

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

**Una mirada Estética - Hermenéutica  
en algunas imágenes de Remedios Varo**

TRABAJO RECEPCIONAL  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN FILOSOFÍA  
E HISTORIA DE LAS IDEAS**

PRESENTA:

**LOURDES NALLELY GARCÍA GARCÍA**

DIRECTORA

**MTRA. VERÓNICA ALVARADO HERNÁNDEZ ROJAS**

Ciudad de México, abril de 2018

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## Agradecimientos

- ❖ A mi madre, por ser la mujer que es, por inspirarme y luchar siempre por mí, por su amor incondicional y el apoyo que siempre me ha brindado, por enseñarme a no rendirme, a ti GRACIAS.
- ❖ A mi padre por ser itinerante que ha acompañado mi vida.
- ❖ A mi tía y a mi hermana por su cariño y apoyo incondicional.
- ❖ A mi pequeño Dasein, por hacer de mi vida más feliz, por enseñarme lo maravillosa que es la vida, que con una sonrisa todo mejora y recordarme que no estoy sola. Te amo Noah.
- ❖ A ti Mayan, por todo el amor y comprensión que me has brindado, por ser parte de este nuevo viaje. Por lo que estamos construyendo, y por lo que somos y seremos Te amo.
- ❖ A la Mtra. Verónica Alvarado Hernández Rojas, por su paciencia, cariño y apoyo en este arduo trabajo, Gracias.
- ❖ A la UACM, que me dio la oportunidad de forjarme, por su apoyo en la impresión y empastado de este trabajo recepcional. Por su dedicación y esfuerzo para brindar una educación crítica a los jóvenes de la Ciudad de México.

# Índice

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

1.1 Los principios estéticos en Gadamer

1.2 La hermenéutica de Gadamer como Utens

### CAPÍTULO II

2.1. Hermenéutica – Estética de la Imagen

2.2. La imagen

2.3 Tipos de imagen

2.3.1 Imagen Poética o artística

2.3.2 Imagen Onírica

2.3.3 Imagen Sagrada

### CAPÍTULO III

3.1 Los laberintos de Remedios Varo, el surgimiento de una soñadora

3.2 El exilio de la hechicera

### CAPÍTULO IV

4.1 Un mirar distinto de la obra de arte de la Hechicera

4.2 Análisis Hermenéutico de algunas imágenes de Remedios Varo

Conclusiones

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es, principalmente llevar a la práctica la metodología de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, desde la perspectiva estética, aplicándola en el análisis de dos cuadros de la artista plástica Remedios Varo. Dichas obras de arte fueron seleccionadas a partir de la ruptura que realiza nuestra artista con el surrealismo europeo, ya que es en ese momento en que ella se impregna de su propio ser. Dichas imágenes se examinarán, como ya habíamos mencionado, desde la estética-hermenéutica, ya que consideramos que es un tema poco abordado, dentro del quehacer filosófico, refiriéndonos al análisis pictórico.

La importancia de este trabajo recepcional, radica esencialmente en voltear a ver al arte como un medio de conocimiento tanto en el ámbito filosófico como personal, ya que en las artes podemos develar una parte de nuestro ser, y así mismo ver una realidad con un horizonte más amplio, y dar un grado de validez a la filosofía y al arte dentro de los cánones del pensamiento científico.

Para la realización del desarrollo y análisis de esta tesis así como de la imágenes pictóricas de Remedios Varo, retomaremos la estética-hermenéutica como la aborda Gadamer, ya que para nuestro autor la hermenéutica es: voltear a ver lo que rodea la obra de arte e ir haciendo un análisis pertinente y no arbitrario a partir de la conciencia de los pre-juicios, y así mismo lograr alcanzar un horizonte de comprensión de la propia obra y develar lo oculto en esta.

El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del

texto [...]. El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. (Gadamer, 2012:335)

La elaboración de este proyecto se centrará en cuatro aspectos importantes, el primer punto a tratar es la hermenéutica de Gadamer, en él hablaremos acerca de la noción del quehacer de la hermenéutica para nuestro autor, y los pasos de dicha metodología, la cual nos guiará, para realizar un análisis del texto pertinente, así mismo examinaremos la posibilidad de aplicar la hermenéutica a las artes plásticas, esto a partir del observar de Heidegger, quien introdujo dicha posibilidad y daría pauta a Gadamer.. A lo largo de este capítulo se expondrá la estética en la tradición filosófica, y la reformulación de la misma por Gadamer, ya que se abandona la concepción del esteticismo ortodoxo, y replantea el quehacer de la estética, alejándola de la subjetividad que le ha otorgado, principalmente, Kant.

Así como la hermenéutica, la estética también adquiere una metodología para el análisis de la obra de arte, en ella se plantea la posibilidad de develar lo oculto en la obra de arte y llegar a una verdad. Es por ello que en el desarrollo de este trabajo, el enfoque de la hermenéutica de Gadamer será, esencialmente hacia la estética / hermenéutica., ya que nuestra pretensión es el análisis de las obras pictóricas.

Se expondrá principalmente el acto del *juego*<sup>1</sup>, primero observado desde su categoría lúdica con Kant y Schiller, y a partir de ellos, como Gadamer materializa su concepto del *juego*, para definir la experiencia del arte. Mediante el acto del *juego*, se presenta un diálogo constante entre los jugadores, entre la obra de arte y el espectador,

---

<sup>1</sup> Los conceptos de *juego* y *fiesta* se profundizarán posteriormente.

siempre en un movimiento de vaivén, en el cual también se manifiesta la *fiesta*, en ella se enfrenta el presente y el pasado, creando así un puente, una fusión de horizontes.

Hasta este momento hablamos de la teoría de la hermenéutica y de la estética, sin embargo la pretensión de esta tesis es llevar la teoría hacia la aplicación, es por ello que hacemos mención acerca de los conceptos de *utens* y *docens*, que nos ayudarán a entender cómo hacer esta transición. Estos conceptos, son usados principalmente por Peirce en su lógica, quien observó la importancia de llevar la teoría a la práctica. Y siguiendo la línea de investigación, será Beuchot quien aplicará estos conceptos en el ámbito de la hermenéutica, ya que tenemos la teoría, las reglas o las normas de realización hacia una interpretación, y este análisis, ser plasmado.

En segundo lugar, examinaremos la estética gadameriana, en este punto esclarecemos la importancia que adquiere la estética en la hermenéutica, como lo menciona Gadamer “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”. El autor nos afirma que la obra de arte nos habla, y en este decir se develará una parte de mí, una verdad, incluso se crea una extensión de mi realidad. Así como hay un método hermenéutico, existe para el análisis estético, es por ello que a lo largo de este capítulo expondremos dicha metodología aplicada a la obra de arte y en concreto al cuadro pictórico. “La obra de arte le dice algo a uno [...] ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo.” (Gadamer, 1998: 59)

Gadamer nos menciona en su estética el termino *bild* para referirse a la imagen, con la peculiaridad de que esta pequeña palabra, tiene una multiplicidad de referentes, ya que también significa imagen, es así como nos enfrentamos a la problemática de entender qué

es la imagen, para ello nos adentraremos en las diferentes formas de entender la imagen en la tradición filosófica, Platón será nuestro guía, quien plantea que las imágenes son imitación del mundo de las ideas; analizaremos a Kant y su idea de la imagen, la cual es un concepto, el resultado final, es de alguna manera la síntesis la representación esquemática, donde se manifiesta ya como imagen; Husserl plantea que la imagen en el acto fenomenológico no es reflexiva al instante, esto quiere decir que no es analizado con la razón, puesto que es un acto empírico, esta imagen se aloja en la imaginación del sujeto; y por último Gadamer, quien define la imagen como la idea. Este pequeño recorrido es, para comprender la ruptura que, nuestro autor hace al conceptualizar la imagen, la importancia de este capítulo radica en la manera en que Gadamer se refiere a la imagen y al cuadro: ambas lo mismo, ambas sinónimas.

Así mismo se analizarán de manera general, las diferentes formas de catalogar las imágenes. Para ello retomaremos la clasificación de Diego Lizarazo, ya que es la más óptima para nuestro proyecto, en primer lugar observaremos la imagen poética o artística, la cual transmite una historia, y por medio de la palabra emanan imágenes; ya sea en un poema, en la literatura, o en una fotografía, incluso en el cuadro y en la danza. En el segundo lugar está la imagen onírica, se manifiestan generalmente en lo profundo de sueños, se nos presentan imágenes ilógicas que, parecieran no tener sentido, sin embargo nos hablan de aquello que deseamos o nos perturba; este espacio onírico es trasladado al ámbito artístico, en el cual el artista plasma inconformidades políticas, sociales, personales, incluso nos muestran lo terrible de los actos humanos. Y por último la imagen sagrada, entendida como una imagen social y comunal, su ámbito es en lo cultural, y atiende a las

necesidades de lo moral y lo ético del hombre, así mismo se le otorga un estatus de consuelo y resignación.

Continuando con la línea indagatoria, será momento de sumergirnos en el contexto que rodea a la artista plástica Remedios Varo y sus obras, ya que a partir de los acontecimientos personales, sociales, culturales, tanto en su nación como en el mundo, influyeron considerablemente en las creaciones de sus imágenes, pues en ellas se reflejan cuestiones colectivas como las atrocidades de una guerra, hasta algo sumamente personal: la melancolía que la aprisionaba. Estos datos son esenciales para el análisis estético/hermenéutico de las imágenes, ya que es la base de una interpretación no arbitraria, pues el intérprete debe tener conocimiento del contexto histórico de la obra y del artista.

Antes del análisis final de los cuadros de Remedios Varo, hablaremos de las distintas maneras de analizar sus imágenes, desde un punto de vista científico, arquitectónico, de la literatura y del misticismo. Y así abrimos paso al análisis estético-hermenéutico de las imágenes de nuestra artista, este se divide en cuatro niveles, en el primer escalafón se plasma el primer análisis de una obra, una descripción de la imagen a partir de lo dado y del acontecer del artista, un mirar general de la obra. En el segundo nivel, nos encontramos con el análisis de los iconos o signos de la obra, en tercer lugar un mirar desde la filosofía, y para finalizar lo que la obra de arte develará de mí ser y tal vez se nos revele una verdad.

# Capítulo I

## 1.1 Los principios estéticos en Gadamer

Del pensamiento filosófico de Hans-Georg Gadamer, sólo tocaremos el tema de la hermenéutica y la estética. Para iniciar y entender a Gadamer, se revisará que es la hermenéutica, siguiendo con la estética, así mismo veremos la relevancia de la estética dentro de la hermenéutica y para concluir hablaremos de la importancia que adquieren los conceptos *utens* y *docens* en la metodología y aplicación de la hermenéutica. La palabra Hermenéutica proviene de Hermes Trismegisto (tres veces grande, este personaje fue un filósofo antiguo, él otorgaba su saber a grupos de personas muy selectos). Sin embargo, existe otra versión, acerca de Hermes, en el ámbito mitológico de la antigüedad grecolatina él era el Dios mensajero, un intérprete entre lo mundano y lo divino.

La Hermenéutica proviene del griego *hermeneia*, “[...] en el origen de la palabra griega “*hermeneia*” que significa inicialmente “expresión” o “interpretación”.” (Gadamer, 2001:252), entendida como el arte de interpretar y comprender discursos, lenguajes y textos, sin embargo no existían reglas para hacer y ser hermeneutas, es por ello que Gadamer, establecería un método para hacer hermenéutica.

Ahora bien, dicho lo anterior pasemos al punto de estudio, la hermenéutica en Gadamer, es claro que en su filosofía menciona que todos podemos ser interpretes, pero no todos hacen hermenéutica, puesto que existen niveles y el interpretar sólo es un piso para llegar a ser hermeneutas. “[...] *autocomprensión* de la comprensión ejercida normalmente sea corregida y depurada de adaptaciones inadecuadas: un proceso que sólo indirectamente beneficiaría al arte de comprender.” (Gadamer, 1991: 332).

Así, dentro del pensamiento de Gadamer podemos observar claramente que sigue la corriente de su mentor Heidegger ya que, se mencionan al menos dos categorías dentro de su pensamiento, estas son: lo Ontológico y lo Lingüístico. Yo, en cambio, los llamo niveles para realizar una buena hermenéutica. Ahora pasemos a observar esos niveles que mencionamos anteriormente, en el primer escalafón o momento encontramos lo ontológico, el autor nos plantea que dejemos que el texto hable, sin olvidar los conocimientos a priori del texto que se está analizando, el contexto histórico (político, social, económico, etc.), que rodea a la obra de arte.

Debemos evitar ciertos elementos que nos pueden llevar a una arbitrariedad, los conceptos populares, son aquellos que comúnmente las personas ya saben de antemano su significado. También las ocurrencias propias, estas son muy recurrentes, ya que en ocasiones se lee una palabra que no es conocida, al igual que su significado y le implantamos uno nuevo, como lo menciona Gadamer:

Toda interpretación correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada a la cosa misma (que en el filólogo son textos con sentido, que tratan a su vez de cosas). Este dejarse determinar así por la cosa misma no es evidentemente para el intérprete una buena decisión inicial, sino verdaderamente la tarea primera constante y última. Pues lo que importa es mantener la mirada atenta a la cosa aun a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias. (Gadamer, 1991: 332).

El segundo nivel es el lingüístico, Gadamer le da una importancia esencial, ya que para realizar una buena interpretación hay que tener en mente el idioma escrito, ejemplo de

ello es cuando uno se acerca a un texto de origen alemán, se afirma que es necesario para entender, leer la obra en su lengua original, así mismo se debe entender el momento histórico-lingüístico que le acontece a la obra, todo ello para realizar una buena interpretación.

Y lo mismo ocurre en el caso de las lenguas extranjeras: en general uno supone en su uso más o menos generalizado, y tiende a presuponer la constancia de este uso cuando se acerca a un texto cualquiera. Y lo que afirmamos respecto a las opiniones previas contenidas en el hábito lingüístico vale también para las opiniones de contenido con las que nos acercamos a los textos y constituyen nuestra precomprensión de los mismos. (Gadamer, 1991: 332)

Después de este preámbulo, podemos mencionar que es necesario alejarnos, quitarnos e incluso llegar desnudos a un texto, refiriéndonos a los prejuicios<sup>2</sup>, es preciso mencionar que el conocimiento previo de la obra, no necesariamente deberá actuar al momento de enfrentarnos con el texto, sin olvidar que, será el complemento del análisis.

No obstante, no sólo en las obras escritas se puede hacer dicho proceso para realizar una hermenéutica, puesto que lo podemos aplicar en obras de arte, ejemplo de ello es el trabajo realizado por su mentor Heidegger, al tomar como ejemplo una pintura en donde están representadas unas botas que pintó Vincent Van Gogh:

¿Qué pasa aquí? ¿Que opera en la obra? El cuadro de Van Gogh es hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que los griegos llamaban “aletheia”. Nosotros decimos “verdad” y no pasamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la

---

<sup>2</sup> Estos prejuicios son aquellos conocimientos que el sujeto adquirió a partir de su tradición histórica, sea valido o no.

obra es un hacer patente los entes, los que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad. (Heidegger, 2010: 56)

Heidegger no sólo se queda en la simple contemplación de lo bello, sino que busca algo más. Heidegger se refiere a la cosa, pero esta cosa es cosa de acuerdo al contexto donde se localiza, así mismo, una cosa es por ejemplo el bloque de granito. Es duro, extenso, informe, macizo, áspero, en parte es mate y parte es brillante, la coseidad (*Dingheit*) es de lo que está hecho la cosa y lo que se puede percibir con los sentidos. Lo que tiene de *Otro* es la interpretación que cada humano le da. Ahora pasemos a la experiencia estética hermenéutica según Gadamer, para ello veremos inicialmente lo que se trata la estética.

Definir qué es y cuál es el objeto de estudio de la estética es un tema arduo y un tanto problemático para aquellos que buscan universalizarla, y colocarla dentro de los parámetros de la ciencia, la cual busca limitar el campo de análisis de esta rama de la filosofía; su gama de estudio es extensa, y difícil de limitar, dicha característica la ha enmarcado en aquellas cosas de reflexión, sensible humana sobre las categorías y los cánones de aquello que es bello.

Esto presupone que los seres racionales sensitivos, como el hombre, tienen una serie de experiencias fácilmente distinguibles de otras, experiencias que por lo usual se expresan en frases como “¡qué bello!”[...] y no en aquellas como ¡que verdadero! [...](Carritt, 1983: 21).

La estética no debe limitarse a las cosas bellas, al agrado del ojo del ser humano, y no establecer esos cánones estrictos que los críticos del arte, eso es lo esencial y la

importancia del quehacer de la experiencia estética<sup>3</sup>, ya que adquiere esa flexibilidad de su objeto de estudio y distintas maneras de observar el arte, pues la experiencia estética se puede presentar tanto en una obra de arte, como en un texto escrito o en un performance.

La estética seguirá siendo un problema, y estará *in fieri* mientras no logre una síntesis con las aportaciones de campos tan heterogéneos, mientras no descubra o defina con suficiente claridad una razón común que unifique la diversidad de objetos materiales que le incumben. (Plazaola, 2007: 270)

Es por ello que hoy en día los historiadores del arte hacen una separación con la estética, pues esta carece de una universalidad y de un objeto de estudio específico, ya que se mantiene en un constante cambio para abordar y analizar lo estético, incluso para el filósofo de las ciencias el tema sobre la estética le es un tanto fútil, ya que al no tener un carácter objetivo-lógico carece de conocimiento epistémico.

Se abandonaba la estética para los que quisieran “filosofar” sobre estos temas y se constituía con el arte, o, quizá mejor, con cada una de las artes, una ciencia empírica. (Plazaola, 2007: 270)

Podemos observar que la estética estudia principalmente los cánones de belleza, las formas de pintar, la investigación histórica, incluso psicológicas, entre otros, sin embargo en cada proceso histórico existen rupturas, ejemplo de ello es aquel pintor que no sigue el estándar de la forma de hacer su arte, y surgen las nuevas tendencias y estilos artísticos, y

---

<sup>3</sup> La experiencia estética desde la tradición filosófica, se refiere esencialmente aquello que se percibe por medio de los sentidos con el objetivo de un goce del ser humano, donde el análisis del objeto queda fuera de dicha experiencia, ya que sólo se queda en la mera contemplación. En Gadamer la experiencia, da un giro importante, ya que la define como estar abierto a nuevas experiencias. Gadamer afirma que la experiencia no es sólo un estado de contemplación, sino un modo de conocer, en ella inicia el *juego*, uniendo cada elemento de la interpretación.

así la estética comienza a fortalecer su amplio objeto de estudio y por ende adquiere una rigurosa reflexión de la misma.

En los párrafos anteriores mencionamos, de manera general y breve, de qué se trata la estética; esto fue necesario ya que es importante destacar que dentro de la filosofía de Gadamer, ésta nos mostrará claramente una crítica hacia la estética tradicional; Para nuestro autor no sólo buscará lo bello en la obra, mucho menos los cánones del arte, más bien lo que este filósofo pretende, es buscar la esencia de la obra de arte. En otras palabras nos adentraremos en una ontología de la obra de arte, esto para demostrar que existe otra tesis<sup>4</sup> que nos conducirá a la verdad; utilizando y adentrándonos en dicha experiencia del arte.

Así como vimos los niveles de la hermenéutica en Gadamer, también lo realiza para la experiencia estética, el primer paso es la pre-comprensión, esto quiere decir que debemos tomar conciencia de los prejuicios<sup>5</sup>, para este trabajo, podemos mencionar los siguientes ¿Qué es lo que debería ser arte? ¿Qué artista pintó aquella obra? Estos prejuicios llamémoslos culturales, son inconscientemente implantados o establecidos al ser humano.

Así mismo Gadamer también hace otra fuerte crítica hacia el pensamiento kantiano, ya que para nuestro hermeneuta el análisis realizado por este filósofo se queda en la mera subjetividad; Kant se queda en una burbuja del sujeto y el noúmeno, es decir, las cosas en sí no pueden conocerse. Entonces la estética para Kant se queda en el ámbito subjetivo,

---

<sup>4</sup> Dicha tesis se refiere al diálogo, ya que por medio de ella podemos develar lo oculto de la obra de arte.

<sup>5</sup> En Hans- Georg Gadamer, sobretodo, la noción de prejuicio (Vorurteil) ocupa un lugar central. Según Gadamer, se hallan instalados en prejuicios, lo que quiere decir es una tradición histórica dentro de la cual han nacido y se han desarrollado y dentro de la cual es posible el diálogo y la comunicación. (Ferrater Mora, 2004: 2888)

mostrándonos que dentro de la estética no está la verdad, sin embargo Gadamer dirá todo lo contrario, pues él piensa que es posible, mediante un método y un análisis estético-hermenéutico podemos acceder a un conocimiento e incluso a la verdad. Entonces la estética deja de ser un simple escalafón, y pasa a convertirse en una herramienta necesaria para dicho proceso. Por consiguiente Gadamer se atreve a resaltar e incluso a catalogar a las teorías sobre la estética como: *Esteticismo*.

Es claro que hoy día estético no quiere decir exactamente lo que Kant entendía bajo este término cuando llamó a la teoría de espacio y tiempo estética trascendental, y cuando consideró la teoría de lo bello y de lo sublime en la naturaleza y en el arte como una crítica de la capacidad de juicio estético. (Gadamer, 2012: 121).

Para el desarrollo de la teoría de la estética de Gadamer, ha sido fundamental la filosofía kantiana y sin duda su punto de partida para el desarrollo de su estética. Por consiguiente, Gadamer dará un gran salto al despojarse del sujeto en sí, recordemos que para Kant el sujeto juega un papel fundamental, como un *YO*: el objeto es, por el sujeto, sin embargo para nuestro hermeneuta, este sujeto deja de ser el centro de atención, ya que la relación entre la *obra de arte* (objeto) y *yo* (sujeto) son igualitarias, e incluso nuestro hermeneuta realiza un intercambio donde el objeto se convierte en el sujeto. Este proceso lo llamará el *juego*, así mismo él se despojará de la errónea categorización que se ha otorgado al *juego*, donde su significación es subjetiva y recreativa, profundizaremos en éste punto más adelante.

Dicho lo anterior, es momento de adentrarnos en la estética gadameriana; en ella encontraremos; como ya se había mencionado, un peculiar método para lograr *des ocultar* la verdad de la obra de arte, y así poder encontrar aquella esencia de la obra de arte o el

ser. Para comenzar debemos entender y comprender las categorías estéticas que utilizará Gadamer dentro de su filosofía; ahora bien pasemos a explicar aquellas categorizaciones que mencionamos en líneas anteriores: del *juego*, la fiesta la temporalidad, y por último la fusión de horizontes.

No podemos negar que dentro de la razón y la objetividad se puede considerar al *juego* como algo subjetivo, en otros términos podemos decir que, el *juego* es un fenómeno común dentro de las acciones naturales del ser humano, y por esta premisa, se ha visto al *juego* como algo burdo y no como algo importante y relevante dentro de la filosofía, e incluso se ha llegado a pensar que el *juego* es sinónimo de lo lúdico, así mismo se genera un *prejuicio* ante el acto del *juego*, pues se ha pensado que el *juego* es una acción cuyo fin es específicamente la diversión para el sujeto (ya sea hombre o mujer) es aquí donde se argumenta que la acción del *juego* es también, una forma de desprenderse de la realidad, de las preocupaciones de su entorno (político, social, económico), del mundo e incluso de la vida misma.

Es por ello que, para el desarrollo de esta investigación y de la experiencia estética de Gadamer, es necesario comprender a qué nos referimos con dicho concepto o categoría. Para ello comenzaré, hablando de la subjetividad del *juego* en Kant y de Schiller, este último punto se tratará de manera general, puesto que no es mi intención profundizar en dichas teorías de la estética en estos autores, así mismo se expondrá la intencionalidad de Gadamer ante su propio concepto del *juego*.

Gadamer retomará el concepto del *juego*, principalmente de estos dos grandes filósofos, el primero que se expondrá será el concepto que dará Kant y el segundo será el de

Schiller, y a partir de las definiciones de estos personajes, veremos cómo Gadamer logrará materializar o definir la experiencia del arte a partir del *Juego*.

Kant nos introduce en su libro *Critica del Juicio*, una idea novedosa, sin embargo la encasilla en la subjetividad del hombre, nos referimos a la idea del *libre juego de la imaginación*, donde Kant nos menciona que es un acto de la imaginación y del entendimiento del sujeto, así mismo Kant define como *libre juego* de las facultades cognitivas, al concepto del Juicio. Por lo anterior podemos mencionar que el juicio del gusto está enfocado en el sujeto y no en el objeto, ya que las facultades cognitivas se producen a partir del sujeto, es por ello que para Kant, el gusto es una capacidad y por ende es subjetivo. Este hecho María Antonia González Valerio lo retoma en su libro *el arte develado*.

La consecuencias de esto son que el juicio de gusto no construye objetos de conocimiento (estos son contruidos conforme a las leyes del entendimiento), ni se trata tampoco de un juicio sobre objetos de conocimientos, ni de un juicio que aporta conocimientos. No es un juicio lógico, sino estético, regido y regulado por la sensibilidad. (Valerio, 2005: 27)

Así mismo Kant nos dice que el juicio del gusto, puede ser un juicio *determinante* o bien un juicio *reflexionante*: el juicio *reflexionante*, es ir de lo particular hasta llegar a lo general y el juicio *determinante*; es aquel en el cual lo particular se subsume en lo general. Kant considera que el juicio del gusto no genera conocimiento, pues es una cuestión de carácter subjetivo, ya que su finalidad primordial es dar orden a toda una serie de conocimientos generados durante mucho tiempo y que carecían de ello.

Recordemos que para Kant la estética no genera conocimiento, y su filosofía estaba enfocada en el uso de la razón que en aquellas relacionadas con los sentidos del hombre, “El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es *puramente subjetivo*”. (Kant, 1876: 52) Es así que podemos hacer una analogía: donde Kant asume su postura ante los sentidos de la misma manera que Platón ante los poetas, cuando éste último los echa de la República, ya que para Platón, generan un engaño y no es un conocimiento verdadero. Recordemos el diálogo platónico:

Con esto me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos poemas no son de factura humana ni hecho por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. Para mostrar esto, el dios, a propósito, cantó, sirviéndose, de un poeta insignificante, el más hermoso poema lírico. (Platón, 2008:258)

Es momento de exponer, de manera general, la filosofía de Schiller, sobre todo en el contenido que le otorga al concepto del *juego*.

Para descubrir este concepto en la filosofía estética de Schiller, es necesario hablar de dos instintos primordiales, los cuales son: “1) El sensible y 2) Lo racional. De estos dos instintos, nos dice Schiller, está conformado el hombre.”(Schiller, 2005:79) Esta afirmación nos deja en claro el vínculo que existe entre su pensamiento y el de Kant.

- 1) El instinto sensible, nos indica Schiller que es como una atadura que existe entre el hombre, el mundo y la vida. En el instinto sensible también se refiere a todo aquello que el hombre adquiere a partir de las experiencias, que este instinto exige.
- 2) El instinto racional, llamado también instinto formal, este instinto nos indica una libertad ante el mundo de lo sensible. Este instinto es el que ordena.

En estos dos instintos existe una lucha constante y un antagonismo, así mismo ambos instintos son límites, entre ellos, puesto que el instinto sensible es el límite que no deja ir más allá al instinto de la razón y viceversa, y el problema que logra visualizar Schiller es que ambos instintos buscan, de alguna manera, estar por encima del otro instinto y eso nos conduce a no llegar a un límite real, no existe una armonía, un equilibrio entre el ser humano y los instintos.

Estos instintos deben trabajar en conjunto para que exista una armonía en el ser humano. Por otra parte, nos dice González Valerio que el unir estos dos instintos es un intento para salvar el abismo que existe entre lo fenoménico y lo *nouménico*. Por este motivo Schiller introducirá un tercer instinto, ya que se necesita realizar una reconciliación entre estos intentos, así pues Schiller lo llamara: “El instinto lúdico” o el “Instinto del *Juego*”. Shiller señala:

El impulso de *juego*, en el que los otros dos actúan conjuntamente, convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales a ambas, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de *juego* suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma. En la misma medida en que arrebatada a las

sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos. (Schiller, 1990: 22)

El instinto lúdico, o el *juego*, tiene una función de suma importancia, ya que este es el que unirá tanto al instinto sensible como al racional/formal, ya que la función del instinto del *Juego* es la reconciliación entre los otros instintos; así mismo este instinto representa el deseo de la espontaneidad y la forma viva<sup>6</sup>; por otro lado, Schiller nos deja entre ver, su línea filosófica kantiana, ya que él también separa la razón con la sensibilidad o *aisthesis*, así mismo Schiller, nos dice que es necesario construir un puente para que ya no exista esta separación, es aquí donde entra en función el instinto lúdico. Sin embargo, Schiller también hace una crítica a Kant, ya que para la filosofía Kantiana *el pathos* es esclavo de la razón, subsume todo aquello que proviene de lo sensible. Schiller rompe con esta afirmación kantiana, y nos introduce al *juego*, que para él es un sinónimo de libertad.

El *juego* y la libertad son categorías que retomará Gadamer de Schiller, sin embargo al igual que Kant, Schiller se enfoca únicamente en el ser humano; en ambas filosofías es importante el ser humano dejando en el olvido al objeto, por consiguiente podemos decir que todo parte desde el sujeto para que existan los objetos, sin sujeto no hay objetos.

Gadamer rechaza el primer sentido que se le otorgó al *Juego*, ya que lo categorizan en una simple acción o comportamiento del ser humano y mucho menos en la subjetividad del mismo, así mismo Gadamer nos dice que el *Juego* no es parte de la subjetividad y es independiente al jugador (ser humano). Gadamer lo que realmente busca no es el comportamiento del jugador, sino por la esencia misma del *juego*, así mismo nos dice que

---

<sup>6</sup> La forma viva para Schiller, es la belleza.

el *juego* lo debemos tomar muy en serio, vaya, el jugador debe creerse el *juego*. Gadamer menciona:

De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona de todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. (Gadamer, 2012: 144)

En la experiencia del arte o el acto del *juego*, Gadamer nos dice que el sujeto no es precisamente el jugador, este argumento nos muestra que se le ha quitado la importancia al mero sujeto, ahora es como un medio o una herramienta del cual el acto del *juego* se logra manifestar, así mismo todos los jugadores tienen la idea de qué es el *juego* e incluso se atreven a jugarlo. Nos queda claro que Gadamer abandona la típica reflexión sobre la estética, y ahora nos adentra a un escalón distinto, a la experiencia del arte.

Gadamer nos afirma que la obra de arte es un *juego*, donde la obra es autónoma tanto de su creador como del espectador, el *juego* que presenta Gadamer es un movimiento, un vaivén constante. “El *juego* representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo.” (Gadamer, 2012: 147), este *juego* no contiene un sólo jugador, donde se da algo por ambas partes, donde se despoja de la subjetividad y los límites que puedan existir, además el jugador no sólo juega, es una pieza más del mismo *juego* y el jugador es sumergido y jugado al mismo tiempo; lo que buscamos en el *juego* no está en el jugador, ya que se intenta encontrar la esencia misma/el ser del *juego*.

En el juego no hay una relación sujeto-objeto. No la hay desde el comportamiento del jugador, quien no se comporta en el juego como frente a un objeto que pretendiera aprehender, conocer o representarse, sino que el jugador está ya siempre dentro del juego, se abandona al juego; pero donde Gadamer pone el acento es la incapacidad de pensar el juego desde su esencia como una relación sujeto-objeto, puesto que es el juego el que se juega y no los jugadores. (Valerio, 2005: 32)

Entonces para González Valerio, el acto del *juego* está formado por las siguientes características esenciales, las cuales ya han sido tratadas, estas son:

- |                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| 1.-Vaivén         | 4.- Sin esfuerzo  |
| 2.- Movimiento    | 5.- Sin intención |
| 3.- Sin objetivos | 6.- Repetición    |

Por otra parte, Gadamer le otorga un *status ontológico* a la obra de arte, a este hecho, nuestro filósofo le dedica un capítulo de su libro *Verdad y Método*, por consiguiente en este, nos afirma nuestro autor que, encontremos no sólo una realidad, sino que en ella (la obra de arte) se funda un mundo y para encontrar la realidad misma, por ende nos atrevo afirmar que esta realidad, este mundo es particular, es por ello que no existe un objetivo necesario o específico, puesto que, lo que se nos revela del *juego* mismo es un mundo propio, una verdad particular.

El *juego* modifica aquellos que se involucran y experimentan la manifestación de la obra de arte, sin que cambie el *juego* mismo, ya que el modo de ser de la obra, posee una esencia propia, e incluso tiene sus propias instrucciones y reglas, así mismo el *juego* no

depende de ninguno de los que juegan, por consiguiente el acto del *juego* se podrá realizar plenamente cuando no exista la subjetividad, ya que esto limita al mismo *juego*, por otra parte el sujeto o mejor dicho, los jugadores que estén dentro del *juego*, deben de despojarse de su comportamiento lúdico (en un sentido totalmente de diversión y ocio, llegando así aun círculo, el cual no llega a un entendimiento del texto). No olvidemos que para Gadamer el sujeto es el mismo *juego*, entonces la experiencia del *juego* debe ser única.

Sin embargo para este filósofo, existen otros tipos del *juego*, es por ello que le es importante la distinción de El *Juego*, de los demás *juegos*, esto es para no caer en la subjetividad y el comportamiento lúdico; así mismo Gadamer los denominan Juegos representativos, ya que en ellos se representan todo jugador o jugadores, estos son: el Juego Cultural y el Juego Dramático.

El *juego* Cultural deja de ser un *juego* infantil o ese movimiento ordenado, es más que una simple representación, es una *representación para... en otras palabras*, el *juego* cultural es una mera exhibición, entendido como acciones que se realizan en las sociedades o comunidades, ya que en este movimiento lúdico son los jugadores los que representan para el espectador, así mismo esta representación es real, son acciones culturales, donde el sujeto y sus actos son verdaderos frente a la sociedad del mismo culto; este tipo de *Juego* se realiza tal cual es, es por ello que Gadamer lo denomina un *Juego* Cerrado, con la posibilidad de ser un *juego* abierto.

Por otro lado, nos marca el *juego* teatral como un *Juego* cerrado, así como el *juego* Cultural, este también se exhibe, se representa para un espectador o espectadores. El actor toma cualquier papel, el cual su ejecución debe ser el óptimo, así mismo el *juego* que ellos

exhiben, requiere realizarlo frente a un espectador: este espectador se convierte en el jugador, y no el mismo actor, ya que lo que se está exhibiendo o ejecutando es exclusivamente para aquellos que lo están observando.

“La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea”. (Gadamer.2012:154) Esto no quiere decir, que la representación no deba estar dentro del *Juego*, puesto que en el acto de este, existe una *auto-re-presentación* de la obra de arte. Entonces la *auto-re-presentación* para nuestro hermeneuta será ya el acto del *juego*, donde el objetivo de este *juego* es el puro movimiento.

Podemos aclarar que el *Juego*, para Gadamer es libre y autónomo de los jugadores, esto nos conlleva a un tipo de conformación, así mismo el *Juego* es, donde se revela el verdadero ser de la obra de arte, mejor entendido como una auto-re-presentación del modo de ser de la obra de arte, despojado de la subjetividad. De este modo podremos llegar a una transformación del *juego* en *juego del arte*.

A esta transformación del *juego*, Gadamer la llamara *transformación en una construcción* (*Verwandlungins Gebilde*), en la cual el *juego* humano logra la perfección, se transforma en arte, donde el *juego* se manifiesta totalmente independiente y autónomo de los jugadores, para llegar a ser una conformación como nos menciona Valerio, “este juego es repetible por ende es permanente; ahora ya es algo conformado, “se erige como “obra” (werk), como ergon, como algo formado.” (Valerio. 2005:51). Ya el acto del juego deja de ser un simple vaivén y se transforma en *ser arte*. La *transformación* puede ser entendida como algo que ha sido alterado, pero esta alteración solo cambiaría una parte, logrando

mantener la otra, esto quiere decir que la cualidad del objeto permanece; sin embargo el sentido que Gadamer le otorga es distinto:

Transformación quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser frente al cual, su ser anterior no era nada. (Gadamer, 2012: 155)

Para comprender este término, Gadamer nos da un ejemplo, nos menciona el momento donde encontramos a alguien y nos damos cuenta que esa persona esta como transformada, se ha convertido en una persona distinta, y solemos mencionar que ha mostrado su verdadero ser, así mismo en el *juego del arte* lo que representa ahora es lo *permanentemente verdadero*.

Este *juego* no significa que el jugador tendrá que jugar a ser otro, algo distinto, en este momento ya no importa el que juega, ni la subjetividad del jugador, tampoco el artista es lo que importa ya que este desaparece para fundirse en su propia obra, entonces lo que nos interesa es el sentido del *juego*, la experiencia del arte, y para llegar a este punto se debe ceder y así poder llegar a acceder a la *representación*; cada uno de los elementos que participan y que también son herramientas para que el *juego* se desarrolle (el artista, el receptor y el que representa la obra), son sumergidos donde el jugador y el juego dejarán de existir en una distinción entre ellos, lo importante no es la identidad de estos elementos, lo que nos interesa es el *juego* mismo; y así nos dice Gadamer, no caeríamos en la problemática de la subjetividad del que juega, llamémoslo sujeto.

Ahora bien, este punto nos sumerge a diversas interrogantes, de las cuales González Valerio introduce una de suma importancia para esta indagación: ¿Son las artes una copia

de la realidad y en eso consiste su ser-representación? Para poder responder Gadamer nos introducirá un segundo elemento para entender y comprender esta *representación del juego del arte*: el mundo.

Gadamer define al mundo como el lugar en el cual se encuentra la vida cotidiana, donde vivimos como propio; este elemento también lo desaparecerá, esto no quiere decir que nos tengamos que trasladar a un nuevo mundo, un mundo distinto o que exista un mundo alternativo, fuera de este. Entonces podemos decir que el *juego* se desarrolla dentro de nuestro mundo cotidiano, si hiciéramos lo contrario cometeríamos un error al pensar que el arte es otro mundo y nos estaríamos involucrando en una falsedad, un mundo de mentira; el mundo que nos plantea Gadamer frente al arte es un complemento de nuestro mundo, es una integridad, una conformación, entonces ambas acciones tanto el espacio lúdico como el espacio de la cotidianidad deja de existir una distinción entre ellas para dar paso a una realidad creada, interpretada y comprendida.

La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto.

Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo.

(Gadamer. 2012: 156)

El motivo por el cual Gadamer desaparece el segundo elemento el mundo, es por su postura ontológica del acto del *juego*. Para nuestro hermeneuta lo que representa la obra el ser del arte es lo realmente real y no lo que entendemos como realidad, el *status* de lo realmente real está por encima de la cotidianidad. Entonces el mundo que nos presenta la obra de arte no es una copia ni un mundo aparte del nuestro, es la acrecentada verdad de su ser.

En las líneas anteriores es claro que hace una crítica a Platón, recordemos que para nuestro proto-filósofo existían dos mundos: el mundo que nos permite conocer la verdad de las cosas y el mundo que nos engaña, el mundo sensible. Aquí es donde Gadamer hace una ruptura con este filósofo, ya que para nuestro hermeneuta el arte no es una copia ya que adquiere un rango ontológico mayor a la de la simple copia; no sólo hace una reestructuración acerca del mundo y el arte, también retomará el concepto de *mimesis*, tanto de Platón como de Aristóteles.

Retomemos un poco la idea que tiene Platón del arte, para este filósofo es mera apariencia ya que nos engaña, no produce conocimiento, en otras palabras es sólo una copia; así pues la *mimesis* de Platón es una imitación. Es por eso que Platón rechaza en muchos de sus diálogos, a los poetas ya que sus escritos son engañosos, parten del mundo de lo tangible de la sensibilidad, una vez más vemos la separación de los mundos, una creación de un mundo aparte, la cual para nuestro hermeneuta es erróneo; el mundo del cual podemos encontrar la verdad de la realidad para Platón es del mundo de lo intangible.

Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real y que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen aparentes e irreales? (Platón, 2009: 46)

Ahora el concepto de *mimesis* en Aristóteles, es fundamental, ya que para Gadamer será una base para explicar el modo de ser del arte. Para Aristóteles el conocimiento se encuentra en el mundo sensible. Él nos afirma que el arte es una representación de lo real, las acciones son el objeto de la representación imitativa, ya sean buenos o malos, por ejemplo en el teatro, la ejecución de los actores reproduce una realidad, así mismo la danza

intenta representar los sentimientos, pero no como mera copia, sino como recreación y re elaboración de la realidad “Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón a los iguales, mientras que Heguemón de Taso, primer poeta de parodias, y Nicoxares a los peores”. (Aristóteles, 2008: 62)

Como podemos observar la *mimesis* no es una simple imitación o copia como lo plantea Platón, ya que el contenido de este concepto va más allá; esta *mimesis* aristotélica es una representación, término utilizado por Gadamer ya en un sentido ontológico tanto del modo de ser del juego como de la obra de arte; Gadamer afirmará que esta *mimesis* ontológica está en un rango de superioridad al de la realidad.

Con cada uno de los elementos anteriores podemos mencionar que, la transformación que sucede durante *el juego del arte* nos conduce hacia lo verdadero, y surge el mundo del arte,. Recordemos que para Gadamer este mundo del arte es superior al de la realidad, por su *status ontológico*, entonces podemos entenderlo como una re-presentación: lo que emerge lo que es, es entonces quitar la tela y darle luz a lo que estaba oculto. Como podemos observar una vez más, Gadamer da un grado de importancia al ser en el mundo del arte.

La transformación lo es hacia lo verdadero. No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo esta siempre oculto y sustraído. (Gadamer, 2012: 156-157)

Esta transformación afecta a cada uno de los jugadores, ya que la obra de arte nos permite profundizar y hacer una extensión de nuestra realidad, es en este movimiento donde

Gadamer introduce un elemento más del *juego*, nos referimos a la *temporalidad de lo estético y la fiesta*, en la cual veremos ambos términos por separado y así mismo la importancia de la unión de ellas para entender y comprender la estética y hermenéutica gadameriana.

La temporalidad de la *fiesta* para Gadamer es una repetición, sin embargo esta repetición no significa que siempre se celebre la misma *fiesta*, cada una de ellas es única y original; así mismo el que celebra *la fiesta* es sumergido y se funde en ella; la *fiesta* es festiva la cual invita a que se celebre, en ella se ven frente a frente el pasado y el presente, ejemplo de ello es la celebración de fin e inicio de año, siempre se celebra este acto, pero siempre de manera distinta; es por ello que en la celebración de la *fiesta* se hace presente una fusión de horizontes (tema que trataré un poco más adelante). En la *fiesta* su celebración es en comunidad, siempre está presente.

La fiesta se modifica de una vez para otra; pues en cada caso es algo distinto lo que se le presenta como simultaneo. Y sin embargo también bajo este aspecto histórico seguiría siendo una y la misma fiesta la que padece estos cambios, en origen era así, luego se hizo de otro modo y cada vez de manera distinta. (Gadamer, 2014: 168)

La *temporalidad* está íntimamente ligada a un término más: a la *historicidad*, así mismo es preciso mencionar que estos están relacionados con la hermenéutica propiamente. González Valerio (2005: 87) afirma que esta *temporalidad* de lo estético, es pensada desde lo permanente-cambiante de la obra, con la necesidad de partir de lo histórico. Para Gadamer la obra de arte nos muestra una estructura temporal de la actualidad, la cual nos señala que no se refiere a la historicidad, ya que en la obra de arte existe una conjugación de los tres tiempos: presente, pasado y futuro; esto quiere decir que la *representación* no es

un acto cerrado, al contrario está abierto a diversas representaciones futuras. La obra de arte puede sufrir muchas transformaciones y también diversos desplazamientos, sin embargo esto no quiere decir que deje de ser ella misma.

Por otra parte es inevitable que la obra de arte esté sujeta a su *temporalidad del ser-ahí*, González Valerio nos aclara que este *ser-ahí* quiere decir que es lo sido ya que es su pasado y más que de su historia; así mismo se encuentra arrojado y, las posibilidades están abiertas a más posibilidades de *representación* que están por-venir en un futuro, en este punto podemos observar una guía clara hacia la filosofía Heideggeriana, donde Heidegger nos hace mención que la hermenéutica interpreta la cosa y por ende se entiende que la *obra de arte* es la cosa que hay que interpretar.

Al ser interpretada la *obra de arte* se crea una relación, la cual Gadamer llamará *fusión de horizontes*; podemos mencionar que existen dos *horizontes*: el primero es el que contiene la obra de arte, horizonte que ella misma abre desde su momento que es creada; el segundo es aquel que carga el intérprete, en este nos referimos a la carga cultural, social, político, a los pre-juicios, a su presente histórico e incluso a su lenguaje; así que la fusión de estos horizontes trascenderán la *temporalidad* para llevar a la obra de arte a la actualidad, y así abrir la posibilidad de un nuevo *horizonte* e incluso poder integrarlo a un *horizonte* mayor. Gadamer señala:

Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. (Gadamer, 2014: 372)

Es por ello que el *horizonte* no debe limitar ni ser cerrado, ya que el *horizonte* permite al intérprete tener una mayor visualización hacia otros; así mismo nos permite ponernos en el lugar del otro, esto para poder entender, comprender y adquirir un *horizonte* correcto; entre ellos también existe un diálogo, este nos guía para adquirir una nueva posición, ya que nos ayuda a ver más allá de nuestro *horizonte*, de nuestra burbuja y así poder verlo mejor. A esta fusión es llamada también *fusión de tradiciones*.

Gadamer vio un principio que se debía rescatar del ámbito humanístico que la Ilustración había decidido olvidar, recordemos que durante este periodo todo lo que era considerado conocimiento debía ser objetivo, y estar sujeto a los parámetros de nuevas corrientes ya que todo tenía que sustentarse por medio de la lógica y la razón, de las cuales se dejó afuera a otras posibilidades de conocimiento, en este punto nos referimos a la estética.

Gadamer no tiene nada en contra del conocimiento metódico como tal, y le reconoce toda su legitimidad, pero estima que su imposición como modelo único del conocimiento tiende a dejarnos ciegos ante otros modos de saber. (Grondin, 2008: 73)

Al inicio de este capítulo hablamos de los *pre-juicios* que debemos evitar, existen una serie de *pre-juicios* que son legítimos, esto no quiere decir que no comulgue con la idea de examinar dichos *pre-juicios*, al contrario, es necesario dar revisión a estos, pero no por ello tendremos una interpretación totalmente libre. Es por ello que se ve en la historia la posibilidad de rescatar la *tradición*, teniendo en cuenta que la historia también podía ser el medio por el cual se manipularan los avances del conocimiento.

El comprender debe pensarse menos como un acción de la subjetividad como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente

se hallan en continua mediación. Esto es lo que tiene que hacerse oír en la teoría de la hermenéutica, demasiado dominada hasta ahora por la idea de un procedimiento, de un método. (Grondin, 2008: 83)

Grondin explica, como es que Gadamer pretende lograr hacer presente a la tradición en la hermenéutica por medio de la historia, y es que si bien, la historia corre el riesgo de ser el punto de partida para dar un orden cronológico a los pasos del hombre, así mismo a su pensamiento, también es verdad lo que afirma Gadamer, que en algún punto, la historia pierde la objetividad y es necesario, de cierto modo apartarnos de ella para poder ver la finitud y la comprensión,

Es pues necesario, si es que se quiere tener una interpretación, hablar del espacio temporal que habita el intérprete quien debe ser capaz de despojarse de manera natural de su carga cultural, para poder ver así y sólo así el pasado, juzgar con ojos claros y sin sombras que le permitan ver y entender, ese pasado que le intriga, donde la verdad hace acto de presencia para posteriormente posicionarse en una realidad actual, así mismo poder dar explicación del pasado con un lenguaje claro, acorde a su época y poder dar una interpretación válida a partir de la obra de arte. De tal modo que llegue el momento de poder ser el mediador entre el texto y lo comunicable, haciendo uso de la tradición para no perder de vista que esta mediación es posible. Así mismo la *tradición* es algo que ya traemos es por ello que el intérprete toma su *horizonte de tradición* y lo lleva al *horizonte del pasado* para realizar dicha fusión mediante el diálogo.

El símbolo es otro de los elementos que introduce Gadamer para referirse a la obra de arte, ya que en ella contiene simbolicidad, es aquello lo que distingue la obra de arte de un utensilio, incluso de otra obra. Gadamer menciona en su libro “la actualidad de lo

bello”<sup>7</sup> que el símbolo en la obra de arte, nos permite de alguna manera reconocernos a nosotros mismos

Ya para finalizar, la cuestión hermenéutica podemos observarla mediante la ontología de la obra de arte y cada uno de los elementos mencionados serán necesarios para la realización de la hermenéutica, así mismo la estética nos dice González Valerio debe ser pensada desde la hermenéutica, “La estética debe subsumirse en la hermenéutica” (Gadamer, 2014: 217)

### **1.1.2 La hermenéutica de Gadamer como Utens**

En este apartado continuaremos hilvanando la Hermenéutica, pero ahora en su estado como *uten*<sup>8</sup>; ya que debe quedar claro que el análisis hermenéutico debe explicarse y posteriormente llevarla a cabo; a pesar de que es un término relativamente actual (*utens*), nos será de gran ayuda para el análisis final ya que su aplicación dará una idea más clara y concisa para nuestra interpretación en las imágenes de Remedios Varo. Para comprender este sentido hermenéutico expondremos en primer lugar que es el *utens* sin olvidarnos del *docens*; este último concepto es necesario retomarlo ya que para algunos filósofos como Peirce y Beuchot la aplicación de ambas conlleva a un resultado verídico.

Dicho lo anterior indagaremos en sus primeras menciones, línea indagatoria rastreada por Beuchot, la cual nos conduce hacia los escolásticos, así mismo hablaremos de Peirce y finalizaremos con Mauricio Beuchot; es preciso puntualizar que la intención de abordar a los filósofos ya mencionados es aclarar la importancia de la hermenéutica en su

---

<sup>7</sup> Gadamer, 1998: 45.

<sup>8</sup> Como dato curioso, en 1609 en Italia existió un pintor llamado Giusto Utens.

sentido como *utens* para este proceso de interpretación, es por ello que no se profundizará en sus teorías filosóficas.

En la Edad Media, el pensamiento filosófico y diversos conceptos que fueron desarrollados durante el imperio Romano y en la antigua Grecia, por ejemplo el orden que ha caracterizado la lógica laboral que se desprende de la combinación del ensamblaje electrónico con el neoliberalismo como economía del trabajo doméstico fuera del hogar, Pues se procede a una reestructuración del trabajo que, en general, la historia, el sentido de la naturaleza o el conocimiento, fueron sujetos a cambios considerables; como sabemos estas afecciones han logrado ser atemporales, ya que muchas ideas de esa época han enmarcado sucesos significativos en la historia del hombre.

Durante esta época se gestó de manera colosal la filosofía cristiana la cual aborda principalmente la idea de Dios y la fe, así mismo en el transcurso de este periodo podemos observar que existe un seguimiento y aplicación de la hermenéutica como forma de análisis hacia los textos bíblicos, ejemplo de ello es el trabajo filosófico - teológico de San Agustín.

Ya a finales de la Edad Media, ubicándonos primordialmente en los últimos escolásticos<sup>9</sup>, se presentara un giro importante ya que nos presentan algunos planteamientos considerados, para su marco histórico, radicales, puesto que han separado, dividido e incluso divorciado al conocimiento, de un lado tenemos el conocimiento por la experiencia,

---

<sup>9</sup>La palabra escolástica designa la filosofía cristiana de la Edad Media. El nombre *scholasticus* indicó en los primeros siglos de la Edad Media el maestro de las artes liberales, esto es, de las disciplinas que constituían *el trivio* (gramática, lógica o dialéctica y retórica y el *cuadrivio* (geometría, aritmética, astronomía y música). Luego se llamó *scholasticus* también al que enseñaba filosofía o teología, cuyo título oficial era el de *magister* (*magister artium* o *magister in theologia*). (Muñoz, 1988: 25)

del otro el conocimiento por la revelación, denominadas *vía moderna* y *vía antigua*. Teoría desarrollada principalmente por Ockham<sup>10</sup>.

El tomismo, el escotismo, el ockhamismo son las escuelas que se disputaron el campo, defendiendo polémicamente las doctrinas de sus jefes respectivos, a veces exagerándolas o deformándolas [...] Frente al tomismo y al escotismo que representan la vía antigua, el ockhamismo representa la vía moderna, esto es, la crítica y el abandono de la tradición escolástica, los “modernos” son los “nominalistas”, que se confían a la razón natural y excluyen cualquier posibilidad de interpretar racionalmente la verdad revelada. (Muñoz, 1988:369)

Comprendamos que ahora existe dos tipos de lógica; a pesar de que el desarrollo de la lógica en los inicios de la Edad Media debía ser de acuerdo con las creencias religiosas, podemos observar la influencia de la lógica estoica, principalmente por Cicerón basada en el razonamiento hipotético, llamado dialéctica<sup>11</sup> entendida como la facultad de lo probable, es por eso que nos abre el camino a los principios de todos los métodos, y poco a poco la lógica comienza a ser absorbida por la dialéctica y por ende toda lógica pasaría primordialmente por ella. La primera llamada vía antigua, la cual acepta como válido las abstracciones universales

En la contra parte nos muestran Lógica terminista o nominalista, la cual su método de conocimiento es mediante lo empírico, su propiedad fundamental es la suposición (*suppositio*) esto nos indica que existe una referencia de los términos en las proposiciones, valla señala objetos de experiencia: objetos, cosas, personas, sus características

---

<sup>10</sup>Guillermo de Ockham / Occam (ca. 1298-ca.1347/49) fue llamado *Venerabilis Inceptor* (Venerable principiante) por no haber enseñado como doctor. (Muñoz, 1988: 340)

<sup>11</sup>Entendida como diálogo o conversación, aplicada desde Platón, para los clásicos puede significar la metafísica misma o el conocimiento que proviene de las opiniones.(Ferrater,2004: 866

primordiales son la suposición, *consequentiae*, el razonamiento inmediato y la preposición *si...entonces*. Como podemos observar esta lógica se separa de las cuestiones de las formas sustanciales, también de las estructuras necesarias del ser y del ordenamiento ontológico de mundo. Como podemos observar, durante esta época, la lógica fue adquiriendo una íntima relación con la gramática, es por ello que fue considerada como doctrina de las palabras, dejando así su antigua concepción y adquiriendo un enfoque moderno o actual.

A las dos partes de la lógica aristotélica que ahora se dividen en *arsvetus*, comprendiendo las Categorías y la interpretación, *ars nova*, que abarca los Analíticos primeros y segundos, los Tópicos los Elementos sofísticos, se añade con arreglo a la nueva orientación, otro cuerpo de doctrina constituido por el estudio de las propiedades de los términos. (Muñoz, 1988: 269)

A pesar de que no existe una aportación considerable para algunos historiadores, si será la batuta para el desarrollo de teorías siguientes de algunos filósofos; como ya mencionamos, durante la recta final de la escolástica Guillermo de Ockham junto al planteamiento de una nueva lógica, enmarca el final de la Edad Media y los inicios de una nueva era.

Tiempo después el desarrollo que efectuó Ockham para la lógica y la manera de conocer y otras teorías de los escolásticos, fueron estudiadas, retomadas, profundizadas y desarrolladas por Peirce<sup>12</sup>, dando un nuevo sentido e introduciendo novedosos conceptos, inspirado en la separación del conocer de los escolásticos. Para dar continuidad a esta línea de investigación, veremos el sentido que otorga Peirce a los conceptos *utens* y *docens*

---

<sup>12</sup>Peirce, Charles Sanders (1839-1914) Filósofo nacido en EE.UU. considerado uno de los fundadores del pragmatismo estadounidense y del pragmaticismo, conocedor de la filosofía escolástica. (Ferrater, 2004: 2730)

Si bien, en el desarrollo de las teorías de Peirce se puede observar la influencia de la filosofía de los escolásticos, ejemplo de ello es la clasificación de los signos, la concepción de la semiótica o los universales entre otros, es por ello que la profundización sobre las aportaciones filosóficas de Peirce es sin duda para los estudiosos de su pensamiento, nosotros nos enfocaremos a rastrear la intención y la función de los conceptos *utens* y *docens* dentro del pensamiento lógico de este filósofo, así mismo por la complejidad de la lógica planteada por Peirce, nos detendremos en exponer solamente a lo que él considera lógica *utens* y la lógica *docens*.

Recordemos que dentro de la lógica escolástica existió una división de esta doctrina del saber, este planteamiento lo descubriría más tarde el estadounidense Charles Peirce, una de las divisiones que este filósofo recuperaría y además dará una nueva visión, será la cuestión de la lógica *utens* y la lógica *docens*.

En otros aspectos de la lógica se ve lo mismo. En cuanto al objeto de esta rama del saber, que son las relaciones de razón de segunda intención, fueron tema obligado de los manuales, y Peirce coincide con ellos. Hay coincidencia en la división de la lógica en *docens* y *utens* [...] Toma, al igual que muchos escolásticos, la implicación o consequentia como estructura y modelo de la lógica. (Beuchot, 2017; 6)

La primera clasificación llamada por Peirce lógica *utens*, es entendida como el sentido rudimentario de la lógica, en otras palabras nos dice Beuchot es el uso de la lógica, la cual al ser aplicada nos conlleva a una verdad individual, sin embargo de manera inconsciente, es por ello que carece de un método específico ya que no se puede explicar el cómo se llegó a dicha conclusión. Peirce cree que el individuo tiene un instinto razonante pero también posee una teoría instintiva de la razón la cual antecede a cualquier estudio

sistemático del problema. Por consiguiente cada elemento mencionado conforma lo que es nuestra lógica acrítica o lógica *utens*.

En contraste tenemos la lógica *docens* o lógica formulada, crítica, y científica la cual su sentido es más sofisticado; podemos observar que esta lógica es enseñada, existe una conciencia de lo aprendido, hay un método, una teoría desarrollada, el cual nos irguiendo para develar la verdad. es por ello que los individuos no sólo deben guiarse de los instintos para adquirir un conocimiento, ya que se debe realizar una investigación de las teorías, de los métodos para llegar a un razonamiento correcto.

El mismo Peirce distinguía entre lo que él llamaba lógica *utens* o sentido rudimentario de la lógica-al uso- que es de cierto método general por el que cada uno llega a la verdad, sin, no obstante, ser consciente de ello y sin poder especificar en qué consiste ese método, y un sentido más sofisticado lo lógica, o lógica *docens*, practicada por lógicos y científicos (pero también por ciertos detectives y médicos) que es una lógica que puede enseñarse autoconscientemente, de descubrir la verdad. (Beuchot, 2002; 33)

La lógica *utens* y la lógica *docens*, eran para muchos incompatibles para realizar cierta unión, para Peirce serán, (junto con otros elementos necesarios) parte importante de un novedoso sistema lógico, observado a partir del desarrollo del quehacer científico, es como hacer un pastel, donde poco a poco se van integrando cada ingrediente. Como podemos observar estos conceptos toman relevancia para la lógica de Peirce, la cual ambas deben trabajar en conjunto para llegar a obtener un conocimiento razonado.

Recapitulando lo ya visto, para los escolásticos, *utens* y *docens* son introducidos hacia la lógica, donde el primer concepto era la aplicación de la lógica, la cual adquiriría un sentido no tan metódico, por ende la idea de método es general e incluso impropio, por otra

parte tenemos a Peirce, él los inducirá hacia un sistema un poco más metodológico, en otras palabras una lógica aplicada. Como podemos observar, el sentido de estos conceptos es aplicado a la lógica, así mismo nos conduce a un solo sentido de conocer.

Ya observado lo anterior, es momento de tocar el tema principal. Ahora nuestro siguiente filósofo separa los conceptos *utens* y *docens* de la lógica, para colocarlos en un nuevo planteamiento, acción aplicada por Mauricio Beuchot, este acto nos dará un giro inesperado ya que él conjugará los conceptos *Utens* y *Docens* con la hermenéutica, llevándonos hacia un sentido distinto de conocer e interpretar.

Para comenzar es necesario recordar que la hermenéutica, para Mauricio Beuchot es el arte y la ciencia de la interpretación de los textos (en textos no nos referimos necesariamente a los escritos, puesto que la hermenéutica tiene la cualidad de ser aplicada a diversas formas de expresión humana), así mismo la hermenéutica es utilizada cuando el objeto a estudiar, analizar e interpretar, adquiere la cualidad de tener más de un sentido e incluso diversos significados. La hermenéutica es sin duda la única manera de acceder a lo oculto, en otras palabras, lo que el texto nos quiere decir.

Ahora bien, cuando hablamos del termino *utens*, es claro que nos referimos a un estado de la práctica, ejemplo de ello lo podemos observar en la ética, la cual no sólo tenemos el *utens*, sino también lo *docens*, es decir, la ética al inicio debe ser teórico (*docens*), después esta es colocada en un ámbito vivido, la cual es llamada a la ética *utens*, esto a partir de Aranguren, sin embargo para Beuchot, el desarrollo y la importancia de estos dos términos, en especial lo *utens*, será a partir de la hermenéutica.

Es claro que, para Beuchot la hermenéutica *docens* y hermenéutica *utens* son herramientas para una hermenéutica analógica<sup>13</sup>, sin embargo la intención de este apartado no es profundizar sobre este tema, pero si sobre los términos que este filósofo retoma e introduce, ya que serán parte fundamental para entender, comprender y analizar, con mayor precisión las imágenes de Remedios Varo.

Ahora bien, Beuchot nos dice que el término *docens* es aquello que conocemos como doctrinas y teorías; en este caso nos referimos a aquellas teorías de la interpretación, en ellas podemos observar que contienen una serie de reglas las cuales han sido consideradas como algo muy general para el proceso de la interpretación. Este concepto, desde mi punto de vista puede ser utilizado no sólo para las doctrinas interpretativas, ya que dentro de la filosofía podemos visualizar su presencia.

Sin embargo para Beuchot era necesario no quedarse en lo *docens*, así que todas las reglas de la interpretación deberán ser tomadas y trasladarlas hacia la práctica, este movimiento lo llamara *utens*, esta acción será la que nos ayudará a realizar una interpretación con mayor objetividad. La hermenéutica como *utens* será la que nos otorgue las herramientas necesarias, herramientas que fueron encontradas dentro de las teorías de la interpretación, con el fin de ser usadas en la práctica para obtener una interpretación más completa.

La hermenéutica *docens* es la hermenéutica en cuanto a doctrina o teoría general del interpretar, y la hermenéutica *utens* es la hermenéutica misma ofreciendo los instrumentos

---

<sup>13</sup> La hermenéutica analógica intenta abrir el campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también cerrar y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo, de modo que puede haber no una única interpretación válida, sino más de una. (Beuchot, 2009: 7)

hallados en su estudio teórico para ser aplicados en la práctica, a saber: las reglas de interpretación, que son pocas y muy generales. (Beuchot, 2009: 19)

Como podemos observar, la hermenéutica *docens* y la hermenéutica *utens*, hacen un perfecto movimiento circular un vaivén sofisticado, este movimiento nos deja claro que una necesita de la otra. La hermenéutica se ha caracterizado primordialmente por ser teórica, pero también es práctica a la vez, es claro que de una se deriva la otra, de una surge a partir de la otra; pocas doctrinas tienen esta peculiar característica y la hermenéutica es una de ellas.

Y es que, aun en cuando la mayoría de los casos las ciencias son o teóricas o prácticas, en el caso de la hermenéutica como en la lógica, dada su amplitud, puede tener doble aspecto de ser teórica y práctica a la vez. Pero es primordialmente teórica, y secundaria o derivativamente práctica porque el que pueda ser práctica se deriva de su mismo ser teórico. (Beuchot, 2009:19)

En líneas anteriores mencionamos un movimiento, un vaivén, lo cual nos alude al movimiento planteado por Gadamer en *el Juego*. La hermenéutica *docens* y la hermenéutica *utens* están en ese vaivén, donde ambos juegan y son jugados, ambas son necesarias para la ciencia de interpretar. Con todo lo anterior, reafirmo el motivo por el cual los términos hermenéutica *docens* y hermenéutica *utens* (primordialmente hermenéutica *utens*) serán herramientas necesarias en el desarrollo, conclusión y sobre todo, para el análisis de las imágenes de Remedios Varo.

Así. la hermenéutica no es un mero procedimiento de lectura, ni una simple técnica, ni una actividad aislada de los seres humanos, sino la estructura fundamental de nuestra

experiencia de la vida; la filosofía de toda la vida, definida por la acción (teoría) del leer.

(Gadamer: 1998: 35)

Por consiguiente podemos reafirmar que mi hermenéutica *docens* será la metodología que Gadamer nos ha otorgado, recordemos que en la hermenéutica gadameriana podemos encontrar ciertos niveles, entre ellas podemos mencionar: la comprensión, la explicación y la aplicación; esta última se refiere desde mi punto de observación, a la aplicación de la hermenéutica *utens*, es por ello que lo interesante de la hermenéutica gadameriana es sin duda la búsqueda de llevarla hacia la práctica. Es por ello que la hermenéutica *utens*, en primer lugar la tomaremos para colocarla en el ámbito práctico (hermenéutica *utens*) esto para llegar a develar lo oculto que vive en las imágenes de Varo.

## Capítulo II

### 2.1 Hermenéutica – Estética de la Imagen

La estética y la hermenéutica planteada por H. G. Gadamer serán objeto y herramientas para el análisis de las imágenes específicas de Remedios Varo; en este apartado ya no será necesario exponer estos conceptos ya que, anteriormente fueron desarrollados. Por ende ahora hablaremos sobre la hermenéutica-estética enfocada a la imagen. Es preciso puntualizar que la hermenéutica y la estética Gadameriana se platearon en conjunto, una dentro de a la otra, como nos dice nuestro filósofo, “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”. (Gadamer, 2014: 217)

Hemos mencionado que la estética, dentro de la tradición de la filosofía ha tenido un status de poco interés, se puede vislumbrar que existen prejuicios hacia esta disciplina, así mismo, se ha heredado el referente de creer que la estética es sinónimo de la subjetividad, y por ende la inexistencia de un conocimiento real y objetivo, por consecuencia se afirma que la estética es todo aquello que se vincula a un pensamiento no sistemático, no lógico y no racional; cómo podemos observar esta ideología es una herencia de la propia historia de la filosofía Occidental.

Recordemos que la estética ha sido entendida y sujeta a las cuestiones humanas, es por ello que hemos pensado y afirmado, de manera ortodoxa: la estética es aquella disciplina que estudia la belleza, categoría que nos puede indicar aquellos cánones de lo que debería ser bello, así mismo diversos filósofos han dado ciertas características de lo que refiere dicho concepto, en ocasiones podemos caer en el error de universalizar la belleza, y

olvidamos que en cada momento histórico existieron y existen diversas ideas y cánones de belleza, por ejemplo la idea de belleza en la Edad Media es distinta que en la Ilustración.

Sin embargo Gadamer también nos develará un sentido de belleza pero no vista desde la tradición, donde la subjetividad histórica del ser humano se impone al gusto y al agrado. Para nuestro autor ya no es sólo una conciencia estética, es así que navegaremos en las cuestiones de la experiencia estética, donde la obra de arte habla.

Al inducirnos a la obra de arte y más aún decir que habla, se vuelve objeto de interés para la hermenéutica, ya que al afirmar que la obra de arte nos dice algo, nos conduce a una intensa comprensión e interpretación de aquello que quiere decir, este es el punto de partida para la hermenéutica, la cual colocará los elementos en un movimiento de vaivén, en él serán jugados los elementos, de tal manera que nos guiará aquello que nos dice, que le dice a uno la obra de arte, acto que hemos mencionado en el capítulo I; así mismo y sin olvidar la atemporalidad (esto no quiere decir que no se busque o se encuentre su origen histórico)

La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística, el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que solo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. (Gadamer, 1998: 55)

Dicho lo anterior, podemos aclarar que todo aquello que sea incomprensible a la inmediatez, se vuelve blanco y objeto del quehacer de la hermenéutica, un esfuerzo de

interpretar lo dicho por otro y como la obra de arte nos dice algo que no es visible al instante, es digna de ser comprendida, sin olvidarnos que la obra de arte, como nos dice Gadamer, le dice algo a uno, como si fuera específicamente ese decir sólo para mí, entonces cada hablar de la obra de arte es distinto, este sentido es otro aspecto que manejará la hermenéutica para que sea comprensible el decir de la obra de arte tanto para mí como para el otro. “Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo.” (Gadamer, 1998: 60)

Este sólo para mí, es dejar que la obra me diga algo, en caso contrario no descubriremos lo que está oculto ante nuestros ojos, es ese acercamiento en el cual desnudos y despojados de la subjetividad y de los prejuicios nos colocamos para comenzar ese vaivén, aquel juego que será la guía para la experiencia del arte.

Cuando nos enfrentemos a la obra de arte, debemos tener claro que al interpretarla, no estemos inundados de las ideas concretas del artista, como nos dice Gadamer en ese caso, se usarían palabras triviales, por ende no habría que crear y tampoco tendrían que configurar; aquellos artistas dependientes de su oficio, detrás de las palabras y de las obras de arte, buscan ser interpretados e interpretarse, y así llegar a no solo crear, más bien tener dicha *inspiración del interpretar*.

Ahora pasemos a la estética y hermenéutica de la imagen (que será el medio de análisis que utilizaré en éste proyecto de investigación), para ello Gadamer se apoyará de la noción de *Bild* (imagen), esto para evidenciar el sentido de la representación. Gadamer nombrará a la obra como *Ergon*<sup>14</sup>, se referirá a la experiencia hermenéutica, donde el sujeto

---

<sup>14</sup>Εργον: acto, acción hecho, trabajo de la raíz “werg”, (<http://etimologias.dechile.net>)

se enfrentará a la obra de arte inmediatamente, despojado necesariamente de las condiciones subjetivas a partir de la producción de dicha obra. Para Gadamer el cuadro es mudo, no por que no tenga algo que decir, puesto que es todo lo contrario.

Me gustaría hablar del enmudecer del lenguaje pictórico. Enmudecer no significa no tener nada que decir, al contrario: callar es un modo de hablar. En alemán, la palabra mudo (stumm) guarda relación con otra palabra: tartamudear, balbucear (stammeln); y es que, verdaderamente la patética miseria del balbuceo no consiste en que el que balbucea no tenga nada que decir, sino más bien en que quisiera decir muchas cosas. (Gadamer, 1998: 235)

El enmudecer del cuadro pictórico de ninguna manera significa que ya no tenga nada que decir, al contrario, nuestro acercamiento a la obra de arte es para encontrar un nuevo hablar, hoy y siempre podemos oír el silencio ensordecedor de los cuadros en aquellas paredes de los museos, y en algunos otros lugares, esperando a ser parte del juego de la interpretación. Gadamer enfatiza que el inicio de aquel enmudecer de la pintura, fue a partir de los paisajes y sobre todo con el bodegón, ya que en la antigüedad solo se pintaba a los grandes monarcas e imágenes religiosas, ya que éstos motivos pictóricos eran considerados dignos de ser plasmados en un lienzo, observamos un claro egocentrismo humano, donde no se consideraba de ninguna manera a los fenómenos naturales o los objetos inanimados para pintar.

La palabra griega para pintar, *zoon*, significa en realidad “ser vivo”, y testimonia con ello cuan poco se consideraban entonces dignas de ser pintadas las simples cosas o fenómenos naturales donde no aparecieran seres humanos. (Gadamer, 1998: 236)

Ahora tenemos en aquel lienzo una naturaleza muerta, un cuadro bello que encontramos al entrar a una pinacoteca y que además tan caprichosa que osa decorar una habitación, ella tan móvil, que busca atraer nuestra atención; en cualquier espacio que es colocada enmudece, y en su tartamudeo pareciera que quiere decir tanto, así pues Gadamer dice que ya no estamos ante una naturaleza muerta, ahora es el enmudecer de la imagen.

Los bodegones manejan a los objetos mostrándonos la belleza de aquellas cosas, donde el artista tiene la libertad de manipular a su capricho el contenido de su cuadro, y así comienza la configuración de la obra, donde se albergará un silencio completo. En estos cuadros ante los ojos de Gadamer, podemos encontrar, aunque no pareciera, un cúmulo de símbolos, los cuales deben ser interpretados.

Hace ya tiempo que se advirtió y mostró con ejemplos como en esos bodegones holandeses pueden encontrarse los símbolos de la vanitas. Tenemos en ellos un ratón, tenemos la mariposa, la mosca, las velas consumiéndose, símbolos de la fugacidad de lo terreno. (Gadamer, 1998: 237)

Como podemos observar, el contenido en el arte pictórico, en éste caso en el bodegón, nos guía a enfrentarnos con aquel enmudecer del cuadro, ese silencio que grita para ser interpretado. Así pues para Gadamer, el bodegón era digno para someter a su método. El surrealismo de Remedios Varo, también es un balbuceo, donde se oculta un mundo místico, un lenguaje mudo. Cada cuadro, conformado con distintos colores, texturas, lienzo, marco, e incluso la creatividad o intencionalidad del artista (casi siempre en el término de un cuadro el pintor duda si su obra ha sido concluida, será acaso esto su inagotable temporalidad), debe ser colocado en una esfera aparte, para dejar que nos hable, y entrar en el *juego* de la interpretación, recordemos que son considerados conductores

hacia una interpretación subjetiva. Sin embargo dichos elementos no deben ser eliminados totalmente, ya que también tienen su grado de importancia dentro de la interpretación de la obra de arte.

Es por ello que podemos decir lo siguiente: hay cosas que debemos hablar entre tu (obra de arte) y yo, entremos en aquel *juego* donde existe un comprender del intercambio de preguntas y respuestas, dejaré que me hables que me digas lo que callas en el silencio, someteremos nuestro vaivén al método de la interpretación, deseo comprender lo que el cuadro me quiere decir.

Lo interesante del cuadro no se limita al trabajo del historiador del arte o de la estética tradicional y ortodoxa, más bien radica en la complejidad que existe para su interpretación, no sólo podemos quedarnos con lo ya dicho por aquellos investigadores o con las categorías de lo bello y agradable en el ámbito común; ya que en el cuadro hay imágenes, las cuales deben ser sometidas a una interpretación aún más compleja, ya que debemos conjuntar la experiencia inicial ante el cuadro con la guía del conocimiento icónico. La interpretación en la pintura es ya un acto complejo, como espectador reconocemos lo representado en la imagen, llevándonos a la obiedad del momento (una simple familia o demasiadas flores una y otra vez) y en ocasiones el trabajo del artista complica aún más el quehacer de la hermenéutica, es por ello que Gadamer enfatiza que debemos hacer hablar a lo representado como obra de arte.

Para hacer hermenéutica en la obra de arte, enfocándonos en la obra pictórica, debemos tener en cuenta que en ella existe una extraña conjugación entre lo icónico y lo simbólico y lo reconocible de la imagen, así mismo la unidad que configura la obra, las

cuales entran en un tipo de intercambio, donde hay un tipo de lectura, pues todo obra de arte es un texto, pintura, literatura, poesía, arquitectura, incluso la escultura, en el arte contemporáneo, todas sus manifestaciones lo son también.

Antes de continuar es preciso detenernos en los conceptos de cuadro e imagen ya que, podemos observar, que los hemos manejado como sinónimos, y este hecho puede llegar a confundir pues dentro de la cotidianidad y en la historia del arte, hemos asignado una distinción en ambas palabras, es por ello que debemos de esclarecer que dichas diferencias, para Gadamer no son aplicables para nuestra próxima interpretación.

Dentro de la sociedad, al referirnos al cuadro se evoca a aquel pedazo de madera que encuadra al lienzo, al cual se le asignó una imagen, dicho objeto llama la atención por estar llena o escasa de color, tener trazos distintivos o personajes intrigantes. Ésta pintura por pertenecer a una corriente o ser el fin e inicio de otra, adquiere la flexibilidad de movilidad, para ser colocada junto a otro cuadro en aquella fría pared de las galerías o museos; es por ello que se piensa la nula objetividad del modo de ser y de interpretar dicha obra de arte. Así mismo se argumenta que durante la creación de la obra de arte también puede estar sujeto al capricho, no del artista, más bien de un otro, ya que el cliente le puede indicar al artista como debe ser terminado el trabajo, un claro ejemplo de esto se clarifica en los retratos, podemos mencionar el caso de Napoleón Bonaparte, personaje histórico que ordenó la modificación de su persona y el de su elegante corcel en el cuadro, sin embargo y a pesar de las exigencias de algunos líderes políticos, lo plasmado sobre el lienzo en esas obras de arte también nos dicen algo.

Así mismo se menciona que el cuadro es la representación mediante un espacio, sin embargo no contiene un ser en sí mismo, podemos concluir y entender (a partir de lo común) que el cuadro es el contenedor de aquellas imágenes ilustradas, es aquel lienzo que la resguarda, aquel marco (sea madera, mármol, oro, etc.) que la arropa. Incluso se afirma que el cuadro carece de un ser propio puesto que éste depende del espacio.

Sin embargo en la filosofía gadameriana, podemos observar aquella peculiaridad entre el cuadro y la imagen, recordemos el termino *bild* (en ella existe una multiplicidad ligada a distintos términos), su significado no sólo es imagen, sino también forma y cuadro, entonces como podemos observar el cuadro y la imagen provienen de una misma palabra pero su actuar es distinto y además está unida a un solo objetivo. Gadamer nos aclara que el termino *bild* también se referirá a la imagen originaria, la cual nos ayudará a determinar el modo de ser de este, entonces para nuestro autor podemos mencionar que la imagen es la manifestación sensible de la idea.

Traducimos como “imagen” el termino alemán *Bild*, que en su idioma está conectado etimológicamente y por el uso con toda una serie de conceptos para los que no hay correlato en el término español, y que pasamos a enumerar: a) *Bild* significa genéricamente “imagen”, de donde salen toda una serie de conexiones como *Abbild* “copia”, etc. secundariamente significa “cuadro”, y también “fotografía”. [...] (Gadamer, 2012: 182)

## 2.2 La imagen

Entonces ¿Qué es la imagen? Pregunta que sin duda es una reflexión que corresponde al entendimiento teórico; motivo por el cual será nuestra guía para el desarrollo de nuestra

búsqueda, es por ello que nos detendremos en comprender y responder este cuestionamiento. Comenzaremos por analizar qué es la imagen en la tradición filosófica, ya que las nociones de dicho concepto son diferentes a las que expone el autor de Verdad y Método.

La conceptualización de la imagen dentro de la historia de la filosofía, ha sido analizada desde diversos puntos de vista, he incluso se ha colocado fuera de lo racional y de lo científico, por lo tanto lo han mantenido dentro de lo subjetivo y de la imaginación, sobretodo visto desde el pensamiento ortodoxo, así pues para responder la problemática de saber lo que es la imagen, observaremos la concepción de algunos filósofos, para ello partiremos desde Platón, y así mismo retomaremos a Kant, Husserl y finalmente Gadamer, esta línea de análisis nos ayudará a comprender la construcción de la imagen dentro de la filosofía gadameriana.

Para llegar a tener una idea de la interpretación de imagen es necesario que la estética, en este caso, vaya más allá de sus categorías, ejemplo de ello sería si la imagen es bella, o por qué no lo es. Así mismo se debe retomar la historicidad de la imagen dentro de la filosofía como representación, esto para observar las diversas formas de interpretar la imagen y la importancia que adquiere volver a Platón para clarificar la idea de imagen en los filósofos ya mencionados.

Comencemos con las primeras concepciones de la imagen, las cuales se encuentran en Grecia específicamente con Platón. Para este pre-socrático, las imágenes son la representación material de las ideas, es por ello que para Platón las imágenes que se muestran en el mundo sensible son un engaño, una imitación, ya que para Platón sólo se

puede acceder a lo real y a la verdad por medio de la razón. Observemos el siguiente fragmento:

Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real más no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad. (Platón, 2008: 460)

A lo anterior Platón lo llamará mimesis/imitación, es por ello que rechaza en muchos de sus diálogos, a los poetas ya que sus escritos son para este griego engañosos, porque parten del mundo de lo tangible, de lo sensible y no del mundo de las ideas, una vez más nos afirma que la única verdad acerca de la realidad y así mismo de las cosas, sólo provenían del mundo de lo intangible. La mimesis es para Platón una especie de ilusión, en la cual los poetas trasladan este arte ilusoria para engañar, y no produce un conocimiento real. Lo podemos observar en el siguiente fragmento:

Entonces también el poeta trágico, si es imitador será el tercero contando a partir del rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores. Así parece. En tal caso el arte mimético esta sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca a penas un poco de cada una, y este poco es una imagen. (Platón., 2008: 461- 462).

Ahora bien, Platón nos habla del arte, al cual define como mera apariencia ya que éste se atreve a engañarnos, es por ello que para Platón el arte, la imaginación y las imágenes no producen conocimiento; por ende no aporta nada a la sociedad, en otras palabras podemos decir que es sólo una especie de copia; así pues la *mimesis* en este filósofo asegura que es una imitación. En diversos diálogos Platón nos menciona que los

poetas y sus escritos son engañosos, ya que parten del mundo tangible de lo sensible y no del mundo de las ideas, recordemos que para Platón la única verdad de la realidad y de las cosas proviene del mundo de lo intangible.

La imagen en este punto de la historia de la filosofía, como podemos observar, ha sido colocada dentro de la imaginación, esto es todo aquello que pasa a través del ojo humano; la visión del ser humano es considerada una cuestión nata del cuerpo, el cual su objetivo esencial es capturar y aprisionar un objeto. Esta actividad, un tanto compleja para el momento histórico de Platón, era considerada como un engaño y de alejar al ser humano de la realidad de las cosas.

El concepto de imagen en Platón juega un papel interesante, ya que en distintos escritos podemos observar una especie de división; por ejemplo Lapoujade nos menciona los siguientes: iconos y las figuras geométricas, los segundos son aquellas imágenes cuyos objetos son perfectos; en este caso para Platón esos objetos pertenecen a la geometría pues para él, era importante antes de sumergirse en la filosofía; saber que las imágenes de aquellas figuras perfectas no son participes de la imaginación como tal, ya que para Platón es una cuestión de reminiscencia, la cual consiste en el recuerdo, en volver a ver y aprisionar aquellas imágenes y realidades supremas y perfectas, las cuales ya no están presentes (*Eidos*), dichas imágenes pertenecen al mundo de las ideas.

De las cosas mismas que configuran y dibujan hay sombras e imágenes en el agua, y de estas cosas que dibujan se sirven como imágenes, buscando divisar aquellas cosas en sí que no podrían divisar de otro modo que con el pensamiento. (Platón, 2008: 336)

Ahora bien las imágenes que provienen del acto humano de imaginar a partir de la creatividad humana, donde las imágenes visuales o iconos son consideradas, como ya hemos mencionado, mimesis, engaño, mentira e incluso como corrupción de las almas, estas imágenes son captadas por medio de los ojos terrenales o corporales, es por ello que lo tangible y lo sensible no es un acto que nos lleve a un conocimiento real.

El sentido de imagen que produce la imaginación es para Platón un acto humano, el cual no produce conocimiento y es un modo de engañar al hombre, es aquí donde podemos observar la división entre lo racional y lo sensible (todo aquello que proviene a partir de las sensaciones humanas).

Para continuar con este pequeño recorrido revisaremos el pensamiento filosófico de Kant, enfocándonos en la conceptualización de la imagen a partir de la imaginación; para comenzar este filósofo prusiano ve a la imaginación de dos maneras distintas o dos fases, e incluso podemos decir que para Kant existen dos maneras de abordar la imaginación. Kant nos explica que la primer fase de la imaginación debe de estar sujeta al entendimiento del ser humano, llamamos entendimiento al conocimiento, el cual podemos observar que también existe dos formas de conocer, la primera se refiere a la *intuición*<sup>15</sup>, la cual podemos comprender como *la facultad de recibir representaciones*.

Sean cuales sean el modo o los medios con que un conocimiento se refiera a los objetos, la intuición es el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos y es aquello a que apunta todo pensamiento en cuanto medio. Tal intuición únicamente tiene lugar en la medida en que el objeto nos es dado. (Kant, 2006: 65)

---

<sup>15</sup> La intuición es empírica cuando se relaciona con un objeto por medio de las sensaciones, llamándose “fenómeno” al objeto inmediato de esta intuición, la intuición es pura cuando no hay en ella nada de lo que pertenece a la sensación. (Ferrater, 2004:1897)

La segunda fase se refiere al cómo nos afectan las cosas, Kant llama a esta afección que tienen las cosas sobre nosotros, *sensibilidad*, de esta manera los objetos que se nos presentan son pensados y así obtenemos los *conceptos*. Si bien pareciera que el proceso de entendimiento de que nos habla Kant parece complicado, todo se reduce a un acto, que no por ser un acto inmediato pierde valor, entonces podemos decir que el entendimiento es *la facultad de pensar los objetos*. En conclusión, cada uno de estos actos se da de manera simultánea, necesiándose mutuamente.

Ninguna de estas propiedades es preferible de la otra: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). (Kant, 2006: 93 A 51)

Kant nos habla de la esquematización trascendental, en otras palabras, que es una forma de síntesis, así mismo se rige por una regla donde nuestra imaginación es capaz de dar un esquema del concepto sin limitarla. Lo trascendental<sup>16</sup> podemos decir que son las condiciones epistémicas para conocer un objeto.

“El esquematismo no es una repetición, sino una presentación (Darstellung) de la aplicación de las categorías, a la que corresponde un objeto en concreto, tal como es dado”. (Masmela, 2006: 9) Este esquema del que nos habla Kant es un producto de la imaginación. Así pues la imaginación es, para Kant la facultad de representar un objeto en la intuición, sin necesidad de que se halle presente.

---

<sup>16</sup> El término trascendental, se aplica al conocimiento en tanto que se refiere a la posibilidad de conocimiento *a priori*, o a su empleo *a priori*. (Ferrater, 2004:3574)

Entonces la imagen para Kant es la imagen de un concepto, es el resultado final es, de alguna manera, la síntesis de una representación esquemática, donde se manifiesta ya como imagen. He aquí un concepto interesante e importante, el de *síntesis*. Podemos mencionar que este proceso de *síntesis*, es un movimiento en el cual se pretende llegar a los orígenes, en este caso al origen donde proviene aquella imagen que tenemos como referencia.

Como movimiento de síntesis, cuya dirección es regresiva. Pero síntesis regresiva, en cuanto su movimiento se dirige hacia sus fuentes (Quelle), hasta alcanzar su fuente originaria, última o primera, la síntesis pura de la percepción, yo puro o trascendental. (Lapoujade, 2000: 65)

Noel Lapoujade nos menciona que esta síntesis en Kant, no sólo tiene esa función, ya que también podemos observarla en un sentido de unificación y también como mediación. La primera nos dice Lapoujade, es un movimiento es un acto de eliminación, en el cual se van seleccionando los elementos necesarios, en este caso nos referimos a la eliminación de una cierta multiplicidad sensible para llegar a una unificación de la imagen.

También podemos llamarla como la esquematización trascendental, la cual toma el fenómeno para realizar o construir una imagen generalizada, sin olvidar que no es una imagen sensible más bien es una imagen pura. Esta esquematización debe ser entendida como un bosquejo de la imagen de un objeto; así mismo este esquema nos plantea Noel es un producto de la imaginación. La segunda considerada para Lapoujade como “un nexo intermediario entre estructuras procesales”, (Lapoujade, 2000: 65), en el cual nos ayuda a mantener ese movimiento de síntesis.

Los esquemas son sólo producto de la imaginación, son productos a priori (universales y necesarios), que denotan la unidad en la determinación de la sensibilidad (dada por la forma del sentido interno, tiempo), unidad que es la condición formal y pura de la sensibilidad y que limita en su uso al entendimiento. (Lapoujade, 2000: 85)

Entonces podemos resumir que la imaginación procede de dos maneras esenciales para esta filósofa, la primera como mediadora y la segunda como conciliadora, donde el sujeto recibe la información del ámbito empírico o sensible, y lo unifica en conceptos o categorías. Es por ello que Noel Lapoujade afirma que sin imaginación no es posible el conocimiento. (Lapoujade, 2000:72)

Como podemos observar, la imaginación es una herramienta necesaria para la unificación y dar un sentido mediante las categorías; así mismo dicho acto de la imaginación es imperceptible y por ello que diversos filósofos omiten su importancia. Ejemplo de lo anterior es el pensamiento de Kant, ya que nos ha insistido en que la función de la imaginación es ciega; concepto que utiliza para distinguir entre la imaginación y el pensamiento; “imaginar no es pensar; es un paso previo al pensar”. (Zamora, 2007: 163)

Para finalizar con Kant, visto desde la filosofía de la imaginación de Noel Lapoujade; era esencial hablar de la imaginación, ya que podemos observarla como síntesis e incluso como nexo el cual, como ya se mencionó es la ayuda para la constitución del concepto, por último y la más importante, porque la palabra imagen proviene de *Einbildungskraft*:

*Einbildungskraft*: la cual “*Kraft*” nos indica fuerza, potencia vigor. Es un término que connota dinamismo, movimiento, energía; “*Einbildung*” literalmente es imaginación. Pero

algo más determinante “*Bildung*” significa formación. Cultura; “*Bilden*” formar, civilizar, constituir, integrar; y “*Bild*” es imagen, pero también cuadro, pintura. (Lapoujade, 2000:74)

Hemos observado como la imagen se ha ido colocando dentro de la imaginación, esta línea de análisis nos ha llevado a indagar un poco en la filosofía de Husserl; es preciso enfatizar que sólo nos enfocaremos en la idea que desarrolla Husserl sobre la imagen.

Las pretensiones que Edmund Husserl tenía, iban al contrario del empirismo y el psicologismo, intentó que la filosofía fuese una ciencia, en la cual se conociera toda esencia a partir de la objetividad. Es por ello que nos otorga un método llamado la fenomenología, su objetivo es describir el fenómeno, entendido como: “lo que se da o se ofrece inmediatamente en la conciencia, buscando captar la esencia” (Másmela, 2006:21) (Husserl, 2015:55). Husserl nos reitera que debemos ir a las cosas mismas.

Dentro de la filosofía de Husserl encontramos una idea interesante acerca de la imagen; concepto que podemos observar en su peculiar método fenoménico, la cual es sin duda una herramienta necesaria para llegar a conocer más allá del fenómeno. Ahora bien, hablar de imagen dentro de la filosofía de Husserl surgió como una crítica hacia la conceptualización de la imagen dentro del psicologismo, ya que este parte de ideas individuales y sobre todo subjetivas.

Respecto a lo anterior podemos mencionar que el conocer es a partir de las sensaciones del individuo, y es por ello que las consecuencias de esto son los conceptos imprecisos; por ejemplo el determinar el tamaño o los tipos de tonalidades del objeto, ya

que esto lo determina el sujeto individual. Por esta razón Husserl nos afirma que la idea de imagen en el psicologismo es errónea, ya que no es un concepto que llegue a ser puro.

Así mismo Husserl nos dice que la imagen en el acto fenomenológico no es reflexiva al instante, esto quiere decir que no es analizado con la razón, puesto que es un acto empírico, esta imagen que nos menciona Husserl se aloja en la imaginación del sujeto “Representante imaginativo, sirve de soporte como la facultad de tener presente intuitivamente tan solo una cosa y superar otra en lugar de ella”. (Masmela, 2006: 18) Entonces, la imagen para Husserl es la representación presente de los objetos o seres que no están presentes, podemos aludir que las obras de arte serían un claro ejemplo.

Para comprender qué es lo aquí pasa, resulta más sencillo considerar la situación de la imagen cuando no presenta soporte físico alguno, cuando nos imaginamos algo, como en el (ya célebre) ejemplo de imaginar la iglesia del Panteón. En comparación con el caso en el que la imagen se halla sobre un soporte físico (el Panteón en una postal), hay una diferencia e identidad igualmente relevantes: si bien, sobre la foto, puedo yo contar las columnas de la iglesia, no puedo hacerlo cuando me la imagino y, con todo, en ambos casos es el Panteón lo que, de hecho, “estoy viendo”. (Richir. 2010: 422)

Sin embargo también Husserl nos envuelve en otro problema, ya que nos introduce a las imágenes mentales, es aquí donde se hace presente la imaginación, y la imagen formulada en la imaginación será imperfecta, incompleta y su función no es representar al objeto como tal. Así, “la imagen de un objeto ausente ---- la imagen es un acto fenoménico.” (Másmela; 2006: 21)

La imagen, como podemos observar, ha sido analizada desde diversos ángulos y corrientes filosóficas y algunos filósofos le han restado importancia para develar una verdad, otros la han acogido como medio de conocimiento. Ahora podemos mencionar que existen distintos enfoques de la imagen, el primero es referido a las imágenes de los objetos existentes e inmediatos, con los cuales el ser humano tiene contacto mediante lo sensible, el segundo refiere a las imágenes imaginarias, estas se localizan en la mente imaginativa del humano y no pueden ser tocadas en la inmediatez, por ejemplo los sueños plasmados en los cuadros de nuestra pintora Remedios Varo.

En nuestro título he escrito Estética - Hermenéutica de la imagen, y se ha desarrollado principalmente el concepto de imagen, ya que en apartados anteriores se revisó la estética y de la hermenéutica, ya aclarados estos puntos, quiero referirme a la hermenéutica de la imagen. Gadamer nos otorga un método para hacer este análisis de interpretación, sin embargo creo que no podemos observar una culminación a partir de nuestro autor, es decir, de aquella hermenéutica ya aplicada para después colocar lo dicho por la obra de arte.

### **2.3 Tipos de imagen**

La vista y el mirar son dos actividades distintas pero siempre en conjunto pues el primer sentido sensorial se adjudica a un acto biológico del ser humano, ya que esta acción es manipulada por el cuerpo y se manifiesta de forma natural; es así nuestro primer acercamiento al conocimiento hacia el mundo que nos acontece. Pero uno decide qué mirar y cómo mirar, este es un movimiento consiente dirigido a una objetividad del sentido es así como las imágenes que penetran el umbral visual son parte esencial para un acercamiento hacia la verdad.

La historia de las imágenes nos enseña mucho sobre los usos de la imagen como un puente –A veces directo, a veces no tanto– hacia la verdad, hacia Dios, hacia las esencias de las cosas o hacia el alma de nuestros semejantes”[...] “una imagen nos muestra las cosas tal y como son”(Zamora, 2010;133)

Como hemos observado en el apartado anterior, la imagen juega un papel importante en el ámbito de conocer, es preciso puntualizar que a partir de este momento manejaré el concepto de imagen, enfocada al arte pictórico, así que a pesar de adentrarnos con este término, no debemos olvidar que es un sinónimo de cuadro para esta investigación recordemos que Gadamer lo plantea de este modo; así mismo no olvidemos que da un sentido de conocimiento a partir de la experiencia del arte y es por ello que debemos despojar la imagen de los prejuicios de subjetividad, implantados por aquellos que se encuentran subsumidos por la razón.

En este punto de la investigación podemos ver que existe una división de las imágenes, por un lado observamos aquellas que se nos presentan en nuestra cotidianidad, donde se presenta aquella *facultad de pensar los objetos* refiriéndome al concepto por ejemplo mesa, silla, cama etc., como lo vimos en el apartado anterior. Pero también están las que son difíciles de entender, como las pinturas de Salvador Dalí, o las de Goya. Por lo anterior se ha intentado hacer una clasificación de las imágenes, unos la proyectan a partir de los sentidos (vista, sonoras, táctiles, gustativas y olfativas) pero también las catalogan según sus soportes técnicos (discursivas, cinéticas, estáticas bidimensionales, tridimensionales y escénicas), otros como Michael Denis las clasifica de dos maneras, la primera en imágenes alucinatorias y las segunda en imágenes relacionadas con la percepción.

Con lo anterior podemos ver que sin duda es un extenso trabajo para el entendimiento de las imágenes en sus distintas maneras de manifestación; es por ello que será necesario la limitación de dicha explicación a partir de tres tipologías de la imagen, para esto nos ayudaremos necesariamente de la clasificación realizada por Diego Lizarazo Arias, y a partir de ello intentaremos descifrar que tipo de imagen son los cuadros de Remedios Varo, esto para conformar de manera acertada nuestra interpretación final.

Como ya habíamos mencionada para Diego Lizarazo existen tres tipos de imagen: en principio se encuentra la poética, seguida por la onírica y culmina con la sagrada. Parte de este proyecto es adentrarnos en cada una de estas clasificaciones de la imagen ya que nos ayudará para el análisis hermenéutico que posteriormente desarrollaré en algunas de las imágenes de Remedios Varo. Siguiendo con la línea indagatoria de Lizarazo iniciaremos con la exposición de la imagen poética, y así dejarnos llevar hacia su investigación ordenada.

### **2.3.1 Imagen Poética o artística**

Las palabras se pueden convertir en imágenes, y las imágenes en palabras, donde se oculta un estilo único lingüístico, es así que las imágenes son consideradas poéticas, pues en ellas emanan historias. “Las imágenes pueden devenir en poesía y la poesía puede hacerse imagen” (Lizarazo, 2004:53) Así comenzamos con la primera categoría de imagen, la poética, también llamada imagen artística.

La imagen poética/artística es aquella que no sólo aspira a la belleza, pues busca transmitir a través de palabras, sensaciones, por ejemplo, olores, texturas, colores, sonidos incluso sabores, las cuales se manifiestan en imágenes para el lector. Esta categoría de

imagen la podemos ver en la literatura, en la poesía, pero también en la danza, en una pintura, en el cine o en una fotografía, en cada uno de estos textos su lectura no es de manera directa, ya que el artista utiliza casi siempre la metáfora, para expresar su saber.

Los modernos dirán que hacer una metáfora es ver dos cosas en una sola; con ello permanecen fieles a este rasgo que la comparación pone de manifiesto y que la definición de la metáfora como epifora del nombre podría ocultar; si, formalmente, la metáfora es una desviación con respecto al uso corriente de la palabra, desde el punto de vista dinámico, procede de una relación entre la cosa que se quiere nombrar y la cosa extraña cuyo nombre se toma para aplicarlo a la primera (Ricoeur, 2001: 37-38)

Es claro que debemos, entonces decodificar aquello que nos quiere decir el artista en dicho texto, sus metáforas son su tipo de lenguaje en donde se oculta, y para comprender su saber, poco a poco sus palabras se deberán transformar en imágenes, como lo menciona Aníbal Rodríguez Silva: “la imagen poética adquiere su plenitud en la lectura”. Para lo anterior es claro que debemos aprender a leer y observar aquellos *signos visuales*. A partir de este concepto Lizarazo nos aproxima a un análisis de la imagen a partir de la semiótica, aquellos signos icónicos

Los signos icónicos son aquellas imágenes específicas de objetos, cosas, seres humanos animales entre otros, ejemplo de ello es el dibujo de un edificio, el cual no es una estructura cualquiera, ya que tiene características que lo distingue entre otros, puede ser alto, grande, de un estilo barroco, o si está en ruinas, así es como esta imagen de dicha estructura nos quiere decir algo más.

No es solamente una persona o un hombre, su fotografía dice algo más: es un hombre de cierta edad, perteneciente a cierta sociedad, con un tono de piel, con rasgos fisonómicos distinguidos con o sin cabello. La palabra pelota recurre a una diversidad de identidades por ella abarcada, la imagen de pelota es siempre una pelota singular: de tenis o de basquetbol, de beisbol o de americano. La imagen es altamente concreta (Lizarazo, 2004:59)

Por otra parte, debemos tener claro que las imágenes icónicas son transgresoras ya que rompen el tiempo y se sitúan siempre en el espacio, es así que dicho acto nunca será lineal, como sucede en los signos lingüísticos, ya que en los signos o imágenes icónicas prevalece un tipo de movimiento de simultaneidad.

Los signos icónicos se articulan sobre el espacio y no requieren someterse a la linealidad, operan en el dominio de la simultaneidad. Las imágenes se proyectan sobre un terreno plástico donde imperan sus propiedades espaciales. (Lizarazo, 2004:60)

Con lo anterior podemos concluir que la imagen es un signo particular, llamado signo icónico, y sus características peculiares son principalmente la falta de reglas gramaticales y rompen con lo convencional (hablando de cuestiones lingüísticas tradicionales) dichas imágenes por lo tanto carecen de un riguroso sistema reglamentario, pero poseen una flexibilidad, la cual ayuda a comprender las obras de arte; recordemos que todo aquello que puede ser interpretado y leído, funge como textos ya sea una pintura, un poema o una pieza musical

A pesar de dicha separación del ámbito lingüístico, no podemos desligar la palabra con la imagen, ya que estos dos elementos son parte del sistema de la semiótica y de lo simbólico, así mismo si colocáramos de manera pertinente la palabra puede llegar a ser

interpretada de manera icónica la cual será guía hacia las imágenes, por ejemplo en la literatura y la poesía. Por el otro lado tenemos la imagen que también puede ser manipulada hacia las cuestiones referenciales recordemos que estas carecen de un sentido interpretativo, por ejemplo un mapa. Pero no debemos desviarnos, ya que la importancia de la imagen no radica en lo referencial, y evoquémonos la imagen como texto, como aquello que debemos interpretar.

Es posible pensar en la imagen como texto en la medida que en la semiótica visual pasa de las visiones estructurales clásicas, a visiones textualistas vinculadas con una explicación del signo como la elaborada por Hjelmslev. (Lizarazo, 2004:64).

Hablar de la imagen como texto icónico es darle, sin duda un sentido y un significado propio, en ella se trazará una línea, en la cual, la imagen debe ser leída para ser presente al intérprete, así la palabra evocará dichas imágenes donde el texto icónico develará su ser. Como podemos observar, en este tipo de imagen existe un movimiento, un vaivén (concepto que Gadamer introduce para realizar una hermenéutica-estética) en él vemos a los jugadores, al interprete y a la interpretación.

Los textos icónicos involucran la presencia del intérprete, y la interpretación solo viene al caso ante un texto. Tanto la interpretación como la textualidad ponen en juego esta bidimensionalidad de lo sistémico (sin lo cual el texto no podría hablar... ¿Cómo decir algo sin signos para enunciarlo?, ni el interprete entender [...]) (Lizarazo, 2004:67)

Es así como poco a poco Lizarazo nos va conduciendo a una manera interesante de interpretación de las obras de arte, en primer lugar la iconológica semiológica ahora hará un brinco uniendo dos disciplinas, la hermenéutica y la iconología, ya que para este autor la primera radica en el ámbito de la historicidad de la interpretación y la segunda es uno de los

objetos esenciales de la hermenéutica para someter a un análisis, así el producto a obtener de las imágenes u obras de arte, deberá estar libre de subjetividades y actos lúdicos humanos, y poder desarrollar un mejor entendimiento de las tradiciones, en este punto podemos observar una línea clara de la hermenéutica gadameriana.

El análisis de este tipo de imagen, en muchas ocasiones ha sido en el ámbito estético, según nos dice Lizarazo, sin embargo se puede hacer un análisis icónico, ya que debemos decodificar lo oculto. Durante su recorrido sobre la imagen poética, hemos podido observar que se ha limitado, de cierta manera a las imágenes que nos surgen a partir de los textos escritos, en este caso, en la poesía y la literatura, sin embargo nos da pequeñas probaditas, ya que nos guía a otras posibles imágenes poéticas, por ejemplo la fotografía, el cine, incluso en lo pictórico, en esta última nos enfocaremos pero para nuestro trabajo de interpretación, ya que se pretende aplicar el análisis icónico, ya que esta rebasa las líneas limitantes.

El espacio pictórico es profundo, tridimensional y referencial, sale del ámbito del significante y penetra en el territorio del significado. En este sentido, el espacio plástico es un lugar intermedio entre dos espacios rotundos: el espacio-físico del objeto-imagen y el espacio denotado del objeto imaginario. (Lizarazo, 2004: 93).

Nuestro autor nos evoca a tener en mente que las imágenes, no son excluidas de las acciones culturales universales, ya que existen, diversos objetos que pueden representar un mismo significado, ejemplo de ello lo podemos observar en el símbolo de una cruz, ya sea representada en una imagen pictórica o una imagen palpable, la cual no solo es un objeto común, pues contiene un significado mayor, ya que esa cruz es donde murió crucificado Jesús. Así mismo, para realizar un análisis de un objeto icónicamente, nos dirá Lizarazo es

necesario más que el conocimiento práctico, pues hay que indagar en diversas fuentes como en la mitología, en la historia, en lo social y político.

En el párrafo anterior mencionamos la imagen de una cruz, si no tuviésemos el referente histórico-religioso del cristianismo, es claro que nuestra interpretación de esa imagen sería un tanto errónea, sin embargo podemos mencionar que existe otra vertiente, otro significado de una cruz, pues recordemos que en las culturas originarias de América, la cruz significaba los cuatro puntos cardinales, pero también la unión de lo divino con lo profano.

Otro ejemplo de imágenes culturales, pero que pueden someterse al análisis iconográfico son las obras de arte de Leonardo Da Vinci, Lizarazo menciona, que en ellas se puede observar claramente la importancia de tener un conocimiento de la historia general; en primer plano podemos distinguir a un grupo de personas degustando una vasta cena, cada uno de ellos visten con túnicas, así la imagen nos ubica en una cierta época de la historia cultural, entonces en este escenario, a partir de nuestro conocimiento, reconozco la imagen como la última cena, pero no sólo es eso que se ve, pues hay algo más, que la obra de arte nos quiere decir:

Panofsky supone que hay una fractura entre las significaciones anteriores y ésta porque las primeras le parecen, como hemos visto, un resultado espontáneo emergente de la aplicación de capacidades universales: la percepción práctica y la empatía; en cambio la significación convencional requiere la pertenencia del espectador a un mundo cultural en el que está familiarizado con objetos como los representados y con actitudes como las que aparecen plasmadas. (Lizarazo, 2004: 101)

Para concluir, el análisis de la imagen, es necesario tener conocimiento vasto, tanto de la literatura, de la historia, de la cultura, de la sociedad, esto para tener el primer paso de la interpretación de la obra. Así mismo hay que leer entre líneas hay que ver, observar y escuchar lo que la obra de arte nos quiere decir. “Todo texto poético nunca está acabado, sino que se completa, se rellena en la lectura” (Aníbal, 2005; 165)

### **2.3.2 Imagen Onírica**

Como hemos observado la imagen posee un lenguaje singular, en el cual oculta y al mismo tiempo deja entrever, ese algo más; de esta manera la interpretación de dichas imágenes es a partir de su modo peculiar de la expresión del artista, que en muchas ocasiones es por medio de la metáfora (tema visto en el apartado anterior). Como hemos observado la imagen poética o artística, es un texto que debe ser leído cuidadosamente para esclarecer aquello que nos quiere decir, y así entrar en el *juego* de la interpretación, sumergirnos una vez más en el movimiento del vaivén.

Toda imagen poética involucra una coparticipación ineludible entre quien mira y lo mirado. No hay objeto estético sin conciencia que lo simboliza, como no hay mirada simbolizante sin artefacto icónico que la precipite. [...] No hay experiencia simbólica de la imagen sin un artefacto que lo haga posible y no hay artefacto más que en el tramado de una conciencia simbólica que lo recupera quizá no hay ámbito donde esta relación resulte más indisoluble que en el territorio de lo onírico [...] (Lizarazo, 2004:105)

Así comenzamos con la exposición de la imagen onírica; es preciso puntualizar que la descripción y caracterización de este tipo de imagen es muy importante dentro de este proyecto ya que una de las características centrales de las obras de Remedios Varo es su pertenencia al movimiento surrealista, corriente artística que se fundamentaba en el ámbito

de lo onírico para expresar su sentir hacia las cuestiones políticas, sociales, incluso personales.

Lo onírico viaja y se manifiesta como imagen, ya sea estática o móvil, en las olas profundas y turbias de los sueños, es allí donde lo onírico se apodera de un espacio único, toma como suyo el cuerpo inerte del sujeto humano soñante, lo envuelve en un velo nocturno e insondable, donde el sueño onírico oculta aquellos elementos de la simpleza de la vida, aquello que se teme entender, aquello que se prefiere olvidar, se nos presentan mundos diversos que al final siempre es el mismo, que se vuelve nuestro; es así, en los sueños como se manifiesta lo onírico, es éste el primer espacio de aquello llamado onírico se revela para ser interpretada por su soñante.

Precisamente, nuestro espacio dormido deviene con gran rapidez la autonomía de nuestra retina en que una química minúscula despierta mundos. Así, el espacio onírico tiene como fondo un velo, un velo que se ilumina de suyo, por raros instantes, en instantes que devienen más raros y más fugitivos a medida que la noche penetra más profundamente en nuestro ser. Velo de Maia no arrojado en absoluto al mundo, sino arrojado sobre nosotros mismos por la noche bienhechora [...] (Bachelard, 1997: 198-199)

La imagen onírica es también territorio de la subjetividad, ya que estas imágenes, se nos presentan en el ámbito de la imaginación y también como recuerdos, así mismo se manifiestan en los sueños, es por ello que nuestro escritor, Diego Lizarazo, nos adentra a una peculiar hermenéutica para la interpretación de estas imágenes, apoyado siempre de las teorías del psicoanalista Freud.

En los sueños nos dice Lizarazo es donde las imágenes se muestran aquellos simbolismos, los cuales se presentan de manera distorsionada. Es aquí donde emergen los anhelos más ocultos del sujeto humano soñante. Son aquellas imágenes que parecieran no tener sentido, que para muchos son inentendibles un tanto ilógicas, pero que revelan más de lo que podemos ver a simple vista, así mismo se ocultan aquellos deseos del soñante, y la manera de manifestarse es mediante las imágenes en los sueños del sujeto humano.

Los sueños son un fenómeno psíquico estrictamente del ser humano que debajo de su dispersión y desorden guarda una lógica propia, una organización dilucidable que responde a las configuraciones esenciales del individuo [...] el sueño cumple una función central en la vida mental: configura una instancia imaginaria de realización de los deseos, por eso el lenguaje ordinario no solo se refiere al sueño como el estado onírico, sino también como la aspiración, la expectativa, la ensoñación diurna de lo que deseamos[...] (Lizarazo, 2004: 110)

Para comprender un poco sobre los sueños debemos retomar la teoría de Freud, la cual nos ofrece una división esencial de los sueños, por un lado tenemos los sueños diurnos, mencionados en la cita anterior, y los segundos los sueños nocturnos. Los primeros, también llamados *fantasía o fantasías diurnas* se refieren, principalmente a los deseos y anhelos, del sujeto soñante, estos sueños se gestan a partir de la conciencia del sujeto humano, es por ello que los sueños se generan con un orden lógico, los cuales son de fácil entendimiento para el sujeto. “Los sueños diurnos expresa deseos consientes, aspiraciones organizadas y estructuradas racionalmente que son aceptables para nuestra conciencia ordinaria social e históricamente sancionada” (Lizarazo, 2004:110)

Los sueños nocturnos son aquellos que se gestan a partir de lo más profundo del sujeto humano soñante, donde el individuo se encuentra en un estado de vulnerabilidad absoluta, ya que el cuerpo adquiere un estado inerte temporal; en los sueños se manifiestan aquellas cosas o situaciones, que perturban la tranquilidad de sujeto, son deseos que si se llegaran a realizar serían considerados culposos para el individuo, y ante la sociedad cultural, así mismo se manifiesta todo aquello que el sujeto ha reprimido. El sujeto humano soñante está constantemente acorralado por la angustia y por su carga moral así lo expresa Paul Ricoeur en su libro “Freud: Una Interpretación de la cultura”,

El sueño aparecerá ante nosotros como mucho más que una curiosidad de la vida nocturna o como sólo un medio de llegar a los conflictos neuróticos. Su valor de modelo le viene de que se revela en él todo lo nocturno del hombre, lo nocturno del día (si puedo expresarme así) tanto lo nocturno del dormir. El hombre es un ser capaz de realizar sus deseos en forma de disfrazamiento, regresión y simbolización estereotipada. En el hombre y por el hombre el deseo avanza enmascarado. (Ricoeur, 2004: 139-140)

El sujeto humano soñante, al ser preso por los sueños nocturnos, se le revelan, a su manera, imágenes de deseos sexuales prohibidos, ocultos en lo más perverso del inconsciente, esto según Freud, pero siempre la cultura busca la manera de que estos deseos sólo se presenten en los sueños y no sean externados por el sujeto, creando reglas y leyes, implantando la ética y lo moral. Pero el sujeto humano soñante logra externar sus deseos, pero dichos deseos no siempre son con relación a lo sexual, ya que en él emana una rebeldía ante una sociedad, llena de estereotipos, ejemplo de ello son los bocetos de Remedios Varo, en ellos podemos observar el deseo de libertad para ejercer su vocación como mujer artista, alejada de las reglas sociales/culturales y religiosas.

Es en los sueños nocturnos donde se presentan, de manera peculiar, las imágenes oníricas. Su estructura pareciera ser ilógica, en ellas no se percibe una coherencia, su forma de expresarse se nos presenta en forma de símbolos, códigos o signos, y en ocasiones las imágenes en los sueños pueden ser consideradas una madeja enmarañada; es por ello que lo han catalogado como un lenguaje onírico.

En ocasiones se afirma que en los sueños, el inconsciente del individuo se conecta con el propio sujeto, puede ser bello, placentero, o aterrador, pero este contacto no es de manera concisa y clara, lo que vemos no siempre es lo que debería ser, por ejemplo en mi caso particular, he notado que si en mis sueños se presenta agua, ya sea como lluvia, mar, o un simple charco, su significado para mí son lagrimas futuras. Pero en ocasiones es complicado relacionar el símbolo con lo que en realidad quiere mostrar.

Podemos decir que los sueños nocturnos del sujeto humano soñante debe de codificarse, es aquí donde surge el problema fundamental de dicha imagen, ya que su cifrado conlleva una metodología más compleja, es por ello que Lizarazo nos menciona que para una interpretación de aquellas imágenes y su decir es a partir de la hermenéutica de lo onírico psicoanalítico. Para realizar esta interpretación, y salir de lo onírico, Lizarazo tomará como herramienta el psicoanálisis de Freud quien dirá que el único acceso al inconsciente se encuentra en el sueño del sujeto.

El psicoanálisis del sueño es esencialmente un asunto de interpretación, porque es la única forma de rebasar el contenido onírico manifiesto para acceder al contenido latente que será lo genuino de la pulsión, las fuerzas y los deseos que configuran el fondo del ser consciente.  
(Lizarazo, 2004: 114)

Sin embargo y una vez más Lizarazo nos invita a no quedarnos en el análisis de los sueños oníricos de las imágenes, en este caso solo llamadas imágenes oníricas. En este punto podemos observar una idea clara de hacer una hermenéutica psicoanalítica onírica de la imagen, ya que por este medio se podrá conocer al sujeto humano soñante, e incluso la verdad, en otras palabras hacer una hermenéutica de imágenes.

Es claro que este análisis hermenéutico focalizado desde el psicoanálisis, es un tanto no convencional o tradicional, ya que rompe con los parámetros de las hermenéuticas planteadas; cómo podemos observar el objeto de estudio no es un texto propiamente, que puede ser leído, de alguna manera con facilidad, en ella se nos muestra un intérprete y un objeto a interpretar, sin embargo podemos decir que los sueños del sujeto humano soñante, también son textos, que pueden ser leídos a partir del mismo individuo, pero también desde un externo.

La hermenéutica psicoanalítica se plantea develar un texto que ha sido elaborado por la otredad de la conciencia y que se disimula en ésta, como si fuese su producto, es interpretación de una voluntad inconsciente. (Lizarazo, 2004: 117)

Las imágenes oníricas son tan complejas, que al analizarlas adquieren una multiplicidad de significados, que cada uno de ellos son aceptables, pero con un modo de proyección individual. Es verdad que el análisis hermenéutico psicoanalítico de los sueños, observados como imágenes oníricas, es distinto al que se realiza en un texto escrito incluso a una imagen plasmada, pues este tipo de interpretación es de manera hablada, donde el sujeto humano soñante comunica su inquietud que le ha dejado un sueño, es así como el sujeto humano soñante es limitado a su decir, de aquel sueño, de su inconsciente que intenta comunicarse, es por ello que la interpretación que se realice a este sujeto humano

soñante sobre sus imágenes oníricas serán sólo para este individuo, sin descartar su multiplicidad. Es aquí donde entra el psicoanálisis para dar una interpretación a los elementos del sueño del sujeto humano soñante.

El psicoanálisis otorga el valor significativo a todos los elementos del sueño, y en esa medida son objeto de interés tanto las palabras como las imágenes. El sueño nos dice la lengua, pero también nos dice la mirada, y a veces pareciera darse un mayor énfasis a la visión de las cosas que a la enunciación lingüística (Lizarazo, 2004: 118)

Como hemos mencionado en líneas anteriores, los sueños o las imágenes oníricas, relatan historias, en ellas pareciera nula la existencia de la lógica, son iconos que se nos presentan tan borrosos, que para el entendimiento del sujeto humano soñante son difíciles de comprender, en otras ocasiones podemos reconocer dichas imágenes pues se develan de manera clara. Es por ello que reafirmamos que pareciera que las imágenes oníricas ocultan su decir pero al mismo tiempo dicen todo.

Interpretar las imágenes oníricas es recuperar aquello que hemos dejado en el olvido, sobre todo por su situación de subjetividad, recordemos que se ha canalizado en las cuestiones de la imaginación. Sin embargo no podemos negar que toda imagen dice algo, ya que estas imágenes son como dice Lizarazo *reveladoras*, es por ello que las imágenes oníricas nos quieren comunicar algo, es aquí donde adquiere su sentido como texto. Pareciera que este es un tipo de enmudecer enfocado a la imagen onírica, donde al callar nos dice todo, como lo ha planteado Gadamer con los cuadros.

Si tales obras son creaciones, lo son en la medida en que ya no son simples proyecciones de los conflictos del artista, sino el esbozo de su solución. El sueño vuelve la vista hacia atrás,

hacia la infancia, hacia el pasado; la obra de arte se adelanta al propio artista: es un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del provenir del hombre, más bien que un síntoma regresivo de sus conflictos no resueltos. Pero puede que tal oposición entre regresión y progresión sea válida únicamente como primera aproximación; puede que, pese a su aparente firmeza, debamos superarla, y precisamente la obra de arte nos pone en camino hacia nuevos descubrimientos referentes a la función simbólica y a la sublimación simbólica. (Ricoeur, 2004: 151)

Para la interpretación de las imágenes a partir del psicoanálisis hermenéutico, debemos tener en claro que siempre dichos sueños oníricos quieren decir algo, y se comunica a partir de su lenguaje peculiar, es por ello que dichas imágenes son consideradas un tipo de texto, dicho texto está alejado de ser algo abstracto algo vacío.

Recordemos que las imágenes oníricas que se nos presentan en los sueños poseen un estado de polisemia, contienen diversas significaciones, pero como dice Lizarazo, esto no quiere decir que pueda ser cualquier polisemia. Por otro lado debemos tener claro de la existencia de dos formas de manifestación de la imagen onírica, lo explícito y lo subyacente, una de ellas se refiere a la claridad de su presencia y la otra lo difuso del contenido. Ejemplo de ello es el sueño de una mujer, la cual se ve embarazada, la primer interrogante del sujeto humano soñante es si estoy encinta, es normal tener este tipo de sueños pues ella espera ansiosa su bebé, pero si esta soñante no está en dicha situación el significado de esa imagen perturbadora de un embarazo contiene algo más que decir, pues podría ser que su inconsciente le ha dicho que esta aburrido y que ha caído en una monotonía y es preciso buscar un cambio de vida.

Como podemos observar es un mismo sueño con dos significaciones distintas, la primera de fácil entendimiento y la segunda conllevó un análisis más exhaustivo de los elementos que se presentaron en el sueño onírico, para llegar a comprender aquello que desea comunicar el inconsciente del sujeto humano soñante. Así como este sueño podemos develar y observar dicha polisemia en muchos otros, pues mi sueño no tiene el mismo significado para los demás soñantes.

Hemos mencionado en muchas ocasiones que el propietario de los sueños es el sujeto humano soñante, sin embargo la realidad es el subconsciente de este, y aunque pareciera ser suya en realidad no le pertenece pues él no tiene conocimiento de dicho mensaje, es el subconsciente que crea y proyecta las imágenes, el soñante sólo es espectador de algo que ha creado sin saber que lo ha hecho.

La imagen onírica es creada a partir de nosotros sin tener conciencia de esta construcción, es en ella donde nosotros expresamos lo que deseamos, lo que contenemos en lo más profundo la imagen es materialización del mundo complejo del sujeto, y a la vez es parte central de dicho mundo. (Lizarazo, 2004: 131)

Al inicio de este análisis sobre la imagen onírica, hemos mencionado que los sueños son el primer espacio en que logra manifestarse, el segundo espacio, es en la literatura, en especial en las tragedias griegas, en ellas, según Freud se ocultan deseos perversos y sexuales del sujeto humano. Edipo Rey es uno de los textos que fue sometido a la interpretación del psicoanalista, develando así lo sombrío y lo primitivo de los impulsos humanos.

La leyenda griega sólo sirve para afirmar “la Validez universal de la hipótesis anticipada con ocasión de la psicología infantil”; son nuestros sueños los que atestiguan que la explicación de la tragedia está en cada uno de nosotros: “El rey Edipo, que ha matado a su padre y desposado a su madre, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles. [...] (Ricoeur, 2004: 165)

Freud, como podemos observar, sigue dando suma relevancia a lo onírico dirigido siempre a los sueños. En este tema, sobre lo onírico en las tragedias griegas, podríamos extendernos en su interpretación, sin embargo considero pertinente abordarlo de manera general, no porque sea de menor importancia, más bien es por su amplio contenido y nos alejaríamos del tema principal.

El siguiente espacio donde la imagen onírica se hace presente y lo hace suyo es para mí, en el arte, ya que podemos observar la transgresión de los límites, en ella se pueden expresar también deseos, los cuales se encuentran ocultos en la iconografía de la imagen pictórica, en ella podemos develar no sólo los deseos más profundos del artista, también de quien lo observa, debemos tener claro que los deseos expresados en el lienzo, Las imágenes oníricas que parecieran no tener sentido dicen todo, desean ser liberadas. Es así como la imagen onírica sale de los sueños para ser parte de algo mayor.

### **2.3.3 Imagen sagrada**

Como observamos en el apartado anterior, las imágenes oníricas de los sueños son esencialmente del ámbito singular, en el cual el soñante es el único receptor, y el posible interprete, que con su divulgación y con la ayuda de un externo develarán su posible significado, tomando como herramienta la hermenéutica psicoanalítica o como lo denomina

Ricoeur *hermenéutica de la sospecha*. Recordemos que Freud observa el concepto de la imagen onírica y su decir oculto, como un objeto que pareciera contener una mentira y a partir de esa mentira se develara la verdad.

Pero cada interpretación obtenida mediante este método, se observa una fascinación por relacionar la literatura (las tragedias griegas) y los sueños nocturnos con los deseos sexuales inmorales, por ejemplo el incesto, también se plantea el tema sobre el asesinato de un hijo hacia su padre, punto crucial para la ética y lo moral. Así mismo no podemos negar que a partir de ciertas conductas humanas, se han estipulado leyes y normas para un mejor funcionamiento de la sociedad.

Como hemos mencionado en líneas anteriores, es a partir de las imágenes oníricas (sueños nocturnos y en la imágenes generadas a partir de las tragedias griegas), estudiadas a través de Freud, se puede observar la importancia de la cultura en la construcción de las imágenes, incluso la participación esencial de estas en la edificación de una sociedad, de una comunidad, de una tribu o de un pueblo, convirtiéndose así en un movimiento de vaivén, en el cual ambas participan en su desarrollo. Es la imagen onírica la que abre y nos trae aquellas problemáticas del hombre social-cultural.

Es así como emergen las cuestiones relacionadas sobre la ética y lo moral en la sociedad y la cultura, y esa línea nos conduce a un punto más primario de la vida humana, nos referimos a aquellas preguntas relacionadas con la creación del mundo, de la vida, de la muerte, e incluso qué hay más allá de la muerte. Es aquí donde hacemos un salto de la imagen onírica, la cual se manifiesta en un sentido particular/individual, a la imagen colectiva, llamada imagen sagrada.

Todos sabemos que las plantas provienen de las semillas, que los animales y los humanos se reproducen, y así sucesivamente. ¿Pero de dónde surgieron todos? Tenemos explicaciones provenientes del sentido común que tratan de definir el origen de cada aspecto particular de nuestro medio ambiente, pero todo lo que hacen estas explicaciones es pasar "la pelota" a algún otro proceso o agente sobrenatural. Sin embargo, la gente piensa que "la pelota" tiene que parar en alguna parte... y esta función la cumplen los seres que tienen facultad creadora, como Dios, o los primeros ancestros, o algunos héroes culturales, quienes a su vez no fueron creados. (Pascal Boyer, 2002: 31)

Después de este preámbulo, es momento de referirnos a la tercer y última imagen, la sagrada. En ella se ven involucrados pueblos y comunidades, estas imágenes y su simbología mítica son el vínculo necesario para que las sociedades mantengan una relación continua con el pasado, y así dejar vestigio de dicha tribu al mundo y así mismo cada generación adquiera el conocimiento y tradiciones de su comunidad. De igual modo, los iconos de las imágenes sagradas tienden a construir y unir a comunidades e individuos que parecieran ser distintos pero con algo en común.

Las imágenes sagradas se mueven esencialmente en lo que llamamos cultura, son en primera instancia, un acto comunal, con la peculiaridad de su capacidad de poder deambular en el mundo cultural, pero con una envoltura que denominamos mitología y simbología. "La imagen sagrada compromete lo colectivo y se extiende y circula por el universo cultural, especialmente por las formaciones que llamamos de lo mitológico y lo simbólico". (Lizarazo, 2004: 152)

La imagen sagrada es colectiva, comprendida como imagen social, en ella se refleja una historia mitológica, así mismo puede considerarse parte de la subjetividad de una

comunidad (partiendo esencialmente en los inicios de las tribus, y pueblos, sin descartar a las sociedades actuales). Estas imágenes, por su contenido simbólico, pueden ser consideradas místicas y, además, ontológicas; así mismo, en ellas se nos muestran imágenes poderosas, tenemos la creencia que pueden cambiar la situación que afronta cierto individuo, así mismo en las imágenes sagradas se afirma que es un medio de salvación divina.

Por supuesto que tampoco el individuo es impenetrable al manto de las imágenes sociales, las grandes imágenes colectivas deben su alcance gracias a que no sólo sobrevuelan el mundo social, sino que se pliegan en la singularidad y allí se verifican. (Lizarazo, 2004: 152)

Como podemos observar la importancia de la cultura en las imágenes sagradas es esencial, por esta razón es necesario comprender un poco y, de manera general, sobre la cultura, ya que la conceptualización de este término es vasta sólo tocaremos las bases de aquello que hemos determinado como cultura. Así que, en primera instancia hemos comprendido y entendemos que la cultura es la base que sostiene a una sociedad.

En los inicios al conceptualizar la cultura, se le relacionó con el término de cultivar, como el trabajo que realiza un granjero en un pastizal. Los Romanos identificaron este cultivar en la antigua Grecia, al traducir el método de educación en aquella sociedad, por ende la cultura es entendida como una clase de educar, formar y criar a los niños conforme a lo necesario para pertenecer a dicha sociedad cultural, la cual los griegos llamaron *paideia*, entonces el humano es formado a partir de la subjetividad (virtudes, hábitos), y de la objetividad de lo comunal (historia, herencias).

La cultura entonces se ha identificado, por una parte, con el cuidado del hombre para el florecimiento de la *humanitas*, de lo específico de los seres humanos. Por otro lado la cultura ha remitido a los resultantes de dicho cultivo: tanto a la interiorización subjetiva de dicho trabajo, como a los objetos producidos por el cultivo [...] (Lizarazo, 2004: 153)

Cada sociedad tiene su manera de educar o cultivar a sus individuos, así mismo de implementar leyes y normas para mantener una estabilidad dentro de su comunidad, sin embargo para unos serán viables pero para otros son irracionales, por ejemplo en los pueblos originarios es común que una mujer se case a temprana edad, así como de ser madre y esposa, sin derecho de opinión e involucrarse en las cuestiones políticas de su pueblo; para una sociedad en una ciudad, son un tanto violentas aquellas normas de los pueblos hacia las mujeres. A pesar de ello, es claro que en toda comunidad hay cultura, pues se educa al individuo de acuerdo a las creencias comunales del pueblo. Es claro que la cultura influye en el ser humano y a sus productos. “La cultura es el conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualquier otra capacidad”. (Lizarazo, 2004:154)

Pero en la sociedad se generan dudas y preguntas, como hemos mencionado anteriormente, existe una incertidumbre sobre la vida, la muerte, el destino, entre otras, así que cada cultura ha generado sus propias respuestas a sus preguntas, construyendo leyendas, mitos y una cosmología. Creando así, sus imágenes. Una manera en la que la sociedad logró responder sus dudas fue por medio del mito.

Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El

mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. «Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció ab *origine*. (Mircea Eliade, 2015:54)

La palabra mito proviene del griego *mythos* que significa algo que se narra. El mito hace un intento de responder aquellas preguntas sobre el origen del hombre y de todas las cosas; es una narración de hechos que ocurrieron antes de la historia escrita y de lo no escrito aún, en este caso sería el futuro. El mito está presente en las sociedades en diferentes tiempos, tanto en su pasado, presente y hasta en el futuro. Los mitos al divulgarse en palabra, comienzan a formarse en imágenes.

Existen diferentes mitos algunos de ellos son cosmológicos, estos se relacionan con el orden del universo, cosmogónicos son aquellos que explican la creación del universo, antropogónicos explican la creación del hombre, de fundación estos hablan de la construcción de las ciudades, telúricos estos mitos se relacionan con el desarrollo humano y la naturaleza, teogónicos este mito explica el nacimiento de los grandes Dioses y los últimos pero no menos importante son los mitos escatológicos, estos explican el fin de las sociedades en otras palabras el fin de los tiempos. Estos mitos, poco a poco fueron tomando fuerza hasta que, se transformaron, se refinaron, al inicio de estos mitos, los dioses eran un tanto accesibles, pero poco a poco esto cambiaría.

Los mitos dejan su estado de palabra divulgada a ser una palabra escrita y además en una imagen, un claro ejemplo son los relatos que encontramos en los libros sagrados como en la Biblia, en la Torá o en el Corán. Así las imágenes de lo sagrado comienzan a tener otro enfoque, sin olvidar las primeras incertidumbres, pues su función ahora es el del consuelo, dar esperanza al individuo, pues ven en ellas como vías de salvación del alma.

Las imágenes sagradas, contienen un mito, un relato, una historia, un acto sagrado, por ejemplo la aparición de la virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, ante los ojos del indio Juan Diego. En ellas el ser humano social y cultural, se refugia para poder creer, para responderse aquello que no alcanza comprender. Incluso son utilizadas para la consolución de la sociedad, ya que existe un sentido de temor a lo que desconocemos.

Así mismo las imágenes sagradas son usadas para mantener un orden en la sociedad cultural. También son objeto de dominación hacia otras culturas, hacia otros individuos, por ejemplo la aparición de la virgen, mencionado en el párrafo anterior, pues lo que se buscaba era alejar a los nativos de sus creencias religiosas y acercarlos al catolicismo y Juan Diego fue objeto para dicho fin. Así las imágenes sagradas, nos ofrecen repuestas primordiales, colectivas y sensitivas.

## APARICIONES Y DESAPARICIONES DE REMEDIOS VARO

Con la misma violencia invisible del viento al dispersar las nubes pero con mayor delicadeza, como si pintase con la mirada y no con las manos, Remedios Varo despeja la tela y sobre su superficie transparente acumula claridades.

En su lucha con la realidad, algunos pintores la violan o la cubren de signos, la hacen estallar o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan. Remedios la volatiza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz.

Pinta lentamente las rápidas apariciones.

Las apariciones son las sombras de los arquetipos: Remedios no inventa, recuerda. Solo que esas apariencias no se parecen a nada ni a nadie.

Navegaciones en el interior de una piedra preciosa.

Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo.

El arte de la levitación: pérdida de la gravedad, pérdida de la seriedad. Remedios ríe, pero su risa resuena en otro mundo.

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

Cabellos de la mujer –cuerdas del arpa- cabellos del sol –cuerdas de la guitarra. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios.

El tema secreto de su obra: la consonancia –la paridad perdida.

Pinta, en la Aparición, la Desaparición.

Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama de teje y se desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal a lo que llamamos muerte –sólo es real la tela. Remedios antiparca.

Maquinas de la fantasía contra el furor mecánico, la fantasía maquinal.

No pinta el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa.

En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura.

Nos sorprende porque pinta sorprendida.

Las formas buscan su forma, la forma busca su disolución.

**Octavio Paz (Paz, 2003: 50)**

## Capítulo III

### 3.1 Los laberintos de Remedios Varo, el surgimiento de una soñadora

Creemos que la expresión humana es simple acción subjetiva y lúdica; y conducidos por la razón sólo alcanzamos a catalogarla como bello, grotesco, feo, agradable, etcétera. Sin embargo, en cada ruptura artística y modo de manifestación, hay sin duda, algo oculto y eso es lo que intentaremos develar. La pretensión de este apartado es, en primer lugar exponer brevemente el espacio histórico-cultural de Remedios Varo, destacando así los momentos significativos que influyeron para sus futuras imágenes artísticas.

El mundo donde se sumergió Remedios Varo nos induce a estos destellos mágicos, llenos de criaturas fantásticas, rompiendo toda ley humana y estereotipo socio-cultural. Así nuestra hechicera muestra que, en los laberintos que se nos presentan los sueños y la imaginación, buscan ser expresados a través de un boceto para convertirse en arte, es así como inicia nuestro viaje.

Indagar en la vida pasada de un artista pictórico se puede pensar innecesario, nos creemos superiores para entender una obra de arte sin el contenido histórico-cultural del autor, no negamos que el arte se debe vivir y sentir, ese primer encuentro, ese primer decir, es sin duda el primer momento de la experiencia estética; pero para entender y escuchar lo que la obra intenta gritar, es el objetivo a llegar; hacer una interpretación más certera de la obra de arte.

Es así que comenzaremos en adentrarnos en la vida, en los sueños, en los laberintos y corriente artística de Remedios Varo.

En el pequeño y mítico pueblo de Anglés<sup>17</sup> provincia de Gerona, localizada al norte de Barcelona, España, nace el 16 de diciembre de 1908 María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga<sup>18</sup>; a partir de ese momento nada en su vida será por casualidad, comenzando con Gerona, lugar de uno de los creadores medievales del pensamiento alquímico Raimundo Lulio y de los surrealistas Miró y Dalí comparten.

Su madre doña Ignacia Uranga y Bergareche, escogería el nombre de Remedios en honor a la Virgen de los Remedios, sin embargo para muchos la razón primordial de que la nombrara así, fue más bien un remedio para poder olvidar a su hija mayor que desafortunadamente había fallecido; este hecho es sin duda un punto crucial para la vida de Remedios Varo, pues ella comenzó a creer que era sólo un sustituto de su hermana ya muerta y Remedios sentía que ocupaba un lugar que no le pertenecía.

En los primeros años de Remedios Varo, la familia solía viajar constantemente por la profesión de su padre don Rodrigo Varo y Zejalvo, un Ingeniero especializado en obras Hidráulicas, viajes que le permitían estudiar las vías fluviales. Es así como Remedios Varo observó diversos lugares de España y también fuera del país, incluso visitó el norte África, es claro que estos sucesos se verán reflejados posteriormente en sus creaciones artísticas, pues en Remedios habría una aficción al no tener una estabilidad territorial.

La educación inicial de Remedios Varo estuvo a cargo de sus padres, ellos consideraban que era fundamental crear un lazo familiar, fomentar el orden y disciplina; la

---

<sup>17</sup> Remedios Varo nace en Anglés, muchos biógrafos aseguran que fue por casualidad ya que su familia estaba de paso, es por ello que ella no consideraba este como su hogar. Información recabada en los libros Catalogo Razonado y Viajes inesperados.

<sup>18</sup> Remedios Varo tuvo dos hermanos varones, uno mayor que ella y el otro menor, el mayor se convirtió en un gran médico, sin embargo la relación entre nuestra artista y su hermano nunca fue muy íntima, ya que él desaprobaba la vida que Remedios había escogido. Su hermano menor moriría en la guerra civil, peleando a lado de los ideales Franquistas. (Kaplan, 2007: 7)

imagen de su padre y sus enseñanzas, serán punto clave para dar comienzo con su creatividad, pues fue él quien la llevaría a museos a degustar del arte pictórico español como Velázquez, Goya y Murillo, le enseñó a manejar los utensilios de su oficio y perfeccionar el dibujo técnico. Se cree que Don Rodrigo era de una mente libre, independiente y creativa, cualidades que Remedios Varo plasmaría en su persona y en su arte; por otra parte su madre, tenía una personalidad muy distinta a la de su pareja de vida, ella muy conservadora, tradicionalista y religiosa.

Existe otra figura femenina que trascendería en Remedios Varo, su abuela materna, Doña Josefa Zejalvo y Alcántara, quien le mostraría la técnica del tejido y a coser sus propios ropajes, para la nieta este acto se convirtió en un rito.

Con el tiempo cesaron los viajes constantes y fijaron residencia en Madrid en los años de 1917-1923, ahora la pequeña Remedios Varo debía acatarse a las leyes y mandatos del Rey Alfonso XIII quien profesaba una educación ortodoxa: toda niña de clase media, debería asistir a colegios católicos. Comenzaron así, los límites, lo cordial, lo que una mujer debe ser ante la sociedad; se creaba una jaula para la imaginación de la inquieta Remedios Varo.

Sin embargo en ese mismo siglo surgiría una nueva forma de educación; se iniciaban las escuelas libres, en otras palabras, estas instituciones y su enseñanza estaban separadas de los intereses de la Iglesia y del Estado, este tipo de educación era del agrado del padre de Remedios, sin embargo la madre de Varo mantenía sus creencias demasiado arraigadas. Los límites, la rigurosidad y las enseñanzas de los colegios católicos, solo desarrollaban la ideología de ser una buena señorita de familia, una vida llena de rutinas,

estas ataduras culturales conllevó a una explosión y a la rebelión de aquella niña y su imaginación infinita.

Remedios Varo se despojaría de los estereotipos sociales y se refugiaría en la literatura<sup>19</sup>, una literatura con temas diversos entre ellas podemos mencionar las siguientes: la Filosofía oriental, la magia y el misticismo<sup>20</sup>. Ya en su adolescencia, Remedios se sumergió en la literatura de fantasía erótica. Seducida, plasmaría sus profundos sueños en lo siguiente:

Una noche, un ser extraño entró por la ventana y se me echó encima; era como el diablo. Yo resistí, pero su calor era inmenso. Al día siguiente, sin yo haber contado nada, mi abuela me dijo en la mesa: “Remedios, ¿Qué te ha pasado? Tienes el pelo quemado<sup>21</sup>”. (Kaplan, 2007: 18)

Las imágenes en los sueños de Remedios Varo, eran para ella límites entre la realidad y la fantasía, sin embargo cada escrito, cada sueño plasmado en papel, cada imagen dibujada tuvieron que vivir en el anonimato, ocultos en las sombras, en las paredes, debajo del suelo, es allí donde se gestarían sus futuras creaciones.

Su padre al observar a su pequeña hija se dio cuenta, que Remedios Varo poseía una facilidad para el dibujo, motivo que lo impulsa a intervenir en el desarrollo creativo y técnico de esta alma rebelde, así Don Rodrigo no dudó de interrumpir los estudios de bachillerato y enviarla a estudiar a la escuela de artes y oficios, después ingresaría a la

---

<sup>19</sup> Desde muy pequeña le interesaron los relatos de brujas, magia, fantasía, misticismo, también leía a Julio Verne, Alejandro Dumas, y Edgar Allan Poe. Información recabada en los libros Viajes Inesperados, Catalogo Razonado y Cartas, sueños y otros textos.

<sup>20</sup> Es preciso mencionar que estos temas estaban prohibidos por la Iglesia.

<sup>21</sup> Cita tomada del libro Viajes Inesperados, retomada de una entrevista que se le realizó a la artista.

escuela de Bellas Artes en Madrid y a los dieciséis años logra la aceptación en la gran Academia de San Fernando (1924-1929).

Como hemos mencionado en líneas anteriores, nada en la vida de Remedios Varo sucede al azar, pues en su estancia en la Academia de San Fernando tuvo como compañero a Salvador Dalí, considerado un alumno revoltoso fue expulsado, y se menciona que durante esos años esta institución de arte era rígida y no tolerante a las críticas y rebeldías de sus alumnos; situación irónica para Remedios Varo y su búsqueda de libertad; pero cada enseñanza adquirida en la institución, fue, para Remedios Varo, de gran beneficio en su estancia posterior en Venezuela, la técnica le ayudó para sustentarse económicamente en los años que serían los más difíciles para nuestra artista, tema que veremos más adelante.

Durante esos años en la Academia, Remedios Varo asistió a diversas tertulias en la famosa Residencia de Estudiantes con Luis Buñuel y Federico García Lorca, (artistas de gran relevancia en el siglo XX en Madrid, España) así nuestra alma rebelde comenzaba el viaje hacia los temas del surrealismo. El movimiento surrealista poco a poco hipnotizaba y enamoraba a Remedios Varo, el matiz de la rebeldía que se puede observar en el mundo de los sueños, fue un refugio en donde su imaginación la hacía volar y huir de sus cadenas sociales, políticas y académicas. Madrid también se veía sumergido en esta ola de imaginación, de este bombardeo de creaciones y locuras surrealistas. El surrealismo era definido por Breton como:

**SURREALISMO:** s. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (Breton, 2001: 44)

En su pequeño círculo íntimo de amigos estaba Gerardo Lizárraga, con quien tendría su primera ilusión amorosa, en la Academia él fue un alumno destacado con sueños de una realidad alterna. Con el paso de los años Remedios no podía escapar de la ideología sociocultural, refiriéndonos a la imagen de ser mujer, pues se pensaba que las damas deberían ser educadas por sus padres, bajo el orden, las tradiciones y de las costumbre y después con las limitaciones de un esposo, todo ello para pertenecer a una ideología acerca de una mujer de bien, pero nuestra soñadora, deseaba desarrollarse en el ámbito artístico, añoraba una carrea como artista/surrealista, razones que llevaron a Remedios Varo a tomar la decisión de casarse, y quien le brindaba la oportunidad de grandeza fue su compañero de la Academia Gerardo Lizárraga. Este matrimonio era para Remedios, una manera perfecta de ser independiente, pues Gerardo como Remedios eran seres que detestaban las reglas, donde ella imaginaba un mundo de sueños y él un mundo libre socialmente, eran dos seres enamorados de su independencia.

Sin embargo Gerardo Lizárraga era un ser sumamente rebelde, más que nuestra artista en potencia, él fue voluntario para luchar durante la Guerra Civil española y defender la idea de una República, es por ello que al contraer matrimonio Remedios Varo con Gerardo Lizárraga fue considerada simpatizante de la idea utópica, cómplice de aquellos que deseaban derrocar al sistema político.

Al inicio de la vida como pareja, en los años de 1930 decidieron radicar en Paris, Francia, estancia que no duró más que un año. Ahora su mirada se fijó una vez más hacia España, su hogar sería Barcelona, pues se consideraba el lugar donde el ambiente artístico europeo se magnificaba, y no sólo eso, el movimiento surrealista comenzaba su auge gracias a sus residentes Miró y Dalí, pero también por su cercanía a Francia.

Remedios Varo y Gerardo Lizárraga poseían, en Barcelona, una casa y un estudio, este último lo compartió con el pintor Esteban Francés, se dice que durante su convivencia diaria, existió un fugaz y tórrido romance, pero también la indujo a involucrarse con los logicofobistas<sup>22</sup>, y la conectó con André Bretón, quien sería su gran amor.

Posteriormente, en 1936 vendría un gran suceso que no sólo marcaría a España, sino a nuestra artista Remedios Varo. La lucha de la rebeldía y la inconformidad social acorraló al rey Alfonso XIII para huir del país, con este hecho se asumió la victoria de aquellos que apoyaban la idea de una República; al entrar las nuevas ideas al país los derechos hacia las mujeres fueron posibles, el reconocimiento social, al divorcio y al voto. Sin embargo la utopía de una República se vio opacada por otro grupo inconforme a los ideales de los republicanos, poco a poco la violencia se intensificó hasta convertirse en la Guerra más cruel y sangrienta de ese país, es por ello que nuestra artista junto con su esposo, decidieron salvaguardar sus vidas y huyen a París.

Allí su formación como artista plástica, iría en ascenso, pues Remedios Varo conocería a diversos personajes surrealistas, poetas como Esteban Francés, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford y Jacqueline Johnson (posteriormente se rencontrarán en México durante el exilio) los cuales y gracias a Benjamín Péret, la apoyarían para participar en distintas muestras de arte.

París se ha convertido para Remedios Varo una oportunidad para integrarse al movimiento surrealista parisino, sin embargo para pertenecer a este círculo de imaginación de aquellos artistas, se exigía que cualquier mujer aspirante debiera ser bella, joven, inocente, espontánea, y sobre todo que no haya sido corrompida por la razón y la lógica.

---

<sup>22</sup> Grupo de nuevo de artistas surrealistas, que rompen con el estilo de los fundadores del movimiento.

Pero no todo iría viento en popa, pues al asistir a una presentación de un documental sobre los campos de concentración descubrió que su esposo Gerardo Lizárraga fue recluido en aquellos lugares ubicados en Argelès-sur-mer y de Cremont de Ferrand, ya que era partidario activo de la República española, sin embargo y gracias a Remedios Varo, aún esposa de este, es liberado, y así concluiría su matrimonio, mas no su amistad.

Pero el amor tocó una vez más la puerta de Remedios Varo, pues el surrealista Benjamín Péret, se había enamorado profundamente de ella, él todo un caballero le mandaba presentes que simbolizaban el amor que sentía hacia aquella mujer pequeña y elegante, incluso diversos poemas escritos por el surrealista fueron inspirados por ella.

La vida romántica de Remedios Varo la llevó a involucrarse en situaciones políticas, primero por Gerardo Lizárraga quien fuese opositor del franquismo; y al mantener una relación con el comunista Benjamín Péret<sup>23</sup>, la mantendría en el blanco de los opositores, ya que Benjamín perteneció al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), fue un hombre fiel a los ideales de libertad.

La situación se complicaba cada vez más a partir de la entrada de los Nazis a Francia en 1940 y con ello la creación de un tratado, el cual obligaba al gobierno francés a entregar a todos aquellos fugitivos reclamados por el Tercer Reich, así mismo a cualquier persona con ideas anti-fascistas o religiosas correrían el riesgo de pertenecer a esta lista negra. Es por ello que la vida de nuestra artista estaba en peligro, y la eminente búsqueda de refugio comenzaba nuevamente.

---

<sup>23</sup>Benjamín Péret, poeta francés surrealista, por una extraña razón este poeta vivía sumergido en la suma pobreza y al unirse Remedios Varo con Péret también se unía a la pobreza. Lograban mantenerse gracias a los dibujos hechos por Remedios Varo, y el empleo de corrector de estilo de Péret. Información en el Catalogo Razonado Remedios Varo.

Benjamín Péret, al ser comunista fue arrestado por la policía francesa, recluyéndolo en la prisión militar ubicado en Rennes, Francia. Por mala suerte también logran localizar a Remedios Varo quien también fue encarcelada, sólo por ser compañera sentimental del poeta, tiempo después, nuestra pintora fue liberada; existe poca información sobre su reclusión, ella nunca mencionó cuanto tiempo duró, ni tampoco a donde la habían llevado, sin embargo su semblante reflejó una inmensa tristeza, podemos pensar que allí, su vida se había convertido en un infierno, y Francia ya no fue un lugar seguro.

Con el paso del tiempo, Remedios Varo junto a otros refugiados huyeron y llegaron a Marsella en 1940, la vida allí también fue muy difícil, pues se veía presente la Gestapo Alemana. Benjamín Péret recuperaría su libertad y llegaría a Marsella para encontrarse con su amada y con algunos integrantes del movimiento surrealista, quienes vivían bajo la protección de una cede del Comité de Auxilio Americano.

Así es como Remedios y Péret descubrirían la existencia del Comité de Salvamento de Urgencia, conocida en Francia como Centre Americain Secours, creada y organizada en Nueva York, cuya finalidad era salvaguardar la mayor cantidad de artistas e intelectuales de Europa hacia las Américas y con el apoyo de sus amigos del círculo, tenían la oportunidad de abandonar Europa. Sin embargo el viaje para huir de Europa conllevaba un arduo papeleo en el cual se debía demostrar el valor de rescatar a los intelectuales, si el pintor, ingeniero, psicólogo, educador, escritor, músico economista u hombre público lograba pasar este filtro tenía que conseguir el dinero para el pasaje y así viajar a las Américas, un tanto difícil ya que la sobrevivencia era dura y sumamente difícil. Para nuestra pareja, salir de Francia fue una travesía cruel y despiadada, después de algunos años más, lograron

embarcarse en un navío portugués, el cual daba un poco de paz y tranquilidad para nuestra pintora

Estados Unidos de América (EE.UU.) fue la primera opción de aquella pareja para pedir refugio, pero fueron rechazados por los antecedentes políticos de Benjamín Péret. Fue aquel presidente de la República Mexicana Lázaro Cárdenas, quien ofreció refugio a todos aquellos que fueron víctimas del horror de la guerra, y es así que Remedios Varo mantendrá la mirada hacia México. Pues compartían el mismo idioma y no solo eso, también le habían mencionado que, en esos momentos era el país del continente Americano donde se podría vivir cómodamente, tranquila y con la certeza de no morir a manos de una guerra absurda. Este era sólo un pequeño y gran respiro, pues esperaban el término de aquellas Guerras en Europa, y así poder ir a casa. Remedios Varo y Benjamín Péret tenían claro que regresarían a Francia y México sería una buena opción para salvaguardar sus vidas y seguir con sus actividades bohémicas.

### **3.1.2 El exilio de la hechicera**

Remedios Varo junto con el poeta Benjamín Péret, llegan a Veracruz, México el 16 de septiembre 1941 como refugiados; por las aportaciones al arte y a la literatura surrealista, el presidente Lázaro Cárdenas les otorgó el asilo político, ya que la situación que atravesaba Europa durante esos años y sobre todo la guerra que cruzaba España, era claro que las vidas de estos artistas corría riesgo, así el presidente mexicano les ofrece una vida tranquila.

Su comienzo como artista en el nuevo continente no fue notable, la subyugación hacia una vida bohemia que Benjamín profesaba, su trabajo como artista plástica no era ya su prioridad, ya lo decía Leonora Carrington: “Remedios era muy brillante y no era pretenciosa, una muy buena persona. No tomaba muy en serio su propio talento. Su propio

trabajo no era tan importante para ella”. (Flores, 1997: 20) Por otro lado la estancia de Remedios Varo en México y a pesar de la hospitalidad del presidente en turno, el monopolio del arte radicaba en el círculo de artistas mexicanos y se excluía a los artistas extranjeros, en este caso eran europeos-surrealistas, su gran mayoría.

La violenta mexicanidad de Rivera, Kahlo y su círculo, basada en un compromiso revolucionario con las raíces de México en la cultura indígena india, implicaba un rechazo de las influencias colonizadoras extranjeras, lo que les inducía a mantener a Varo y sus amigos europeos a cierta distancia. (Kaplan, 2007:87)

Con respecto a lo anterior, se menciona que la estancia de Remedios Varo fue limitada a ciertas actividades, incluso trabajó en las oficinas británicas realizando propaganda anti-fascista, decoraba muebles, y alejándose un poco más del arte, ahora Varo se dedicaba a elaborar diversos escritos, entre ellos se encuentra *Verdad absoluta, no quiero que despiertes*, también escribió cartas a personas desconocidas y apoyaría a Leonora Carrington en la elaboración de una obra teatral, es así como algunos del grupo de artistas europeos se mantendrían alejados de los artistas mexicanos, una forma de re-crear su mundo eurocéntrico dentro de América Latina, acción que separaba aún más al grupo de artistas mexicanos con los europeos.

Se cuenta que durante sus primeros años en México, Remedios Varo estaba en contacto con un grupo pequeño de mujeres llamado *La cuerda*, allí se discutían diversos temas. Al inicio Varo no podía participar al igual que otras mujeres, pues se debía ganar ese derecho, con el paso del tiempo Remedios Varo se convirtió en una participante de aquellas charlas; casualmente esto asemeja a la doctrina de Epicuro y su jardín donde se realizaba el

mismo proceso para ser parte de los amigos de este filósofo, esta cita surgió durante una charla en el seminario de Filosofía Helenístico-Romano.

En México, Remedios Varo se enfocaría en proyectos no tan no tan artísticos, Varo también se dedicó a perfeccionar las técnicas de restauración, a dibujar e ilustrar folletos publicitarios para una farmacéutica Casa Bayer; aquello limitaba a nuestra artista para expresarse y el desarrollo de Varo como artista-pictórica se veía subyugada a los cánones y caprichos de los clientes. Sin embargo Remedios Varo, encontraría la manera de crear sus ideas por medio de las imágenes realizadas para Bayer, poco a poco logró hacer suyos los dibujos.

Así transcurrió una década junto a Péret, y la jugarreta del destino los fragmentaría, pues Remedios se vería fascinada por un joven piloto francés, Jean Nicolle. El amor poco a poco se agotaba y Remedios Varo tomaría una decisión radical para la vida de su matrimonio, Benjamín y Remedios terminarían su relación amorosa y Péret regresaría a París.

Fue aquel piloto quien la llevaría a viajar en avión, su destino: Venezuela, lugar donde vivían ambas familias, tanto de Jean Nicolle así como el hermano mayor y la madre de Remedios Varo, allí Remedios realizó trabajos de dibujo técnico para las investigaciones del área de Epidemiología. Irónica situación para nuestra artista, pues ella misma había mencionado que no le agradaba salir tanto tiempo de su casa y si llegara a suceder procuraría regresar lo antes posible, también declaró que le atemorizaba viajar en avión.

Nuevamente nuestra artista decide separarse de su compañero sentimental y regresa a México. Aquel país que para muchos artistas, han proclamado como el lugar por

excelencia surrealista, donde se respira la magia, los hechizos se ven presentes, un mundo tranquilo alejado del horror de la guerra, lleno de inspiración, es así como nuestra artista acogería a México como su nuevo hogar.

Al poco tiempo (1952), los hilos del destino, la conectarían con Walter Gruen<sup>24</sup>, quien sin tapujos le dijo a la artista surrealista: “no pierdas más tu tiempo, vente a vivir conmigo y dedícate a pintar y hagamos una vida en común.” (Flores, 1997: 31), ella acepta la propuesta de Walter Gruen, convirtiéndose así en su última pareja sentimental.

Walter Gruen le daría esa estabilidad económica, emocional y territorial, ahora Varo le daría importancia a su vida y a su desarrollo como artista pictórica. Fue gracias a él que Remedios Varo maduraría a gran magnitud su arte, pues ahora era ella, el caballete, el pincel y las pinturas, sus obras se transformaron, las hizo suyas, era, sí, un surrealismo, pero a partir de ella, de su realidad frente al mundo. Llegando así, su momento de grandeza.

Con horas de trabajo dedicadas a sus pinturas, Remedios lograría su primera exposición colectiva en México, la magia que emanaba de aquellas imágenes, causaron sensación diversas al público. Y así las puertas comenzaron a abrirse, y en 1956 llegaría su mayor oportunidad, Remedios realizaría una exposición individual en la Galería Diana de la Ciudad de México, y con el tiempo Remedios Varo se da cabida en el mundo del arte, incluso le pidieron que fuera la encargada para realizar un mural en el Pabellón de Cancerología del Centro Médico, su boceto estaba hecho, sin embargo este proyecto no fue concluido.

---

<sup>24</sup> Walter Gruen, nacido en Viena en 1914, de origen Austriaco y descendiente de familia judía. Fue miembro del partido Socialdemócrata y a partir del anexo de Austria a la Alemania Nazi, la situación de Gruen se complicó. Fue encarcelado y llevado a los campos de concentración. Sobreviviente de aquella guerra es exiliado en México. (Kaplan, 2007: 119)

La imaginación de Remedios Varo claramente se había sumergido en su pasión, era ya difícil de controlar tan magnífica mente. Plasmando lo que hoy son sus obras más ilustres, las de su madurez, como artista plástica. En ellas notamos su fascinación por ciertos elementos que significaron su vida.

Es así como vendrían otras oportunidades para exponer sus lienzos, una de ellas fue en la Galería de Arte Contemporáneo, también en una exposición colectiva realizada en la Galería Excelsior, Remedios Varo obtuvo gran éxito logrando así romper límites, llegando a Tokio, Vancouver, y otras seis ciudades de Canadá. Vinieron otras exposiciones de sus cuadros, siempre en conjunto, destacando por su peculiar trazo.

Remedios Varo realizaría en 1962, con mucho trabajo y dedicación, una segunda exposición individual de sus obras que sin saber sería la última, el recinto galardonado fue la Galería Juan Martín en la Ciudad de México, en ella participaron dieciséis obras y su famoso tríptico que aglutina “Hacia la torre”, “Bordando el manto terrestre” y “La huida”.

Las ideas, la imaginación y la magia de Remedios Varo se apagarían rotundamente el 8 de octubre de 1963, su corazón dejó de latir, el esfuerzo de su esposo Gruen para aliviar el dolor de Remedios Varo fue en vano, la eminente muerte de nuestra artista había llegado. La huella que Remedios Varo había dejado en el mundo del arte en México era significativo, ilustres de la literatura como Octavio Paz, nos han dejado observar la importancia que tuvo Varo en el mundo intelectual. Antes del deceso, nuestra artista, logró terminar “Naturaleza muerta resucitando, 1963”, la cual para muchos es una metáfora de su propia muerte.

[...]Entonces, me di cuenta de repente que lo que él decía era cierto y que mi horror no era hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. Le

suplique que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila [...] (Remedios, 2009:132)

Remedios Varo, desde los inicios de su vida, comenzaba a perder su identidad al sentirse usurpadora de su hermana ya fallecida, y después tener que alejarse de su mundo y llegar a otro universo donde ella no era completamente bienvenida, motivo por el cual ella produce, bajo mi interpretación, estas imágenes amorfas que nos muestra en sus obras, personajes que son mitad hombre/mujer y animal, ¿será acaso el reflejo de su pérdida de identidad?

Sin imaginarse, Remedios Varo se enamoraría de aquel país que la refugió, aquel mundo que le abrió una puerta a un nuevo comienzo, a una nueva creación artística, sin embargo Varo siempre negó la influencia de la cultura mexicana para las creaciones de sus imágenes. No obstante podemos observar temas como la ideología del microcosmos y el macrocosmos o aquel dibujo que formaba parte de una obra teatral que se asemeja al dios del maíz, Códice Tro-Cortesiano , así mismo se piensa que las imágenes plasmadas en sus lienzos, los seres amorfos son similares a los hechas por las culturas originarias.

Al final la artista decidió quedarse en México, hasta el día de su muerte

El surrealismo que observamos en Remedios Varo es sin duda un mundo que sobrepasa la lógica, así mismo las leyes y la vida ordinaria o común, es por ello que diversos autores se han propuesto encontrar claves esenciales para lograr entender y descifrar su arte, entre ellas podemos encontrar: el misticismo, la arquitectura, el surrealismo, el esoterismo, la literatura y lo onírico, por lo anterior el arte de Remedios

Varo ha adquirido gran relevancia, por ejemplo, para la filósofa Juliana González<sup>25</sup>, ya que ambas mostraban un gran interés sobre el empoderamiento de la mujer, ya lo exclamaba Remedios Varo en una carta dirigida a Gerardo Lizarraga, posteriormente la Dra. Juliana González colaboraría en el Catalogo Razonado, “Su pintura tiene esa cualidad especial de conllevar un significado “filosófico” y no sólo artístico.” (González, 2002: 92) En el arte de Remedios Varo se puede observar una profunda reflexión sobre el Ser Humano, sus mundos interiores y sobretodo la relación que existe entre el humano y el cosmos; Remedios Varo rompía con esa estética que guiaba a los surrealistas, Varo comenzaba a desarrollar un estilo peculiar, mientras que los surrealistas europeos plasmaban sus sueños, Remedios plasmaba sus sueños lúcidos; su arte ya no sólo se enfoca en lo surrealista tradicional. Es aquella actitud que ha tomado nuestra artista, teniendo que afrontar su realidad, su vida.

Los elementos que Remedios Varo usa para la creación de sus obras, son objeto de estudio, cada uno de ellos están unidos y se entrelazan para una mejor interpretación, una hermenéutica y una experiencia estética de la misma; por ende podemos mencionar por ejemplo: la arquitectura. Remedios Varo plasma en sus obras un estilo gótico/romántico, una Europa que se localiza durante la Edad Media, incluso rompiendo el tiempo y mostrándonos la destrucción que deja una guerra, que solo la mente de Remedios logra entrelazar. Involucrando así mismo otros elementos, tal vez no visibles para el espectador, me refiero al aspecto literario; las imágenes de Remedios Varo nos relatan historias, incluso se logran entrever las influencias de ciertos temas literarios en sus imágenes, como los

---

<sup>25</sup> Juliana González, Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México, fue amiga de nuestra artista Remedios Varo. (Cartas, sueños y otros textos, Catalogo Razonado)

cuentos de Borges, Alicia en el país de las maravillas, el Principito, los poemas de Edgar Allan Poe, y del poema de Daisetz.

Remedios Varo y sus creaciones dejan de ser sólo arte y pasa a ser sabiduría, una sabiduría entendida como un juego de la imaginación, es sin duda un arte puro; ahora es adentrémonos a realizar vuestra interpretación de algunas imágenes de Remedios Varo; esto mediante la hermenéutica-estética de Gadamer.

## Capítulo IV

### 4.1 Un mirar distinto de la obra de arte de la Hechicera

Mucho se ha mencionado sobre la hechicera, de aquella mujer con ojos rasgados, cabellos ondulados y semblante melancólico, llena de enigmas y con aires de misticismo en su ser, toda ella es otro mundo, otra realidad. Dicha figura femenina nos incita a entrever aquel mundo que ha creado; nuestra invitación está plasmado sin duda en aquellas imágenes que parecieran no tener sentido y así cruzar aquel velo rasgado para develar aquello que, con su silencio nos quiere decir, (no el artista, sino la obra de arte).

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, es así como se le ha llamado a nuestra artista, en su seno familiar, para el mundo “Remedios Varo, considerada una de las mejores artistas en el ámbito surrealista del siglo XX” (Blanco, 2002: 10). Su trayecto como artista ha sido, de alguna manera, intrigante pero al mismo tiempo desinteresado, pues para muchos historiadores del arte, han afirmado, de manera apresurada, que no hay más que decir de aquellas imágenes mágicas. Sin embargo Kaplan abre un mirar distinto.

Hay un aspecto por el cual ella misma contribuyó a su propia marginación al elegir un estilo repetitivo, miniaturizado, fantástico, la fábula, de cuento de hadas, que resulta por todo ello muy vulnerable y fácil de rechazar si se mira superficialmente. He llegado a comprender, sin embargo, que en última instancia el estilo de su obra le servía bien. La seguridad de su técnica que ya había perfeccionado ofrecía garantías mientras experimentaba con las ideas que le intrigaban, y la apariencia fresca, tranquila, virtuosa de su obra se convertía en una superficie impenetrable detrás de la cual podía ocultarse. (Kaplan, 2002:34)

Así la inquietud de nuevos ojos, y de un observar distinto, abre de nuevo aquel horizonte, creando así un puente. De esta manera sus obras han sido estudiadas, analizadas y vistas a partir de diversas miradas, a tal grado de re-afirmar aquello que Remedios Varo profesaba, en voz de Alberto Blanco menciona que, para nuestra artista, el Arte es el medio para descifrar y así poder acceder al conocimiento. Para Blanco el camino del arte debe ser a partir de la duda, cualidad que reconoce en las imágenes pictóricas de Remedios Varo.

Y cada cuadro de Remedios Varo es – ni más ni menos- un paisaje de otro mundo: una ventana abierta en la conciencia de otra realidad. Ni ciencia, ni religión... el camino del arte en Remedios Varo obedece – como en todo verdadero artista- a los fogonazos de la intuición que en medio de los mendrugos de los tiempos, ofrece la moneda de oro del instante: la revelación.(Blanco, 2002: 13)

Distintas miradas, observando las imágenes de Remedios Varo, adentrándose poco a poco al enigma que nos ofrece nuestra maga, unos desde un enfoque literario, otros, vista desde la poesía, en la arquitectura, en el misticismo, también una mirada desde la ciencia, del psicoanálisis, o desde la simple iconicidad de la obra. Así que ondearemos un poco en estas miradas. Y con estos antecedentes, nuestro objetivo será analizar algunos cuadros (imágenes) a partir de un enfoque de la hermenéutica-estética y la filosofía, para ver a través del velo y encontrar una verdad.

Es preciso iniciar y entender su arte a partir de lo arquitectónico, pues es considerada una de las herramientas imprescindible para analizar y comprender a la hechicera. En toda la obra pictórica de Remedios Varo, podemos observar el tiempo que no transcurre, ya que nuestra artista nos sitúa en un momento histórico, la Edad Media, “Éste es, pues, el escenario de las pinturas de Remedios Varo: un mundo cuya superficie está

totalmente divorciada de los tiempos modernos [...]” (Engel, 2008:93) Peter Engel menciona que el estilo de Remedios Varo es romántico de la Europa mediterránea y sobre todo gótico, dicha especificación la podemos apreciar en aquellas estructuras y edificios que denotan su arquitectura medieval, como en el “Flautista, 1955”, “Tres destinos, 1956), así mismo observamos lugares religiosos como monasterios y conventos, “Ruptura, 1955”, “Hacia la torre, 1960”, recordemos que la formación primordial en el ámbito social y cultural, y sobre todo familiar, eran importantes los conocimientos religiosos del catolicismo (tema visto en un apartado anterior), así que dichos edificios, son un símbolo de aquella represión ideológica, específicamente al estatus de ser mujer.

Este tipo de arquitectura, nos envuelve, nos encanta y hechiza, nos arrastra y nos magnetiza, pues en ella podemos percibir aquel miedo y necesidades de la humanidad. Esta imagen arquitectónica nos guía, no solo al Medieval, sino a lo más íntimo el ser humano, el sueño, pero reservemos este tema. Pasemos a sus personajes peculiares, en ellos podemos observar que en su gran mayoría, tienen vestimentas apropiadas al estilo medieval que Remedios Varo plasma en sus lienzos, los personajes humanos (también existen personajes o entes, que son mitad hombre y mitad animal) usan túnicas o hábitos.

En los cuadros de Remedios Varo, además de la arquitectura, podemos encontrar mitología, enfocados sobre todo a la creación, podemos observar a un ente que no es precisamente un ser humano, pues también es un ave; en el lienzo encontramos a este ente creando aves, símbolo de unión con el cielo y la tierra, y a través de la luz de los astros adquieren vida, donde aquellas creaciones están constituidas con polvo estelar, titulado por la artista como “Creación de las aves, 1957”, en este cuadro se plantea que existe un ser que

da un orden, otorga vida, movimiento todo ello a través del cosmos, así mismo nos esboza que todo ser mantiene un contacto con los astros, las estrellas.

Así, aquella lechuza, un ser nocturno, devela una gama de conocimientos. En la diversidad de cuadros que nos otorga Remedios Varo, nos enfrentamos al “Encuentro o la cita, 1959” en esta obra son un poco más visibles los elementos, pues observamos la mitología religiosa, acerca del primer hombre y la primer mujer, con la latente seducción de otro ente.

En el ámbito surrealista, podemos observar una línea en común, plasma los sueños, esta corriente artística, se distingue por sus imágenes un tanto ilógicas para el entendimiento común. En el caso particular de nuestra pintora, podemos observar un surrealismo a partir de ella, pues podemos afirmar que ella se apoderó del surrealismo, lo hizo suyo. En sus lienzos podemos observar que ha plasmado sueños, tal vez consciente de ello, tal vez no.

Quando la lechuza despertó supo que ese día pintaría un cuadro. Para ello debía tener a mano [...] Cuando Remedios despertó supo que ese día, convertida en lechuza, iba a pintar un cuadro basándose en un boceto [...] (Alcubilla, 2006:4,6)

Remedios Varo no sólo pintó, también escribió sus sueños, y los culminó en un cuadro, pero también cabe la posibilidad de que el cuadro culminará en un sueño lúcido. Así cada elemento observado en sus pinturas, adquieren un sentido simbólico, y por ende un significado, los cuales reflejan emociones, angustias, temores e incluso libertad. Elementos icónicos como las formas ovaladas que parecieran ser un huevo, las observamos como un medio de transporte por ejemplo en la “Exploración de las fuentes del río Orinoco,

1959”, dicho símbolo representa, en primer instancia la gestación de ideas, incluso la de un ser creativo, pero también escenifica el seno familiar. En la arquitectura, podemos ver muros y murallas, las cuales fungen para aprisionar a los personajes, incluso subyugantes y limitantes, pero también puede ser una manera de protección.

Tantos elementos que podríamos exponer de manera apresurada, por ejemplo podemos evocar, el símbolo del gato, el cual adquiere cierta importancia pues en su gran totalidad podemos observar al felino, icono sustancial para Remedios Varo y su gran amiga Leonora Carrington, Fariba nos menciona en su análisis onírico de los sueños de Remedios Varo, que el gato es un guardián que conecta lo terrenal con lo espiritual, así mismo es un arquetipo lleno de sabiduría. Como podemos develar, nuestra artista, era una buscadora de la verdad, de la sabiduría, del conocimiento. “En todas estas pinturas los gatos poseen la capacidad de transformarse y, a partir de estas transformaciones, vincularse con la realidad invisible.” (Bogzaran, 2008: 164)

Mucho ya se ha mencionado, sobre aquel cuadro enigmático y más conocido de Remedios Varo, “Mujer saliendo del psicoanalista, 1960”, imagen que para muchos es el reflejo y lo sublime de los temas oníricos, pues cada elemento citado en él contiene un significado más profundo del subconsciente de nuestra artista. Es clara su conexión con grandes psicoanalistas como lo fue Freud y Jung. Retomemos la imagen de aquella mujer que sostiene un rostro, este rostro fantasmal, la cual es tomada desde la barba dispuesta, ella en arrojarlo al pozo, esa imagen, ese rostro, se ha pensado que aquella mujer se despojaba de yugo de padre, sin embargo Teresa del Conde nos dice que en realidad es Benjamín Péret, pero nosotros creemos que es la imagen general del hombre, el reflejo de todos los hombres que cruzaron la vida de Remedios Varo.

“Descubrimiento de un geólogo mutante, 1961”, imagen observada por dos distintos ojos, por un lado el literato y por el otro, la del científico. Ambos entraron al juego que nos ofrece el cuadro, a cada uno, un decir distinto. Observamos, en primer plano a un ser, casi humano, con alas que parecieran de un insecto y al final de ellas se logra observar una pequeña cola de papache, tal vez sea de un zorro, frente a este ser, una especie de máquina, que funge como si fuese un microscopio, analizando a la pequeña flor emergiendo de un devastador ambiente.

Así es la primer mirada; para el científico el decir del cuadro, aquel ente que observa lo evoca a distinguir a un explorador o un investigador, analizando aquello que tras un experimento ha de surgir. La observación de los fenómenos de la naturaleza, es aquel inicio de todo científico. Así mismo aquel instrumento, en cual el ente ve a la pequeña flor, también hay brotes, unos fallidos, otros muy prometedores, buscando así nuevas creaciones.

Muchos de sus cuadros retratan y se deleitan en uno de los momentos clave del proceso científico. Ese momento, que normalmente ocurre todo él en la mente y se omite por convención en las publicaciones formales del oficio, es el acto de inventar un nuevo modelo. (Friedman, 2002: 81)

Aquel personaje que observa a la delicada flor, mismo cuadro pero distinto mirar, pues aquellos ojos de la literatura ha logrado entrever aquella influencia dentro de las imágenes de Remedios Varo. Para Sandra Lisci, ese científico es un símbolo de El Principito (Le Petit Prince) escrito por el francés Antoine de Saint Exupéry; pues aquel observador entabla cierta reflexión acerca del hombre, su fragilidad y la deshumanización de la sociedad, y su afán de destrucción. Ese Principito símbolo de bondad, nobleza y sobre

todo de esperanza se nos plantea a lo largo de su historia, en el cuadro se refleja aquella humanidad destruida por una guerra, y el científico que solo parece observar, es lo que dejaron las guerras en nuestra artista, un sentido de angustia y una reconstrucción de ella.

Es posible encontrar una gran similitud entre esta pieza y una de las escenas de El Principito, de Antoine de Saint-Exupéry [...] El geólogo mutante nos recuerda al pequeño príncipe en el planeta Tierra que se muestra como un lugar desolado y desértico. (Engel, 2008: 109)

#### **4.1.2 Análisis Hermenéutico de algunas imágenes de Remedios Varo**

El *Juego* en la obra de arte se puede entender como una metáfora de las creaciones artísticas, es libre y autónomo, alejado de los caprichos del hombre. Adorno nos afirma que dicho carácter lúdico se convierte en algo totalmente serio, pues en el momento en que comienza el juego, se puede entender, un poco más esa realidad inmediata que nos acontece y así mismo una verdad del mundo se nos develará, y con esta línea me dirijo al análisis hermenéutico mediante el juego gadameriano de algunas obras de arte de Remedios Varo, aplicando la metodología de Gadamer, nuestra hermenéutica *docens*.

En el apartado anterior, logramos observar, distintas maneras de abordar el análisis, nosotros diríamos hermenéutico, de las obras de arte de Remedios Varo; pues a cada uno de los autores que interpretan la obra, es decir, a cada mirar se le reveló un mundo, una realidad y una verdad. Aquellas distintas maneras de observar los cuadros de Remedios Varo, serán un elemento más para crear el puente entre el pasado, presente y futuro, así mismo fortalecer nuestro horizonte de significación Es por ello que llegó el momento de entrar al juego, escuchar y dejar que la obra de arte hable, para este movimiento lúdico

serio, comenzaremos con lo más esencial, la descripción de la obra en términos del objeto artístico, en ella se plasma el primer análisis de una obra.

Debemos apuntar, que existen, desde nuestro observar, cuatro niveles de análisis para la obra de arte, en el primer escalafón se plasma el primer análisis de una obra, en ella se observará el marco teórico, social, político, personal, cultural, artístico de la pintora en cuestión, un mirar general de la obra. En el segundo nivel, nos encontramos con el análisis de los iconos o signos de la obra, en tercer lugar mi mirar desde la filosofía (hermenéutica - estética), y para finalizar lo que la obra de arte develará de mí ser. Es probable, querido lector que este último análisis no llegue a ser plasmado en este arduo trabajo, pues creo que esa verdad que me develará la obra de arte debe ser personal e individual.

En distintas obras de Remedios Varo, podemos observar una influencia clara de la profesión de su padre, recordemos que desde niña fue instruida en la artes y en perfeccionar la técnica del dibujo. En cada pintura, como en “Tránsito en espiral, 1962” o “Bordando el manto terrestre, 1961”, pues en ellas podemos observar dicho conocimiento. En las estructuras, en las murallas y en los edificios muestra muy bien lo enseñado por su padre, incluso Remedios Varo introduce en muchas de sus pinturas el elemento agua, otro referencial que nos dirige a su padre.

Así mismo ser transeúnte constante, de aquella soledad, de ser y a la vez no ser, de ese sentir de no pertenecer, lo refleja en cada pincelada que dio Remedios Varo, sobre todo en cada uno de sus personajes, tanto humanos como entes, y esa búsqueda constante de su ser emana en sus obras, también se respira ese miedo de persecución, ver horrores que solo el hombre puede ser capaz, y esa subyugación en torno al círculo artístico, y de las reglas social/culturales. “Locomoción capilar, 1959”, “Presencia inquietante, 1959”, “Encuentro,

1959”, “Mujer saliendo del psicoanalista, 1960”, “Invocación, 1963”, espejos de su realidad inmediata.

Diversos conocimientos adquirió Remedios Varo, los artilugios de aquellos mecanismos motores, de las ciencias, en especial de los insectos, mucho aprendió de los surrealistas, de la alquimia, la magia, pero poco se ha mencionado aquella técnica que su abuela le había enseñado, nos referimos al arte del tejido, pues en sus bocetos podemos inducir que le era muy importante dicho saber, pues no hay pintura que no se relacione con los hilos, muchos de ellos conectados con el cosmos, otros con los mecanismos, con la creación y del orden hacia la música, Remedios Varo nos habla aquí tal vez de un Determinismo. Como podemos observar las obras pictóricas de Remedios Varo que se relacionan con el Tejido, son bastas, por ello solo analizaré “Les feuilles mortes, 1956” y “La tejedora roja, 1956”.

*Le Feuiller mortesa(Anexo 1), Las hojas muertas en español, 1956* oleo/cartón, pieza de 74 x 60 cm. Remedios Varo, mientras realizaba dicho cuadro, la pre-nombró de formas distintas: Les heuiller mortes, El hilo, Las hojas muertas, y las horas muertas, creada en aquellos años de tranquilidad, en un entorno de paz que le ofrecía México y una estabilidad por parte de Gruen, así comenzaba Remedios Varo en apropiarse del surrealismo, sus pinceladas dejaron de ser una necesidad, dejó de pintar para los demás, ahora podía ser ella y emanar su creatividad, su conocimiento y su realidad.

En esta obra pictórica se nos presenta una doncella, con cabellos trenzados rojizos y un vestido color verde que pareciera ser de un estilo Medieval, ella sentada en un pequeño taburete, con una mirada fija, su figura alargada, entre sus manos sostiene una madeja de estambre color azul, a su lado derecho se encuentra una silueta o sombra de un hombre,

realizando una especie de reverencia hacia la doncella, en su pecho, que parece ser su corazón observamos una especie de puerta o pasillo sin fin, de ella salen dos aves, ambas de distinto color, la primera es roja y la otra es blanca. Al fondo a la izquierda tenemos una especie de chimenea, una vieja silla y un cuadro sin un acto de creatividad, la acompaña una ventana abierta, la cubre una cortina, la cual deja entrar al viento y trae nueve hojas color marrón, detrás de esta silueta o sombra vemos un sillón que, también se envejece, la alfombra donde se localiza la doncella y la silueta, pareciera ser césped acompañada por una pequeña jardinera circular. Remedios Varo busca que el espectador se focalice en los tres puntos importantes de la obra: La doncella con el hilo, la sombra con sus aves y las hojas muertas, realizando así un triángulo.

Remedios Varo, hace una fisura con los cánones del surrealismo, pues en sus cuadros observamos, casi siempre, personajes solitarios; mostrando así una parte de ella, Remedios Varo siempre procuró emanar en sus pinturas aquella magia que gozaba jugar. Los colores usados por Remedios Varo, logran hacer una especie de armonía, entre los fríos y cálidos, el azul, el rojizo, el verde, el ocre y ese grisáceo. Esto hace que nuestra doncella sea más cautivadora e intrigante. Siguiendo con el análisis de la obra de arte, es momento de pasar al siguiente nivel: lo icónico y simbólico de la obra.

Elementos esenciales del cuadro *Les Feuilles mortes* 1956. Remedios Varo, fascinada por las aves<sup>26</sup>, se hacen presentes en diferentes cuadros y este no es la excepción, como hemos observado nuestra pintora ha colocado dos pequeñas aves saliendo de aquella silueta, ambos en pleno vuelo, hay movimiento y tienen vida, estas aves, por la manera que

---

<sup>26</sup> Para profundizar este y los siguientes símbolos en el ámbito icónico, consultar Diccionario de los símbolos de Jean Chevalier, editorial Herder, 1986

Remedios las plasma pueden ser consideradas como aquella conexión entre el cielo y la tierra; así mismo las aves pueden referirnos al alma.

Hojas otoñales, el césped y las flores: en primer lugar las hojas representan la unión con lo vegetativo, con la naturaleza, también de un vínculo entre pensamientos con alguien más, las hojas entrando por la ventana traen prosperidad, sin embargo son hojas otoñales, es una hoja muerta, indica la tristeza y pobreza. El césped y las flores también fungen como esa conexión con la naturaleza y lo vegetativo. La flor puede ser un símbolo de la juventud.

El número nueve, pues son nueve hojas muertas que, con ayuda del viento irrumpen la habitación. Número que se presenta en la mitología, por ejemplo las nueve musas que surgieron de Zeus tras nueve noches de amor. Símbolo que también indica gestación y término de la misma, probablemente esto fue lo que tardó Remedios Varo en la creación de sus obras en aquel año, un símbolo de conclusión de una creación. Así mismo simboliza unidad, orden y perfección.

El viento, aquel que penetra en la habitación, donde se encuentran nuestros personajes, ese elemento considerado inestable y vanidoso. Pero también se asocia al ámbito religioso, por aquel soplo que dios otorga al hombre, aquello que llamamos Alma, da la vida, la movilidad y sobretodo una conexión con esa divinidad; el viento también fungen como mensajes de lo divino o lo que llamamos Ángeles. Este elemento goza de ser parte del ser, así mismo ese viento puede entenderse como una especie de mensaje de algún tipo cambio en la vida.

La sombra, dicha figura al ser observarla, podemos notar que trae consigo un sentido de intriga, pero también de soledad y nostalgia, así mismo es entendida como

aquello que está en la oscuridad y alejada de la luz. La sombra se ha representado todas las cosas no reales, prófugas que están en constante cambio. Pero es parte esencial de lo corpóreo mundano, pues se cree que es ella la que acompaña a su ente y, también al alma.

Y finalmente vemos ese hilo que la doncella tiene entre sus manos, esa imagen es observada como aquella unión o enlace con el mundo y el otro, dicho hilo es atraído desde el centro de la silueta hacia la mujer, pareciera que esta madeja, este hilo le estuviese dando una luz para que aquellas aves lograran salir de la oscuridad, de las tinieblas, una metáfora de la creación y la vida. Así mismo, indican aquellos hilos que dios usa para manipular como marionetas a los seres humanos. Este hilo azul, nos remite a un sentido de vacío, tristeza y melancolía. “Remedios Varo le da a veces un significado negativo, especialmente cuando la liga al concepto de *destino*.” (Castells, 1992: 62)

Como hemos observado, se ha realizado una especie de análisis, claro a partir de los símbolos más relevantes de este cuadro, pero es un mirar muy general, y al mismo tiempo muy particular, en el cual solo podemos delimitar al cuadro mismo, ya que no hemos dejado que la obra de arte comience a hablar. Pero esto no quiere decir que, todo lo que hemos realizado previamente, como el marco- histórico, social, cultural, político de la autora, y el análisis simbólico del cuadro tengamos que excluir para nuestro mirar hermenéutico-estético, pues todo aquello ya visto, serán una herramienta para develar lo oculto. Es momento de pasar al penúltimo nivel del análisis de la imagen.

*Les Feuilles mortes, 1956*, nuestra protagonista es una mujer sentada, con un vestido verde y cabellos rojizos, si es ella: Remedios Varo, su mirar, su rostro pareciera estar en un estado de calma y reflexión, recordando su pasado y proyectándose tal vez en su futuro, en sus manos podemos ver que contrae una madeja de estambre color azul que emana de un

ente, de una sombra, ese acto nos envuelve en aquel sentido de vacío que poco a poco se ha acumulado. Esa sombra se nos presenta en un tono grisáceo, con un centro o un corazón infinito, de él salen dos aves volando guiados por ese hijo azul, la primera es de un tono rojo y la otra blanca, ¿acaso traen noticias? o en ellas hay un mensaje de conocimiento y sabiduría, de fuerza y paz para aquella mujer; aquel ente adquiere una postura inclinada, siempre hacia la mujer, ella sumergida en su reflexión pareciera que le es indiferente ese ser.

Por debajo de sus pies, tanto de ella como de la sombra, podemos notar la ausencia de piso, pues en su lugar hay un pequeño jardín, un césped con diminutas flores colocadas de manera circular, es claro que Remedios Varo plasma ese miedo al tiempo y la vejez. Observamos una habitación que es consumida por el tiempo, por la naturaleza, por la nostalgia y la tristeza, pintada en un tono gris o blanco amarillento, nos muestra ese profundo vacío y soledad que agobiaba a nuestra artista.

Es probable que en la habitación, Remedios Varo nos muestre lo devastador que puede ser una guerra. Así mismo por el ventanal un viento irrumpe y deja entrar nueve hojas otoñales. El viento presente en el cuadro de Remedios Varo, puede sugerirnos aquellos cambios que sufrió en su transcurrir en el mundo. Aquella mujer, ajena a un mundo nuevo, muestra su lejanía a de su pasado para permitirse un nuevo surgir, un crecimiento. Llena de esperanza, vida y fortaleza, se aleja de aquellas ataduras para ser ella misma. Un cuadro muy significativo para nuestra artista, pues en él anuncia un cambio de vida y una reflexión de su pasado.

Ese mismo año de 1956, Remedios Varo concluyó la “Tejedora roja” (Anexo 2), óleo sobre tela, con un tamaño de 43.5 x 28.5 cm, esta obra, también obtuvo nombres

previos como “mujer roja y la tejedora”. Como podemos observar, es el mismo año que concluyó varias pinturas, pues fue aquel año, que llegó su mayor oportunidad para demostrar su magnificencia, su magia, su hechizo, pues Remedios Varo presentaría, por primera vez, una exposición individual en la Galería Diana de la Ciudad de México, en la cual su éxito su inevitable, y con el tiempo Remedios Varo se dio cabida en el mundo del arte en México y en el mundo.

Tenemos una habitación con un estilo medieval, a la derecha del cuadro, en la parte inferior a una mujer de color negro con matices blancos y un destello de luz, su vestido es largo pero del mismo color, ella sentada en una vieja silla que apenas se logra notar, que pareciera una sombra, dicha figura femenina, con esa mirada fija que se han caracterizado diversos personajes de Remedios Varo, se encuentra tejiendo a una mujer con hilos rojos, con cabellos largos de mismo color, su cuerpo se dirige a una gran ventana sin cortinas, ni nada que le cubra, pareciera solo un hueco en la pared; la mujer tejida de rojo fija su mirar hacia el espectador, debajo de ella encontramos un pequeño gato negro jugando con una madeja de estambre, del cual fue tejido, y pareciera que este felino se ha tejido solo, su cola un tanto extraña pues parece ser parte de una ave.

En el techo podemos observar telares y tejidos colgados, entre ellos hilos saliendo de ellos pero también fungen como sostén de los mismos, por arriba de la tejedora vemos un pequeño gancho que sostiene a dos siluetas o tal vez sean tejidos que se asemejan a un cuerpo humano, uno de ellos es de color naranja y el otro negro es, a la mitad del techo podemos ver un gancho o garfio más grade que el anterior, de el cuelga un gran hilo negro, tan largo es que pareciera ser extraído del cosmos. Por último una sombra negra clavada en

la pared, la cual se encuentra conectada con la mujer que está sentada tejiendo. Todos los hilos de ese cuadro se conectan a la habitación, a los personajes y al universo.

Podemos observar que en ese año, Remedios Varo pintó a sus personajes relacionados con el tejido, con figuras femenina, apresuradamente decimos que todas ellas es la artista misma, esto reafirma la premisa que hemos expuesto: Remedios Varo hizo suyo el surrealismo; es claro que la artista en cuestión impregna sus imágenes una parte de sí. Los colores cálidos como el rojizo y el naranja, y en especial el negro<sup>27</sup>, crean una vez más una armonía en la imagen, dirigida a otro ámbito. Así como se examinó la obra anterior “*Les Feuilles mortes, 1956*” se analizará “*La tejedora roja, 1956*” y siguiendo la línea de investigación es momento de pasar al siguiente nivel: lo icónico y simbólico de la obra, tomando elementos fundamentales para el entendimiento de dicha obra

El primer elemento en a examinar será el pequeño Gato juguetero; al hablar de este enigmático animal, entramos en temas mágicos y místicos. Dicho felino es considerado un ser híbrido, ya que hoza a ser tanto un ente maligno, pero también benigno. Este pequeño ser ha sido catalogado, en su mayoría como un símbolo de mala suerte, mal augurio, ya que se asocia con la noche. Los felinos, se caracterizan por ser elegante, sigilosos, y por ser guardianes.

Los hilos, este símbolo fue ampliamente comentado en el análisis icónico/simbólico del cuadro “*Las hojas muertas, 1956*”, es por ello que mencionaremos en breve un poco más de dicho símbolo. En el caso particular del cuadro en cuestión podemos mencionar

---

<sup>27</sup> Los artistas del siglo XX, sobretodo los surrealistas, le otorgan el grado de color al negro que, por mucho tiempo, se había considerado solo como la inexistencia de luz.

que, es una especie de elemento que une y liga todo, los seres vivos con el cosmos. Considerado una vez más, como el hilo del destino.

El tejido, como podemos observar, en la imagen de la tejedora predomina su quehacer, sus creaciones. Las tejedoras y sobretodo el tejido significa aquel movimiento del universo, la tejeduría es un sinónimo de creación. La tejedora creadora y a la vez partera de los entes que al término de su tejido corta los hilos sobrantes, asemejando a un cordón umbilical de un recién nacido, dadora de vida y creadoras de nuevos seres. Así como son portadoras de abrir y cerrar ciclos. En la mitología griega se refieren a las tejedoras como las Moiras, aquellas hermanas que son encargadas del destino, ellas usaban un hilo, llamado hilo de la vida, marca el inicio de la vida y el término de la misma. La primera hermana Átropo se dedicaba a hilar, la segunda Cloto enrollaba el hilo y por último Láquesis, la más temida, pues ella daba el corte final del hilo.

El color negro, mencionaremos el significado de este color, ya que su contexto en la obra enmarca un cambio. Para la observación común, el negro se asocia con lo negativo, a la noche, a la oscuridad, considerada ser de las tinieblas y de la muerte, el negro es dolor, es tristeza, es duelo. Un sentido de profundidad sin fondo, un abismo, es nada, y atrae el caos. Como podemos observar, el negro no posee un significado agradable, afable, sin embargo para los artistas del siglo XX, los surrealistas, otorgan un significante vanguardista y personal a este color.

Análisis hermenéutico/estético del cuadro *“La tejedora roja, 1956”*:

Durante la noche, en un edificio medieval, en un pequeño cuarto, vemos al fondo, una mujer toda de negro y un pequeño destello de luz, ella sentada en una vieja silla,

sumida en su reflexión y hermetismo, mostrando así su solemne grandeza, ella subsumida en su tejido, pues está creando a un ser. De repente una sutil, y melancólica mirada nos atrapa, con ese vigor y fortaleza, intenta escapar por una ventana, tal vez a intentar vivir sin ataduras, ya que aun sigue conectada al tejido de aquella mujer, alrededor de ella se perciben seres que no fueron logrados, están inmóviles, dicha imagen inunda de tristeza y esa melancolía que caracteriza a Remedios Varo, todos estos seres, tanto inanimados como la mujer roja están conectados a través del hilo, en especial de aquel que entra del cosmos a la habitación. Telas, hilos colgando, simulando esa unión de los seres vivos, con un creador y entre ellos mismos, dándonos así un sentido de determinismo. En lo profundo de la habitación se puede observar, una silueta atrapa con un clavo en la pared, pero algo singular pasa por aquella imagen, esta sombra está conectada con la tejedora. Tal vez atrapada en su destino, es ser solo la creadora y nada más

Un pequeño gato negro juguetón e inquieto distrae ante la nostalgia de la imagen, unido a su hilo, jugando con esa madeja negra, ese enigmático ser, es el único que rompe con lo que hemos llamado determinismo, pues pareciera que este felino fractura ese círculo, ya que el hilo no lo manipula a él, pues es el pequeño gato que, decide a su antojo y capricho, cómo vivir su existencia.

Estas tres figuras, la sombra clavada en la pared, el pequeño gato negro y el ser tejido o la mujer roja que sale por la ventana, representa la historia de nuestra artista; la primera es el pasado de la artista, el último su momento creativo en el cual, ella ondeaba en el mundo surrealista, y su primer fractura con los cánones sociales. Y el segundo, el pequeño gato, es definitivamente el presente histórico de Remedios Varo, donde es ella la

creadora, la que decide, y logra vivir en plenitud su ser creativo. Pues ella creía que el conocimiento nos liberaría de esas ataduras.

Cada mirar, cada acercamiento a los cuadros pictóricos comienza el acto del *juego*, aquel movimiento de vaivén, aquel diálogo entre las dos imágenes y yo, cada vez de una manera única, se nos devela una verdad, un mundo abrumador y una extensión de mi realidad se forma, y aquella temporalidad de los participantes funge como puente para la comprensión de la obra de arte, del mundo y de mi ser, así es como se plasma o se manifiesta lo que llamamos hermenéutica *utens*.

## Conclusiones

Como hemos mencionado al inicio de este trabajo, el objetivo primordial es, llevar a la práctica el método hermenéutico de Gadamer, enfocado principalmente a la estética, el cual nos ayudó a realizar un análisis de las imágenes pictóricas de Remedios Varo y así develar el mensaje. En este momento hemos dejado que la obra de arte se comunicara y nosotros escuchamos, entramos al movimiento de vaivén y fuimos parte de aquel *juego* que se presentó, hemos develado lo oculto en la obra de arte, mediante la estética/hermenéutica logramos colocar un puente y conectar el pasado, el presente y un futuro, transgredimos el tiempo.

Y aunque llegamos desnudos a enfrentarnos con la obra, ya teníamos un referente histórico de la misma, pues hay obras de arte que no se logran comprender sin su antecedente, incluso se corría el riesgo de caer en una arbitrariedad. El acto del *juego*, recordemos que es y debe ser único, lo que me dice a mí, no será lo mismo que le dirá al otro, es un acto irrepetible. Y enfatizo que este acto de *juego* no se refiere al acto lúdico, en el sentido de diversión, pues en este movimiento se espera develar la esencia de la obra de arte, mencionado en el capítulo I. En el acto del *juego*, podemos enfrentarnos con una transformación, que tendrá una afección a los jugadores, y así adquirir una extensión de nuestra realidad.

Como hemos observado, dicha metodología de análisis nos fue guiando hasta llegar a plantear la hermenéutica de Gadamer como *utens* y al mismo tiempo como *docens*, y aunque estos términos no son muy recurrentes, si son necesarios para este trabajo de

investigación, pues en ellos encontramos la manera más idónea de construir el método de analizar las imágenes pictóricas, ahora es una hermenéutica/ *docens/utens*.

Analizamos, en sus primeras concepciones hasta llegar a Pierce y Beuchot, quienes definieron y llevaron a la práctica ciertos conceptos, el primero en un ámbito lógico y el segundo en el ámbito hermenéutico; recordemos que para Beuchot el término *docens* son las doctrinas y teorías, pero existe una necesidad para este autor en llevar las reglas de la interpretación hacia la práctica, lo que llamamos *utens*; así mismo observemos que tenemos el *docens* que en este caso es la teoría del método hermenéutico de Gadamer, en ella nos fue guiando para hacer nuestro análisis de interpretación y el siguiente paso fue aterrizar dicho trabajo y develar lo oculto en la obra de arte de Remedios Varo, este punto es importante, ya que existe la creencia de que Gadamer no logra concluir este proceso. Como lo señala Domínguez<sup>28</sup>.

Las imágenes pictóricas que posteriormente fueron sometidas al análisis hermenéutico, se seleccionaron a partir de los tipos de imagen que se explicaron en el capítulo II, apartado 2.2, pues en ellas observamos una imagen poética, la cual relata una historia a partir de la metáfora, y aunque su simplicidad pareciera inundar al cuadro, su simbología nos llena de intrigas, incluso una de estas pinturas fue fruto de un sueño que en algún momento tuvo la artista surrealista Remedios Varo.

---

<sup>28</sup> La Estética hermenéutica y una hermenéutica de la imagen, el espíritu de esta es jalonar la interpretación de la imagen hasta las fronteras de lo decible, y en esta frontera hacer consiente la evidencia superior de lo intuitivo de ella inalcanzable por cualquier explicación. Para la hermenéutica de la imagen de Imdahl, esto significa aprestar el ver comprensivo que capte en su debida pretensión la imagen, para la Estética hermenéutica de Gadamer, ello es realizar debidamente la hermenéutica, la comprensión interpretativa, donde los conceptos o el discurso de que se vale no resultan temáticos en cuanto tales, sino que “desaparecen tras lo que ellos hacen hablar en la interpretación” [...] (Domínguez, 1997: 97)

Al comienzo de dicho análisis hermenéutico de las imágenes pictóricas de Remedios Varo, observamos lo común, lo ya dado, el objeto y la imagen que, a un simple mirar puedes entender; el siguiente paso fue en el ámbito icónico/simbólico, en ella logramos entender a la artista, su pensar, sus sentimientos, incluso por todo aquello que, de alguna manera le causó una afección tanto a su persona individual como a la artista que era y que de ello emergió. Así mismo logramos rasgar el velo y develamos un poco del decir de la obra de arte, de la imagen; en ella notamos la fragilidad del ser humano, el determinismo de una sociedad cultural (dicho determinismo pareciera estar vigente), incluso de un ente superior, pero también nos plantea la posibilidad de romper con esta ideología, de este ser que, como lo menciona Mircea Eliade<sup>29</sup>.

Las imágenes *Le Feuiller mortes 1956* y *La tejedora roja 1956*, ambos cuadros marcan ese inicio, de una conexión con el cosmos, con el universo; en el primer cuadro podemos entrever que Varo siempre unida está con su pasado, pero también dejando ir sin olvidar, y en el segundo, una oleada de hilos conectados entre el pasado con el presente y también con un futuro posible, refiriéndonos que los seres humanos somos parte de aquella inmensidad y determinados a un fin, pero con esa osadía de romper con el tejido que nos une a la tejedora y por fin ser libres, de vivir.

Así mismo, esa tejedora, que al inicio nos aprisiona y que pareciera subyugar a sus creaciones, también es un símbolo de libertad, pues el hecho de que esa figura sea mujer, nos refiere a que podemos tejer nuestro propio destino, forjarnos como seres individuales y,

---

<sup>29</sup> La creación no está absolutamente separada de su creador: permanece unida a él como por un cordón umbilical. Ello es importante porque, al ser así, los mundos y los seres no son, ni pueden serlo, "libres". No pueden moverse por su propia voluntad. El hilo que los une a su autor les mantiene en vida, pero también en dependencia. «Vivir» equivale, bien a ser «tejido» por la potencia misteriosa que trama el universo, el tiempo y la vida, bien a estar unido por un cordel invisible a un cosmocrátor (Eliade, 2001:171)

también curiosas como aquel gatito negro jugueteando con la madeja. También se nos presenta esa posibilidad de ser creadoras de algo más grande. Poco a poco, indagando, observando y entrando al *juego*, se tornó cada vez más personal, un encuentro conmigo misma, con mi verdad.

Es claro que muchos han intentado buscar que la hermenéutica sea universal, y que en ella encontremos esa Verdad absoluta, sin embargo creo que es un tanto ambicioso pensar en que el método hermenéutico sea universal observado en el ámbito tradicional, más bien profeso con la idea universal de Gadamer: *la comprensión humana general del mundo*; pues como mencioné anteriormente, mi verdad no será la misma para el otro, pero con la apertura siempre de escuchar al otro, así mismo plasme la idea de que Gadamer no logra concluir su método, refiriéndome al análisis final, en la cual cabe la posibilidad de encontrar esa verdad, sin embargo, para nuestro autor, se reveló su verdad, y por ende no es necesario divulgarla, pues hay muchas pequeñas verdades y este es el primer paso para acceder a lo que se busca.

El arte, como la filosofía es un medio de conocimiento, como estudiosos, debemos dar cierta importancia a la primera, pues en ella podremos encontrar respuestas acerca del ser humano, incluso llegar a una verdad. Es necesario voltear a ver las cuestiones más humanas, aquello que parte del mismo hombre, las creaciones artísticas como la fotografía, la pintura o la arquitectura, pues en ellas podemos encontrar esa verdad.

## Bibliografía

- Alcubilla, José Luis, *Creación de las aves: cuadro de Remedios Varo*, FCE, México, 2006, pp. 23.
- Aristóteles, *Poética*, España, Gredos, 1999, pp. 542.
- Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños, ensaño sobre la imaginación de la materia*, FCE, México, 2011, pp. 295.
- Bachelard, Gastón, *El derecho de soñar*, FCE, México, 1997, pp. 250.
- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*, 3ª edición, Ítaca, México, 2005, pp. 238.
- Blanco, Ricardo Beledo, *Hermenéutica docens, Hermenéutica utens*, UNAM, México, 2011, pp.227.
- Boyer, Pascal, *¿Por qué tenemos religión?*, Taurus, México, 2002, pp. 570.
- Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, pp.180.
- Calvo, Francisco, *Imágenes de lo insignificante*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 304.
- Carritt, E.F., *Introducción a la estética*, FCE, México, 1983, pp. 195.
- Castells, Isabel, *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, ERA, México, 2009, pp. 133.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 1107.
- Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Kairos, España, 2001, pp. 240.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, España, 1991.
- Gadamer, Hans-George, *Actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Gadamer, Hans-George, *Estética y Hermenéutica*, 2ª edición, Tecnos, España, 1998, pp.316.
- Gadamer, Hans-George, *Verdad y Método I*, 13ª edición, Ediciones Sígueme Salamanca, España, 2012, pp. 697.

Gadamer, Hans-George, *Verdad y Método II*, 8ª edición, Ediciones Sígueme Salamanca, España, 2010, pp. 429.

Gadamer, Hans-George, at al. Diccionario de hermenéutica una obra interdisciplinar par alas ciencias humanas, Universidad Deusto Balbao, 2001, pp. 656.

González, María Antonia Valerio, *El arte develado, Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005, pp.170.

Grondin, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, Herder, Barcelona, 2008, pp.173.

Grondin, Jean, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Herder, España, 2002, pp. 269.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, FCE, México, 2010, pp.124.

Husserl, Edmund, *La idea de la fenomenología*, FCE, México, 2015, pp.107.

Kant, Immanuel, *Critica del juicio*, Nueva biblioteca filosófica, Madrid, 1876, pp. 284.

Kant, Immanuel, *Critica de la razón pura*, Taurus, México, 2006, pp. 692.

Kaplan, Janet, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, 3ª edición, ERA, México, 1998, pp. 272.

Lapujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 2011, pp.265.

Lizarazo, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños, hermenéutica de las imágenes*, Siglo XXI, México, 2004, pp. 257.

Másmela, Carlos, *Dialéctica de la imagen, Una interpretación del Sofista de Platón*, Anthropos, España, 2006, pp. 158.

Mendoza, Edith, *A veces escribo como si trazase un boceto, Los escritos de Remedios Varo*, Iberoamericana, España, 2010, pp. 327.

Muñoz, Gemma, E. Álvarez at al, *Historia del pensamiento, La escolástica Vol. II*, Sarpe, Barcelona, 1988, pp. 397.

Nonaka, Masayo, *Remedios Varo: Los años en México*, RM, México, 2014, pp. 118.

Ovalle Ricardo, W. Gruen, et al., *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, 3ª edición, ERA, México, 2002, pp. 429.

Pawlik, Johhanes, *Teoría del color*, Paidós, España, 2004, pp.154.

Paz, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 2003, pp. 232.

Platón, *Diálogos I, ION*, Gredos, España, 2008, pp. 592.

Platón, *Diálogos IV, República*, Gredos, España, 2008, pp. 502.

Plazaola, Juan, *Introducción a la Estéticas*, 4ª edición, Universidad de Deusto, España, 2007, pp. 623.

Ricoeur, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, 11ª edición, Siglo XXI, México, 2004, pp. 483.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, 2ª edición, Trota, España, 2001, pp.434.

Rodríguez, Aníbal, *Poética de la interpretación: la obra de arte en la hermenéutica de H.G. Gadamer*, Universidad de los Andes, Venezuela, 2005, pp. 228.

Ruy, Alberto, T. Arcq, P. Engel et al., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Artes de México, México, 2008, pp. 215.

Sánchez, Adolfo, *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1978, pp. 492.

Sandoval, Edgar, *La recepción de C.S. Peirce en la obra de Mauricio Beuchot*, UACM, México, 2016, pp. 251.

Schiller, Friedrich, *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 397.

Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, ENAP, México, 2008, pp. 365.

## **Fuentes Electrónicas**

Chalvaud, Irlanda, *El Guernica de Picasso*, en: <http://revistadefilosofia.com/28-08.pdf>, visitado el día 10-noviembre-2017.

Del Valle, Natalia, *Investigación Hojas muertas*, en <http://vinculacion.dgire.unam.mx/Memoria-Congreso-2017/trabajos-humanidades-y-arte/arte/10.pdf>, visitado el día 15-noviembre-2017.

Domínguez, Javier, *Estética hermenéutica y hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lengua en H.-G. Gadamer y G. Boehm*, en: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/Antioquia/015-016/Antioquia-015-016-07.pdf>, pp. 91-111. visitado el día 14-octubre-2017.

Lorca, Oscar, *Arte, juego y fiesta en Gadamer*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/contenidos.html>, visitado el día 22-agosto-2017.

Richir, Marc, *Imaginación y phantasia en Husserl*, en <http://www.revistadefilosofia.org/34-11.pdf>, pp. 419-438. Visitado el 23-febrero-2017.

<http://etimologias.dechile.net> Visitado el día 25-enero-2018.

## **Documentos**

Flores Montaña, Patricia, *Tesis: La comunicación de los artificios del pensamiento. Una inyerpretacion de la obra de Remedios Var*, UNAM, México, 1997, pp.63.

Frías Lugo, Jacqueline, *Tesis: Sueños y fantasía de Remedios Varo: Crónica biográfica (1908-1963)*, UNAM, México, 1998, pp. 131.

## Anexo 1



*Hojas muertas en español, 1956*

Oleo/cartón

74 x 60 cm.

## Anexo 2



Tejedora roja, 1956

Oleo sobre tela

43.5 x 28.5 cm