

“La mujer sin territorio”: un análisis sobre los roles de género en la obra pictórica de Remedios Varo

“The woman without territory”: an analysis about gender roles in the pictorial work of Remedios Varo

“Mana yachanayuq warmi”: Remedios Varopa llimpi llankayninkunapi warmipa ruraynin rikukusqanmanta maskapay

María Jesús Jauler Doria-Medina

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

maria.jauler@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-7019-0255

Resumen

Remedios Varo, una de las figuras femeninas más icónicas del surrealismo pictórico, participó del movimiento europeo de inicios del siglo xx durante varios años hasta que migró a México, país en el cual desarrolló su mayor producción artística. La obra de Varo se caracteriza por figuras femeninas de cualidad mágica, fantásica y onírica que se hallan en una constante búsqueda por su libertad. Estos sujetos transitan entre el encierro y la liberación, muchas veces sin vehículo y limitados en su propio movimiento.

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar las formas en que los roles de género se presentan en el cuadro *Locomoción capilar* de 1959; asimismo, explorar los conceptos de violencia y dominación masculina. El cuadro presenta un sujeto femenino sin territorio ni capacidad de movimiento que se traslada por el espacio, únicamente, a través de su conexión con los hombres, muchas veces de forma violenta.

Palabras clave: surrealismo pictórico, Remedios Varo, estudios de género, sujeto femenino, roles de género

Abstract

The Spanish painter Remedios Varo, one of the female most iconic figures of the pictorial surrealist movement, participated in the European movement form the first half of the twentieth century for several years, until she migrated to Mexico where she developed her most famous artistic production. Varo's

work is distinguished by female characters of magical, fantastic, and oneiric qualities who are in a constant search for freedom. These subjects move between confinement and liberation, often without a vehicle and limited in their own movement.

The main objective of this article is to analyze the ways in which gender roles are embodied in women in the painting *Capillary Locomotion* from 1959, as well as to explore the concepts of violence and male domination. The painting presents a female subject without territory or capacity for movement, who moves across the space only by her connection with men, often in a violent way.

Keywords: pictorial surrealism, Remedios Varo, gender studies, female subject, gender roles

Huñupay

Remedios Varo, surrealismo nisqa ukupi llimpikuna puririchiq saminchasqa warmi, iskay chunka pachakwaranqa watapi, Europa llaqtapa yachaynin ukupi achka wata tarikurqa México llaqtaman ripunankama, chay llaqtapiñan anchata llimpi rurayninkunata qispichirqa. Varopa llankayninkunapiqa llumpay ruraq mana kaqkuna hina utaq suyñuy ukupi kaq hina warmikunan rikurin wayra hina kacharisqa purikuyninta maskastinpuni. Paykunaqa watasqapas hinaspa kacharisqa hinan sapa kuti purinku, mana imapipas qispispa puririnan tariq hinaspa kikinpa puriyinpipas watasqa.

Kay qillqaqa imaynatachá warmi qari kay ukupi ruraykuna rikurin *Locomoción capilar* de 1959 sutiyuq llimpiki chaymanta rimariytan qawarichikunqa, qinallataq qarikunapa sarutyakuynin hinallataq kirikuynin kasqantan maskapanqa. Llimpiqa qawachikun huk mana tiyanayuq warmitan chaynallataq mana kikinmanta puririqta, payqa qatipan qaripa risqallantan, astawanqa kirinchisqa ima.

Huntasqa rimaykuna: Surrealismomanta llimpiy, Remedios Varo, qari warmi kaymanta yachaykuna, warmi runa, warmi qari kaypi ruraykuna.

Fecha de envío: 23/5/2023 **Fecha de aceptación:** 29/7/2023

Introducción¹

Con el surgimiento del movimiento surrealista en la década de 1920, se colocan en la escena pictórica las teorías del inconsciente propias del psicoanálisis de Freud y Jung. Esta novedad en el enfoque deja entrever un vacío en torno a la reflexión artística sobre el cuerpo de las mujeres, sus roles y expectativas en la sociedad europea de aquellos años. Así, surrealistas como André Breton, Salvador Dalí y René Magritte en sus obras imaginan a la mujer como aquella que, desde su ingenuidad y pureza, aparece para completar al varón y guiarlo a través de la vida (Antequera, 2008, p. 348). Posteriormente, con el ingreso al movimiento de artistas como Dora Maar, Leonora Carrington, Remedios Varo y muchas otras, las mujeres comenzaron a ganar espacio en el surrealismo. De esta forma, obtienen libertad creadora y creativa. No obstante, se mantiene imperante en el campo artístico el discurso masculino, en tanto ellas se remiten a ser tan solo un anexo de él.

Desde esta perspectiva, el trabajo de las mujeres surrealistas se torna revolucionario en el campo del arte. A partir de su distanciamiento del movimiento de Breton, cada artista se enfoca en consolidar su propio universo simbólico, en el cual lo femenino se posiciona como sujeto central y activo en las piezas. Tal es el caso de Remedios Varo, española nacionalizada mexicana, quien, frente a diversos hechos conflictivos, migra a América Latina, lugar donde desarrolla su mayor producción plástica. Su obra se caracteriza por la presencia de personajes femeninos de cualidades mágicas y fantasiosas que aparecen en la centralidad siendo los protagonistas y transitan entre el encierro y la liberación.

El objetivo de este artículo es problematizar el sujeto femenino de Varo desde la perspectiva de género y el análisis formal e iconográfico, específicamente al analizar los conceptos de roles de género, violencia y dominación masculina en el cuadro *Locomoción capilar* de 1959. A la par, será importante contextualizar el desarrollo personal y artístico de Varo como parte del movimiento surrealista europeo. Revisaremos su biografía para identificar sucesos relevantes que se vinculen a su trabajo pictórico durante su periodo de residencia en México.

El papel de la mujer en el arte surrealista

Los artistas que coincidieron en París a principios de 1920 compartían un gran desprecio por la burguesía, a la que percibían como materialista y en proceso de degeneración. A esta sociedad solo podía hacerse frente mediante un antiarte revolucionario y novedoso (Klingsöhr-Leroy, 2004, p. 8). Tomando esta motivación —que podría denominarse “política”— un grupo de artistas, liderado por el poeta francés André Breton, decidió emprender el movimiento surrealista, con la finalidad de hallar libertad creativa y desarrollar nuevos cánones para el arte europeo siguiendo los pasos del dadaísmo². Esta urgencia por aportar a la construcción de un nuevo orden artístico y social se vio nutrida, profundamente, por una nueva corriente de pensamiento: el psicoanálisis³. El surrealismo fue un movimiento que buscó romper con estructuras culturales y de pensamiento vistas como “limitantes” para el arte en sus diversas formas: pintura, escultura, literatura, cine, entre otras. Tuvo, además, un interés por el “dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética” (Klingsöhr-Leroy, 2004, p. 8).

Las imágenes que construye el surrealismo sobre la mujer tienen su origen, principalmente, en la mirada masculina. Estas se caracterizan por sexualizar, erotizar y/o sublimar los cuerpos y sujetos femeninos. Al respecto, Juncal Caballero (1995) propone como ejemplos de análisis diversos cuadros producidos por artistas varones; entre ellos, *La violación* (1934) del pintor belga René Magritte: “en la cara de la mujer (que semeja un contorno femenino) han desaparecido los ojos, la nariz y la boca, habiendo sido sustituidos, respectivamente, por pechos, ombligo y vello púbico” (1995, p. 73). El cuadro se aproxima a la mujer desde lo fálico, en tanto rostro y cuerpo del sujeto han desaparecido y sido reemplazados por sus sentidos sensuales: “la mujer que cierra su boca para hablar con su sexo” (Caballero, 1995, p. 73). Para los surrealistas, la mujer había nacido para ser descifrada, su papel en la obra era enigmático y su figura se apreciaba pasiva. El varón era el responsable de descubrir aquel enigma viviente. El sujeto femenino se construía desde su cualidad como objeto erótico y complemento de la creatividad masculina, una fuente de inspiración.

Figura 1



Título: *La violación*
Autor: René Magritte
Año: 1934

Técnica: óleo sobre lienzo Medidas: 65,3 cm × 50,4 cm
Ubicación: Museo Nacional de Arte Moderno (París, Francia)

Los hombres del movimiento establecieron dos dicotomías esenciales para su trabajo: la mujer-niña, *femme-enfant*, y la mujer-musa, *femme-fatale*. Para Breton, la categoría más admirada era la de la mujer-niña, ya que la consideraba como el “espléndido ejemplo de un ser que encarna la pureza [...] y que la pone, fácilmente, en contacto con el mundo del sueño, el inconsciente y el reino de la imaginación” (Orenstein, 1975, p. 32; traducción propia). El personaje de la mujer-musa, mientras tanto, se tiñe de sexualidad y amor: “donde se realiza la función de la mujer como musa es a través del amor. La mujer como ídolo de pasión y objeto erótico son los dos rostros, las dos facetas de un mismo sentimiento originario, magnificado por los surrealistas” (Rodríguez Escudero, 1989, p. 428, citado en Caballero, 1995, p. 76). Frente a las imágenes disociadas sobre la mujer, las artistas surrealistas se enfocaron en la construcción de sus propias representaciones sobre lo femenino

atribuyendo connotaciones de autoconocimiento y libertad: “rechazaban la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Esto las lleva a exigirse a sí mismas una mayor autoconciencia y autoconocimiento” (Caballero, 1995, p. 77). Artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo y Frida Kahlo⁴, entre otras, exploraron la herramienta del autorretrato para transformar la imagen deformada por los surrealistas varones (Caballero, 1995, p. 77). Caballero destaca a Leonora Carrington, una de las artistas más críticas con el discurso de los varones surrealistas con respecto al sujeto femenino y su corporalidad. En el lienzo *Autorretrato* (1938), la pintora se retrata en el interior de una sala, sentada en una silla de estilo victoriano, con la mirada dirigida al espectador.

Figura 2



Título: *Autorretrato*

Autora: Leonora Carrington

Año: 1938

Técnica: óleo sobre lienzo Medidas: 65 × 83 cm

Ubicación: Metropolitan Museum (Nueva York, Estados Unidos)

En síntesis, desde una óptica masculina y masculinizada, el surrealismo generó discursos y expectativas en torno a la mujer como objeto de deseo. Se le aprecia a partir de la erotización, sexualización e idealización del cuerpo, a lo que se

suma la carencia de poder e incapacidad de acción. Las categorías discursivas de la mujer-niña y mujer-musa asisten en la construcción de un sujeto pasivo que, tanto en el trabajo pictórico como en la vida social, se convierte en la narrativa imperante sobre los roles de la mujer. En este contexto, las voces disonantes de artistas como Remedios Varo, Leonora Carrington, Leonor Fini, Frida Kahlo y otras se tornan relevantes para construir un nuevo sujeto femenino, más cercano a la mirada femenina.

¿Quién fue Remedios Varo? Una aproximación a su biografía

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga nació el 16 de diciembre de 1908 en la provincia de Gerona en Catalunya, España. Sus padres, Rodrigo Varo y Cejalvo e Ignacia Uranga Bergareche, la bautizaron como Remedios en honor a la Virgen de los Remedios, patrona de Anglés. Varo tuvo dos hermanos, Rodrigo y Luis; con este último mantuvo estrecha relación a lo largo de su vida. La profesión de su padre, ingeniero hidráulico, llevó a la familia a vivir en diversas ciudades dentro de España —entre ellas Madrid— e incluso Marruecos, lo que dio a Remedios contacto con múltiples realidades y la alejó de la rigidez de la época.

Hacia 1917, cuando tenía aproximadamente ocho años, su familia se sentó en Madrid, con lo que inicia su educación formal. La artista se vio confrontada con la severidad, obediencia y disciplina con que eran instruidas las mujeres en España hacia inicios del siglo xx. Una de las herramientas que le permitió desenvolverse en el estricto ambiente educativo plagado de normas fue su propio mundo de fantasía. Su vida transcurrió, por aquellos años, entre el colegio y su hogar.

Hacia los doce años es matriculada en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid para continuar su instrucción en el arte. Dos años después, ingresa a la Academia de San Fernando, luego de superar un estricto proceso de admisión. San Fernando fue para Varo el espacio que le brindó la técnica y las herramientas para continuar con la construcción de su universo simbólico. La Academia potenciaría sus destrezas para el trabajo pictórico. Tan importante como fue la vida académica para Varo, fue la vida social que construyó dentro y fuera de los muros de San Fernando. La artista asistía con regularidad a las discusiones de café en la famosa Residencia de Estudiantes, en las cuales destacaba la participación del también alumno de la Academia Salvador Dalí y de los jóvenes artistas Federico García Lorca y Luis Buñuel.

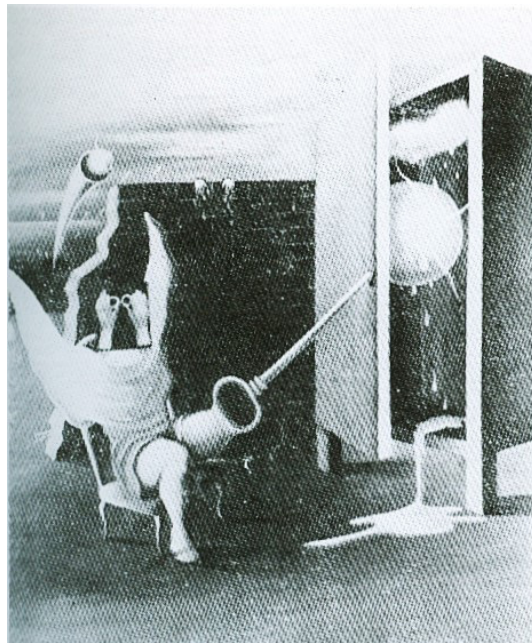
Hacia 1930, la joven Varo se topa nuevamente con la rigidez social a la cual eran sometidas las mujeres. En busca de su libertad, pasa de la tutela parental a la marital con su primer esposo, también pintor de la Academia, Gerardo Lizarraga. Contraen matrimonio en la ciudad de San Sebastián como preludeo a su estable-

cimiento en París, donde permanecerán hasta 1932. Sin embargo, la pareja decide retornar a España, y esta vez se establecen en Barcelona.

Barcelona era un espacio cosmopolita en donde habían calado profundamente los ideales del surrealismo francés. Su estancia le permitió mantener distancia de su familia y experimentar con su vida y arte. Allí conoce al pintor catalán vanguardista Esteban Francés, con quien establece un fuerte vínculo intelectual y afectivo. A partir de entonces, Varo se enfoca en la producción de piezas de corte surrealista como los “cadáveres exquisitos”. Esta dinámica, muy practicada por el grupo de Breton, consistía en que cada participante dibujaba o escribía, de manera automática, lo primero que se le ocurría, desconociendo lo que los demás plasmaban con anterioridad (Caballero, 2008, pp. 182-183). Comienza a evidenciarse en Varo cierto arraigo por las ideas y los propósitos del movimiento surrealista de Breton (Caballero, 2008, p. 182).

En mayo de 1936, Varo participó en la Exposición Lógicofobista⁵ con tres cuadros: *La cama alliberadora de les amibes gegants*, *Accidentalitat de la dona-violència* y *Lliçons de costura* (González, 2013, p. 53). La muestra ilustró el principio antirracionalista del recientemente formado Grupo Lógicofobista, vertiente catalana del surrealismo francés.

Figura 3



Título: *La cama alliberadora de les amibes gegants*
o *La espera*

Autora: Remedios Varo

Año: 1936

Dos meses después de la citada muestra, la escalada de violencia y tensión en España dio origen a la guerra civil en todo el país, lo cual impidió la continuidad del proyecto Lógicofobista y obligó a Varo a mudarse, nuevamente. Esta vez volvió a París. La guerra se llevó consigo, también, la vida de su hermano Luis, quien se había enlistado en el bando franquista. En esa misma época, se separó de su esposo y amigo Gerardo Lizarraga.

Los biógrafos coinciden en señalar que, en el verano de 1936, Péret y Varo se enamoraron de manera instantánea y apasionada. Tan es así que, cuando el poeta decidió marcharse a París, ella lo siguió. Esta decisión representaría la ruptura total con España, pues no volvería a su país natal. Si bien la vida de Benjamín y Remedios en Francia distaba de la opulencia, el país resulta sumamente atractivo para Remedios. Allí conoció a André Breton y estrechó lazos con diversos miembros del círculo surrealista, que se convirtieron en su inspiración artística. Asimismo, participa en creaciones colectivas, exposiciones y colabora en algunas publicaciones. En 1937, su obra *El deseo* es reproducida en la revista surrealista *Minotaure*, que dirigía Breton (Caballero, 2008, p. 188).

Figura 4



Título: *Le désir o El deseo*

Autora: Remedios Varo

Año: 1935

Técnica: cera y técnica mixta en una caja

Otras obras trabajadas en el periodo de observación y experimentación con los surrealistas son: *Recuerdo de la Walkiria* (1936), *Las almas de los montes* (1938), *Marionetas vegetales* (1938) y *En el techo del mundo* (1938-1939) (Caballero, 2008, p. 188). Esta etapa se caracteriza por la poca unidad en la pintura de Varo, aunque “sus obras fueron bien acogidas por los surrealistas que inmediatamente la reconocieron como uno de los suyos” (Antequera, 2008, p. 350).

El periodo en Francia representa el espacio que Varo necesitaba para erigir su propia libertad creativa y expresarse (Andrade, 1997, p. 21). El surrealismo provee, en ese sentido, un fecundo intercambio entre lo lúdico y onírico que la llevarán, más adelante, a la concreción de un auténtico y personal universo pictórico (Andrade, 1997, p. 24). La estancia en París y la convivencia surrealista se vieron interrumpidas por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Nuevamente, la pintora se vio forzada a migrar.

En septiembre de 1939, Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania; se inicia la evacuación de París (Antequera, 2008, p. 350). En medio del caos Péret es apresado. Varo espera, pacientemente, su libertad en París, pero ser su compañera la convierte en sospechosa y sufre el mismo destino (Caballero, 2008, p. 195). A pesar de no existir testimonio fidedigno de su detención, se estima que estuvo recluida hasta julio de 1940, poco antes de que los alemanes ingresaran a París. A raíz de estos acontecimientos se inició el éxodo de Varo hacia América.

Remedios se reúne con Péret —liberado a fines de julio de 1940— y juntos parten hacia Marsella, ciudad en la que esperan el trámite de sus documentos en calidad de refugiados. Luego de un difícil viaje en barco, la pareja arriba en México entre diciembre de 1941 y enero de 1942. Si bien, inicialmente, atravesaron dificultades económicas, se rodearon de un grupo fraterno de amigos artistas como Katy y José Horna, César Moro, Esteban Francés, Octavio Paz y Leonora Carrington, quien se convirtió pronto en la compañera, mejor amiga y casi hermana de Remedios (Andrade, 1997, p. 25). En México, Péret se desempeñó en diversos empleos: profesor de francés, editor, redactor de artículos para periódicos y revistas (Andrade, 1997, p. 25). Por su parte, Varo se desenvolvió en oficios vinculados a la actividad artística, aunque lejanos del trabajo pictórico.

En 1947 la relación entre Remedios Varo y Benjamín Péret termina después de más de diez años. Él decide retornar a Francia. Ese mismo año, Varo inicia una relación con el joven piloto francés Jean Nicolle, con quien viaja a Venezuela

por un periodo de dos años. En ese país se reencuentra con su madre y su hermano Rodrigo. Asimismo, le servirá como inspiración para su obra *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959).

Figura 5



Título: *Exploración de las fuentes del río Orinoco*

Autora: Remedios Varo

Año: 1959

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 45,7 × 40 cm

Ubicación: colección privada, Ciudad de México

De regreso a México, Varo se dedica, con mayor continuidad, al quehacer pictórico. Se encuentra en un periodo de mayor madurez emocional y artística, pues ha pasado por diversas experiencias que han colaborado en su autoconocimiento (Caballero, 2008, p. 202). En esta época comienza su relación amorosa con Walter Gruen, su última pareja, un refugiado austriaco. Gruen impulsó a Varo a dedicarse de lleno a la pintura al facilitarle los medios económicos. Así, desde 1955, comienza a mostrar su arte de manera pública en exposiciones individuales o participando en colectivas.

En esta etapa, el trabajo serio y constante de Varo estaba basado en el desarrollo de una “laboriosa técnica, trabajando, en ocasiones, en una sola obra, siete u ocho horas diarias durante más de un mes” (Antequera, 2008, p. 355). Para la construcción de su universo simbólico, la pintora se nutrió de las teorías del psicoanálisis de Freud y Jung, las doctrinas metafísicas de George Gurdjieff, así como las lecturas de los citados “Julio Verne, Aldous Huxley, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Jorge Luis Borges” (Antequera, 2008, p. 356), entre otros. Sin embargo, el 8 de octubre de 1963, en medio de la estabilidad emocional, profesional y creativa que colmaban su vida, Remedios Varo fallece en su casa de un ataque al corazón. Tenía 55 años.

Roles de género y violencia en *Locomoción capilar*

La obra plástica de Remedios Varo está compuesta por personajes femeninos que se apoderan de la escena central siendo los protagonistas, tendencia recurrente en sus años de producción en México. Es frecuente la herramienta del autorretrato y su vínculo con la geometría. Varo plasma su universo simbólico y figurativo en pinturas que tarda en realizar de uno a tres meses. Los cuerpos alargados de proporciones inexactas en su obra recuerdan al manierismo, corriente pictórica de fines del siglo XVI que sustituyó las normas geométricas y anatómicas de la época por el ingenio (Luque Teruel, 2005, pp. 124-125).

De otro lado, el trabajo de Varo se caracteriza por la presencia de seres errantes, sujetos sin territorio que habitan el exilio permanente (Luquin, 2008, p. 17), se transportan sobre ruedas o en artefactos de navegación como en los cuadros *Hacia la torre*, *Monja en bicicleta*, *Visita inesperada* o *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. Las ruedas se asocian con la automatización de los individuos en la sociedad moderna y con la apertura y salida del sentido o camino. Al respecto, Arcq plantea que Varo se nutre de las teorías de Gurdjieff: “decide y hace lo que quiere hacer, plasma ideas y sentimientos conscientes que producen en los hombres, según su nivel de desarrollo interior, las mismas ideas y sentimientos que el artista quiso transmitir” (2008, p. 36). La artista realiza severas críticas al sujeto moderno. Por ejemplo, en el óleo *Au bonheur des dames*, muestra seres antropomorfos que circulan sobre ruedas: “son criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas” (Arcq, 2008, p. 36).

Luquin Calvo señala que Varo retrata mujeres en actividades asociadas a sus roles de género y les brinda cierta independencia. Por ejemplo, el tejido a través de los cuadros *La tejedora de Verona* y *La tejedora*: “una mujer teje encerrada en casa a otra, que resulta ser ella misma. La imagen se amplía, la mujer tiene alas, puede

ser más grande que el espacio que la encierra, puede ser libre y, sin embargo, solo puede fantasear con esa libertad” (Luquin, 2008, p. 258).

De esta forma, Varo otorga cierto margen de autonomía a la figura femenina, al darle la posibilidad de fantasear con escenarios más allá de la torre (espacio en el cual se encuentra encerrada en muchas de sus piezas). En sus cuadros la mujer casi siempre actúa desde el encierro y es, en contraposición a él, una vía de escape. Veremos que este aislamiento perpetuo es el reflejo del propio encierro que habita la mujer en su cuerpo, de su carencia de movimiento y territorio.

Figura 6



Título: *La tejedora de Verona*

Autora: Remedios Varo

Año: 1956

Técnica: óleo/masonite

Medidas: 86 × 105 cm

Ubicación: colección particular, Monterrey (cortesía Galería Ramis Barquet)

Contraria a la visión del surrealismo de Breton —y al igual que sus colegas mujeres—, la pintora plasma una imagen de la mujer que parte de la problemática social de la época y de su propia subjetividad. Mediante obras como *Locomoción capilar* y *La huida* nos presenta personajes masculinos que interactúan con sujetos

femeninos de formas diversas. En *La huida* se trata del amante que acompaña a la estudiante del internado en su fuga. Mientras tanto, en *Locomoción capilar* son varios hombres los que acechan y buscan amedrentar a la única mujer presente en el cuadro. Varo nos presenta, así, un sujeto femenino escindido entre la dominación masculina y la liberación, un sujeto que construye, por negación, su identidad, su existencia, en base al masculino (De Beauvoir, 2021, p. 143). Se encuentra atrapada en él a la vez que lo utiliza como un recurso en su búsqueda de libertad. Es en este proceso que los personajes femeninos de Varo se ven limitados por su propia parálisis, su incapacidad de trasladarse, dirigirse hacia el cumplimiento de sus sueños y metas, de la anhelada liberación frente a la opresión.

Locomoción capilar es una de las piezas elaboradas por Remedios Varo durante su periodo de residencia en México. En la escena tres hombres hacen uso de sus barbas largas para desplazarse a través de un pasillo amurallado. Una joven mujer con el rostro atemorizado se detiene frente al encuentro con ellos. En la zona superior del cuadro se observa a un hombre que la sujeta con su barba.

Figura 7



Título: *Locomoción capilar* [Detectives]

Autora: Remedios Varo

Año: 1959

Técnica: óleo/masonite

Medidas: desconocido

Ubicación: colección particular

En el *Catálogo razonado* de la obra, compilado por Ovalle y Gruen (1994), la pintora comenta sobre este cuadro:

Estos señores son unos detectives bien disfrazados para pasar desapercibidos, las barbas les sirven también de medio de locomoción; el hombre que se asoma a la ventana usa su barba para raptar a esa pobre joven asustada, que está a la vuelta de la esquina (p. 58).

Nos encontramos frente a un secuestro. La escena se desarrolla en pasillos por donde los personajes deambulan sin salida aparente. Teñido de tonos amarillos y marrones, el espacio destaca por la presencia de un suelo adoquinado y arcos de medio punto en puertas y ventanas. Según Guardiola (2011), esta figura arquitectónica fue construida por primera vez hacia el año 4000 a. C., aproximadamente, en Mesopotamia (p. 3), pero no llegó a una evolución mayor hasta ser desarrollada por el Imperio romano: “abrió posibilidades hasta ese momento desconocidas en las obras de arquitectura e ingeniería” (p. 3).

Los personajes masculinos del cuadro visten trajes en tonalidades marrones y azules y zapatos negros con terminaciones en punta. Sobre sus cabezas se han formado nubosidades grisáceas que se asemejan a sombreros. No se alcanza a visualizar el inicio de sus cabezas tomadas por las nubes. Resulta curioso que el sujeto de traje azul es atravesado por una tenue luz negruzca que se le inserta en la barba por encima de la boca del estómago. La joven asustada se ha detenido en el pasillo, ella no posee un medio de locomoción, tan solo flota. Los hombres, contrariamente, son capaces de avanzar, dirigirse, usando sus barbas pelirrojas y negras como timones. Sus manos se sujetan, firmemente, al bigote, mientras el cabello de la barba aterriza en el suelo y forma una rueda.

Para Luquin Calvo, las ruedas hacen referencia a la capacidad de explorar y salir del “sentido” o “lo conocido” (2008, p. 17). Desde la perspectiva de género, el elemento de la barba, larga y puntiaguda nos refiere al órgano sexual masculino. El falo brinda al hombre dirección y capacidad de acción, al encontrarse erguido y erecto, es capaz de transportarlo a través del espacio. Para De Beauvoir (2021), el pene representa el papel de “doble” para el varón: “al mismo tiempo que es él mismo; es un juguete, un muñeco y es su propia carne” (p. 51). En el cuadro de Varo se distingue, claramente, que la barba está separada del cuerpo masculino y, aunque lo compone, cumple una función diferente: la de ser vehículo. En paralelo, el personaje femenino se contempla paralizado en su movimiento, sin objeto de locomoción, sin acción ni dirección. Siguiendo a De Beauvoir, durante la infancia,

la niña, al encontrarse privada del falo, “es llevada a convertirse enteramente en objeto, a plantearse como lo Otro” (2021, p. 52). En ese sentido, “la mujer es exclusivamente definida en su relación con el hombre” (2021, p. 58), no existe como sujeto más allá de él.

En *Locomoción capilar* hallamos un femenino limitado, encerrado en su propia parálisis. Sobre esta limitación señala Pierre Bourdieu (2000): “como si la femineidad se resumiera en el arte de “empequeñecerse”, las mujeres permanecen encerradas en una especie de cercado invisible que limita el territorio dejado a los movimientos y a los desplazamientos de su cuerpo” (p. 43). Para este autor, los roles de género se imponen, sobre todo, en una disciplina constante sobre todas las partes del cuerpo “y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre las ropas o la cabellera” (2000, p. 42). Sobre este punto, notamos que la mujer del cuadro lleva el cabello suelto y un vestido relativamente ceñido. Sus cabellos rojizos con extremos de burbujas se encrespan frente a la posibilidad de asalto. Porta un vestido que combina con su piel grisácea y la envuelve dejando entrever sus pequeños senos. Esta joven ha “salido de su lugar” (Segato, 2003, p. 31) al deambular en pasadizos dominados por varones haciendo uso de ropas ceñidas y el cabello suelto.

De acuerdo con la antropóloga Rita Segato (2003), la mujer “ha dejado su posición subordinada [...] y ese abandono de su lugar alude a mostrar los signos de una socialidad y una sexualidad gobernada de manera autónoma” (p. 31). Desde la narrativa patriarcal, el riesgo de vivir un asalto sexual aumenta:

La violación se percibe como un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada. El mandato de castigarla y sacarle su vitalidad se siente como una conminación fuerte e ineludible. Por eso la violación es además un castigo y el violador, en su concepción, un moralizador [...] toda mujer que no sea rígidamente moral es susceptible de violación (Segato, 2003, p. 31).

La escena del secuestro en *Locomoción capilar* nos remite al asalto sexual como castigo o disciplinamiento hacia la mujer por diversos motivos: transitar pasillos desconocidos, abandonar su posición de subordinación, destacar sus rasgos físicos femeninos mediante la vestimenta, salirse de los roles de género impuestos, entre otros.

Un componente esperanzador aparece representado en cuatro golondrinas que sobrevuelan a los pies de la escena en direcciones contrapuestas. Contrario a la representación del masculino amenazante, estas aves remiten al concepto de li-

bertad. Para Ruiz de Gauna (2011), la golondrina “es anunciadora de la primavera y del momento en el cual la tierra está preparada para ser cultivada” (p. 18). A su vez, siguiendo los *Hieroglyphica* de Horapolo, se vincula con los bienes paternos que son dejados a los hijos (citado en Ruiz de Gauna, 2011). Otra acepción nos refiere a la capacidad de la golondrina para hacer nido y alimentar a sus polluelos (Ruiz de Gauna, 2011, p. 18).

Varo tiende a representar la relación con su padre —biológico y metafórico— a través de su obra. Las golondrinas recuerdan que el bien paterno es la posibilidad de libertad para la joven. Esta se da a través del padre, quien puede salvarla y liberarla del asalto. De acuerdo con Segato, en las sociedades primitivas, el acceso sexual a la mujer es un bien por el cual los varones compiten, así como lo hacen por el territorio (2003, p. 26). Dicho de otro modo, el cuerpo de la mujer es también territorio del hombre, más exactamente del “macho-padre-patriarca primitivo” (citado en Segato, 2003, p. 28). En ese sentido, la vía de liberación para la mujer de *Locomoción capilar* es a través del reconocimiento de su cuerpo, como parte del territorio de su padre. Paralelamente, frente a la amenaza, existe una añoranza por el hogar, un deseo de la joven por huir del laberinto que la encierra⁶ y hallar rumbo propio. Así lo explica Luquin:

La violencia aquí retratada [en *Locomoción capilar*] implica la renuncia al propio proyecto existencial, educación que enseña a la mujer a constituirse en un ser para otro y no en un ser para sí [...] Se asoma una mirada [...] que acecha para despojar al personaje principal de lo que es suyo: es el recuerdo del exilio en su pintura (2008, pp. 258-279).

La mujer carece de territorio y medio de locomoción. Ha invadido e intervenido un espacio masculino y masculinizante donde gobierna el sujeto fálico y ella se consolida como objeto de aquel. Al respecto, De Beauvoir indica que, al ser únicamente definida en su vínculo con el hombre, la mujer carece de proyectos propios, tan solo representa un papel secundario (2021, p. 142).

En *Locomoción capilar*, Varo evidencia los riesgos de abandonar los roles de género atribuidos a la mujer en una sociedad patriarcal masculinizante y masculinizadora. Asimismo, nos presenta el encierro, *la torre*, como aquella parálisis incesante que habita la mujer debido a su falta de miembro viril y por ello a su incapacidad de movimiento y dirección. Por último, será relevante a lo largo de su obra la búsqueda de libertad y liberación pese a los obstáculos que enfrentan los sujetos femeninos.

Conclusiones

El movimiento surrealista liderado por André Breton surge a partir del dadaísmo, al constituirse como un antiarte. En ese sentido, haciendo uso de conceptos provenientes del psicoanálisis, los surrealistas se enfocan en la expresión del inconsciente a través de la pintura. De esta forma, es rechazado el boceto y la objetivación del arte para dar mayor peso al azar. Para los surrealistas varones, el mundo femenino se entiende a partir de discursos que asocian a la mujer con una niña o musa. A través de estas categorías se edifican roles y expectativas sobre lo que se espera de ellas. En ese sentido, se tiende a sexualizarla a través de representaciones que erotizan su cuerpo. Después de algunos años, el movimiento surrealista incorpora a algunas mujeres artistas que llegan al grupo a través de parejas o amigos, como Remedios Varo, Leonora Carrington y Dora Maar, entre otras.

Debido al contexto histórico europeo en el cual la Segunda Guerra Mundial era inminente, Remedios Varo se vio obligada a migrar de su natal Europa hacia América. Arriba a México a inicios de la década de 1940. Gracias al apoyo de Walter Gruen, diez años después inicia su producción artística más relevante difundida a través de exposiciones. En estas pinturas, Varo posiciona al sujeto femenino en la escena central a través de personajes fantasiosos que emergen de su imaginación, muchas veces vinculados a labores domésticas, quizás con la idea de liberarse de dichos roles asignados según el género. Es disidente a comparación de las creaciones de sus colegas varones del movimiento surrealista.

Locomoción capilar (1959) narra la escena de un secuestro en la cual tres varones transitan en un pasillo haciendo uso de sus largas barbas como vehículos. A la par, una joven asustada camina hacia su encuentro mientras es sujeta por un cuarto varón que emerge de una ventanilla superior. Desde el enfoque de género, el elemento de la barba larga y puntiaguda nos refiere al órgano sexual masculino. El falo brinda al hombre dirección y capacidad de acción; al encontrarse erguido y erecto, es capaz de transportarlo a través del espacio. En paralelo, el personaje femenino se contempla paralizado en su movimiento, sin objeto de locomoción ni dirección. Siguiendo a De Beauvoir (2021), durante la infancia, la niña, al encontrarse privada del falo, se plantea su existencia en base a lo “otro”, su existencia se basa en ser objeto de lo masculino.

La pieza presenta la problemática de un sujeto femenino limitado que carece de territorio y busca liberarse de los roles de género. Al salir del espacio privado (el hogar) y mostrarse públicamente (laberinto, pasillos), la mujer corre el riesgo de

enfrentarse a la violencia imperante en la estructura masculina: el asalto sexual como disciplinamiento del cuerpo femenino. Retomando a Segato (2003), la joven del cuadro ha “salido de su lugar” al deambular en pasadizos dominados por varones y portando ropas ceñidas y el cabello suelto.

Notas

- 1 El presente artículo forma parte de la tesis titulada “*La mujer sin territorio: un análisis sobre los roles de género en la obra pictórica de Remedios Varo durante su periodo de residencia en México (1955 a 1963)*”.
- 2 Algunos autores coinciden en señalar que el surrealismo se nutrió del dadaísmo. Este movimiento de vanguardia de fines de siglo XIX e inicios del siglo XX tenía como ideal “hacer un arte sin argumento, desplazar el argumento a la forma y a través de su aspecto formal eliminarlo” (Burgos Rodríguez, 2009, p. 12). De esta forma, rechaza la totalidad del arte de la época y evidencia una ruptura con la tradición artística.
- 3 Al respecto, Klingsöhr-Leroy señala que si bien Freud indagó en la definición del subconsciente como realidad dominante de los actos y pensamientos humanos, quien tradujo este concepto mediante el método artístico-literario fue André Breton. De esta forma, propone en su “Manifiesto del surrealismo” de 1924, convertir la realidad a partir de exponer los planos irracionales, inconscientes y oníricos.
- 4 Si bien Frida Kahlo tuvo contactos con el surrealismo europeo, no llegó a considerarse a sí misma integrante del movimiento, ya que aludía a que “tan solo pintaba su propia realidad y no sus sueños”. No obstante, Breton conoció de cerca su trabajo, promovió su primera muestra en Nueva York y, con ello, la consideró parte del movimiento.
- 5 Contó con 39 obras de los artistas Artur Carbonell, Leandre Cristòfol, Àngel Ferrant, Esteban Francés, Andreu Gamboa-Rothvoss, A. G. Lamolla, Ramon Marinello, Joan Massanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Nadia Sokolova, Remedios Varo y Juan Ismael (González, 2013, p. 53).
- 6 De acuerdo con su biografía, Varo vive un episodio de reclusión por, aproximadamente, seis meses en 1940, del cual nunca habló. Algunas hipótesis sugieren que durante dicho periodo vivió diversas torturas, entre ellas agresión sexual, que motivan la temática del encierro en sus cuadros.

Bibliografía

Andrade, L. (1997). *Remedios Varo, las metamorfosis*. Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

- Antequera, J. (2008). Remedios Varo (1908-1963): El viaje interior. *Espacio, Tiempo y Forma*, 20-21, 341-361. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSe-rieVII2007-2008-1017/Documento.pdf>
- Arcq, T. (2008). La llave esotérica. En busca de lo milagroso. En A. Ruy Sánchez (ed.), *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo* (pp. 17-86). Ediciones Atalanta.
- Ballestín Cucala, C. (2006). Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun. En M. Bruña Cuevas, M. Caballos Bejano, I. Illanes Ortega, C. Ramírez Gómez y A. Raventós Barangé (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España* (pp. 328-338). Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4047238.pdf>
- Bourdieu, P. (2000) [1998]. *La dominación masculina*. Anagrama.
- Burgos Rodríguez, G. Y. (2009). *El dadaísmo: la «obra de arte total» como solución plástica* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6323/tesis31.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Caballero Guiral, J. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkia. Investigación feminista*, 5, 71-81.
- Caballero Guiral, J. (2008). Remedios Varo, notas de una vida transgresora. *Seminario d'Investigació Feminista*, 175-206.
- De Beauvoir, S. (2021) [1949]. *El segundo sexo*. Penguin Random House.
- Gómez, P. (2004). *El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González Madrid, M. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. [Tesis doctoral, Programa de Història de l'Art (Història i Teoria de les Arts), Universitat de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/52044>
- Guardiola, A. (2011). *Evolución histórica del ARCO como elemento estructural en arquitectura*. [Trabajo de grado, Universidad Politécnica de Valencia].
- Klingsöhr-Leroy, C. (2004). *Surrealismo*. Taschen.
- Luque Terue, A. (2005). Del ser en tanto que manierista. (La Maniera según las dos acepciones derivadas de los textos y el arte italiano del siglo XVI). *De Arte*, 4, 121-133. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1432465>
- Luquin Calvo, A. (2008). *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/55327>
- Orenstein, G. F. (1975). Art History and the case for the women of Surrealism. *The Journal of General Education*, 27(1), 31-54. <http://www.jstor.org/stable/27796489>

- Ovalle, R. y Gruen, W. (1994). *Catálogo razonado Remedios Varo*. (1.ª ed.). Ediciones Era.
- Rodríguez Prampolini, I. (2006). *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Ruiz de Gauna, I. (2011). Los Hieroglyphica. Fra Angélico y la Anunciación del Prado. *Revista Sans Solei*, 15-19.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. (1.ª ed). Universidad Nacional de Quilmes.
- Sosa Sánchez, R. (2008). Mujeres del surrealismo, sus vínculos sentimentales y su exclusión del movimiento. *Revista Digital Universitaria*, 9(11), 1-9. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art91/art91.pdf>
- Vila da Vila, M. (2011). El Manierismo y sus maneras. *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al barroco*. <https://hdl.handle.net/10171/18107>