

L'obra de Remedios Varo i l'alquímia: Una recerca espiritual



Gemma Moll Pascual.

Treball final de grau.

Tutora: Dra. M^aJosé González Madrid.

NIUB: 16628345.

Universitat de Barcelona.

Juny 2018.

*Als meus pares,
que sempre m'han donat
la llibertat d'escollir.*

Sumari

1. Introducció: justificació, objectius, metodologia.....	p.3
2. L'alquímia.....	p.7
3. Els viatges.....	p.10
3.1. Viatges per entorns aquàtics.....	p.11
3.2 Viatges per entorns terrestres.....	p.13
3.3 El paradigma del viatge: periple al <i>Monte Análogo</i>	p.14
4. Les metamorfosis.....	p.16
5. La relació entre microcosmos i macrocosmos: com és a dalt és a baix.....	p.20
6. Entorns quotidians i activitats domèstiques.....	p.25
6.1. Activitats domèstiques: teixir com a forma de creació.....	p.26
6.2. Entorns quotidians: on succeeix l'inesperat.....	p.28
7. Iconografia alquímica: anàlisi de <i>Ciencia inútil</i> o <i>El alquimista</i>	p.30
8. La pintora com a alquimista: anàlisi de <i>Creación de las aves</i>	p.33
9. Conclusions.....	p.37
10. Annex I: Bibliografia.....	p.39
11. Annex II: Imatges.....	p.44

1. Introducció: justificació, objectius, metodologia

El meu treball de final de grau tracta sobre la presència de l'alquímia en la producció mexicana de la pintora surrealista Remedios Varo. El meu coneixement de l'artista va ser producte de l'atzar, mentre estava llegint un article sobre artistes dones de les primeres avantguardes del segle XX. Des d'un primer moment em vaig sentir atreta per la bellesa de les seves composicions i decidí anar un pas més enllà per a aprofundir sobre el sentit de la seva obra. Això, sumat al fet de no haver tingut la possibilitat d'estudiar cap dona artista ni la seva producció durant els quatre anys de grau, em van fer decidir per aquest objecte d'estudi.

Remedios Varo (1908-1963) va ser una artista vinculada al grup surrealista parisenc entre 1937 i 1941, quan va haver d'exiliar-se a Mèxic. Allà va desenvolupar la seva obra més coneguda i reconeguda, mantenint presents molts dels interessos i coneixements que havia compartit amb els surrealistes, a la vegada que els subvertia profundament per arribar a crear el seu llenguatge personal i inconfusible.

Molts estudis sobre l'obra de Remedios Varo insisteixen en la curiositat que va sentir l'artista per la màgia i l'esoterisme, i en la presència a les seves obres de molts temes vinculats a aquests coneixements. D'entre tots aquests, moltes autores han destacat la importància de l'alquímia.

L'alquímia és una disciplina molt antiga que té la finalitat de transformar la matèria a la vegada que també es transforma la persona que l'exerceix. Es tracta doncs, d'un ancestral camí de coneixement. Tot i que personalment no tenia molt coneixement sobre aquesta abans de la investigació, la forta presència iconogràfica que té a l'obra de Varo així com la seva capacitat poètica i suggerent que demostra en algunes representacions, van fer que em decantés per centrar el meu treball sobre aquest eix.

Es tracta d'un tema molt ampli i amb nombroses referències bibliogràfiques. Això m'ha obligat a utilitzar una metodologia determinada per a organitzar i articular els continguts: he partit del més general i els he anat desgranant en apartats més específics per a poder anar aprofundint en els diferents aspectes del tema. Ara bé, tots ells estan enllaçats pel mateix fil conductor i es fa molt difícil tractar-los de forma aïllada. Per a intentar acostar-nos a la totalitat del missatge que vol transmetre l'artista amb la seva producció, s'han d'entendre totes les composicions com a un conjunt

unitari amb infinitat de matisos. Així, al llarg dels apartats es veurà com alguns conceptes, idees i significats expressats a les obres són els mateixos, però manifestats de formes molt diferents i variades.

Per començar, faré una presentació general de la tradició alquímica i la relació que Varo va tenir amb aquesta. Donaré unes breus pinzellades sobre la matèria en si, destacaré com la va conèixer, quins foren els motius que varen moure-la a aproximar-s'hi tant i quina era la significació que tenia per a ella.

A continuació, iniciaré el desgranament dels continguts amb l'explicació d'un dels eixos cabdals de la seva producció: el tema dels viatges. Analitzaré la significació metafòrica de transformació interior que adopten aquests desplaçaments en la producció de l'autora il·lustrant-ho amb l'anàlisi d'algunes de les seves composicions més significatives.

Seguint amb el fil de les transformacions, tractaré la presència de les metamorfosis en l'univers varià i els personatges que el poblen, per tal de poder copsar la visió unitària que tenia l'artista del cosmos i les interconnexions que hi havia entre els múltiples elements que el conformen.

Per a desenvolupar més aquestes interconnexions, dedicaré un apartat a la relació que s'estableix a les obres de Varo entre el microcosmos i el macrocosmos. Es tracta d'un tema que guarda una clara vinculació amb l'anterior, i és complicat concebre'ls de forma independent, ja que van fusionant-se quant a idees manifestades i formes d'expressar-les.

En l'apartat que segueix a aquest tractaré dues temàtiques que em resulten especialment destacables a l'obra de Varo. Primer, un recorregut pels espais on es desenvolupen aquests processos de transformació i metamorfosi. I a continuació, per les activitats de caràcter quotidià i domèstic que representa l'autora i que remetent a accions molt complexes i d'abast còsmic. Es farà palès l'aparent senzillesa que mostren algunes composicions, i que pot portar a interpretacions errònies o incompletes per part del públic, així com a lectures controvertides per part de la crítica més especialitzada.

Per acabar, formularé dos apartats centrats cadascun en l'anàlisi d'una única obra. En el primer d'aquests, analitzaré l'obra *Ciencia inútil o El alquimista* (1955) (Fig.1) com a exemple paradigmàtic de la representació més clara de l'alquímia en la producció de Varo. En el segon,

analitzaré *Creación de las aves* (1962) (Fig.2) una composició molt significativa que enllaça la disciplina de l'alquímia amb la tasca artística de la pintura, assenyalant les múltiples similituds entre ambdues.

Cal destacar que totes les obres que comentaré al llarg del meu treball són de l'etapa de producció mexicana de l'autora que comença cap als anys cinquanta. No faig referència a les obres que formula durant la seva estada a Barcelona, París ni els seus primers anys a Mèxic perquè em centro exclusivament en les composicions que guarden relació amb l'alquímia. D'aquestes, sols reproduiré en els annexos les que són indispensables per a comprendre els continguts explicats, ja que l'accés a la producció de l'artista pot fer-se fàcilment des de la web oficial (<http://remedios-varo.com/>) o consultant el *Catàleg raonat* de la seva obra. Afegir també, que he seguit el format de títols que usa el *Catàleg raonat* a l'hora de citar-les al llarg del treball. Ambdós recursos han estat fonamentals pel desenvolupament d'aquest treball, ja que m'han donat la possibilitat de “mirar” les pintures amb l'atenció, el detall i la minuciositat que requereixen.

Quant a les fonts utilitzades i que m'han proporcionat la informació necessària per a aquesta recerca, han estat majoritàriament i en primer lloc, les nombroses investigacions i estudis crítics generals de l'obra de Varo. He fet també una acurada selecció dels articles específics al voltant de les temàtiques concretes que he investigat en aquest treball. Per últim, he consultat també algunes tesis doctorals, tant sobre l'obra de Varo com sobre la disciplina de l'alquímia. L'accés a totes aquestes fonts m'ha estat generalment fàcil, en trobar molts dels recursos a diferents biblioteques de la ciutat, així com a publicacions digitals a la xarxa. Algunes de les obres fonamentals sobre Varo, que no estan disponibles a la xarxa bibliotecària per la seva data i lloc de publicació, m'han estat facilitades per la meva tutora. No obstant això, hi ha determinades investigacions que podrien ser molt interessants en relació al tema que m'ocupa però que m'han resultat impossible de consultar, com una tesi universitària no publicada de la Universitat d'Exeter.

Quant al format de citació, m'he decantat per l'ús del format APA. Així doncs, les citacions bibliogràfiques es troben inserides dintre del mateix text. Els motius que m'han portat a aquesta elecció és, majoritàriament, la meva familiarització amb aquest tipus de format, ja que en la majoria dels treballs acadèmics que he realitzat al llarg del grau l'he utilitzat. Personalment, m'agrada més referenciar als autors d'aquesta manera en semblar-me una forma de no carregar en excés de continguts les diferents pàgines del treball.

Pel que fa a les reproduccions de les obres, es troben ubicades a l'apartat d'annexos finals. M'ha semblat més adient col·locar-les al final que no al costat del text perquè això podia entorpir la lectura i sobrecarregar la pàgina. A més, cito les mateixes composicions més d'un cop com a exemple a diferents capítols.

Per últim, m'agradaria assenyalar que m'he volgut cenyir estrictament a la longitud de treball que es demanava, cosa que m'ha fet reduir molt l'extensió de tots els apartats així com la quantitat d'informació de cadascun en proporció a l'existent sobre el tema.

2. L'alquímia

La producció de Remedios Varo està guiada per la seva recerca personal d'un per què universal i l'anhel d'una transformació espiritual interior. Per aquest motiu, moltes doctrines hermètiques i de caràcter ocultista, entre les quals trobem l'alquímia, són molt presents a la seva obra. Segons sembla, des de ben petita va tenir certes inquietuds pels assumptes relacionats amb la bruixeria, allò sobrenatural i l'espiritualitat, quelcom que amb el temps va anar-se consolidant. També la seva relació amb el grup surrealista a París va augmentar aquest interès compartit pel món de l'ocultisme. Tot i això, les composicions que manifesten una major presència d'aquest interès són les que realitza a partir dels anys cinquanta a Mèxic, ciutat on va entrar en contacte amb algunes d'aquestes doctrines amb un elevat grau de profunditat gràcies a les seves lectures. Janet A. Kaplan, una de les pioneres en la investigació de la vida i producció de Varo apunta:

“[...] se nutría con el mismo interés de las ideas de Jung, G.I Gurdjieff, P.D Ouspensky, Helena Blavatsky, Meister Eckhart, los sufis, las leyendas del Santo Grial, la geometría sagrada, la alquimia y el I Ching- considerando que cada una de ellas podía ser un camino para llegar a conocerse y transformar la consciencia” (KAPLAN, 1988, p.164).

A aquest interès personal se li ha de sumar el factor dels contextos en què l'autora va desenvolupar la seva obra. Ja he citat la relació amb el cercle surrealista parisenc, però allò que va ser definitiu en la consolidació i gaudi d'aquests interessos de recerca va ser l'estreta relació que Varo establí a Mèxic amb Leonora Carrington, una altra pintora surrealista exiliada, que comparteix amb ella el gust per les doctrines ocultistes:

“[...] el proceso transformativo de la alquimia y de lo oculto, el poder creador de la mujer y su relación con la naturaleza[...] fueron todos temas de conversación y de experimentación durante las reuniones diarias de Varo y Carrington” (KAPLAN, 1988, p.130).

És important tenir en compte que els surrealistes, així com els artistes d'altres moviments avantgardistes, sentien un gran interès i admiració per l'alquímia, perquè concebien que la seva tasca com a creadors perseguia la mateixa fita. Per a comprendre aquesta percepció, cal donar unes pinzellades sobre la mil·lenària disciplina.

L'alquímia és una doctrina rodejada d'una gran incertesa. Es creu que va originar-se cap al segle III en algun indret d'Egipte i fou concebuda com una doctrina hermètica, sols accessible a uns pocs que havien finalitzat un procés d'iniciació en la matèria. Ara bé, és molt difícil establir una clara definició dels coneixements i camps que abraça l'alquímia, ja que són múltiples les disciplines que s'hi relacionen: filosofia, ritus ancestrals, tècniques místiques i inclús l'art. A mesura que va anar expandint-se per diferents territoris, va anar adoptant més matisos (VAN LENNEP, 1978). Fou cap als segles XVI i XVII quan va començar a adquirir un alt grau de popularitat dintre de les corts europees com ara les italianes o germàniques.

A trets generals, l'alquímia és concebuda com una disciplina que es dedica a la conversió de metalls ordinaris en or així com a la creació d'un remei per a curar totes les malalties i esdevenir immortal. Per tal d'assolir ambdues fites és necessària la possessió de la pedra filosofal, la recerca de la qual, ocupa la tasca dels alquimistes. Aquesta recerca és coneguda com a la Gran Obra. Tot aquest procés de conversió té múltiples etapes, les quals han anat variant en número segons les èpoques (VAN LENNEP, 1978). Així doncs, la tasca que ocupa als alquimistes és complexa i extensa, fent necessària la constància i la paciència. És per això que els alquimistes han estat sempre vistos com a personatges eremites i solitaris, engrescats en un procés d'experimentació que a simple vista pot resultar inútil i banal. A les antigues tradicions alquímiques s'estableixen dos camins diferents per a arribar a l'objectiu final de la Gran Obra. Per una banda, la via humida, relacionada amb l'aigua, més costosa però amb seguretat d'èxit. I, per altra banda, la via seca, més fàcil però amb alt risc de fracàs. Ambdues són reproduïdes per Varo en algunes composicions que comentarem més endavant.

Més enllà d'aquesta lectura superficial, l'alquímia amaga un objectiu més profund: la conversió de l'esperit de qui la porta a terme. El que es busca realment mitjançant el procés anteriorment esmentat és un canvi substancial en l'ànima, assolir un major nivell d'espiritualitat: “ Lo que buscan los alquimistas es una iluminación del espíritu. Su trabajo es un intento de superación del caos [...] para llegar a la perfección” (GONZÁLEZ, M^a J., 2013, p.102). És en aquest punt on s'estableix l'enllaç amb els interessos del cercle surrealista. La primera autora que va relacionar l'objectiu dels alquimistes amb el dels surrealistes fou Lourdes Andrade: :

“[...] queda claro, por lo tanto, el punto en el que el surrealismo se identifica con la meta de la alquimia, osea, en relación a una búsqueda cuyo resultado es un bien de tipo espiritual (o mental) que se lleva a cabo a través de medios materiales [...]” (ANDRADE, 1990, p.40).

Un altre paral·lelisme que subratlla Andrade és el sentit elitista d'ambdues pràctiques. Tant l'obra alquímica com l'obra surrealista posseeixen implícit un significat més profund i complex del que deixen entreveure la senzillesa de les seves formes i els procediments usats. L'obra de Varo n'és un exemple perfecte en presentar unes composicions amables i aparentment senzilles. Mentre que a escala formal i tècnica qualsevol espectador pot apreciar la seva minuciositat i perfeccionisme pictòrics, sols uns pocs poden abastar el veritable significat de les seves composicions. (ANDRADE, 1990, p.43) Aquest perfeccionisme pictòric també podem unir-lo amb la pràctica alquímica quant al seu afany de modificar la matèria per a assolir una perfecció espiritual.

Queda clar, que l'interès de Varo per a l'alquímia està enfocat al seu caràcter simbòlic i moral. Hi veu un ritu iniciàtic cap al camí del despertar espiritual: “Remedios inició su viaje hacia la trascendencia. Y lo hizo trazándose el camino a través de su obra” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p. 119). Tota la seva producció és un manifest vital, en ella hi aboca les seves inquietuds, les seves fites, la seva concepció universal. Creant així, mitjançant diferents contextos i personatges, un cosmos particular on cada element està enllaçat i tot està conjurat cap a un únic objectiu: l'ascensió espiritual.

3. Els viatges

Entre els diferents eixos que regeixen la producció pictòrica de Varo en relació amb l'alquímia, un dels més destacables és el que remet a la temàtica del viatge. És adient començar amb aquest tema perquè l'anirem veient de forma implícita en la resta d'apartats i perquè és cabdal per a comprendre la personalitat de la mateixa autora. Aquesta va patir múltiples desplaçaments al llarg de la seva vida. Tot i haver nascut a Anglès, un petit poble prop de Girona, des d'una primerenca edat va viatjar arreu d'Espanya i el nord d'Àfrica a causa del treball d'enginyer hidràulic que desenvolupava el seu progenitor. L'estabilitat va arribar-li quan van desplaçar-se definitivament a Madrid, ciutat on entraria en contacte de forma més profunda amb el món de l'art gràcies als museus i també al seu ingrés a l'Acadèmia. Allà l'artista va desenvolupar-se com a creadora artística seguint uns paràmetres rígids i tradicionals, els quals es veurien trencats amb la seva arribada a París. Fou el conflicte polític anterior a l'esclat definitiu de la Guerra Civil que la va empènyer a traslladar-se a la ciutat francesa juntament amb el seu marit, Gerardo Lizarraga. Va ser aquest el moment en què establí relació amb el grup surrealista i en va conèixer la seva concepció de l'art. També aquest va ser el motiu pel qual en retornar a Espanya, van decidir quedar-se a Barcelona, considerada la ciutat més europea i avançada del país quant al context artístic. No obstant això, seria per poc temps perquè el conflicte de la Guerra Civil la va obligar a exiliar-se de nou a París, amb el seu company sentimental del moment, Benjamin Péret, on romangueren fins a l'esclat de la Segona Guerra Mundial, quan van marxar a Mèxic. Una volta establerts al país llatinoamericà, Remedios va seguir desplaçant-se per altres indrets, passant una llarga temporada a Veneçuela del 1947 al 1949, quan retorna definitivament a Mèxic i comença el seu particular viatge interior: “Transformando la idea del viaje, de una necesidad forzada, en un símbolo personal, desarrolló la imagen de ese viaje, hasta convertirla en la principal metáfora de su obra” (KAPLAN, 1988, p.148).

Hem de ser conscients que l'autora també formulà algunes composicions relacionades amb l'anhel que sentia de desfer-se dels rígids i tradicionals marcs pels quals es movia la seva família. Ella era una ànima lliure, inquieta, amb ganes de moure's i conèixer. Les obres que fan referència a aquest tipus de desplaçaments biogràfics des d'un lloc familiar per apropar-se més a si mateixa són *Hacia la torre* (1961) o *La Huida* (1962). (KAPLAN, 1988, LUQUIN, 2009) Ara bé, pel tema que ens ocupa, ens centrarem més en les imatges on trobem personatges que es desplacen per a assolir un objectiu de caràcter metafísic: l'adquisició d'un grau de coneixement elevat per a transcendir espiritualment. Així doncs, observem escenes en què el viatge es produeix de forma física i també

espiritual. En relació a aquesta idea, Fernando Martín destaca el comentari que fa la mateixa Varo de l'obra *Hallazgo* (1956):

“Remedios al comentar esta composición dice textualmente: *Los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual*. En esta aspiración a un conocimiento más elevado, que tiene en la espiritualidad su vía de acceso, reside el porqué de muchos periplos que toman en la iconografía del viaje su simbolismo más paradigmático” (MARTÍN, 1988, p.236).

A part de l'àmbit espiritual d'aquests viatges hi ha un altre factor que ens fa establir una connexió directa amb l'alquímia i es tracta de la forma de desenvolupar-los. Remedios ens presenta obres en què les figures es desplacen per entorns fluvials o marítims i altres en què es desplacen per entorns terrestres, com deserts o muntanyes. Una dualitat que la investigadora Lourdes Andrade va veure com a punt de relació directa amb les dues vies que podien seguir els alquimistes durant la formulació de la Gran Obra: la humida i la seca (ANDRADE, 1986, p.69).

A aquesta dimensió alquímica, Varo hi afegeix elements del seu propi imaginari, creant per als protagonistes dels periples representats, extraordinaris mitjans de desplaçament d'aspecte oníric i fantasiós en estar conformats per veles, hèlix, timons, politges, entre d'altres. Édouard Jaguer els descriu com: “[...]artefactos barrocos cuyo aparente arcaísmo disimula modos de propulsión aún desconocidos para nuestros más brillantes ingenieros” (JAGUER, 1980, p.16). També altres autors (KAPLAN, 1984, GONZÁLEZ, M^aJ., 2013) fan referència a aquests mitjans, a les forces que els accionen i al necessari que són per tal que els protagonistes arribin a la seva fita. María José González es pregunta: “¿Qué buscan? ¿ A dónde van? ¿ Y qué encontrarán?” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.285). Per intentar aproximar-nos a la resposta, cal aturar-se en algunes de les obres més paradigmàtiques del tema, diferenciant-ne dos vessants que desemboquen a un mateix final.

3.1 Viatges per entorns aquàtics

Les representacions de viatges per entorns aquàtics són les més nombroses en la producció variana. En algunes veiem a personatges solitaris engrescats en un viatge i en altres els trobem en grup, com és el cas de *Tránsito en espiral* (1962) (Fig.3). En aquesta, se'ns ubica enmig del mar on hi ha un emplaçament arquitectònic format per múltiples torretes que ens evoquen a un temps medieval. La seva forma en espiral produeix tres canals d'aigua entre les muralles, lloc pel qual circulen les

diferents figures ajudades per vehicles fantàstics, alguns dels quals presenten la mateixa forma ovalada que els vasos usats pels alquimistes durant la transformació de la matèria (KAPLAN,1988, p.169). També la mateixa composició és un punt de connexió amb la disciplina alquímica al ser “[...] sorprendentemente parecida a un dibujo alquímico renacentista del Santuario de Lapis, en el que la torre del centro del laberinto oculta la piedra filosofal [...]” (KAPLAN, 1988, p.169). L'evocació al laberint i la presència de les torres en clau alquímica seran una constant en les obres de Varo com *Ciencia inútil o El alquimista* (1955) o *Bordando el manto terrestre* (1961). L'obra ens mostra un viatge cap a un centre neuràlgic mitjançant la superació d'aquesta forma en espiral, la qual és un símbol de la forma esquemàtica de l'evolució de l'univers: “[...] es como una invitación a penetrar en la intimidad del universo y es un símbolo del macrocosmos” (ANDRADE, 1990, p.84). Varo, mitjançant una composició senzilla i clara, ens aboca, metafòricament, a una espiral de coneixements i proposicions que sols són recognoscibles per aquells iniciats en la disciplina alquímica.

Per tant, rere les composicions de Varo sempre hi haurà un “per què” determinat, una recerca invisible a primer cop d'ull. Exemple d'això ho és *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) (Fig.4), en la que observem a una intrèpida viatgera navegant per les aigües del riu Orinoco- com apunta el títol- situat a Veneçuela. Rere aquesta senzilla escena s'hi amaguen diverses capes de lectura. Per començar, la podem enllaçar amb l'expedició que realitza l'artista a la recerca d'or al riu Orinoco durant la seva estada a Veneçuela, esdevenint així, una mostra autobiogràfica (CHADWICK, 1985, p.85). Aquesta anècdota li serveix per a formular una representació metafòrica:

“[...] the search of Varo's protagonist here must be understood primarily on a psychological and spiritual level: here the gold is philosopher's gold, the alchemical liquid of transformation.[...] Varo here uses exploration of the river's source as a metaphor for the search for the self, enlightenment, the truth” (KAPLAN, 1984, p.15).

Una volta presentada aquesta interpretació, cal analitzar els elements simbòlics que reafirmen aquesta recerca espiritual de la protagonista mitjançant el viatge físic i la seva relació amb l'alquímia. La primera evidència és clara: s'està produint un viatge per un entorn fluvial, és a dir, la via humida. A més, el vehicle que utilitza, una armilla que s'ha transformat en embarcació i que és dirigida pels fils que li surten a la viatgera de la seva gavardina, presenta una forma ovalada, així com alguns dels mitjans representats en *Tránsito en espiral* (1962), fent referència de forma directa

al recipient alquímic (ANDRADE, 1990, p.79).

En aquest cas, Varo sí que ens deixa veure quin és l'objectiu que persegueix la protagonista, vol arribar al recipient que es troba dins el buit de l'arbre que té al davant. D'aquest, en brolla *l'aqua vitae*, símbol de la transmutació de la vida i del ser, l'equivalent a la pedra filosofal en la disciplina de l'alquímia (ANDRADE, 1990, p.79). L'or que buscava Varo en la seva travessia pel riu Orinoco ara és un or metafòric, espiritual. Així com aquest viatge, interior i ascensional. Enllaça el viatge físic amb el sentit alquímic de transformació interior mitjançant un procés pràctic, donant a entendre que l'alquimista també és explorador i viatger. Ha d'arribar a diferents parts del seu interior per a finalitzar el procés i gaudir de la pedra filosofal.

3.2 Viatges per entorns terrestres

Així com hem esmentat anteriorment, existeixen algunes composicions on el viatge es produeix en un entorn terrestre, és a dir, per la via seca parlant en termes alquímics. L'obra més paradigmàtica és *Camino árido* (1962) (Fig.5), amb el títol de la qual l'autora ja fa una primera referència i enllaça la idea del procés alquímic amb un camí a recórrer, amb un viatge que porti fins a la total il·luminació. En la composició ens apareix en primer pla una figura de perfil que està realitzant aquesta travessia ajudada per un bastó. El terra pel qual es desplaça és terrós i està ple de petites pedres, mentre que el fons és muntanyós i boirós. La figura protagonista es troba en total harmonia amb el seu entorn, tret que s'evidencia en percebre que la seva vestimenta està conformada per la mateixa superfície que trepitja. Entrem aquí en el camp de les metamorfosis -el qual ampliarem més endavant- que guarda relació amb la forma de concebre el cosmos que tenia l'autora i el mateix pensament alquímic: tots els elements estan fusionats en conformar un mateix tot.

Quant a l'objectiu que persegueix el viatger, sembla que ja l'ha complert, en portar a la mà una mineral que fa referència a la pedra filosofal dels alquimistes, així com apunta Beatriz Varo: “ En su mano lleva la piedra filosofal o *lapis*, que según los alquimistas consta de cuerpo, alma y espíritu” (VARO, 1990, p.144). La figura viatgera ja ha transcendit el plànol terrenal, trobant-se en un altre nivell metafísic i sent capaç de transmutar-se a si mateixa com ho ha anat fent amb els diferents materials que ha treballat al llarg d'un lent procés. Així com ell, molts dels viatgers de les composicions de Varo són: “seres fluidos y en procesos de metamorfosis, y que, como la materia de los alquimistas en la retorta alquímica, están siempre en continua transformación” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.103).

3.3 El paradigma del viatge en ascensió: periple al Monte *Análogo*

Per a tancar aquest primer capítol referent a la temàtica del viatge és adient acabar comentant l'obra més il·lustrativa d'aquest grup: *Ascensión al monte Análogo* (1960) (Fig.6). Segons assenyalen molts dels autors i les autores que estudien la producció variana, el títol que va ser-li atorgat guarda un enllaç directe amb la novel·la de l'autor René Daumal. (KAPLAN, 1988, MARTÍN, 1988, PARKINSON, 2012, GONZÁLEZ, M^aJ., 2013) Sembla que ambdós havien coincidit en el cercle de surrealistes a París i compartien un cert interès per a les teories ocultistes. Segons Kaplan: “La pintora eligió este libro, un caso raro de referencia literaria específica en su obra, porque en él también se utiliza el viaje espiritual como principal metáfora poética” (KAPLAN, 1988, p.171).

Queda clar doncs, mitjançant el títol, que ens trobem davant una composició que presenta una ascensió, la qual és al mateix temps literal i metafòrica. El protagonista s'està movent cap a un lloc elevat, cap a un estadi superior. Fent una lectura superficial, podem observar que l'escena es desenvolupa en un indret boscós on hi ha la presència d'un riu per on navega el personatge. Observem que es troba sobre una fràgil teula de fusta i es desplaça gràcies a l'acció del vent, el qual controla gràcies a l'ajuda de les seves robes que fan la funció de veles. S'està dirigint cap a la muntanya del fons que presenta forma de torre en espiral, un altre dels principals símbols de l'alquímia com a forn i lloc de transformació (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013). Si al seu precari mode de desplaçament li sumem que navega en sentit contrari al corrent de l'aigua, el grau de dificultat s'accentua de forma notable. En relació a aquest aspecte, Beatriz Varo cita les paraules textuais de l'artista, la qual en comptades ocasions enviava postals de les seves obres als seus familiars amb algunes anotacions sobre el seu significat:

“Como veis, ese personaje está remontando la corriente, solo, sobre un fragilísimo trocito de madera y sus propios vestidos le sirven de vela. Es el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual” (VARO, 1990, p.238).

El viatger, en desplaçar-se per la via humida, s'està enfrontant a un major grau de dificultat però és sabedor que el resultat li serà atorgat amb èxit. El seu rostre pot denotar certa resignació però comparteix l'expressió pacient i absorta de la majoria dels protagonistes de l'univers varià que es troben en meitat del procés de transformació interior. És conscient que la travessia és llarga i àrdua, de les diferents etapes que s'han d'anar superant fins a arribar a l'objectiu últim. De fet, alguns autors han suggerit que l'esglaonament que presenta la muntanya és una metàfora de les diferents

etapes d'ascensió que comporta el procés alquímic (MARTÍN, 1988, ANDRADE, 1990, GIL i RIVERA, 2015). Retornant l'atenció en el personatge, podem observar que presenta uns trets andrògins, hi ha una fusió del femení i el masculí en aquesta figura, un fet que no és gratuït. L'androgínia en la disciplina alquímica simbolitza la total harmonia, la conciliació dels contraris que sols es produeix en l'interior de la pedra filosofal (ANDRADE, 1986).

En definitiva, mitjançant els diferents exemples exposats, es fa notable la presència del viatge metafòric i literal en l'obra de Remedios Varo com a un dels eixos predominants. Un fet que respon tant al context viscut per l'autora com als seus interessos i inquietuds vitals de transcendir i ser capaç d'arribar més enllà. Mitjançant l'anàlisi de diferents obres podrem copsar que la formulació de cada un dels llenços que configuren la seva producció és un viatge personal i metafòric de l'artista per a arribar a un grau més elevat de coneixement.

4. Les metamorfosis

El tema que ocupa aquest capítol també té una presència cabdal en tota l'obra de Remedios Varo: les metamorfosis, la fusió entre els regnes animal, vegetal i mineral. Un àmbit que podem connectar amb la relació entre el micro i el macrocosmos. Se'ns presenten composicions oníriques i fantasioses on l'autora va més enllà dels límits tradicionalment establerts en l'univers. Objectes, personatges i animals s'intercanvien els rols i funcions, neixen criatures de les fulles, les superfícies es converteixen en vestimentes. Tal i com diu Édouard Jaguer, en l'univers de Varo “[...] todo se transforma en todo” (JAGUER, 1980, p.48). Aquesta manca de límits, la ruptura entre els diversos regnes que conviuen en el cosmos esdevé un punt essencial en la visió alquímica. L'objectiu últim del procés alquímic comporta la unió de contraris, la fusió dels diferents elements: “[...] la metamorfosis, es, en última instancia, la finalidad de la alquimia, y, por otra parte, alude, al principio ya mencionado de la unidad de la materia” (ANDRADE, 1990, p.75).

Uns dels recursos que utilitza Varo per a manifestar aquesta fusió és l'androgínia, com hem esmentat en el capítol anterior. Molts dels seus personatges es troben a cavall entre ambdós sexes, fent impossible distingir si són de gènere femení o masculí. Ara bé, hi ha personatges que a part de presentar trets andrògins també pateixen una metamorfosis amb el mateix entorn on es troben, com és el cas de la figura protagonista de *Ciencia inútil o El alquimista* (1955), en què el terra esdevé la seva capa, o *Camino árido* (1961), l'obra vista anteriorment. En altres ocasions, es fusionen amb diferents elements o esdevenen conceptes abstractes en si mateixos, quelcom que ho exemplifiquen obres com *Mujer libélula* (1961), *Centro del Universo* (1961) o *Vagabundo* (1957):

“[...] las mujeres y los hombres se mezclan con mecanismos, pero también con partes de insectos u otros animales [...]. Otras veces sus vestidos y sus cuerpos se abren, y en su interior hay arquitecturas [...], paisajes cósmicos [...], el infinito [...], e incluso otros personajes o ellos mismos en otro instante temporal [...]” (GONZÁLEZ, M^ªJ., 2013, p.114).

Queda clar que el món que ens mostra Varo no pot ser interpretat amb els paràmetres de la concepció universal convencional. Hem de prendre consciència que per a ella, tot repercuteix en tot. Volen mostrar realitats psíquiques i espirituals en termes de fenòmens naturals. Sobre el tema Lois Parkinson apunta que: “En la obra de Varo, la metamorfosis es una metáfora del proceso metafísico de la creación” (PARKINSON, 2002, p.59). La mateixa artista va fusionant-se mitjançant la

formulació de la seva obra, va transformant-se, unint-se amb el que l'envolta per a poder acabar esdevenint el tot i situar-se en un altre nivell on no existeixen les divisions.

La metamorfosi no solament es presenta en els protagonistes sinó també en els entorns on s'ubiquen. Sostres formats per fulles i fonaments amb aspecte d'arbres, són alguns dels trets que observem en composicions com *Catedral Vegetal* (1957) (Fig.7) on “[...] la arquitectura y la naturaleza se fusionan [...]” (KAPLAN, 1988, p.188). Ens ubiquem en un interior eclesiàstic, concretament, la nau d'una església gòtica, quelcom que deduïm per les formacions d'arcades apuntades i les voltes de creueria que conformen el sostre. Aquestes estan formades a la manera d'arbres amb les escorces visibles i el fullatge que va repartint-se per tota la superfície. En el centre, dos personatges estan recorrent l'estança amb un vehicle d'aire fantasiós. Inclús el terra de l'estança està format de gespa, donant la falsa idea que es troben en un indret boscós. Aquesta relació amb el món dels vegetals és molt important en l'alquímia, en concebre's com un lligam entre l'home i l'univers (GIL i RIVERA, 2015). També ho és la relació amb el món dels animals. Aquesta està molt influenciada per les lectures de Varo sobre mitologies i tradicions culturals mexicanes que conceben aquests éssers com a esperits familiars o tòtems. Així, esdevenen consellers i canals energètics, sent capaços de transmetre les qualitats necessàries que manquen als humans per a elevar-los físicament i espiritualment. A més, en el llenguatge simbòlic de l'alquímia: “[...] las figuras de animales representan los ingredientes de la Gran Obra. Se llama animal a la piedra que ha pasado por el proceso de putrefacción [...]” (GIL i RIVERA, 2015, p.432).

Per a il·lustrar aquesta idea sobre la capacitat energètica dels animals i per a veure de forma més clara com tots els elements que conformen el cosmos s'interrelacionen i les seves accions repercuteixen en el transcurs universal, formularé l'anàlisi de l'obra *Simpatía* (1955) (Fig.8). En aquesta, el protagonisme rau en la relació que tenen la protagonista i el gat representats. Per a entendre-la millor, cal tenir en compte que en un primer moment va rebre el títol de *La rabia del gato*. L'antítesi que manifesten ambdós títols la comenta Kaplan:

“Por un lado está la simpatía del último título, es decir el vínculo de amistad entre la mujer y su gato, el cruce de miradas, el tacto y el campo de energía eléctrica que la vibración emocional produce entre ellos. [...] Pero el título primero, *La rabia del gato*, expresa el reverso de la medalla, es decir, la furia, la ferocidad y la locura. [...] El más trivial accidente doméstico se ha transformado en un intercambio cargado tanto de simpatía como de locura, tanto de comunicación como de confrontación” (KAPLAN, 1988, p.123).

Sobre el segon títol que se li dona, la investigadora Rosa Rius en fa una relació amb el concepte de *sympatheia* – que explicaré de forma més detallada en el següent capítol- el qual fa referència al vincle que comparteixen tots els elements del cosmos segons diferents tradicions filosòfiques de l'antiguitat. A més, l'autora afirma: “El cosmos fue una de las referencias predilectas de Remedios Varo. Concebido como un animal vivo, en el cosmos de Varo todo parece pasar a través de los medios” (RIUS, 2013, p.83).

Si ens centrem en la descripció de la composició, veiem que ens presenta una figura andrògina en un interior domèstic desproveït de mobles exceptuant la cadira on està asseguda i la taula sobre la qual s'alça, en una postura bastant particular, un gat, encarnació simbòlica del misteri, saviesa i poder espiritual per a moltes cultures antigues (GIL i RIVERA, 2015). És un ambient fred i hostil que fa centrar tota l'atenció en l'escena que s'està desenvolupant. Ambdues figures estan mantenint un contacte visual directe, demostrant una proximitat, una relació que va més enllà del que podem copsar des de fora com a espectadors. Sembla que el gat acaba d'aterrar sobre la taula de forma estrepitosa, desplaçant el mantell i fent tombar el got de llet que hi havia a sobre, produint així la formació d'un rierol a mesura que degota el seu contingut.

El personatge protagonista li està acariciant el llom, del que en surten disparats múltiples rajos lluminosos que reboten contra les diferents parts de l'estança- murs, terra, mobles-, creant així un lligam entre aquests, acabant per connectar amb la cabellera flamejant de la figura andrògina. De forma implícita, la composició ens presenta els quatre elements que configuren el procés alquímic: terra, aigua, aire i foc. Aquest últim, remet al fulgor místic que en doctrines d'Occident i Orient guarda relació amb un estat de sanació física, espiritual i mental. Sobre el tema, Juan Antonio Gil i Magnolia Rivera comenten: “Varios de los protagonistas de las pinturas de Remedios tienen esta cualidad ígnea [...]. El fulgor que emana de estos personajes es brasa purificadora, autocombustión psíquica” (GIL i RIVERA, 2015, p.95).

Estem acudint a un moment de transformació física i espiritual. La primera es manifesta mitjançant la progressiva metamorfosi de la figura en un gat, veiem com als peus del seu vestit s'hi intueixen tres cues de gat i en el coll li està sortint el mateix pelatge que el felí. La segona, mitjançant la unió amb el cosmos que es produeix gràcies als rajos lluminosos que conformen les forces invisibles de l'univers. La trobada entre els dos integrants, que en si mateixos són representacions del microcosmos, ha sacsejat el cosmos, creant unes vibracions i intercanviant unes energies que s'envien a tot l'univers.

És gràcies a aquesta unitat còsmica que la metamorfosi esdevé possible i no pot ser entesa sense comprendre la relació entre el micro i el macrocosmos:

“Convencida de que el universo debe tener una unidad dinámica y de que sus diferentes partes se mantienen unidas por fuerzas y afinidades activas, Varo nos presenta un cosmos en el que todo tiene alma: las plantas, los árboles, las piedras, los metales, como la tiene también el universo en su conjunto” (RIUS, 2013, p.83).

5. La relació entre microcosmos i macrocosmos : com és a dalt és a baix

Enllaçant amb el capítol anterior, on s'explicava la importància de la metamorfosi en la producció de Varo, obro ara un nou tema que està estretament relacionat amb aquell: la relació entre el micro i el macrocosmos. L'artista sempre va creure que:

“[...] el cosmos contiene una misteriosa armonía y [...] era tarea suprema preservar en la búsqueda de la consonancia existente entre los minerales, las plantas, los animales, las fórmulas matemáticas, los cuerpos geométricos, los sonidos, las criaturas humanas y los astros” (RIUS, 2013, p.81).

Aquesta creença fou alimentada per les lectures personals de l'autora, qui s'aproximava de forma indiscriminada a diferents cultures, doctrines i teories sense importar-li la seva diferència temporal o espacial. Buscava en elles les respostes a les seves pròpies inquietuds quelcom que suposava agafar-ne solament els aspectes que poguessin ajudar-la. De les doctrines de l'antiguitat n'adoptà la de la *sympatheia*, és a dir, la creença en la unitat del cosmos i la interdependència entre les diferents parts que el conformen. Segons aquesta doctrina, totes les accions que es produïen en una part tenien una reacció en l'altra. (ALSINA, 1989, pp.24-25) Tampoc s'ha d'oblidar un dels textos fonamentals de l'alquímia, *Asclepio*, atribuït a Hermes Trismegisto i on es tracta el cosmos com un únic tot. L'autor Xavier Renau cita:

“Todo lo que llega a la tierra, al agua o al aire procede del cielo; del fuego, sólo la parte que asciende es vivificadora [...]. De modo general, todo lo que desciende de lo alto es generador, mientras que lo que emana de abajo nutre. La tierra, única en permanecer estable en su propio, es la receptora de todas las cosas, de todo género de seres, y restituye todo lo que recibe. En esto consiste el todo, que, acuérdate, posee todas las cosas y es todas las cosas” (RENAU, 1999, p.429).

Així, l'alquímia concep que tota la matèria procedeix de la mateixa energia, sols canvia la forma que adquireix. No hi ha res mort en la natura, tot està impulsat per un alè dinàmic i per una energia que uneix el terrenal amb el còsmic. Tot està unit i el que succeeix en un àmbit o altre produeix efectes col·laterals en ambdós. Aquesta interconnexió entre tots els elements és destacada per la filòsofa Juliana González escrivint sobre l'obra de Varo:

“Materia y energía, materia y espíritu, lo animado y lo aparentemente inanimado, vida animal y vida vegetal, música y piedras, la Tierra y los astros: todo guarda entre si relaciones tan estrechas como insospechadas” (GONZÁLEZ, J., 1994, p.92).

Per a il·lustrar aquesta idea es pot descriure breument l'obra *Microcosmos o Determinismo* (1959) (Fig.9), un estudi per a realitzar un mural que finalment no va veure la llum. En la part superior de la composició es representen tres símbols del zodíac – Escorpi, Sagitari i Capricorni- en l'interior d'uns màgics vehicles que recorren el cel recollint substàncies celestes que van a parar a l'interior d'una torre, tipus d'arquitectura que veurem en moltes de les altres escenes de Varo i que pot relacionar-se amb el forn usat pels alquimistes per a transformar les diferents matèries.

Gràcies a aquest procés, surten de l'interior de la torre un conjunt d'éssers que van des d'animals com lleons, braus, gats, aus, fins a unes figures antropomòrfiques que pateixen una conversió. Sobre aquestes últimes, en tenim un comentari fet per la mateixa artista que recull Janet Kaplan i amb la qual es reafirma la seva creença de la unió còsmica:

“ [...] las criaturas diversas que salen por las puertas y se reparten por todo 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” (KAPLAN, 1988, p.141).

Una autora que també parla sobre aquesta connexió de l'obra variana amb el pensament alquímic és Deborah Haynes, la qual apunta: “For the alchemist the macrocosmic universe is reflected in the microcosm of the human being, as well as in a seed, a drop of water, or a particle of dust” (HAYNES, 1995, p.29). Així doncs, a mesura que l'alquimista va transformant la matèria també va transformant l'energia, tant la dels elements que modifica com la seva pròpia, ja que estan connectats. Aquesta dimensió de l'alquímia la podríem entendre com un intent d'assolir el misteri subjacent que impregna totes les coses i l'experiència de l'energia còsmica per a poder arribar així a l'harmonia total. Es pren consciència que tots els elements tenen la mateixa importància i esdevenen necessaris perquè aquesta comunió pugui sorgir. Una obra en què l'autora mostra de forma clara l'afany de l'alquimista de transformar la matèria i conciliar tots els elements del cosmos en total harmonia és la que porta per títol *Armonía* (1956) (fig.10). És interessant destacar que l'artista va atorgar-li el subtítol d'*Autorretrato sugerente*, donant a entendre que la figura protagonista podria ser una referència a si mateixa, mostrant-se així com agent creadora i ordenadora del cosmos.

La composició inclou elements que són recurrents en la major part de la producció variana i la seva lectura pot resultar complexa. Presenta un format horitzontal i ens ubica en un interior amb reminiscències romàniques en ser un espai de murs gruixuts amb poques obertures exteriors. Sembla que allò màgic i meravellós s'ha apoderat de tots els elements que es troben en l'habitació. L'ambient que hi regna pot despertar certa sensació de caos i desconcert en haver-hi múltiples objectes escampats per tots els racons, rajoles que cobren vida pròpia aixecant-se del terra i deixant sortir a l'exterior flors, arrels, teles; dels calaixos del moble i del baül en brollen diferents objectes, un ocell està posant un niu en el respall d'una cadira. A més, els murs s'han esquinçat formant unes obertures de les quals n'apareixen unes figures de caràcter eteri que s'interrelacionen amb el medi físic.

A un costat de l'habitació, aliena a tot el caos format al seu voltant, trobem una figura amb trets andrògins però que amb el coneixement del subtítol de l'obra podem intuir que és la mateixa Varo. La veiem absorta en una tasca força particular: amb l'ajuda de la figura que emana del mur està col·locant diversos objectes a les línies del pentagrama que té al davant. Mentrestant, l'altra figura que surt del mur ubicat al fons de l'estança està realitzant la mateixa acció. Aquests objectes són simples: minerals, fulles, flors, closques de cargol. En definitiva, els elements que conformen el cosmos en la seva totalitat. Intenta la figura protagonista i creadora ordenar tots els elements per a assolir l'harmonia del cosmos i així la perfecció final? Rosa Rius cita a la pintora:

“El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática que es ya en sí un cúmulo de cosas [...] soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no solo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla” (RIUS, 2013, p.82).

Aquesta potència i importància de la música com agent ordenador dels diferents elements que componen l'univers i com a mediador entre el micro i macrocosmos també la trobem en composicions com *El flautista (1955)*, *Creación de las aves (1957)* i *Música solar (1955)* de forma més explícita.

Quant a les referències alquímiques, podem destacar que hi ha diversos recipients ovalats que remetent al vas que conté el ferment de la Gran Obra (ANDRADE, 1986, p.68), lloc on es

transformava la matèria fins al seu perfeccionament. També l'actitud serena i concentrada de la figura ens remet a l'actitud de l'alquimista davant una tasca llarga i lenta. Així com l'entorn, on es combinen elements procedents del món de la ciència i d'altres de caràcter més fantasiós.

La composició en si és una metàfora de la creació del cosmos, la qual és possible gràcies a l'actuació dels elements que conformen el microcosmos. No pot assolir-se l'harmonia sense un i altre perquè en el fons són la mateixa cosa. El cosmos existeix perquè està conformat de partícules del microcosmos i aquest últim existeix en tant que està contingut en l'altre. La realitat és una i els plànols només són diversos per aquells que no han resolt la tasca ni han experimentat la transformació interior (KAPLAN, 1988).

Una altra obra il·lustrativa de la relació existent entre el micro i el macrocosmos que es manifesta durant el procés de creació és *Música solar* (1955) (Fig.11). En aquest cas, l'acció creativa s'ubica en l'exterior, en un indret boscos una mica inquietant. Els arbres que el conformen tenen una presència fantasmagòrica, en estar constituïts per una estructura que sembla fràgil i quasi transparent. El cel és tèrbol i el terra frondós. Varo se serveix d'uns pigments bastant simples amb una gamma cromàtica reduïda: colors marrons, grocs i ocres que confereixen a l'escena una sensació de condensació de tots els elements: hi ha una fusió entre ells, no se sap exactament on acaba un i on comença l'altre. Aquest fet possiblement s'enllaça amb el significat que té l'escena més enllà del que veiem a primer cop d'ull, segons Kaplan: “Varo adopta el tema de la unió de uno mismo con la naturaleza como fuente de energía creativa” (KAPLAN, 1988, p.124).

Ara, l'agent creador no es serveix dels altres elements que conformen el cosmos per a crear una nova realitat, sinó que l'energia que usa prové de si mateix i connecta amb l'energia còsmica. El veiem tocar amb un arc de violí el raig de llum que surt del celatge i que il·lumina una part de la gespa produint el naixement de les flors. La referència a la música altre cop es fa visible, com en altres obres de Varo, aquesta ocupa un lloc important dintre de la creació i l'harmonia còsmica. L'artista beu del pensament antic: “La música posee en sus obras un profundo sentido místico y simbólico. Es la concepción que antiguamente se tenía del arte y del cosmos. La *Musica Universalis* que lo inunda todo” (GIL i RIVERA, 2015, p.160). Tots els elements del cosmos emeten unes vibracions i músiques pròpies.

Aquí, la figura protagonista combina la seva melodia amb la procedent del cel i es meravella del que crea gràcies a aquesta unió. A més, observem com la gespa s'ha convertit en la seva pròpia

capa, emfatitzant així en la fusió entre el món vegetal i el món animal i produint-se una comunió absoluta amb l'entorn. Aquest tret permet establir un paral·lelisme entre ell i el protagonista de *Ciencia inútil o El alquimista*, la capa del qual també va formant-se mitjançant el paviment de l'estança on es troba. A més, en ambdues composicions s'està produint una transformació. En aquesta, l'entorn que l'ocasiona guarda relació amb la naturalesa i en l'altra, amb la ciència (KAPLAN, 1988).

Si retornem l'atenció al raig de llum que surt del cel, veiem que contra el mateix reboten uns rajos formulats per la força de les aus que han trencat els nius de cristall on es trobaven preses i es disposen a enlairar-se. És interessant destacar que els ocells són un símbol alquímic de la matèria en ascensió i sublimació, quelcom encara més significatiu si tenim en compte que són de color vermell, el qual fa referència al *rubedo*, última fase per la qual passava la matèria abans d'esdevenir or (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013). Encarnen l'assoliment de la fita que té l'alquimista creador, que va transformant i creant de forma pacient nova matèria a partir del que ja posseeix gràcies a l'ajuda de l'energia còsmica.

En definitiva, les obres vistes demostren l'especial connexió que tenia la pintora amb el seu voltant i la seva forma de percebre les diferents formes de vida i les energies. La unitat serà un tema molt recurrent en la seva obra i manifesta de diverses maneres que una dimensió no pot deslligar-se de l'altra. El que ens trobem en les seves creacions són “[...] las mismas y especiales relaciones que establecía en su propia vida con los seres vivos y con las cosas” (GONZÁLEZ, M^aJ.,2013, p.113).

6. Activitats domèstiques i entorns quotidians

En aquest capítol ens centrarem en la importància d'alguns entorns quotidians en les obres de Remedios Varo, així com en les activitats domèstiques que desenvolupen alguns dels seus protagonistes. Pot resultar difícil destriar ambdós motius perquè molts cops es fusionen en un mateix llenç però l'important és remarcar que en algunes composicions el més rellevant és l'entorn on succeeixen els fets transcendents i fora del comú, com ara trobades amb éssers inquietants (*Visita inesperada*, 1958), fenòmens que s'escapen a allò que és terrenal (*Simpatía*, 1955), o experimentacions i creacions (*La tejedora de Verona*, 1956, *Armonía*, 1956). En altres, allò que destaca són les activitats domèstiques aparentment senzilles però que guarden relació amb fets espirituals. En paraules de J. Kaplan, Varo “utilizó repetidamente imágenes de la vida casera- el tejido, la cocina, la alimentación- como escenario de los descubrimientos trascendentales y la creación mágica” (KAPLAN, 1994, p.38).

Aquesta pràctica de situar en entorns quotidians i propers els fets fantàstics, prové de la relació que tenia Varo amb la pintora surrealista Leonora Carrington – amiatat que ja havíem mencionat al parlar del progressiu interès de Remedios per a matèries com l'alquímia-. Ambdues van dedicar-se a elaborar experiments culinaris, formulant receptes on s'inclouïen alguns ingredients d'arrel alquímica i traslladant així les idees de *creació i experimentació* a un entorn i pràctica comú com és la cuina. Ara bé, rere aquest aparent joc d'experimentacions s'hi amaga un veritable interès per al descobriment de quelcom revelador, tal com destaca Kaplan:

“En colaboración con su amiga íntima, la pintora inglesa Leonora Carrington, elaboró un lenguaje alternativo tanto visual como verbal, basado en las actividades domésticas, para explorar la creatividad como un proceso espiritual y lo fantástico como un elemento de la vida cotidiana” (KAPLAN, 1994, p.37).

Un altre punt interessant a destacar és que la majoria de protagonistes de les obres relacionades amb aquest tema ja no presenten els trets andrògins que tenen els d'altres composicions, sinó que són clarament figures femenines. Algunes autores hi han vist, inclús, l'autoretrat de la mateixa Remedios (KAPLAN, 1988, PARKINSON, 2002). A aquestes obres hi ha la voluntat de mostrar que les dones posseeixen el poder d'iniciar una transformació, de crear quelcom màgic i meravellós a partir d'allò que és terrenal i comú. Una idea que també es pot veure en moltes obres d'altres dones

artistes relacionades amb el grup surrealista. El possible motiu de mostrar a les dones com agents creadors podria ser “[...] una reacció a la doctrina oficial surrealista, que definia a la mujer como musa y como objeto de deseo masculino” (KAPLAN, 1988, p.216). La mateixa autora proposa que Varo també tindria el desig de desvincular la figura de les dones d'unes activitats limitades i pràctiques que no van més enllà de la vida domèstica.

6.1 Activitats domèstiques: teixir com a forma de creació

Una les activitats que apareixen de forma reiterada en les creacions de l'artista és la de teixir. Per a construir aquesta iconografia sobre el teixit i la costura, Varo beu de la influència de la doctrina de George Gurdjieff, per la qual també sentia especial predilecció. Per als seguidors del místic rus, l'acció de teixir permet: “[...] dirigir la atención hacia un objeto durante largo tiempo, controlando el flujo de los pensamientos y aumentando la concentración” (ARCQ, 2013, p.73). En l'obra de Varo encarna el tema de la creació i la transformació de l'ésser humà com a resultat d'una voluntat conscient. Unes idees que s'enllacen amb la concepció alquímica quant al procés de transformació interior que pateix l'alquimista en desenvolupar la Gran Obra, creant quelcom nou i recreant-se a si mateix. Així, les teixidores que poblen l'univers varià, alhora que teixeixen també estan proporcionant una nova vida, quelcom que podem veure en *La tejedora roja* (1956). Observem que del fil que està usant la protagonista per a teixir en sorgeix una figura femenina, impulsada per un alè vital proporcionat per una energia invisible. La investigadora Isabel Castells assenyala que l'aspecte creatiu del teixir ja és present en narracions clàssiques com el mite de Filomena o Aracne. I exposa que són tres els vessants metafòrics de la tasca:

“[...] la que se circunscribe a un ámbito doméstico representado por mujeres bordando o cosiendo en la intimidad de su hogar; por otro, la que nos conduce a una atmósfera metafísica habitada por las parcas que deciden los destinos de la humanidad [...], una tercera, en la que el acto de creación se asimila al de la creación artística [...]” (CASTELLS, 2013, pp. 37-38).

La mateixa Varo utilitza molt la terminologia relacionada amb l'acció de teixir en els seus escrits, en els quals parla dels fils invisibles que uneixen tots els elements del cosmos. I formula mitjançant les seves composicions fils narratius que uneixen diferents peces per a conformar un missatge final. Un exemple n'és el tríptic autobiogràfic – ja esmentat en el capítol dels viatges- format per *Hacia la torre* (1960), *Bordando el manto terrestre* (1961) i *La huida* (1961). Per al tema que estem tractant,

el més interessant és el segon, però cal realitzar un breu comentari de les tres obres per a comprendre de forma total la unió narrativa que existeix entre les tres.

En la primera escena, *Hacia la torre*, se'ns presenta a un grup d'estudiants en bicicletes guiades per un home i una monja. Totes van vestides i pentinades de manera idèntica. Sembla que es dirigeixen cap a la torre on es desenvolupa l'acció del segon llenç, *Bordando el manto terrestre* (Fig.12), la qual podem veure gràcies a l'obertura frontal que presenta la torre octogonal. Les sis estudiants segueixen una distribució circular al voltant d'un personatge de trets andrògins i mirada inquietant que està llegint un llibre mentre remou el recipient en forma de doble ou que remet als usats pels alquimistes (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.297). D'aquest en surten els fils que utilitzen les protagonistes per a desenvolupar la seva tasca de brodat que consisteix en la creació d'un gran mantell del qual neixen els elements que formen el cosmos: les cases, els arbres, el mar, els animals.

Varo ens presenta la seva particular creació del món, acció que deixa en mans femenines. Destacar que, un altre cop, ens apareix la presència de la música com a principi que ajuda a la creació gràcies a la figura del fons, que està tocant una flauta. Ara bé, hi ha alguns aspectes que no acaben d'encaixar en la definició de les estudiants com a lliures creadores del món. L'autora que els subratlla és María José González. Observem que les estudiants semblen guiades per les instruccions que els hi dona la figura central amb el llibre, restringint així la seva capacitat de lliure creació. A més, el món que sorgeix del mantell és tèrbol i ombrívol, amb manca vitalitat (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.298).

L'única espurna d'esperança i llibertat, sorgeix d'una de les estudiants que presenta una mirada astuta en haver-se brodat a si mateixa escapant amb el seu estimat. Gràcies a la seva tasca, l'estudiant ha pogut crear una realitat alternativa on veiem les dues figures quasi imperceptibles que uneixen aquesta composició amb l'última del tríptic *La Huida*. A aquesta última veiem com l'estudiant ha pogut escapar de la torre i està embarcada en un viatge juntament amb el seu company. Podem trobar també moltes referències alquímiques en la pintura, com ara el vehicle en forma d'ou, la presència d'una figura de gènere masculí i una de gènere femení en el seu interior, fent referència a la unió dels contraris en l'interior de la pedra filosofal, la muntanya a la qual s'adrecen o la matèria en procés de metamorfosi per la qual naveguen.

6.2 Entorns quotidians: on succeeix l'inesperat

Arribats a aquest punt, ens hem de centrar en les obres on fets fora del comú es desenvolupen en estances domèstiques i entorns quotidians. Cal mencionar que gran part de les ubicacions interiors de Varo comparteixen uns trets determinats: “Sus interiores suelen ser de gran austeridad, de paredes desnudas y ventanales en arco por donde a veces se establece la comunicacion sobrenatural con el cosmos” (MARTÍN, 1988, p.235) .

Com a exemples són destacables: *Simpatía* (1956), *Armonía* (1956) , *La revelación o el relojero* (1955) i *Mimetismo* (1960) (Fig.13). Aquesta última s'ubica en un interior domèstic despullat de mobiliari a excepció d'un armari i dues cadires, en una de les quals hi seu la protagonista, que al costat té un moble amb fils, tisoires i un gran mantell que està prenent vida pròpia i s'eleva per darrere seu. En el terra s'ha originat un forat des d'on un gat observa atentament el que està succeint; s'han invertit els rols tradicionals entre els éssers i les coses.

Per una banda, els mobles han cobrat vida pròpia i actuen a la manera dels humans, veiem com la cadira del fons està obrint un dels calaixos dels armaris i n'extreu una tela. Varo descontextualitza els objectes i fusiona els mons que configuren el cosmos, fent que aquests adoptin comportaments que no els hi corresponen. Sobre l'assumpte Kaplan comenta: “The inanimate is animated and the furniture is anthropomorphized, an expression of Varo's belief in the living powers of all objects” (KAPLAN, 1984, p.15). Per altra banda, tenim a la figura protagonista que resta immòbil en la cadira mentre n'està adquirint les mateixes característiques: la seva pell evoluciona en el teixit del respall i les seves extremitats s'estan convertint en els reposabraços i les potes respectivament.

Si bé sobre la major part de l'obra de Varo hi ha coincidència i consens entre els estudiosos i estudioses quant a la seva lectura, trobem una excepció en la interpretació de *Mimetismo*. Entre les autores que dediquen unes línies a l'obra hi ha desacord sobre el significat de la transformació representada. Per una part, Kaplan afirma que Varo elabora una crítica contra la passivitat femenina mitjançant la representació d'una dona aïllada i immòbil en la sala d'estar de casa seva: “Mimetismo transmite desesperación. La energía de los muebles hace resaltar la sumisión de la mujer, cuya apatía sorprende incluso al gato” (KAPLAN, 1988, p.160). També Beatriz Varo en fa una interpretació de caràcter negatiu relacionant-la amb la por que tenia l'autora de quedar-se estancada espiritualment: “Este miedo al estancamiento espiritual lo podemos observar en su óleo Mimetismo donde muestra su horror a caer en la monotonía de lo cotidiano” (VARO, 1990, p.118).

Ara bé, hi ha altres autors que han vist en aquesta metamorfosi un significat que guarda relació amb el procés de l'alquímia quant a la transformació de la matèria i la transcendència de l'ànima a un estat superior. Per a Lois Parkinson les metamorfosis en les pintures de Varo són una metàfora del procés metafísic de la seva creació i ens exposa: “[...] esta figura trasciende la división entre el ser y el otro en su mundo permeable y transparente”(PARKINSON, 2002, p.66). També M^a José González defensa la idea que relaciona l'obra amb l'alquímia. Ens demostra que tot està unit i que tots els elements que componen l'univers poden adoptar diferents estats al tenir en el seu interior una potencialitat vital: “[...] es la simbiosis que se ha establecido entre la mujer y los objetos inanimados de la pintura lo que les ha permitido a estos transmutar tanto su presencia física como sus capacidades de acción” (GONZÁLEZ M^a.J, 2013, p.114). Ambdues veuen en la metamorfosi de la figura femenina la seva fusió amb l'entorn i, en conseqüència, el seu pas a un estat superior. Encarna la unitat còsmica que hem comentat en l'apartat anterior i ho fa en un àmbit poc comú per a esdeveniments d'aquest tipus.

Gràcies a aquesta obra, queda clar que en la producció variana s'intercalen diferents idees i s'estableixen diàlegs en múltiples direccions. En una sola imatge es fa referència a la idea de la metamorfosi, l'ascensió espiritual i deixa evidència dels llocs domèstics com a espais on pot succeir allò inesperat. Aquest últim fet va lligat a l'afany de demostrar que tot es troba integrat en tot. Per tant, qualsevol espai és propens a albergar transformacions i descobriments que canviïn el rumb de l'univers.

7. Iconografia alquímica: anàlisi de *Ciencia inútil* o *El alquimista*

Fins ara hem vist com múltiples obres de Varo feien referència a la disciplina alquímica d'una forma subtil, fent necessaris uns coneixements previs i profunds per a comprendre amb totalitat el complex missatge de l'obra i enllaçar-lo amb la tradició hermètica. Així doncs, dedicarem aquest capítol descriure a fons una de les composicions més significatives de la seva producció i que remet a l'alquímia de forma bastant clara. Fou una de les dues obres amb què participà l'artista a la seva primera exposició durant l'exili mexicà, la col·lectiva *Seis Pintoras*, celebrada a la Galeria Diana el 1955. En la mostra podien veure's també obres de les artistes Leonora Carrington, Elvira Gascón, Solange de Forge, Cordelia Urueta i Alice Rahon. És important destacar que a l'exposició l'obra va presentar-se amb el títol de *Laberinto mecánico*, quelcom que també pot relacionar-la amb l'alquímia, ja que el terme laberint en l'imaginari i la tradició hermètica s'usava com l'al·legoria dels dubtes i les dificultats que travessava l'alquimista durant el transcurs de la seva tasca (VAN LENNEP, 1978, p.42). Ara bé, el títol que definitivament se li va donar, *Ciencia inútil* o *El alquimista* (1955), fa encara més evident aquesta relació. De fet, també amaga el toc humorístic de la pintora: “[...] se está burlando de las pretensiones de la ciencia mientras señala el error que supone el considerar la alquimia como una ociosa manipulación de aparatos” (KAPLAN, 1988, p. 124). És una petita burla a aquells que es queden amb la superficialitat de la doctrina i no aprofundeixen en ella per a conèixer-ne el veritable sentit.

La composició presenta una escena en què interior i exterior es fusionen. En primer pla tenim un terra de rajoles i la figura protagonista desenvolupant la seva tasca, mentre que en el fons s'alça una estructura arquitectònica que sembla trobar-se en el límit que separa l'interior de l'exterior. Està conformada per diferents torres amb obertures que permeten veure el que hi ha en el seu interior. És un tipus d'arquitectura bastant recurrent en les obres de Varo, com per exemple a *Bordando el manto terrestre* (1961), i que té un regust medieval. Quant a la figura protagonista, veiem que el seu rostre està definit per uns trets andrògins, així com molts dels personatges que protagonitzen composicions com *Ruptura* (1955) o *Camino árido* (1962). Autores com Haynes comenten: “In keeping with the end purpose of alchemy, which is the union of male and female, the figures themselves are gender-ambiguous, often androgynous” (HAYNES, 1995, p.29). Recordem que aquest tret remet a la unió de contraris, al trencament de la dualitat que sols és possible quan s'arriba al final del procés, en produir-se en l'interior de la pedra filosofal (ANDRADE, 1986, p.67). Tot i això, cal saber que Varo imagina a l'alquimista com una figura femenina, tal com consta a la

descripció feta al seu quadern de vendes, retornant així a la idea de la dona com a agent creadora que ja hem esmentat en capítols anteriors (ARCQ, 2010, p.138).

A la fusió entre ambdós gèneres s'hi afegeix la fusió de la mateixa figura amb les rajoles que conformen el terra de l'estança -les quals presenten aspecte de tauler d'escacs, un altre símbol alquímic per a la dualitat-. És interessant veure com se li embolcalla al voltant del cos a manera de capa i se l'ajusta en un gest quotidià i comú. En aquesta acció hi ha una relació implícita, l'acollida d'aquest fet, a primera vista impossible, ens parla de la plena consciència de l'alquimista quant a la unitat còsmica existent. També pot entendre's com una metàfora del procés intern de transformació que pateix (KAPLAN, 1988). El seu cos en si esdevé un canal d'unió entre el que hi ha a baix i el que hi ha a dalt, il·lustra la unió entre el microcosmos i el macrocosmos a través de si mateixa i de la seva tasca.

Profundament concentrada, l'alquimista fa girar la maneta de l'artefacte circular connectant-lo amb el complex mecanisme de politges que es troba en l'interior de l'estructura arquitectònica esmentada anteriorment. Aquest mecanisme està conformat per múltiples engranatges que permeten el moviment del sistema, activant-lo i permetent-lo portar a terme la seva funció. Destacar que a la part superior, sobre el sostre de les diferents torretes hi trobem un mecanisme secundari conformat per una estructura circular amb campanes, les quals sonen gràcies al moviment generat pel vent. Altre cop, la presència del so, de la música, de les vibracions com a ingredient que participa de l'activitat transformadora i creadora.

Observem com s'està recollint la pols d'estels que cau d'una formació boirosa i espessa del celatge fins a arribar a l'interior d'un recipient transparent de forma ovalada- símbol alquímic representatiu del vas que es conté el ferment de la Gran Obra (ANDRADE, 1986), on és destil·lada i embotellada. S'està fent una clara referència a l'*aqua vitae*, la pedra filosofal, el resultat final del procés alquímic. Es produeix així un fort contrast entre la sofisticació del sistema necessari per a obtenir el resultat i la simplicitat d'aquest. Quelcom que s'accentua si tenim en compte que tot el mecanisme és mogut per la simple acció de girar la maneta que porta a terme la figura protagonista.

Altre cop, es manifesta el toc d'humor de Varo en establir, mitjançant la seva representació, una relació quasi imperceptible amb les idees del manuscrit il·lustrat *Splendor Solis* (1582) on es fa referència a la senzillesa de l'obra alquímica quan es coneix el seu veritable significat: "Wherefore is this Art compared to the play of children, who when they play, turn undermost that which before

was uppermost” (TRISMOSIN, 1582, p.39). El procés en si pot ser senzill quan un pren la veritable consciència, el complicat és el procés cap a aquesta consciència, l'evolució interior, l'elevació espiritual.

Queda clar que en l'obra se'ns mostra el prototipus de tasca alquímica: figura aïllada, treballant de forma pacient en el seu laboratori per a transformar alguns elements en altres gràcies a l'ajuda del cosmos. Ara bé, hi ha alguns matisos que deixen entreveure un significat més profund. En aquest procés hi participen diferents agents: naturalesa, música i ciència. Units tots gràcies a la protagonista que esdevé un centre connectiu. La presència de l'aigua, a banda de referenciar l'aqua vitae, també evoca a la via humida per la qual podia portar-se a terme el procés alquímic. A més, és un dels quatre elements necessaris per a formular la Gran Obra, juntament amb l'aire, la terra i el foc: “De los cuatro se puede extraer la quintaesencia o Arcana, es decir, el quinto elemento o principio volátil, invisible, llamado éter” (GIL i RIVERA, 2015, p.106). I això és el que justament intenta la figura, abastar aquest element, creant-lo amb els mitjans que posseeix. És interessant subratllar el paral·lelisme existent entre el procés que estem presenciant amb el que s'efectua a *Música solar* (1955). Ambdues obres coincideixen en la presència de la música, la figura protagonista sola i concentrada en la seva tasca, i el procés de metamorfosi d'aquesta amb el seu entorn (KAPLAN, 1988).

En definitiva, ens trobem davant un alquimista que, així com els viatgers que poblen l'univers de Varo a la recerca de la veritat espiritual, està submergit en un viatge d'autoconeixement i de reptes constants. S'enfronta a una tasca que sap que necessita temps i dedicació per a obtenir un resultat que no és ni ràpid ni immediat, ja que apareix gràcies a l'observació del procés i dels canvis que aquest permet que succeeixin:

“[...] para los alquimistas, la transformación de sustancias, los cambios de estado físico y los procesos materiales eran una metáfora de transformaciones espirituales; su ciencia, un camino, un viaje de conocimiento [...] y su búsqueda, la de un poder espiritual oculto[...].” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.101).

8. La pintora com a alquimista: anàlisi de *Creación de las aves*

Al llarg dels diferents capítols hem vist com l'alquímia és el tema cabdal en la creació variana i que aquesta s'expressa de diferents formes. L'univers pictòric de l'artista està poblat d'éssers híbrids que es relacionen amb el cosmos, que desenvolupen diferents tasques en les quals s'intueix un component secret. D'altres, emprenen llargues travessies perseguint un objectiu que sembla inabastable. Tots ells són fruit de la visió que tenia l'autora del món que l'envoltava. Així doncs, no podem destriar aquesta visió de la forma i significat que prenen les seves obres. La producció artística que va desenvolupar al llarg de la seva vida és la seva Gran Obra parlant en termes alquímics. Pretenia assolir el nivell de perfecció que persegueixen els alquimistes amb la seva tasca pictòrica. Llavors, l'assumpte que ara ens ocupa no és el d'observar com l'autora representa algunes activitats de l'alquímia en les seves composicions, sinó com es mostra a si mateixa com una veritable alquimista gràcies a la seva identitat com a pintora.

El vincle artista i alquimista que ens ofereix Varo no és gratuït. De fet, sempre ha estat present en la tradició hermètica. Serge Hutin, en la introducció del llibre *Arte y Alquímia* de J. Van Lennepe, ho remarca: “Recordemos que los adeptos se atribuían voluntariamente el nombre de artistas [...]” (VAN LENNEPE, 1978, p.10). A més, un dels instruments usats pels alquimistes rep el nom de *Kerotakis* o *kerotaxis*, concepte grec que a l'hora significa paleta de pintor (GIL i RIVERA, 2015, p.110). La seva forma de treballar i concebre el procediment també pot relacionar-se: “Alquimista y artista someten la materia -pictórica en el caso de la artista- a un proceso de perfeccionamiento.” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.293)

Ambdós busquen assolir una total comunió dels elements mitjançant la modificació dels mateixos i arribar a aquest estat superior. L'obra que il·lustra aquestes idees de forma més explícita és *Creación de las Aves* (1957), on la figura protagonista esdevé creadora mitjançant l'activitat pictòrica. De fet, i tal com apunta M^aJosé González: “[...]es la única de las protagonistas de las obras de Varo que se dedica a la misma actividad creativa que la artista: la pintura” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.429).

L'escena es situa en un interior auster, amb murs gruixuts i escasses obertures a la manera dels interiors monacals romànics. En l'estança sols hi trobem la presència de la protagonista, asseguda en un senzill escriptori i engrescada en la seva tasca. Així com molts dels personatges de l'univers

varià, aquesta ha patit un procés de metamorfosis: mentre que la seva anatomia -extremitats, boca i nas- és la d'un ésser humà, presenta el plomatge i els ulls d'una òliba, símbol de la saviesa per a diferents tradicions mitològiques i cultures esotèriques (VARO, 1990). Els éssers híbrids són una constant en la seva obra i ens evoquen a la concepció unitària del cosmos que tenia l'autora.

La tasca esmentada presenta una dualitat: és creació artística i creació vital. L'artista-òliba dibuixa uns ocells que prenen el vol gràcies a la combinació de diferents elements que transformen la matèria artística en matèria viva. S'està experimentant un procés de transmutació de la matèria per a crear noves formes gràcies a l'ajuda del cosmos, quelcom que ja succeeix en *Ciencia inútil o El Alquimista* (1955). Haynes ho destaca: “In both images, the solitary figures draw from cosmic or etheric energy-ether. Both are engaged in transforming what is into something new” (HAYNES, 1995, p.29). La fita creadora que persegueixen ambdues figures és la mateixa però la forma d'assolir-la és diferent. En aquest cas, l'artista està creant uns ocells.

Aquests, es nodreixen d'elements procedents del cosmos, de la natura, que van combinant-se amb la ciència i l'art. Observem que la protagonista subjecta en una mà una lupa de forma triangular per la qual es filtra la llum dels estels que animen a l'ocell que està acabant de pintar amb l'ajuda d'un pinzell. L'utensili està connectat per un fil amb el violí de tres cordes que penja del coll de la protagonista, sumant així l'energia musical a la seva tasca creadora: “Sabe como sabían los antiguos, que en la música también está presenta el Arte Real: el ritmo es la sal, la melodía el azufre y la armonía o timbre el mercurio” (GIL i RIVERA, 2015, p.110). Ja hem vist en composicions anteriors que la música té un paper determinant en moltes de les accions que representa i aquest fet l'hem de relacionar també amb la doctrina del místic rus G.I Gurdjieff que també va interessar a la pintora (ARCQ, 2013).

També dels estels procedeix la pols de la qual es val la protagonista per a aconseguir els seus pigments. De l'obertura circular del fons de l'estança en sorgeix un delicat sistema de tubs de cristall que acaba desembocant en un recipient en forma de doble ou que remet al de les transformacions i de la generació creativa material i espiritual (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.115). D'aquest en surten tres tubs més petits que extreuen la matèria que ha entrat, transformada en els tres colors primaris, vermell, groc i blau: “[...] fundamento de todo color en arte [...]” (KAPLAN, 1988, p.181). Mentre els alquimistes amb aquest procés aconseguen adquirir l'*aqua vitae*, ara la protagonista aconsegueix els pigments pictòrics que l'ajudaran en la seva tasca. Així mateix destacar que en el fons de l'estança s'està produint un intercanvi de matèria entre els dos vasos que penjen del mur. Aquests,

poden fer referència als “vasos comunicants” descrits per André Breton, i són també el símbol de la Temprança en el tarot: “el agua entre las dos vasijas simboliza la fusión entre lo material y lo espiritual, el equilibrio” (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.430).

Quant al fet que l'artista estigui creant uns ocells, cal reconèixer que no és aliè a la simbologia alquímica, ja que aquests representen els diferents estats que pot adoptar la matèria (ANDRADE, 1990, p.76). En aquest cas concret, es representa la seva sublimació en mostrar com les aus alcen el vol i el fet que l'ocell que està volant sigui de color vermell tampoc és un fet gratuït. Aquest color, el *rubedo*, representa el procés cap a la perfecció en l'àmbit alquímic, com havíem vist en *Música Solar* (1955) (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.431). L'artista ens mostra com l'ocell surt per l'obertura del mur cap al cosmos exterior.

Una altra qüestió simbòlica és la reiterada presència del número tres: són tres els ocells que estan prenent el vol, tres els colors que els doten de vida, tres els angles de la lupa triangular, tres els rajos que s'hi filtren, tres les obertures que connecten l'estança amb el cosmos, tres les cordes que té el violí. Remet a la concepció del tres com el número del tot que en moltes tradicions esotèriques representa la síntesi espiritual i la resolució del conflicte plantejat per la dualitat (GONZÁLEZ, M^aJ., 2013, p.431).

Com és notable, són múltiples les referències que usa Varo per a demostrar el paral·lelisme existent entre la creació alquímica i la creació pictòrica. Ara bé, no solament són els símbols que utilitza els que estableixen una relació entre ambdues tasques sinó també la forma de desenvolupar-la. Així com els alquimistes es confinaven en els seus laboratoris, aïllats de l'exterior i centrats exclusivament en la pacient transformació de la matèria per a completar la Gran obra, aquí la protagonista pren la mateixa actitud. Inclús la mateixa Varo adoptava l'actitud de l'alquimista a l'hora de formular els seus llenços: “El extremo al que lleva el perfeccionismo técnico de sus cuadros, podría asociarse a la alquimia en cuanto a intento de dominación y purificación de la materia [...]” (ANDRADE, 1986, p.67).

El rigor tècnic i el perfeccionament dels detalls són dos trets que comparteixen ambdues disciplines i que la pintora seguia de forma ritualista en el moment de creació, al qual abocava llargs períodes de temps. La preparació de les teles, l'elecció dels pigments i altres materials addicionals sempre anaven dirigides a l'objectiu final de la perfecció materal i amb aquesta, l'assoliment de quelcom que anés més enllà. Varo pretenia crear una altra realitat, mostrar un plànol d'existència que

sobrepassa els límits terrenals establerts.

Gràcies a aquesta composició, es remarca que per a ella l'alquímia tenia un significat més profund que la simple reproducció de símbols per a suggerir determinades idees. Per a Remedios Varo, era una tradició estretament lligada amb el procés de creació entès com a procés d'ascensió cap a un nivell superior. I aquesta idea és la que encarna la protagonista del llenç:

“Esta pintura de la mujer-lechuza-artista-alquimista que crea belleza y vida a través de la conjunción del color, la luz, el sonido la ciencia, el arte y la magia es la imagen misma de la creatividad a que Varo aspiraba en su vida” (KAPLAN, 1988, pp.181-182).

9. Conclusions

Un cop finalitzat aquest recorregut per la producció de Remedios Varo es pot entendre millor que els límits que he establert per a poder formular una estructura clara del tema són en realitat inexistents des de la concepció vital de la seva obra. Les composicions escollides en cada capítol per a il·lustrar els continguts desenvolupats podrien ser fàcilment intercanviables entre elles, fluctuant totes en un únic àmbit. No obstant això, m'he basat a subratllar els seus matisos més destacables per a col·locar-les en un apartat o un altre, i sempre he assenyalat el fil conductor que les uneix, creant una xarxa d'imatges que van sumant elements fins a esdevenir un tot. Així, he intentat que el meu treball acompanyi la manera de treballar de l'artista.

L'obra de Varo s'ha d'entendre com la seva obra vital, el seu llegat, l'expressió més íntima i poderosa del seu ser. L'artista es representa a si mateixa utilitzant la disciplina de l'alquímia. Se'n val dels seus coneixements i intuïcions per a abocar en el llenç les inquietuds que la sacsegen, els enigmes que la porten a moure's, a explorar, a buscar. Parla de si mateixa mitjançant les pinzellades, deixant missatges ocults en cada creació.

Quant a les fonts que tracten aquesta visió i estudien el vessant de l'alquímia en la producció de Varo és interessant esmentar que hi ha una àmplia bibliografia i hemerografia sobre el tema. A totes les monografies i estudis sobre Varo es destaca la presència i la importància de l'alquímia en la seva obra.

He de reconèixer que m'ha sorprès que la majoria d'investigacions realitzades entorn la seva figura siguin fruit del treball de dones historiadores i investigadores, tot i que en la majoria dels casos són aquestes les que estudien, recuperen i aprofundeixen en les figures i obres de les dones artistes. També m'ha semblat força remarcable el fet que en moltes lectures i anàlisis, amb les excepcions d'alguns punts concrets, hi ha un acord unànimе entre totes les expertes quant a la significació de les obres. Les interpretacions i hipòtesis donades per les autores coincideixen a trets generals, fet que m'ha permès agilitzar molt l'explicació dels continguts.

Per últim, assenyalar que he trobat a faltar algunes investigacions que s'aproximessin al treball de Varo des d'altres perspectives diferents de les investigades, per tal de poder desvetllar relacions inèdites entre la seva obra i l'alquímia. Crec que resultaria interessant obrir línies d'investigació que

s'aproximessin a l'obra de l'artista des del punt de vista de la història de la ciència o des d'especialistes en alquímia, que podrien aportar lectures molt interessants i proporcionar un major enriquiment a l'anàlisi de la producció variana. Ara bé, pot ser aquestes noves línies de treball ja han començat a ser investigades però no hi he tingut accés, com és el cas de la tesi anglesa sobre l'androgínia (FERENTINOU, 2007), que podrien il·luminar aquesta nova recerca.

Quant al meu treball i la meva experiència realitzant-lo, m'agradaria subratllar algunes coses. En primer lloc, la satisfacció de saber que he escollit un tema que m'ha fet aprendre sobre diferents àmbits. Tot i ser un treball centrat en la producció pictòrica d'una artista, gràcies a aquesta investigació personal he pogut conèixer millor la disciplina de l'alquímia, el pensament antic, el misticisme rus de George Gurdjieff i la manera de traslladar-los a l'àmbit pictòric. També m'ha ajudat molt a mirar amb més atenció les composicions, tant les de Varo com les altres en general, a copsar els detalls que a primera vista poden semblar insignificants però que acaben tenint un pes definitiu en la significació de l'obra.

Poder realitzar un treball tan ampli sobre un tema específic m'ha servit per a saber organitzar millor la informació gràcies al procés de buidatge exhaustiu de fonts que he seguit i la seva posterior selecció. També ha suposat un repte quant a l'escriptura final, ja que a vegades resulta difícil construir un discurs sòlid i fer-lo arribar a tots els possibles lectors i lectores que hi estiguin interessats. El que pretenia amb la redacció del meu treball era que tothom que s'hi volgués aproximar hi pogués accedir de forma fàcil i àgil. Per tant, he volgut utilitzar un llenguatge acadèmic però alhora proper.

Per acabar, dir que a mesura que el treball anava agafant forma i avançant, em sentia més realitzada i orgullosa del meu procés acadèmic i vital, ja que des del meu punt de vista i experiència ambdós aspectes van lligats. El treball i jo hem crescut de forma paral·lela i els obstacles que s'han presentat no han fet més que reafirmar la duresa però també la satisfacció que comporten aquest tipus de tasques. La seva realització suposa el final d'una etapa però també l'inici de l'altra, un pas més per acostar-me a qui vull ser. Així, de la mateixa manera que els viatgers de l'univers varià naveguen i s'engresquen en periples imprevisibles per abastar el seu últim objectiu, jo continuaré caminant per arribar al meu personal.

10. Annex I

Bibliografia

- Alsina, J. (1989). *El Neoplatonismo: Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Anthropos.
- Andrade, L. (1986). Remedios Varo y la alquimia. *México en el Arte*, (14), 67-69.
- Andrade, L. (1990). *Remedios Varo y la alquimia* (Tesi de llicenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Andrade, L. (1996). *Remedios Varo: las metamorfosis*. Mèxic D.F: Círculo de Arte.
- Antequera, J. (2008). El viaje interior: 1954-1956. La búsqueda de la Armonía. Las exposiciones. *Espacio, tiempo y Forma, serie VII*, 341-361. Recuperat de: https://www.researchgate.net/publication/286166610_Remedios_Varo_1908-1963_el_viaje_interior [Consulta: 23-03-2018].
- Arcq, T. (2010). Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo. A *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (98-115). Farnham: Lund Humphries.
- Arcq, T. (2013). Hacia la creación de un modelo del universo. La influencia de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky en la obra de Remedios Varo. A M^aJ. González Madrid i R. Rius Gatell. (Eds.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio* (63-75). Madrid: Eutelequia.
- Baudin, T., Ferentinou, V. i Zamani, D. (Eds.). (2018). *Surrealism, occultism and politics: in search of the marvellous*. Nova York i Londres: Routledge.
- Bradnock, L. (2012). Women Surrealist artists: Los Angeles, Montreal i Ciutat de Mèxic. *The Burlington Magazine*, 4, (1309), 301-302. Recuperat de: https://www.jstor.org/stable/23232595?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 25-03-

2018].

- Castells, I. (2013). Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo. A M^aJ. González Madrid i R. Rius Gatell. (Eds.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio* (37-61). Madrid: Eutelequia.
- Chadwick, W. (1991). *Women Artist and the surrealist movement*. Londres: Thames and Hudson.
- *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. (2008). Mèxic D.F: Artes de México.
- Cirlot, L. i Manonelles, L. (Coords.). (2015). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Comisarenco, D. (2009). Remedios Varo, The artist of a thousand faces. *Aurora*, X. 78-114.
- Ferentinou, V. (2007). *Women Surrealist and Hermetic Imagery: Androgyny and the Femenine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo* (Tesi doctoral no publicada). Univeristy of Exeter, Exeter, Anglaterra.
- Ferrero, I. (2011). Reconfiguring the surrealist gaze: Remedios Varo. *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (4), 455-468.
- Gallo, B. (2017). *La influencia del misticismo en la obra de Frida Kahlo y Remedios Varo* (Tesi de grau). Central Connecticut State University, New Britain, Estats Units.
- Gil, J. A i Rivera, M. (2015). *Remedios Varo, el hilo invisible*. Mèxic: Siglo XXI Editores.
- González, J. (1994). Mundo y trasmundo de Remedios Varo. A *Remedios Varo: Catálogo razonado/ Catalogue raisonné* (89-99). Mèxic D.F: Era.
- González Madrid, M^aJ. i Rius Gatell, R. (Eds.). (2013). *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- González Madrid, M^aJ. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, Espanya. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/52044> [Consulta: 20-02-2018].

- Haynes, D. (1995). The Art of Remedios Varo: Issues of gender ambiguity and religious meaning. *Woman's Art Journal*, 16 (1). 26-32.
- Jaguer, E. (1980). *Remedios Varo*. París: Filipacchi.
- Kaplan, J. (1984). Remedios Varo: Voyages and Visions. *Woman's Art Journal*, 1 (2), 13-18. Recuperat de: https://www.jstor.org/stable/1358078?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 15-03-2018].
- Kaplan, J. (1987). Remedios Varo. *Feminist Studies*, 3, (1), 38-48. Recuperat de: https://www.jstor.org/stable/3177834?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta :15-03-2018].
- Kaplan, J. (1988). *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Kaplan, L. (2010). Traces of influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo, and “Lo real maravilloso”. *The Latin Americanist*, 54. 25-51.
- Luquin, A. (2009). *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Sant Vicent del Raspeig: Centro de Estudios sobre la mujer. Universidad de Alicante.
- Martín, F. (1988). Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado. *Laboratorio de arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, (1), 232-239. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1261810> [Consulta: 15-03-2018].
- Nonaka, M. (2012). *Remedios Varo: Los años en México*. Mèxic: Editorial RM.
- O'Rawe, R. (2014). Ruedas metafísicas: Personality and essence in Remedios Varo's paintings. *Hispanic Research Journal*, 15 (5), 445-462.
- Parkinson, L. (1992). The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo. *Comparative Literature*, 44 (2), 113-143.
- Parkinson, L. (2002). Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios. *Foro hispánico*,

- (22),57-88. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875993> [Consulta: 18-03-2018].
- Paz O. i Caillois, R. (1966). *Remedios Varo*. Mèxic D.F: Era.
 - Paz, O. (1974). *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Fundamentos.
 - Ramírez, G. (2010). Arquitectura y movimiento en la pintura exiliada de Remedios Varo. *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII (6), 816-827. Recuperat de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2010.513102?journalCode=cbhs20> [Consulta: 18-03-2018].
 - *Remedios Varo*. (1998). Madrid: Fundación Banco Exterior.
 - *Remedios Varo: Catálogo razonado/ Catalogue raisonné*. (1994). Mèxic D.F: Era.
 - Renau, X. (1999). *Textos herméticos*. Madrid: Gredos.
 - Rey, M. (2016). Remedios Varo, la hechicera hechizada. *Studia Hermetica Journal*, VI (1), 1-3. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5647213> [Consulta: 18-03-2018].
 - Rius Gatell, R. (2013). Armonía y creación en el cosmos de remedios Varo. A M^aJ. González Madrid i R. Rius Gatell. (Eds.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio* (77-99). Madrid: Eutelequia.
 - Rivera, M. (2005). *Trampantojos: El círculo en la obra de remedios Varo*. Mèxic D.F: Siglo XXI Editores.
 - *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. (2010). Farnham: Lund Humphries.
 - Sutherland, C. (2012). Shifting realities: Migration and surreality in the work of Remedios Varo. *Opticon1826*, (13), 23-32. Recuperat de: http://www.academia.edu/2760930/Shifting_Realities_Migration_and_Surreality_in_the_W

[ork_of Remedios Varo](#) [Consulta: 20-03-2018].

- Van Lennep, J. (1978). *Arte y Alquimia: Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Editora Nacional.
- Varo, B. (1990). *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Mèxic D.F: Fondo de Cultura Económica.

Webgrafia

- Remedios Varo, <http://remedios-varo.com/>

11. Annex II: Imatges



Fig.1. Remedios Varo, *El alquimista*, 1955.

Oli sobre masonite. 105 x 53cm

Museo de Arte Moderno, Mèxic D.F.

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



Fig. 2 .Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957.

Oli sobre masonite. 54 x 64cm

Museo de Arte Moderno, Mèxic D.F.

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



Fig.3. Remedios Varo, *Tránsito en espiral*, 1962.

Oli sobre masonite. 100 x 115cm

Col·lecció particular.

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



Fig.4. Remedios Varo, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959.

Oli sobre tela. 44 x39,4cm

Col·lecció particular.

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



Fig.5. Remedios Varo, *Camino árido*, 1962.

Vinílica sobre cartulina. 70,5 x 21,5cm

Col·lecció particular.

Reproduït de: *Remedios Varo. Catálogo razonado/ Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo

Ovalle y Walter Gruen, Era México D.F, 2008, 4ª ed. ampliada.



Fig.6. Remedios Varo, *Ascensión al monte análogo*, 1960.

Oli sobre triplay. 67 x 31cm

Col·lecció particular.

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

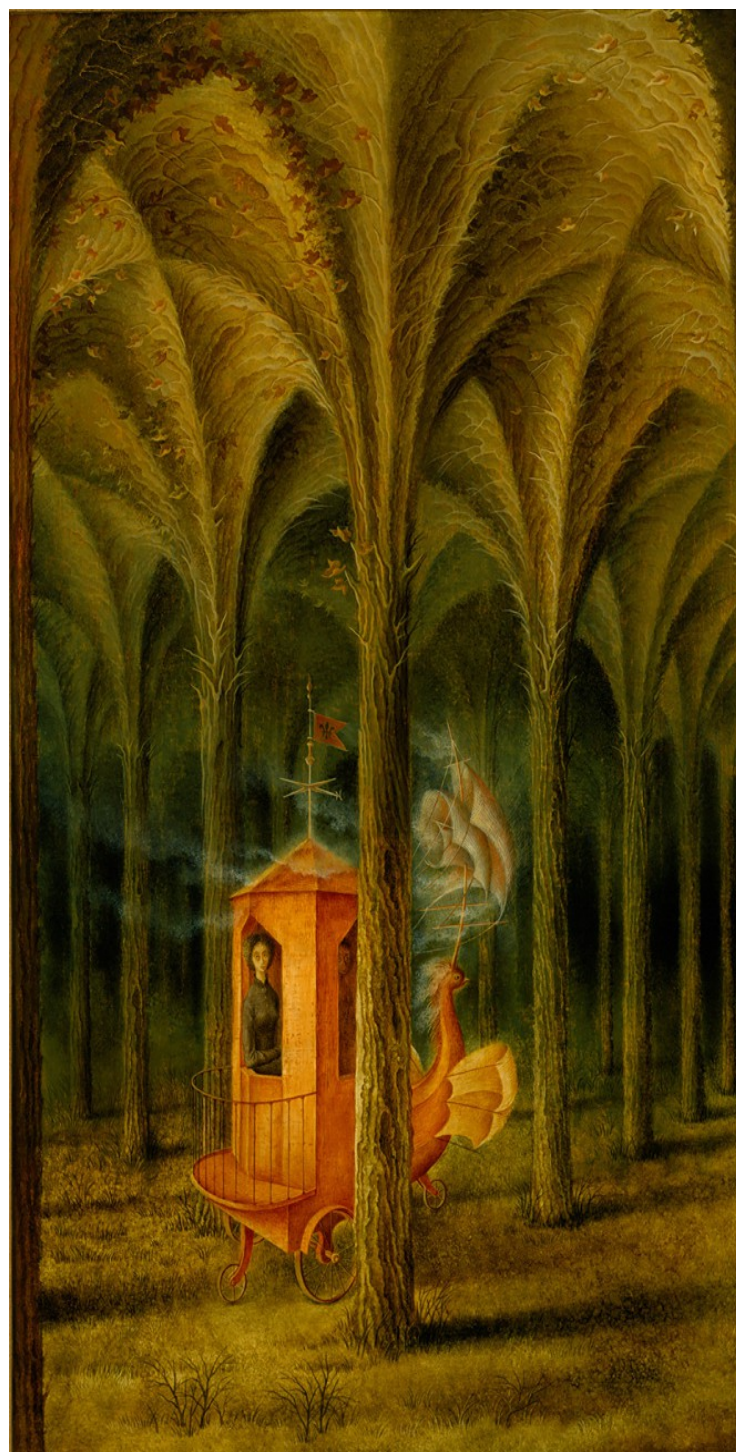


Fig.7. Remedios Varo, *Catedral Vegetal*,1957.

Oli sobre masonite. 75 x 45cm

Col·lecció particular.

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



Fig.8. Remedios Varo, *Simpatía [La rabia del gato]*, 1955.

Oli sobre masonite. 95 x 83,5cm

Col·lecció particular.

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



Fig.9. Remedios Varo, *Microcosmos o Determinismo*, 1959.

Tempera sobre masonite. 94,5 x 89,5cm

Ubicació desconeguda.

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



Fig.10. Remedios Varo, *Armonía*, 1956.

Oli sobre masonite. 76 x 94cm

Col·lecció particular.

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



Fig.11. Remedios Varo, *Música Solar*, 1955.

Oli sobre masonite. 91 x 61cm

Col·lecció particular.

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



Fig.12. Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*, 1961.

Oli sobre masonite. 100 x 123cm

Col·lecció particular.

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



Fig.13. Remedios Varo, *Mimetismo*, 1960.

Oli sobre masonite. 48 x 50cm

Col·lecció particular.

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