *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. Barcelona: San Soleil ediciones.

- Péret, B. (1947). «Cuatro elementos». *Quatre Vents*, París, 8.
- Rodrigo, A. (2013). «Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral». González, Rius Gatell 2013, 181-201.
- Tibol, R. (1957). «Artes plásticas: primera investigación de Remedios Varo», en «Novedades», suplemento, *México en la Cultura*, 8 de julio.
- Varo, B. (1990). *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México; Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Velázquez Hernández, A. (2010). «La diplomacia mexicana: ¿Agente al servicio del exilio español? Las relaciones entre diplomáticos mejicanos y los organismos de ayuda a los republicanos españoles (1939-1942)». *HAOL*, 22, 7-17.
- Zavala, S. (1999). «Los dos colegios de Alfonso Reyes». *Boletín Editorial*, 77, El Colegio de México, enero-febrero, 5 https://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_077.pdf.