

# Desnudo/vestido: la imagen síntoma y la construcción del imaginario

Ana María LEYRA

Departamento de Filosofía IV  
Universidad Complutense  
aleyra@filos.ucm.es

Recibido 05/11/2008  
Aceptado 09/01/2009

No hay documento de cultura que no lo sea al  
tiempo de barbarie.  
(Walter Benjamín)

Remedios Varo pintó en la Aparición, la  
Desaparición  
(Octavio Paz)

## Resumen

En filosofía y en psicología el término imaginario se emplea para nombrar lo que tiene que ver con la imaginación. Freud alude a la existencia de un tejido de símbolos en el que la comunidad de hablantes participa; también advierte Freud que este tejido de símbolos compartidos, en lugar de responder únicamente al hecho de hablar una misma lengua, traspasa en algunos casos las fronteras del lenguaje y se atribuye a una peculiaridad de nuestro pensamiento inconsciente. Por su parte Lacan nos habla de palabras fundadoras y leyes de nomenclatura que hacen del lenguaje el ámbito de lo simbólico donde se juega y se construye el imaginario.

Elegimos estas dos posiciones, Freud y Lacan, como punto de partida para señalar la relación de lo imaginario con el inconsciente, el valor sintomático de las imágenes que produce y el vínculo de esta actividad productora con la realidad.

Al aproximarnos a las imágenes como síntomas será posible tomar conciencia del fondo común del que se nutren nuestros pensamientos, nuestras convicciones y hasta nuestros comportamientos más cotidianos, también los violentos o los patológicos. Analizarlos será entonces verbalizarlos y enfrentarlos al hacerlos conscientes para, conociéndolos, transformar los impulsos que nos dominan en aspectos con los que deberemos vivir en comunidad. Ninguna política podrá ser efectiva para erra-

dicar el maltrato femenino si cuenta sólo con medios judiciales o represivos y olvida prestar oídos a las imágenes que piden ser interpretadas para que se desvele su fuerza transformadora.

*Palabras clave:* imaginario, imagen-síntoma, maltrato femenino, Boccaccio, Botticelli, Remedios Varo.

## Abstract

In Philosophy and Psychology the word “imaginary” is used to refer to what is connected to imagination. Freud mentions the existence of a web of symbols in which the speakers’ community takes part; Freud points out, as well, that this web of shared symbols, instead to be due only to be speakers of the same language, goes beyond the limits of language, and is attributed to a peculiarity of our unconscious thought. Lacan, on the other hand, talks about “founding words” and “nomenclature rules” that make the language be the field of symbolic, where is possible to play and to build the imaginary.

We choose both positions, Freud’s and Lacan’s, as a starting point to highlight the connection between the imaginary and the unconscious, the symptomatic value of the images produced by it and the link of this productive activity towards reality.

When we start to approach to images as symptoms, it will be possible to be conscious about the common background on which depend our thoughts, our convictions, and even our daily behaviours, including the violent or pathologic ones. To analyse them will be, then, to verbalise them and to face them, making them conscious, in order to transform the impulses that control us, knowing them, into aspects we have to live with. There cannot be any effective policy to eradicate mistreatment towards women if it employs just judicial or repressive methods, and forgets to listen to the images, that claim to be interpreted, to reveal their transforming power

*Keywords:* imaginary, image-symptom, women mistreatment, Boccaccio, Botticelli, Remedios Varo.

Índice: 1.- La construcción del imaginario. 2.- Del libro al cuadro: Boccaccio y Botticelli. 3.- La pregunta por el sujeto del deseo en la mirada de Remedios Varo.

## 1. La construcción del imaginario

El término imaginario procede del latín, del vocablo *imago*. En filosofía y en psicología se emplea este término para nombrar lo que tiene que ver con la imaginación, y entendemos por imaginación una facultad que tiene como característica representarse las cosas en el pensamiento con independencia de la realidad. Jean Paul Sartre nos habla de la imagen desde una perspectiva fenomenológica entendiéndola como algo relacional: es un término que designa la relación de nuestra conciencia con el objeto, la imagen es siempre para este autor imagen en la conciencia. Una conciencia perceptiva se muestra como pasividad. Por el contrario, una conciencia imaginante se da a sí misma como conciencia imaginante, es decir, como una espontaneidad que produce y conserva el objeto en imagen. El objeto se da como una nada, pero la conciencia por ello mismo, aparece como creadora.<sup>1</sup> A lo largo de su estudio, Sartre concluye que la obra de arte es un irreal, es decir, el producto del anonadamiento previo del objeto con respecto a lo real y su constitución en objeto estético.<sup>2</sup>

Por otra parte, según explica Élisabeth Roudinesco en su Diccionario de psicoanálisis, el término imaginario pasa a ser utilizado por Lacan a partir de 1936 en un sentido correlativo a “estadio del espejo, y designa una relación dual con el semejante. Asociado a lo real y lo simbólico en el marco de una tópica a partir de 1953, lo imaginario en el sentido lacaniano se define como el lugar del yo por excelencia, con sus fenómenos de ilusión, captación y señuelo.”<sup>3</sup>

Fenómenos de ilusión, captación y señuelo que enmarcan, entre otros diversos aspectos, aquellos que tienen que ver con las producciones artísticas en cuanto resultados de una actividad creadora, capaz de constituir el lugar del yo y de sus relaciones con el mundo.

Por otra parte, en la introducción a las sesiones del Seminario de 1954-1955 y bajo el epígrafe de “Saber, verdad y opinión”, podemos leer:

Las palabras fundadoras que envuelven al sujeto son todo aquello que lo ha constituido, sus padres, sus vecinos, toda la estructura de la comunidad, que lo han constituido no sólo como símbolo, sino en su ser. Son leyes de nomenclatura las que determinan –al menos hasta cierto punto– y canalizan las alianzas a partir de las cuales, los seres humanos copulan entre sí y acaban por crear, no sólo otros símbolos, sino también seres reales que, al llegar al mundo, de inmediato poseen esa pequeña etiqueta que es su nombre, símbolo esencial en cuanto a lo que les está reservado.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> SARTRE, J. P.: *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1964, p. 17.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 232.

<sup>3</sup> ROUDINESCO, É.: *Diccionario de psicoanálisis*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 513

<sup>4</sup> LACAN, J.: *El Seminario 2. El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*. Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 1983, p. 37

Palabras fundadoras y leyes de nomenclatura que hacen del lenguaje el ámbito de lo simbólico donde se juega y se construye el imaginario, ese mundo de no objetos que una conciencia imaginante anula primero y constituye después.

Ya mucho antes Freud al abordar la interpretación de los sueños había señalado que:

Nos hallamos, pues, en el sueño ante una representación por medio de símbolos, los cuales son objeto de especial interés desde que se ha observado que los sujetos que hablan un mismo idioma se sirven en sus sueños de símbolos idénticos, y también que esta comunidad traspasa en algunos casos las fronteras del lenguaje (...) El simbolismo onírico va mucho más allá de los sueños. No pertenece a ellos como cosa propia sino que domina de igual manera la representación en las fábulas, mitos y leyendas, en los chistes y en el folklore permitiéndonos descubrir las relaciones íntimas del sueño con estas producciones. Mas debemos tener en cuenta que no constituye un producto de la elaboración del sueño, sino que es una peculiaridad –probablemente de nuestro pensamiento inconsciente– que proporciona a dicha elaboración el material para la condensación, el desplazamiento y la dramatización.<sup>5</sup>

Parecería que Freud alude a la existencia de un tejido de símbolos en el que la comunidad de hablantes participa. A individuos que poseen el mismo lenguaje les correspondería así una común producción de imágenes; pero también advierte Freud que este tejido de símbolos compartidos, en lugar de responder únicamente al hecho de hablar una misma lengua, traspasa en algunos casos las fronteras del lenguaje y se atribuye a una peculiaridad de nuestro pensamiento inconsciente.

Elegimos estas dos posiciones, Freud y Lacan, como punto de partida debido a la orientación que nos proponemos dar a este trabajo y que consiste fundamentalmente en:

1º Señalar el carácter creador de una actividad humana que se distingue por producir imágenes.

2º Señalar la relación de lo imaginario con el inconsciente y, en consecuencia, el valor sintomático de las imágenes que produce.

3º Señalar el vínculo de esta actividad productora de imágenes, de universos irreales, con la realidad: su impronta y su eficacia transformadora.

## 2. Del libro al cuadro: Boccaccio y Botticelli

Filomena:

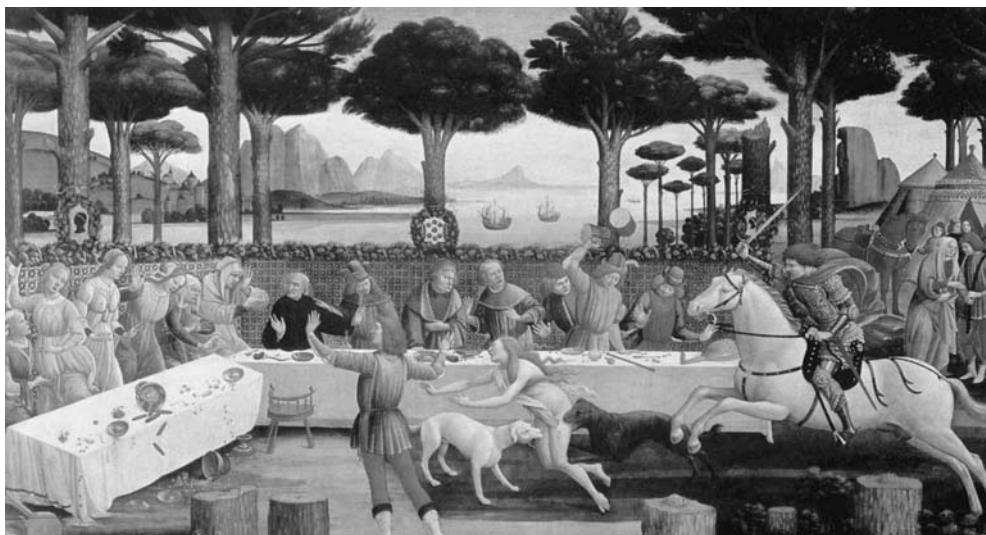
Amables señoras, al igual que se nos alaba la piedad, así también la justicia divina castiga rigurosamente nuestra crueldad; y para demostrároslo y daros ocasión de arrojarla

<sup>5</sup> FREUD, S.: *La interpretación de los sueños*. Madrid, Alianza Editorial, 1966, vol. 1, págs. 60-62.

del todo de vosotras, quiero contaros un cuento tan cargado de compasión como entretenido.<sup>6</sup>



1.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti*, (Panel I). 1482-1483.  
Temple sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

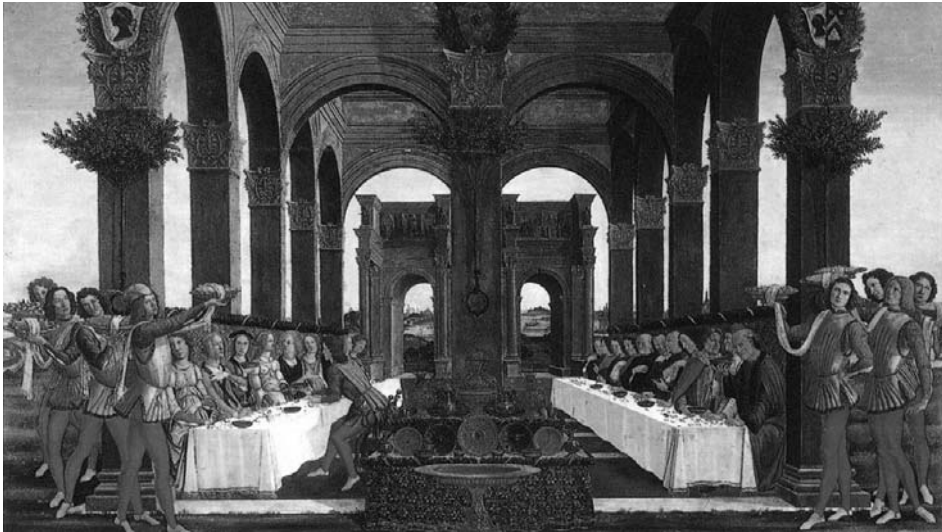


2.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (Panel II). 1482-1483.  
Temple sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

<sup>6</sup> G. BOCCACCIO. *Decamerón*. Traducción, edición y notas de María Hernández Esteban. Madrid, Cátedra, 2007, 6ª edición revisada, p. 640.



3.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (Panel III). 1482-1483.  
Temple sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.



4.- Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (Panel IV). 1482-83.  
Temple sobre tabla, Colección particular.

Entre 1349 y 1351 Boccaccio redacta en Florencia su *Decamerón*. Solo un año antes, en 1348 la llegada de la peste asola la ciudad y produce una conmoción psicosocial de la que dará cuenta el surgimiento de la escritura teatralizada<sup>7</sup> de

<sup>7</sup> V. G. BOCCACCIO. *Decamerón*, p.84: La autora de la edición nos señala la teatralidad de la obra en los siguientes términos: Del segundo periodo que Arce ha diferenciado, sólo quiero añadir a lo ya diferenciado por éste que no resulta paradójico que los argumentos del *Decamerón* pasaran con facil-

Boccaccio. De la obra nos va a interesar aquí el relato número 8 de la quinta jornada, donde se cuenta la historia de Nastagio de los Onesti<sup>8</sup>, un joven enamorado a quien su amada desdeña y que vive, paseando por un bosque a las afueras de Rávena, una extraña experiencia: una visión en la que se le aparece una joven, desnuda, perseguida hasta darle caza por un caballero vestido de negro y unos perros que, una vez alcanzada y herida la joven por su perseguidor, devoran sus vísceras. El lector se ve inducido ante la descripción de Boccaccio a identificarla como una visión infernal en la que se describen las desdichas de la pareja, y la historia que cuenta el caballero Guido de los Anastagi al joven Nastagio manifiesta hasta qué punto la visión duplica como en un espejo su propia historia de desamor, con la única variante de su final funesto, ya que los jóvenes aparecidos en la visión espectral habían muerto: el caballero por medio de su propia mano, suicidándose, la joven de muerte natural, y ambos, condenados por la justicia divina a vagar eternamente repitiendo su historia, ponen ante los ojos de Nastagio la suya propia. La coincidencia evocadora de los nombres Nastagio-Anastagi corrobora lo que estamos diciendo.

Para nosotros, lectores avisados tras décadas de análisis, el hecho podría entenderse de una manera específica. Podríamos decir que el relato de Boccaccio da cuenta de una experiencia de lo que en psicoanálisis se denomina fantasma, entendiendo bajo tal denominación los sueños o fantasías diurnas en las que el soñante o imaginante se proyecta como personaje en la escena, y que no tienen otro fin que la satisfacción de un deseo, la obtención de placer<sup>9</sup>. Nastagio manifiesta, a modo de

idad al teatro, por los esquemas representables que muy a menudo asumen sus cuentos y por el tono de representación que el libro globalmente adopta.

<sup>8</sup> --Nastagio, yo fui de tu misma ciudad, y eras aún pequeño cuando yo, a quien llamaban Micer Guido de los Anastagi, estaba mucho más enamorado de ésta que lo estás tú ahora de la de los Traversari; y por su orgullo y crueldad mi desventura fue tal que, un día, con este estoque que me ves en la mano, desesperado me maté, y estoy condenado a la pena eterna. No pasó mucho tiempo en que ella, que se alegró de mi muerte, murió; y por el pecado de su crueldad y por la alegría que había sentido con mis tormentos, no arrepintiéndose, pues no creía haber pecado en eso, sino haber hecho méritos, fue y está condenada igualmente a las penas del infierno. Y cuando ella descendió allí, tanto a ella como a mí se nos impuso por castigo, a ella huir delante de mí y a mí que la amé tanto, perseguirla como a mortal enemiga, no como a señora amada; y cuantas veces la alcanzo, otras tantas con este estoque con el que me di muerte le doy muerte a ella y la abro por la espalda, y ese corazón duro y frío, en donde jamás pudieron entrar ni amor ni piedad, junto con el resto de sus entrañas, como tú inmediatamente verás, se las saco del cuerpo y se las doy a comer a los perros. Y no pasa después mucho tiempo hasta que ella, según quiere la justicia y el poder de Dios, revive como si no hubiese estado muerta y comienza de nuevo la dolorosa fuga, y los perros y yo a perseguirla. Y sucede que cada viernes, hacia esta hora, la alcanzo aquí y aquí hago la matanza que verás, y los demás días no creas que descansamos, sino que la alcanzo en otros lugares donde ella obró y pensó contra mí cruelmente; y habiéndome convertido de amante en su enemigo, como ves, debo seguirla tantos años como meses ella fue cruel conmigo. Por lo tanto, déjame llevar a cabo la justicia divina, y no quieras oponerte a lo que tú no podrías enfrentarte. *O. Cit.*, p. 645.

<sup>9</sup> V. LAPLANCHE y PONTALIS: *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, p. 141 y ss.

proyección y por medio de una fantasía o visión diurna, el dolor que le produce la insatisfacción de su deseo, a la vez que el disfrute ante el sufrimiento y exterminio de la causa de sus males. La noción de fantasma tiene por lo tanto dos vertientes:

1º su carácter visual. Se trata de una irrupción visual, el propio término procede del verbo griego *pháino* mostrar y está emparentado con otras nociones como, *phásma* que significa aparición, o *pháos*, en algunos textos entendido como iluminación (de la mente).

2º su vinculación con el ámbito del deseo inconsciente o por lo menos semi-consciente. Podríamos decir, en consecuencia, que Boccaccio relata en este cuento del Decamerón mediante la escritura una experiencia visionaria. No hablamos de una alucinación, sino de una fantasía.

En 1483 Botticelli recibe un encargo de Antonio Puzzi para decorar la cámara nupcial del que sería el segundo matrimonio de su hijo Giannozzo. Del encargo resultan cuatro tablas, (tres se conservan en el Museo del Prado mientras que la cuarta pertenece a una colección particular). Cuatro paneles dedicados a cubrir las paredes que habrían de acoger a los desposados, y en esos paneles Botticelli debe plasmar la historia del joven Nastagio con todo el horror de la terrorífica pareja de aparecidos<sup>10</sup>. Según Georges Didi-Huberman los cuadros que se encargaron a Botticelli:

Significaban en la vida de la pareja un poco lo que las partes inferiores de los cuadros significaban en la vida litúrgica de los devotos florentinos: eran *exempla*, ficciones moralizantes elegidas expresamente para la situación, para la ocasión<sup>11</sup>.

Nosotros pensamos que en este caso el ejemplo va unido a la advertencia y se ajusta a las intenciones que Boccaccio ponía en boca de Filomena al principio del relato: hacer notar cómo “al igual que se alaba la piedad, así también la justicia divina castiga rigurosamente nuestra crueldad.” Si bien desde nuestro punto de vista la noción de crueldad podemos aplicarla no en exclusiva a las mujeres que desdeñan a los amantes que las requieren, sino también a los caballeros que ejercen violencia contra sí mismos y se suicidan al verse rechazados, y desde luego a quienes persiguen y evisceran a sus odiadas/amadas. Ese “nuestra crueldad” resulta así un impreciso calificativo aplicable indiscriminadamente dentro del relato y lo plantea a partir de una violencia generalizada que lo impregna.

De las relaciones entre el texto de Boccaccio y las imágenes de Botticelli nos interesa ahora subrayar varios aspectos:

1.- El carácter espectral de la aparición del caballero y la joven a la que persi-

<sup>10</sup> V. el detallado y extremadamente interesante estudio de G. DIDI-HUBERMAN: *Venus rajada*. Buenos Aires, Losada, 2005.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 84.



gue y hiere. La narración de Bocaccio evoca un castigo, ejercido desde ultratumba y por lo tanto eterno, que se abate sobre los dos personajes que han muerto, uno de melancolía y otro por medio del suicidio. Ese más allá es para el estudioso contemporáneo, para nosotros hoy, un modo de escenificar la irrupción en el ámbito cotidiano de formulaciones inconscientes del deseo de castigar a quien nos hace sufrir, deseo reprimido por el sujeto protagonista del relato. Podemos recapitular entonces que como hemos manifestado con anterioridad el texto es ya en sí mismo un síntoma, la expresión de un conflicto, y que el pintor pone en imágenes la atmósfera emocional del relato. Si la visión en el relato es una fantasía inconsciente, una visualización, un fantasma, el pintor ha sido capaz de captar y expresar mediante el tratamiento de las imágenes todo el carácter visual, incluso onírico, que el texto contenía y también su tensión, su violencia reprimida e inconsciente.

2.- El fin es, en ambos casos, un fin moralizante en primera instancia: Las mujeres de Rávena aprenden cómo deben tratar a sus maridos, aprenden la sumisión. Pero es la sociedad entera de Rávena la que aprende también el castigo asociado a la violencia del deseo. Pues tanto el texto literario como la descripción plástica mantienen esa violencia soterrada que sin duda cualquier espectador percibe al contemplar los cuadros.<sup>12</sup>

3.- En la transposición a imágenes del relato por medio de los cuadros de Botticelli, la desnudez es el modo de representación del cuerpo femenino, no así del masculino, que aparece vestido con los ropajes al uso de la época, si bien en el caso del caballero las vestimentas negras manifiestan el carácter espectral y de ultratumba de la visión. Desnudo/vestido constituyen elementos, en este caso visuales, que contribuyen a reforzar el carácter sintomático que se desplaza ahora del texto a la imagen.

El desnudo ha sido considerado en el marco de la Historia del Arte desde una perspectiva idealista<sup>13</sup>, reivindicándose para la imagen que carece de ropajes, bien

<sup>12</sup> Pero entre quienes sintieron más terror estuvo la cruel joven amada por Nastagio, que lo había visto y oído todo detalladamente y había entendido que estas cosas se referían a ella más que a ninguna otra persona (...). Y tanto fue el temor que le sobrevino por esto que para que a ella no le sucediese (...) habiendo convertido su odio en amor (...) estaba dispuesta a hacer todo lo que él quisiese. Y Nastagio, desposándola al domingo siguiente y celebrando sus bodas, vivió felizmente con ella mucho tiempo. Y este miedo no fue solamente la causa de este bienestar, sino que todas las ravenesas se volvieron temerosas, por lo que siempre, en lo sucesivo, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que lo habían sido antes. O. Cit. pp. 647- 49

<sup>13</sup> La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra nude, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado. De hecho, el término fue introducido en nuestro vocabulario por los críticos de

sea pintada o bien sea esculpida, una mirada que, por artística, se considera exenta del placer de una contemplación sensual, exenta de connotaciones sexuales. Estamos acostumbrados a oír que el desnudo en el Arte es, desde esa perspectiva idealista, el resultado de una mirada “blanca”. No olvidemos que el placer asociado a la contemplación estética debía, en este marco de pensamiento, ser desinteresado. Ahora bien, desde una perspectiva diríamos postfreudiana, lacaniana, el desnudo artístico puede analizarse como la manifestación del deseo<sup>14</sup>, un desnudo que en este caso concreto, en los cuadros de Botticelli, es, la mayor parte de las veces, un desnudo del cuerpo femenino. En una nota Didi-Huberman comenta:

La interpretación feminista substancializa la imagen, tanto en este como en otros contextos (...). Todo esto, como en la iconografía más positivista, obliga insensiblemente a vislumbrar mujeres reales allí donde sólo operan formas de deseo. La desnudez representada por Botticelli concierne, a mi juicio, al objeto en un sentido psíquico [cf. en especial] J. Lacan, *Le Seminaire, IV. La relation d'objet (1956-57)*. Le Seuil, París 1994, y no a la mujer-objeto víctima de una realidad, por innegable que esta sea, de explotación social y sexual.

La pregunta que nos asalta, llegados a este punto, es una pregunta por el sujeto del deseo del que la imagen es síntoma y nuestra propuesta es abordar el tema a partir de la consideración del peso de una mirada/interpretación masculina a la hora de analizar la constitución del imaginario y proponer por nuestra parte “otros síntomas” desatendidos en los que el sujeto “vestido” puede expresar también el deseo como conflicto. Para ello tomaremos la obra de la pintora Remedios Varo como punto de referencia en la prosecución de nuestro trabajo.

### 3. La pregunta por el sujeto del deseo en la mirada de Remedios Varo

Remedios Varo nace en Anglés (Gerona) en 1908<sup>15</sup>. En 1929 finaliza su carrera de Bellas Artes y en 1937 sale de España para instalarse en Méjico, donde reside hasta su muerte en 1963. Sus biógrafos señalan con acierto las indudables líneas de fuerza de su pintura: la influencia de los surrealistas cuyos círculos frecuenta en París y en los que participa activamente; su interés por la mística y por las ciencias ocultas, por la alquimia; su aversión a todo tipo de violencia, y en especial a la

---

principios del siglo XVIII para convencer a los habitantes simples de nuestra isla de que, en los países donde se cultivaban y valoraban como es debido la pintura y la escultura, el tema central del arte era el cuerpo desnudo. K. KLARK: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 17.

<sup>14</sup> G. DIDI-HUBERMAN: *O. Cit.*, p. 162.

<sup>15</sup> B. VARO: *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1990.

guerra, de la que huye no sólo partiendo de España, sino abandonando también Europa y refugiándose en la ciudad de Méjico entonces tranquila. Al contemplar su obra nos sorprende la mayor parte de las veces la originalidad de sus imágenes. Frecuenta a los surrealistas y sus imágenes son en gran medida oníricas, pero Remedios Varo nos muestra “sus” mundos. No percibimos tanto las influencias, las escuelas, como los conflictos, las inquietudes o las fantasías.

Hemos señalado con anterioridad el carácter sintomático de la imagen, la manera en que las formas no son formas reales sino formas del deseo. Nuestra intención consiste en reflexionar sobre algunas obras de Remedios Varo a partir del ropaje que envuelve los cuerpos, en especial el cuerpo femenino. Para ello debemos empezar por preguntarnos cuál fue su relación con su propio cuerpo. En una carta, fechada en 1946, leemos:

Teneis que saber que nunca conseguí engordar y que jamás pude pasar de los 52 kilos en épocas de prosperidad y apetito que son escasas; soy ya de una vez escalofriante y tengo tres arrugas junto al ojo derecho y dos junto al izquierdo, arrugas que me traen a mal traer y contra las que utilizo toneladas de crema de belleza sin resultado palpable; tengo también unas doce o catorce canas cuidadosa y artísticamente camufladas bajo un elegante y armonioso edificio capilar.

En otro lugar la opinión sobre su físico se manifiesta en estos términos:



Remedios Varo

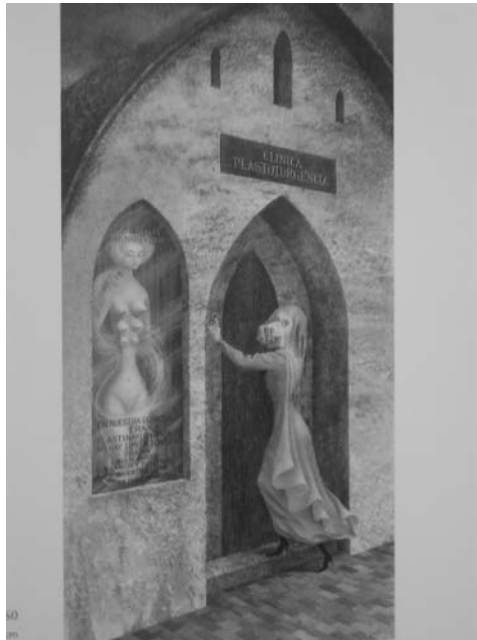
Nariz abundante, cutis pecoso, cabello rojizo, peso inferior al que debiera...<sup>16</sup>

<sup>16</sup> B. VARO: *O. Cit.*, p. 89

En la biografía que elabora su sobrina Beatriz Varo encontramos dos entrevistas en las que aparece Remedios Varo evaluada por la mirada ajena:



8.- Remedios Varo, *Autorretrato: La abeja enferma*, 1959. Dibujo, Lápiz/papel



9.- Remedios Varo, *Visita al cirujano plástico*, 1960. Óleo sobre masonite, 71 x 35,5 cm.  
Colección particular, París

¿Cómo era físicamente cuando estudiabais?

Era normal, pelirroja, con pecas, guapa no era, pero tenía un tipo vistoso..., salada.<sup>17</sup>

En este caso es Francis Bartolozzi una antigua compañera quien habla. Y otro amigo, José Luis Florit, dice de ella:

Físicamente era muy graciosa, pelirroja y pecosa con nariz aguileña e importante, sus ojos eran vivos, como los de un pajarillo. Tenía buena figura aunque era muy pequeña de estatura.<sup>18</sup>

En *Visita al cirujano plástico* una mujer con la fisonomía de Remedios entra, velada, a una clínica de estética en cuyo escaparate podemos leer: “superemos a la naturaleza”, un letrero colocado sobre una mujer con 6 senos. Debajo la publicidad continúa: “En nuestra gloriosa era plastinylonítica no hay limitaciones. Osadía, buen gusto, elegancia y turgencia es nuestro lema. On parle français.”



10.- Remedios Varo, *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960.  
Óleo sobre lienzo, 70,5 x 40,5 cm. Colección particular, Méjico

<sup>17</sup> Entrevista a Francis Bartolozzi, compañera de Remedios Varo, realizada por Beatriz Varo en Pamplona en 1986. *Id.*, p. 39.

<sup>18</sup> Entrevista a José Luis Florit realizada por Beatriz Varo, Barcelona, 1986. *Id.*, p.41.

Esta claro que la relación de Remedios con su cuerpo era al menos conflictiva. Su carácter le hace expresar con humor sus propios conflictos, pero tras la ironía están esas imágenes de sus cuadros, los síntomas que delatan el conflicto del cual la imagen es la manera de manifestarse. A partir de esa difícil relación con el propio cuerpo nos preguntamos en qué medida sus figuras vestidas con extraños ropajes ponen de manifiesto lo que podríamos llamar la antítesis del desnudo artístico. Un indudable interés por el cuerpo lleva al artista a desnudarlo o a cubrirlo, pero si en el desnudo veíamos la manifestación del deseo, quizá exclusivamente masculino, ¿qué desea quien se tapa, quien se envuelve en pesados ropajes, quien desea revestirse o camuflarse hasta desaparecer y fundirse con el entorno?

En *Mujer saliendo del psicoanalista* la propia autora nos desvela el sentido del cuadro: “La mujer lleva en una mano la cabeza de su padre para arrojarla a un pozo. En la otra mano un cestillo lleno de desperdicios psicoanalíticos.” En la puerta unas iniciales, Dr. F.J.A. rotulan la entrada a la clínica del psicoanalista con la mención de los padres del psicoanálisis, Freud, Jung, Adler. Pero lo más relevante del cuadro es esa mujer cubierta, vestida pesadamente, que al quitarse una máscara, deja ver un rostro con la boca tapada, un rostro en apariencia condenado a la mudez. El espacio circular, cerrado y macizo, coronado por densos nubarrones, refuerza la sensación de agobio que producen los ropajes que actúan a modo de mordaza. La mujer tapada es aquí una mujer amordazada y vendada, que tiene vedado expresarse.



11.- Remedios Varo, Primer panel del tríptico *Hacia la torre*, 1960.  
Óleo sobre masonite, 123 x 100 cm. Colección particular, Méjico.

En *Hacia la torre* un grupo de muchachas, que visten el uniforme del internado, salen de un edificio que recuerda una colmena guiadas por una monja y un hombre. El hombre acarrea un saco en el que entran y salen pájaros. Todos montan en

bicicleta. Las bicicletas están hechas del material de sus ropas. El rostro de las muchachas es el de Remedios, repetido en todas ellas: todas son iguales. La autora comenta su obra en los siguientes términos:

La infancia en Europa, en España, en el edificio colmena creado por almas entusiastas que trabajan duramente para prolongar las tradiciones, para perpetuar la obra de los antepasados. Un mundo viejo y austero, encerrado entre muros de virtud, forrado con grandes armarios llenos de virtud, sentimientos firmes e inflexibles sin posibilidad de desviación. La niña española en un mundo de sombras, de temores, de pasillos estrechos, de muebles rancios..., un mundo en el que no hay lugar para la improvisación pues todo está arreglado de antemano.<sup>19</sup>



12.- Remedios Varo, Panel central del tríptico *Bordando el manto celeste*, 1961. Óleo sobre masonite, 100 x 123 cm. Colección particular, Méjico.

Este cuadro forma una composición con otros dos más, *Bordando el manto terrestre* (Tríptico II, 1961) y *La huida* (Tríptico III, 1961). Entre los tres conforman una obra que nos recuerda, pues conocemos la admiración de Remedios por El Bosco, la estructura de *El jardín de las Delicias*. Se trata de un Jardín de las Delicias pensado y sentido desde las experiencias de las jóvenes mujeres españolas de su tiempo. En el primer panel, *Hacia la torre*, la educación austera y represiva, en el panel central, *Bordando el manto terrestre*, las mismas jóvenes, ahora ya encerradas en la torre, tejen largas y pesadas telas que salen por las oquedades de los muros y configuran el mundo. Su trabajo es dirigido por una extraña figura, vestida de los pies a la cabeza y con la boca tapada por la ropa; frente a esta figura un objeto de

<sup>19</sup> J. A. KAPLAN: *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

rasgos alquímicos en formas ovoides y al fondo una figura que se nos hace conocida porque nos evoca imágenes del arte clásico y que parece tocar una flauta. Fuera, las imágenes de un mundo que ellas crean pero del que están apartadas.



13.- Remedios Varo, Tercer panel del tríptico *La huida*, 1961.  
Óleo sobre masonite, 123 x 98 cm



14.- Remedios Varo, *Tailleur pour dames*, 1957. Óleo sobre masonite, 77 x 95 cm.  
Colección María Rodríguez de Reyero, Nueva York



En el tercer panel, *La huida*, Remedios pinta la única salida posible a su condición de internada: se retrata con Gerardo Lizárraga, su primer marido, con quien se casó en 1930, cuando contaba 22 años. Ambos ascienden hacia un monte escarpado en un peculiar vehículo, un paraguas invertido. Remedios pinta ahora la única salida posible de su universo asfixiante, la salida mediante el matrimonio, ella la denomina la huida. La joven huye del internado y de la torre todavía vestida con el uniforme; la imagen vestida es en todo el tríptico un síntoma de la represión física, ideológica y moral. Ese es su “deseo”, deseo de libertad, deseo de “ser” del que la imagen da testimonio.

En *Sastre para señoras (Tailleur pour dames, 1957)* Remedios Varo inventa estrafalarios modelos para burlarse de la Alta Costura:

Un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua (la dama) se deja caer de espaldas, detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una pequeña vela enrollada que se despliega, el modelo sentado es para ir a esos coctel-party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno ni donde poner un vaso ni menos sentarse, el tejido del echarpe es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento, el modelo de la derecha es para viuda, es de un tejido efervescente, como el champagne, tiene un bolsillo para llevar el frasco de veneno, termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con un alfiler. La cliente que contempla los modelos se despliega en dos personas más porque no sabe cuál de los tres modelos elegir y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra.<sup>20</sup>

Su interés por el vestido, —ella se hacía siempre su ropa porque sostenía que sastres y modistos no tenían ni idea del cuerpo femenino—, no resulta muy acorde con el afán emancipatorio que la distingue de las mujeres de su época. Solo si consideramos el vestido un elemento que contribuye a despertar la necesidad de interpretar las imágenes en relación con el cuerpo y con la belleza, entenderemos hasta qué punto la tensión vestido/desnudo en su obra sugiere una nueva forma de considerar el legado de las imágenes que constituyen los grandes hitos de la Historia del Arte. Sus imágenes hablan en un lenguaje en el que la mujer pretende ser escuchada, a pesar de las mordazas, pretende ser analizada desde otros parámetros que no sean los habituales de una crítica que, a pesar de lo progresista o lo avanzada, no es capaz de interpretar un lenguaje que le resulta “otro”, el lenguaje de la feminidad.

De este cuadro Remedios dice:

<sup>20</sup> Janet A. Kaplan: *O. cit.*, p. 100.

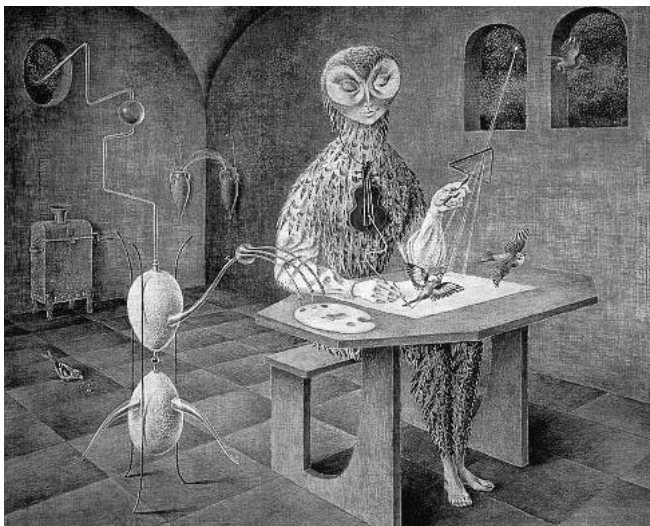


15.- Remedios Varo, *Encuentro*, 1959. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.  
Colección particular, Méjico.

Esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza ese cofrecillo, se encuentra consigo misma. Al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos, y quién sabe si cuando los abra encontrará alguna novedad.

De nuevo, el cuerpo cubierto, esta vez no por ropas convencionales sino por una especie de vendajes que nos sitúan frente a una mujer-momia viviente que se descubre a sí misma en el interior de esa caja, como una nueva Pandora que no libera bienes ni males sino que se enfrenta a lo que en verdad la constituye, a su propio ser.

Una última obra nos ofrece una mirada autocomprensiva de su tarea y de la condición vital con la que la pintora se identifica. Se trata de *La creación de las aves* (1957). En esta obra la pintora se ve representada como un ave, quizás lechuza. Su cuerpo esta vez no está vestido, pero sí cubierto de plumas, la identificación nos conduce de nuevo a buscar mediante el tratamiento de las formas la manera de expresar el síntoma, en este caso la fusión de la persona del artista con la imagen de la sabiduría, la tarea de la creación y la aspiración a la libertad. La actividad a la que el pájaro se entrega lo identifica con nuestra pintora: el ave utiliza una lupa triangular para recoger *la luz de la luna que al descomponerse infunde vida a los dibujos, de este modo las aves* vuelan y escapan del soporte en el que se las pintaba. El ave pintora pinta con una pluma o un pincel ligado a su corazón en forma de violín por una de sus cuerdas. Un extraño recipiente alquímico de formas ovoides destila la luz astral que penetra en la habitación y la vierte en una paleta de la que la artista toma los pigmentos. Todo el conjunto provoca una gran sensación de serenidad. La



16.- Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957. Oleo sobre masonite, 54 x 64 cm  
Colección particular, Méjico.

mujer, ave de la sabiduría creadora de vida, convierte sus dibujos en criaturas animadas que vuelan libremente hacia un exterior donde la naturaleza la espera. La tarea del arte es para Remedios un ejercicio de sabiduría, vida y libertad en comunión armónica con el universo. En sus cuadros el cuerpo de sus figuras, cubierto, vendado, encapsulado, mecanizado sobre ruedas, amordazado, muestra siempre unos ojos enormemente abiertos a través de los cuales el mundo entra para salir transfigurado en imágenes-síntomas a las que debemos prestar atención. Una atención que exige de quienes las observamos superar un afán positivista, meramente identificatorio, para reconocer el carácter dialéctico de las imágenes<sup>21</sup>, para reconocer que su capacidad expresiva no es descriptiva sino procesual, que es el resultado de una tensión, –ese es el sentido de la noción de imagen dialéctica–, una tensión que elimina su fijeza y nos obliga a la movilidad del pensamiento.

Si nuestra mirada es capaz de analizar las imágenes desde esta perspectiva

<sup>21</sup> No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de su cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. V. W. Benjamin: *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, p. 465. También: El modelo dialéctico está dado por Benjamin como la única forma de escapar al modelo trivial del “pasado fijo”. Se expresa aquí a través de dos palabras cuyas significaciones conjugan, no por azar, movimientos de doble régimen: Einfall se refiere a la caída y la irrupción, Umschlag remite a la inversión y al envolvimiento. G. Didi-Huberman: *Ante el Tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 135.

móvil y múltiple, será posible tomar conciencia de los conflictos subyacentes que han ido constituyendo nuestro imaginario, el fondo común del que se nutren nuestros pensamientos, nuestras convicciones y hasta nuestros comportamientos más cotidianos, también los violentos o los patológicos. Analizarlos será entonces verbalizarlos y enfrentarlos al hacerlos conscientes para, conociéndolos, transformar los impulsos que nos dominan en aspectos con los que deberemos vivir en comunidad. Ninguna política podrá ser efectiva para erradicar el maltrato femenino si cuenta sólo con medios judiciales o represivos y olvida prestar oídos a las imágenes que piden con toda urgencia que se desvele su fuerza transformadora, si se olvida la función prospectiva del Arte, el valor antropológico del Arte como transfigurador del futuro.

Como dijo Octavio Paz en las frases que encabezan este trabajo, Remedios Varo pintó en la Aparición la Desaparición. En efecto, en la aparición de sus figuras femeninas pintó la desaparición de la mujer.