

Curso 2004/05  
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/10  
I.S.B.N.: 84-7756-637-2

M.<sup>a</sup> ELENA MORALES JIMÉNEZ

Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones.  
Análisis comparativo entre pinturas  
de Remedios Varo y textos de Isabel Allende

Director  
EDUARDO CAMACHO CABRERA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS  
Serie Tesis Doctorales

*A mis padres*

# Agradecimientos

Esta tesis se ha podido presentar gracias al catedrático de Pintura y profesor de *Escenografía y Escenotecnia* Eduardo Camacho Cabrera, poseedor de una amplia experiencia en el ámbito de la comparación de las diversas artes, que me ha transmitido a través de sus numerosas publicaciones y de las sucesivas charlas mantenidas desde que inició la dirección de este estudio. Gracias por haber confiado en mi capacidad investigadora y por haber permitido e, incluso, potenciado el carácter creativo de este trabajo. Gracias también por tu talante positivo y esperanzador, así como por tu disponibilidad y por la claridad de las correcciones de esta tesis.

Le agradezco a Isabel Allende la pronta respuesta a mi cuestionario, en una carta donde asegura la existencia de una "asombrosa conexión, una alquimia" entre Remedios y ella, "que desafía distancias y tiempos". Tu testimonio ha sido la mejor defensa de la base de mi trabajo, el mejor aval y garantía de que son sólidos los fundamentos de esta investigación.

Un millón de gracias a Alicia Llarena por sus intensos ánimos cuando más los necesitaba, así como por su hospitalidad altruista, y por mostrarme la grandiosidad de su persona como investigadora entusiasmada e impecable y como amiga entrañable.

Gracias a Soheila Pirasteh e Isabell Castell por sus consejos y opiniones, a Ramón Salas por sus incentivos, y a Arturo Maccanti y Gonzalo Díaz por sus tenaces estímulos.

## **Gracias infinitas:**

A todas las personas que me han confortado a lo largo de este recorrido; si no hay espacio en esta página para muchas de ellas, sí lo hay en mi corazón, y allí estarán siempre.

A mi familia y amigos. A mi abuela Manola y a mis hermanas Paloma, Marta y Laura, a mi pequeño sobrino y a mis tres cuñados.

A mis padres, Soledad y Domingo por su bondad, cariño y comprensión. El ejemplo que he tenido de ellos como investigadores en el campo de la ciencia ha sido una estupenda guía que ha alumbrado los túneles más oscuros. Además, le debo un especial agradecimiento a mi madre, por su paciencia, por saber escuchar, y, por supuesto, por haberme dedicado su tiempo de oro para todo lo que he necesitado.

A Antonio León. Su aliento inquebrantable e, incluso, su noble presión han propiciado que la lectura de esta tesis no se siga prolongando eternamente. Gracias, Toño, por ayudarme en todo momento como mejor puedes y sabes. Gracias por hacerme reír, por encender luces donde hay tinieblas, por vislumbrar sentido en el sin sentido, y por compartir conmigo toda la belleza que existe en ti.

“Debemos aprovechar las analogías entre las obras literarias y las creaciones de las artes plásticas. Tales analogías encarnan la gran sabiduría de un universal aún no formulado”.

*Hans-George Gadamer*



# Índice

NOTA PRELIMINAR: Carta de Isabel Allende a la autora de la tesis

Introducción .....	3
1. Orígenes, objetivos, estructura y metodología.....	3
2. Antecedentes. Introducción general a la materia de estudio: vínculos entre lo pintado y lo escrito.....	11
2.1. Modos de vínculos entre lo escrito y lo pintado .....	18
2.2. Las relaciones entre los escritores y los pintores.....	21
2.3. Paralelismos entre la pintura y la literatura .....	23
2.4. En la frontera de la diferencia entre pintura y literatura: la analogía.....	26
Capítulo 1. Aproximación a las autoras Remedios Varo e Isabel Allende .....	33
1.1. Varo y Allende: Afinidades.....	33
1.2. Remedios Varo: una vida y un arte entreverados .....	61
1.2.1. Etapa de formación: Madrid y París (1921-1930).....	63
1.2.2. Etapa europea: Barcelona y París (1931 –1940).....	64
1.2.3. Varo en México y Venezuela en la década de los cuarenta.....	76
1.2.4. Varo en los años cincuenta y principio de los sesenta .....	89
1.3. Isabel Allende: inventar la vida para escribirla .....	106
1.3.1. “La casa de los espíritus”.....	108
1.3.2. “La gorda de porcelana” .....	115
1.3.3. “De amor y de sombra” .....	116
1.3.4. “Eva Luna” .....	119
1.3.5. “Cuentos de Eva Luna” .....	127
1.3.6. “El plan infinito” .....	137
1.3.7. “Paula”.....	145
1.3.8. “Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos”.....	148
1.3.9. “Hija de la fortuna” .....	150
1.3.10. “Retrato en sepia”.....	153
1.3.11. Libros juveniles.....	160

Capítulo 2. Retórica de Remedios Varo y de Isabel Allende: conexiones y diferencias.....	165
2.1. Retórica de Varo: ejemplos a modo ilustrativo .....	169
2. 1. 1. Pandemóniums visuales, acumulaciones icónicas caóticas o figuras no reversibles no jerarquizadas y metáforas o permutaciones.....	169
2. 1. 2. Seres híbridos antropomorfos, zoomorfos y mecanizados.....	175
2. 1.3. Sinédoques y metonimias visuales.....	179
2.1.4. Figuras jerarquizadas no reversibles.....	181
2.1.5. Estilizaciones.....	182
2.1.6. Repeticiones rítmicas.....	185
2.1.7. Sinestesias .....	188
2.1.8. Alegorías .....	190
2.2. Retórica de Allende: ejemplos a modo ilustrativo .....	194
2.2.1. Personajes difusos .....	197
2.3. Analogías puntuales de la retórica de Varo y Allende .....	199
2.3.1. Humanos-insectos.....	199
2.3.2. Individuo-ave-pep.....	200
2.3.3. Hombre-animal-máquina.....	202
2.3.4. Mujer-instrumento de cuerdas .....	205
2.3.5. Mujer-barco .....	206
2.3.6. Mujer-vegetal .....	208
2.3.7. Personajes-sombra.....	209
2.3.8. Otros personajes sombras o transparentes .....	211
2.3.9. El poder de la invisibilidad.....	214
2.3.10. Cabello de fuego.....	215
2.3.11. Descargas eléctricas.....	216
2.3.12. Seres sobrenaturales .....	218
2.3.13. Un pueblo de fantasía .....	219
2.3.14. Objetos vivos.....	220
2.3.15. Hombres-pájaros.....	220

<b>Capítulo 3. Coincidencias temáticas en Remedios Varo e Isabel Allende .....</b>	<b>225</b>
<b>3.1. Demonios del pasado: la familia y la tradición .....</b>	<b>228</b>
3.1.1. La familia y la tradición en Remedios Varo.....	228
3.1.2. La familia y la tradición en Isabel Allende.....	230
<b>3.2. La mujer.....</b>	<b>238</b>
3.2.1. Actitudes feministas .....	238
3.2.2. Pasividad femenina.....	246
3.2.3. La maternidad.....	251
3.2.4. Marginación femenina.....	255
3.2.5. Culto a la belleza y al cuerpo femenino.....	257
<b>3.3. El amor.....</b>	<b>259</b>
3.3.1. Remedios Varo: amores inalcanzables o ridículos .....	259
3.3.2. Isabel Allende: el amor, un sentimiento poderoso.....	260
<b>3.4. La supeditación a las fuerzas cósmicas y / o sobrenaturales .....</b>	<b>263</b>
<b>3.5. Fantasmas y espíritus, vida y muerte.....</b>	<b>271</b>
<b>3.6. La soledad.....</b>	<b>277</b>
<b>3.7. Sucesos psicológicos y maravillosos; sueños y magia .....</b>	<b>282</b>
3.7.1. Deseos de volar: Personaje de Varo y Tao Chi'en de Allende .....	285
3.7.2. Otros personajes que desean volar.....	286
<b>3.8. Violencia y política.....</b>	<b>288</b>
<b>3.9. Personajes creadores.....</b>	<b>292</b>
3.9.1. Varo: tejedoras y músicos.....	292
3.9.2. Personajes creativos de Allende: la literatura dentro de la literatura .....	295
3.9.3. Varo y Allende: personajes circenses .....	300
<b>3.10. La ciencia.....</b>	<b>303</b>
3.10.1. Remedios Varo: alquimistas y científicos .....	303
3.10.2. Isabel Allende: médicos y curanderos .....	305
<b>3.11. Viajes y viajantes.....</b>	<b>308</b>

Capítulo 4. Analogías entre pinturas de Remedios Varo y textos literarios de Isabel Allende .....	321
4.1. Bordar un mundo de fantasía.....	326
4.2. Lo sobrenatural en lo cotidiano .....	341
4.3. Un mundo mágico .....	352
4.4. Volar dentro de un pájaro mecanizado .....	357
4.5. Mujeres vegetando.....	364
4.6. Tejiendo, aisladas .....	370
4.7. Una espera interminable .....	374
4.8. Fantasmas velados .....	379
4.9. Paludismo en la selva .....	383
4.10. El vuelo de una mujer pájaro.....	486
4.11. Una mujer-gata melancólica.....	491
4.12. La mujer que se transformó en monstruo .....	494
4.13. Volar gracias a una capa .....	400
4.14. Brujas adivinatoras .....	404
4.15. Llegar desde otro mundo .....	410
4.16. Presencia prodigiosa .....	418
4.17. Una aparición mágica .....	423
4.18. Un arduo viaje.....	425
4.19. Un viaje sin destino obligatorio.....	427
4.20. Morir en el mar .....	431
4.21. Una mujer con alas .....	434
 Conclusiones .....	 441

Bibliografía.....	449
1. Bibliografía general .....	449
2. Bibliografía relacionada con Remedios Varo.....	455
3. Libros y documentos de Isabel Allende .....	461
4. Bibliografía relacionada con Isabel Allende .....	463
Anexo 1. Cuadro Sinóptico: Vidas y obras de Varo y Allende en sus contextos históricos .....	483
Anexo 2. Índice de imágenes .....	503

# Nota preliminar: Carta de Isabel Allende a la autora de la tesis\*

19 de julio de 1999

Querida Elena:

Estoy muy impresionada con los paralelos que has encontrado entre la pintura de Remedios Varo y algunos textos míos. Ante la comparación, he releído esas líneas bajo una nueva luz. Los cuadros me revelan dimensiones ocultas de mi propia escritura. Sin duda hay una asombrosa conexión, una alquimia entre Remedios y yo, que desafía distancias y tiempos.

No conocía la pintura de Remedios Varo hasta que decidí supervisar el diseño gráfico de mi libro "Afrodita". A través de una agencia en Nueva York, la diseñadora y yo recibimos miles de diapositivas de cuadros y poco a poco seleccionamos los que más se avenían al espíritu del libro. Entre ellos estaba la mesa voladora de Remedios. El cuadro me saltó a la vista de inmediato y, aunque no guardaba una relación directa con el tema en cuestión, me sedujo hasta el punto de que no pudimos dejar de ponerlo.

La pintura de Remedios me conmueve y me asusta un poco, porque creo que ella ve y pinta las mismas cosas que me obsesionan y que a veces escribo. Es una relación fantástica, como un cuento de Borges... Tengo muchos pintores que me gustan, sobre todo impresionistas, y me identifico con las imágenes y colores de Chagall, pero la coincidencia con Remedios es diferente: creo que ambas percibimos el mundo de la misma manera. Tal vez estamos unidas por los mismos sueños o protegidas por los mismos espíritus.

Un saludo cordial



Isabel Allende



*¿Dónde puedo obtener catálogos e información sobre Remedios y su obra?*

---

\* Escaneado del original.

# **Introducción**



# Introducción

## 1. Orígenes, objetivos, estructura y metodología

En otoño de 1988 tuve la suerte de contemplar las pinturas de Remedios Varo en la Retrospectiva que ofrecía el Banco Exterior de España de Madrid. Tanto me cautivó el mundo imaginario de esta artista que se quedó grabado en un resquicio de mi mente. Ocho años después leí, casualmente, *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, una novela que me recordó muchísimo al universo de Varo. Precisamente, por entonces, me encontraba en un periodo de búsqueda de conexiones entre las diversas artes, pues trataba de iniciar una investigación sobre tales vínculos y paralelismos. Así que estudié más a fondo las obras de estas dos creadoras con el objeto de encontrar analogías más concretas. Releí los textos y el resto de las novelas de Allende, comparando los fragmentos más sugerentes con las fotografías de los cuadros de Varo de un catálogo. Progresivamente constaté, sorprendida, que cada vez eran más las conexiones entre las obras de estas autoras, que, sin embargo, pertenecían a diferentes generaciones y lugares de residencia. Estas diferencias biográficas me animaron a estudiar sus respectivas producciones desde nuevos puntos de vista, comparando también todo lo escrito a acerca de ellas. A medida que disponía de más datos, la investigación se tornaba más interesante, así que completamente imbuida e ilusionada con este tema, consideré oportuno, finalmente, plantear, aún con alguna duda de lo arriesgada de la propuesta, la hipótesis de la existencia de tales conexiones. Una vez que disponía de un considerable muestrario de analogías entre textos y pinturas, decidí enviárselas, junto con un breve cuestionario, a Isabel Allende (pues Remedios Varo había muerto hacía años). La escritora chilena respondió rápidamente comentando sus impresiones y validando mis hipótesis (como se puede leer en la carta que antecede a esta introducción). A

partir de ahí comenzaron los trámites para plantear esta investigación como una futura tesis doctoral.

Este trabajo está vinculado con la **línea de investigación** del catedrático de Pintura y profesor de *Escenografía y Escenotecnia* Eduardo Camacho Cabrera, dentro del departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna, centrada en el *lenguaje: métodos y procesos de creación artística*, y en el análisis de textos dramáticos, composiciones musicales, signos icónicos, simbiosis entre poesía y pintura, (pintura narrativa), así como entre escenografía y creación de las artes escénicas. Sus proyectos se han centrado en Kafka<sup>1</sup>, Goya, Picasso, Szajna<sup>2</sup>, Tomás Morales, Federico García Lorca, Benito Pérez Galdós<sup>3</sup>, Rafael Alberti, Penderecki, Pedro García Cabrera<sup>4</sup>, José Martí, Dulce María Loynaz<sup>5</sup>, Francisco Brines<sup>6</sup> y Valentín Padrón Espinosa<sup>7</sup>, entre otros.

---

<sup>1</sup> Eduardo Camacho Cabrera ha realizado un estudio teórico y práctico sobre la obra teatral de Kafka *Informe para una Academia*, en el que especula sobre cómo se podría traducir la obra de este escritor en imagen o en un montaje escénico, y presenta veinticuatro dibujos y varios bocetos y apuntes. (Ver: CAMACHO CABRERA, E. *Síntesis de una imagen. Propuesta de representación plástica de "Informe para una Academia", de Kafka*. Act. Aula de Cultura de Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife. 1986).

<sup>2</sup> Eduardo Camacho dirigió el *Homenaje a la libertad Józef Szajna '91*, que tuvo lugar en el Parque Cultural Viera y Clavijo, en Santa Cruz de Tenerife, y que contó con diversos seminarios, exposiciones y la creación escénica *A los ausentes* (un trabajo de investigación plástico - audiovisual, inspirado en la figura del artista polaco Józef Szajna y su entorno en el campo de concentración de Auschwitz).

<sup>3</sup> Este profesor participó con una ponencia en el Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Las Palmas de Gran Canaria, 1990). Ver: CAMACHO CABRERA, E. *Marianela (Novela de Benito Pérez Galdós adaptada al teatro). Visión plástico-escenográfica y conversión en lenguaje literario al espacio tridimensional*. Adaptación teatral en XXI Estudios. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Madrid. 1991.

<sup>4</sup> Eduardo Camacho le dedicó a este poeta la exposición de pinturas titulada *Signos icónicos en la poesía de Pedro García Cabrera, "A la mar fui por naranjas"*, que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del Cabildo Insular de La Gomera, entre el 28 de mayo y el 22 de junio de 2000.

<sup>5</sup> *Unir las dos orillas, Iconografía Plástica en la Poesía de Dulce María Loynaz* es el título de la serie pictórica de Eduardo Camacho inspirada en los versos de la creadora cubana Dulce María Loynaz, que se presentó en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana (en abril de 2000) y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (en junio de 2000).

<sup>6</sup> Eduardo Camacho realizó una serie pictórica inspirada en 25 poemas de Francisco Brines, bajo el título *Síntesis de una imagen, Iconografía gráfica en la poesía de Francisco Brines*, que comprende un total de 85 pinturas en pequeño y mediano formato divididas en tres apartados: *Motivaciones* (46 obras); *Signos Icónicos* (14 obras); *Recreación Poética* (25 obras). Estas obras se exhibieron en la Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia, entre el 16 de enero y el 2 de febrero de 2001. La serie forma parte de la Pinacoteca de la U.P.V.

<sup>7</sup> *Valentín Padrón Espinosa: entorno lírico y escenográfico (dibujos y pinturas)* es el título de la exposición de Eduardo Camacho, celebrada en el Espacio Cultural El Castillo entre el 26 de junio y el 12 de julio de 2003, que estudia una selección de diez poemas de este poeta de El Hierro (1889 - 1969).

La tesis parte de la definición del arte como lenguaje y comunicación y cuestiona cuáles son los fundamentos o substratos comunes de la pintura y la literatura. Por tanto, se sustenta en todos aquellos elementos y facultades que comparten la pintura y la literatura: lo imaginario, la imagen visual y mental, la capacidad para transmitir sentimientos, sensaciones y emociones universales o los recursos expresivos del lenguaje plástico y narrativo. No propone la identidad de las artes, sino la equivalencia, la analogía, es decir, las formas de asociación que caracterizan a la metáfora. Del intento de demostrar esta premisa parte el núcleo de la investigación, en la que se comparan textos de la chilena Isabel Allende (1942) —perteneciente a la tendencia del realismo mágico— y cuadros o dibujos de la española Remedios Varo (1908–1963) —sumergida en un particular surrealismo—. Esta escritora y esta pintora no han tenido ningún tipo de relación a lo largo de sus vidas. Es una mera casualidad que en sus obras coincidan ciertas características, como determinados temas y argumentos, la incursión de lo imaginario, un parecido uso de las metáforas visuales, y, en general, unas estructuras estéticas y una proyección de sus mundos místicos muy similares. Además, el carácter narrativo, descriptivo y literario de la mayoría de las pinturas de Varo y el carácter espacial de los escritos de Allende han facilitado la realización de la presente investigación, pues han permitido encontrar la existencia de conexiones concretas.

Son varios los **objetivos** que me tracé desde que me planteé las primeras hipótesis y decidí llevar a cabo esta tesis.

Uno de ellos fue demostrar, a través de las autoras y de los ejemplos elegidos, que las artes verbales y visuales poseen un funcionamiento análogo y que es posible la traslación desde el sistema de una al de la otra, pues en ellas tiene lugar una relación de intercambio y de diálogos.

Un segundo propósito consistió en testimoniar que existen conexiones

y analogías entre el arte de Remedios Varo e Isabel Allende (a pesar de que no llegaron a conocerse ni personalmente ni a través de sus obras por vivir en contextos y generaciones diferentes), mediante la comparación de sus respectivas creaciones imaginarias y el proceso por el cual cada una hace visible sus mundos ficciones.

Una tercera intención ha tratado de dilucidar el trabajo de una artista en términos de la otra y de aportar una nueva visión de las dos creadoras que a su vez sirva para demostrar la trascendencia de lo imaginario en la literatura y en la pintura, así como el carácter mimético y universal de estas artes.

En cambio, en ningún momento he pretendido defender la calidad artística o literaria de estas autoras, pues únicamente he tratado de encontrar los puntos de convergencia, las semejanzas, lo común entre la pintura de Remedios Varo y la literatura de Isabel Allende, aceptando de antemano que existen diferencias indudables entre los lenguajes con que se expresan.

Esta tesis se **estructura** en cuatro capítulos principales, que estudian las obras de Remedios Varo e Isabel Allende desde distintos puntos de vista. Esto va precedido de un acercamiento previo a la materia general de estudio, es decir, los vínculos entre lo pintado y lo escrito, que se expone en la segunda parte de la presente introducción.

El primer capítulo ofrece una aproximación a las vidas y obras de Remedios Varo e Isabel Allende, advirtiendo de sus diferencias generacionales, territoriales y de otras índoles, e incidiendo en las coincidencias de determinados aspectos de sus biografías y de sus creaciones, al tiempo que se indaga en las investigaciones generadas sobre las autoras objeto de nuestro estudio, anteriores a este trabajo; en este aspecto, se ofrece una selección de los documentos publicados, pues es ingente la bibliografía existente, sobre todo, entorno a

Allende debido a su gran popularidad y éxito de ventas internacional, y por tanto es imposible reseñarla en su totalidad en esta tesis. Conjuntamente con este repaso por los estudios y críticas sobre las artistas, se van comentando las características generales de sus pinturas y ficciones, siempre ubicadas en relación con los movimientos artísticos con los que se las ha vinculado, y se alude, entre otras cuestiones, a sus estructuras compositivas, a sus usos de la intertextualidad y la metaficción, a sus tendencias feministas o defensa de lo femenino o a las huellas en sus obras de la experiencia del exilio. Un complemento a este capítulo lo constituye un cuadro sinóptico o esquema cronológico de los acontecimientos políticos, económicos, culturales e históricos de la época en que las autoras vivieron (en el caso de la fallecida Varo) o siguen viviendo (en el caso de Allende), en relación con los acontecimientos de sus biografías y con la elaboración a sus obras. Como se trata de un resumen general aparece como un anexo al final de la tesis, después de la bibliografía.

En el segundo capítulo, se compara la retórica pictórica de Varo con la retórica literaria de Allende. En primera instancia, ofrecemos una visión general de la posible similitud de su retórica; seguidamente, nos adentramos por separado en el uso personal de los recursos expresivos con los que conforman sus respectivos imaginarios a través de ejemplos ilustrativos recogidos de sus obras; y, por último, presentamos un conjunto de analogías retóricas puntuales o concretas entre cuadros, o detalles de cuadros, de Varo y fragmentos de las novelas o cuentos de Allende.

Lo que ocupa en el tercer capítulo es averiguar cuáles fueron los temas más repetidos y cuáles los tratamientos de las obras de Varo y Allende para compararlos y poder establecer así las coincidencias temáticas (cuyos enfoques, en ocasiones difieren): la familia y la tradición, los personajes femeninos (y sus actitudes feministas, su pasividad, las marginaciones que sufren, el culto a la belleza y al cuerpo femenino), el amor, la supeditación a las fuerzas cósmicas, los

fantasmas y espíritus o la relación íntima entre la vida y la muerte, la soledad, los sucesos psicológicos y maravillosos, la presencia de los sueños y la magia, la violencia y la política, los personajes creadores o creativos, la ciencia, y los viajes y viajeros son algunas de las cuestiones que a primera vista comparten la pintora y la escritora.

En el cuarto capítulo se comparan párrafos concretos extraídos de los libros de Allende y descontextualizados del resto de la narración con pinturas de Remedios Varo. Estas analogías se trazan principalmente desde sus conexiones argumentales, conceptuales y temáticas (en este sentido enlazan con el capítulo tres), pero también desde el punto de vista de sus elementos expresivos o retórica (hipérboles, metáforas y transformaciones, tan frecuentes en las dos creadoras), con lo que vuelven a conectar con el capítulo dos.

Por último, se ofrecen las conclusiones, una extensa y ordenada bibliografía, un cuadro sinóptico cronológico sobre las vidas y obras de las autoras en relación con los acontecimientos históricos y culturales y un índice de las imágenes de los cuadros de Varo insertadas en la tesis.

**La metodología** empleada para llevar a cabo esta tesis fue muy intuitiva y creativa, pues consistió, en líneas generales, en un constante comparar cualquier aspecto o detalle concernientes a los mundos de las dos artistas objeto de estudio.

Uno de los primeros pasos dados para llevar a cabo esta investigación fue la lectura atenta de todos los libros de Isabel Allende y la contemplación detenida de los cuadros de Remedios Varo, al objeto de encontrar las conexiones que se ven a simple vista y obtener una idea personal de sus semejanzas con la pretensión de plantear la hipótesis de sus supuestas analogías.

Para poder realizar un análisis profundo fue necesario reunir una amplia bibliografía y hemerografía actualizada, principalmente, sobre las dos creadoras protagonistas del estudio, pero también una gran cantidad de libros útiles de la materia específica sobre los cuales sentar las bases de una teoría y poder aplicarla a las obras de Varo y Allende. Gracias a los diversos viajes a Madrid se recopilaron numerosos documentos de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía y la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. También ha sido de gran ayuda el servicio de intercambio bibliotecario de la Facultad de Letras de Guajara de la Universidad de La Laguna.

Fue muy importante contar con la opinión de Isabel Allende, una de las protagonistas de este estudio, pues confesó, en una carta, que no conocía la obra de Remedios Varo, pero, después de ver algunas de las primeras conexiones enviadas, aseguró sentirse completamente identificada con tales pinturas, lo cual fue, sin duda, un incentivo para proseguir esta investigación. Además, en septiembre de 2002 tuve la oportunidad de asistir a la Semana de Autor dedicada a la escritora chilena, en La Casa de América, en Madrid, lo que me permitió conocer, en directo, a la autora y formularle varias preguntas que sirvieron para continuar dilucidando este trabajo.

A lo largo del proyecto se estudiaron las obras desde nuevos puntos de vista, contrastándolas con las sucesivas aportaciones encontradas de otros investigadores. Se pretendió seguir un planteamiento arriesgado, pero también original y didáctico.

Por último, se decidió acotar esta investigación en el libro que finaliza la trilogía de Allende: *Retrato en Sepia*. No se comparan, por tanto, en ningún caso, las obras de Varo con los dos últimos libros de Allende (*La ciudad de las bestias* y *El reino del dragón de oro*), de temática juvenil, pues de seguir



comparando estos trabajos la tesis se tornaría demasiado extensa, y consideramos que ya se han encontrado suficientes analogías y coincidencias que revalidan las hipótesis iniciales.

## 2. Antecedentes. Introducción general a la materia de estudio: vínculos entre lo pintado y lo escrito

Los vínculos entre la pintura y la literatura han existido siempre, pues a pesar de que evolucionan de forma particular, según sus respectivas estructuras internas, ambas artes caminan paralelamente, unidas a una historia y un contexto socio–ideológico comunes.

Los teóricos de la Antigüedad diferenciaban la poesía de las otras artes por su carácter moral e instructivo capaz de influir en la vida espiritual y de embrojar las mentes. Caracterizaban la poesía de dos modos según su contenido (fruto de la inspiración), y según su forma (en verso)<sup>8</sup>. No obstante, Simónedes definía la poesía como pintura que habla y a la pintura poesía silenciosa, y Platón creía que el arte, en general, pertenecía a un territorio perteneciente, exclusivamente, a la razón.

Horacio, en su *Epistola ad Pisones*<sup>9</sup>, afirma que la cualidad poética distingue las artes nobles, como la pintura, de las artesanías u oficios manuales, e ilustra la idea de perfección, que reside en el *decorum*, mediante el símil “ut pictura poesis”:

“Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquélla, aun diez veces vista, seguirá gustando”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Edita: Tecnos. Madrid. 1987. Pág. 114

<sup>9</sup> HORACIO, Q. F. *Epistola ad Pisones*. Edita: Compañía Bibliográfica Española. Madrid. 1959. Pág. 361 – 365.

<sup>10</sup> Ibid.

Aristóteles alude al interés del hombre en imitar la naturaleza por diferentes medios como el color y las figuras (pintura), la narración o muchos recursos al mismo tiempo:

“...así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de los colores como por medio de figuras —ya por medio del arte, ya por costumbre— y otros mediante la voz, igualmente, en las artes, la imitación se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos, bien con todos ellos a la vez”<sup>11</sup>.

Durante el Renacimiento, da Vinci<sup>12</sup> compara las diversas artes:

“Si la poesía trata de filosofía moral, la pintura tiene que ver con la filosofía natural. Si la poesía expresa lo que la mente piensa, la pintura expresa lo que la mente piensa tal como se refleja en los movimientos (del cuerpo). Si la poesía puede atemorizar a la gente con descripciones imaginativas del infierno, la pintura puede hacerlo con mayor fuerza poniendo esas mismas cosas delante de la vista. Supongamos que se hace un concurso entre un poeta y un pintor para representar la belleza, el terror, o una cosa baja y monstruosa; el trabajo del pintor logrará mayor satisfacción. ¿Acaso no hemos contemplado cuadros tan semejantes a una cosa real que han conseguido engañar tanto a hombres como a animales?”<sup>13</sup>

El escritor alemán G. E. Lessing (1729 - 1781) señaló los límites entre poesía (en el terreno del tiempo) y pintura (en el terreno del espacio), oponiéndose a cualquier confusión entre una y otra. En su obra *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*<sup>14</sup> (1766 - 1768) compara la descripción dada por Virgilio en la Eneida con la representación de ese drama en el grupo helenístico del Vaticano, y su conclusión favorece al poeta, pues piensa que el artista (pintor) está más limitado: sólo cuenta con un punto de vista que únicamente puede reflejar un instante del tiempo, y para que este punto de vista

<sup>11</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Edita: Bosch Casa Editorial. S.A. Barcelona. 1985. Pág. 221 - 223

<sup>12</sup> DA VINCI, L. *Cuadernos de notas*. Edita: Edimat libros. Madrid. 1999. Págs. 101 - 125

<sup>13</sup> Op.cit. Pág. 107.

<sup>14</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte*. Edita: Tecnos. Madrid. 1990.

sea efectivo y fecundo tiene que elegir el momento más favorable y que mejor sirva a la imaginación.

Mario Praz, Gombrich, Gadamer, Monegal, Schapiro, F. Tomás, Corbacho o Galí son sólo algunos de los **estudiosos del siglo XX** que se cuestionan de una u otra forma el asunto de las relaciones entre lo escrito y lo pintado.

Mientras que Praz repasa los paralelismos entre la pintura y el arte a lo largo de la historia<sup>15</sup>, y Neus Galí<sup>16</sup> hace un recorrido desde la primera formulación del tópico de las relaciones entre la poesía y la pintura, situado en Simónedes, hasta las teorías de Platón, Gombrich<sup>17</sup> estudia la función de la analogía y los recursos expresivos de la imagen, como la metáfora, sosteniendo que toda representación es convencional, incluso la más analógica (como la fotografía). En la analogía pictórica (o en general la analogía icónica) Gombrich distingue: el aspecto de **mapa**, en el que la imitación de la naturaleza pasa por esquemas múltiples: mentales, artísticos, tradicionales, etc., y el aspecto **espejo**, en el que la analogía redobla la realidad visual. En cambio, Meyer Schapiro<sup>18</sup> se detiene a investigar la relación entre el componente literal y el componente simbólico de un texto ilustrado por un pintor; así como en la forma en que la palabra escrita se traslada a un medio pictórico. Sin embargo, estos modelos, el escritural y el icónico son contradictorios para Facundo Tomás<sup>19</sup>, quien analiza la evolución pictórica de los siglos XII al XIII, así como la consolidación de la dimensión representacional de la pintura en el Renacimiento, una condición que

---

<sup>15</sup> Ver: PRAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes plásticas*. Edita: Taurus. Madrid. 1981.

<sup>16</sup> GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónedes a Platón. La invención del territorio artístico*. Edita: El Acantilado. Barcelona. 1999.

<sup>17</sup> GOMBRICH, E. H. *La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte*. En: *Arte, percepción y realidad*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1996. Pág. 15 - 67

<sup>18</sup> SCHAPIRO, M. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Edita: Encuentro. Madrid. 1998.

<sup>19</sup> TOMÁS, F. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Edita: La balsa de la Medusa. Madrid. 1998.

tratará de romper la pintura contemporánea; además, considera que durante las vanguardias históricas, cuando Duchamp se enfrenta a la palabra escrita, hace a la pintura literaria y a la literatura pictórica, pues niega cualquiera de las cosas que existen, mientras elabora una poética de la subversión<sup>20</sup>.

Carolina Corbacho Cortés (1998)<sup>21</sup> contribuye a la pujanza de la teoría literaria del Comparatismo, y examina el significado y la trayectoria que han tenido a lo largo de la historia del arte las relaciones entre la poesía y la pintura.

Muy interesantes son las aportaciones de Gadamer<sup>22</sup>, para quien la obra de arte es una “declaración” (“aussage”), que habla una y otra vez, tal y como un mito o leyenda, porque dice todo lo que puede pero no puede decirlo todo, y en ello reside su permanente hablar; se reconoce como un “estar en algo con alguien” y requiere una mutua implicación. Según Gadamer, interpretar es leer, pues quien lee un texto entra a formar parte del mismo, atendiendo al sentido que percibe<sup>23</sup>.

El lector pertenece también al texto que entiende<sup>24</sup>, pero las pinturas hay que aprender a verlas; no sólo contemplarlas, sino entrar en ellas, y reconstruirlas paso a paso<sup>25</sup>. La obra pictórica declara que lo sucedido corresponde a una acción que puede reactivarse y recrearse. La obra es lo que es capaz de declarar y no se reduce a un mero objeto de placer (aunque este placer sea estético–histórico); pero el arte de volver a hacer hablar exige la lectura de la lectura, deletrear la obra hasta poder leerla<sup>26</sup>. Supone un proceso de formación

---

<sup>20</sup> TOMÁS, F. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Edita: La balsa de la Medusa. Madrid. 1998. Pág. 224.

<sup>21</sup> CORBACHO CORTÉS, C. *Literatura y Arte: el tópico “ut pictura poesis”*. Edita: Universidad de Extremadura. Cáceres. 1998.

<sup>22</sup> GADAMER, H. –G. *Estética y hermenéutica*. Edita: Tecnos. Madrid. 1996.

<sup>23</sup> GADAMER, H. – G. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Edita: Sígueme, Salamanca. 1984. Y *Verdad y método II*. Edita: Sígueme. Salamanca. 1992.

<sup>24</sup> GADAMER, H. –G. *Estética y hermenéutica*. Edita: Tecnos. Madrid. 1996. Pág. 31

<sup>25</sup> Op. cit Pág. 259.

<sup>26</sup> Op.cit. Pág. 259 y 260.

interior que lleva a encontrar los puntos de vista correctos, a través de las observaciones sobre un cuadro o un texto. Éstos son fecundos para situar el contexto de comprensión de lo dado<sup>27</sup>. En el cuadro tenemos un *cómo* representado que no aparece como un modelo de una colección que se puede encontrar en la realidad, sino como algo único en su especie. El cuadro se comprende cuando a la vez se le hace hablar como obra y no sólo como lo representado. En el texto, leer no es sólo deletrear<sup>28</sup>. Lo evocado por medio de las palabras posee una especie de virtualidad. Cada lector completa el significado de las obras (verbales o pictóricas) que lee aunque éstas sean muy minuciosas o detalladas. Se trata de leer o ver con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás necesarias, con esa articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen, de tal modo que, al final de este ejercicio de la lectura, la conformación, se vuelve a fundir en la unidad plena de una declaración. Tanto las obras pictóricas como las literarias son inseparables de la comunicación, y por medio de su participación común en el mundo del entenderse, las obras hablan dentro de sus tiempos o de la posteridad<sup>29</sup>.

Antonio Monegal<sup>30</sup> enfoca este tema desde el punto de vista de las diferencias de las artes, pues el autor considera que ni la pintura puede representar al espacio de la naturaleza como tal, ni la poesía puede hacer lo propio con el tiempo. La pintura funciona sobre un plano de simultaneidad, mientras que la poesía lo hace sobre un eje de sucesión. Pero la simultaneidad y la sucesión son categorías que se manifiestan tanto espacial como temporalmente. La pintura y la poesía evocan la diferencia entre el espacio de la naturaleza y el representado. La diferencia entre el tiempo natural y el tiempo representado se inscribe en el espacio visual<sup>31</sup>. Espacio y tiempo se fusionan

---

<sup>27</sup> GADAMER, H.-G. *Estética y hermenéutica*. Edita: Tecnos. Madrid. 1996. Pág. 263.

<sup>28</sup> Op. cit Pág. 261.

<sup>29</sup> Op. Cit. Pág. 264.

<sup>30</sup> MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998.

<sup>31</sup> Op.cit. Pág. 46.

como marco y como diseño. Ni el poema es sólo tiempo ni el cuadro es sólo espacio. Y así como el cuadro aspira a capturar no sólo el tiempo, que supuestamente le rehuye, también el poema aspira a capturar el espacio al igual que el tiempo. Todo pasa y todo queda. El objeto como tal es siempre aquello que se escapa a la representación por el tiempo y por el espacio, porque el espacio y el tiempo son las dimensiones de la diferencia, y la definen como ese intervalo irreductible de la huida<sup>32</sup>.

José A. González Alcantud<sup>33</sup> estudia las vanguardias artístico-literarias escogiendo el concepto de “exotismo” como operador común a la historia de las vanguardias y al surgimiento de la etnología. Hace un recorrido desde los orígenes de la vanguardia finisecular hasta la consagración de la vanguardia latinoamericana, conjunción del exotismo y el europeísmo, pasando por la apropiación estética del Oriente islámico, del Japón o del genérico Sur, por el ideal utópico del gauganiano en Oceanía o por la contribución del arte negro a la resolución de la plástica cubista.

Eric Bou<sup>34</sup> busca lo característico sin perder de vista a la epistemología de la intersección entre arte y literatura de Wendy Steiner y W.J.T. Mitchell. Indaga en la teoría y en dos de los problemas más distintivos de la relación entre arte y literatura en la modernidad: la visita al museo, sus implicaciones y sentido (que es la forma más recurrente de muchos escritores para expresar la atracción artística), y el cruce de actividades entre los escritores que pintan y pintores que escriben.

---

<sup>32</sup> MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 49

<sup>33</sup> GONZALEZ ALCANTUD, J. A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Edita: Anthropos. Barcelona. 1989.

<sup>34</sup> BOU, E. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Edita: Pre-textos. Valencia. 2001.



M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Claramonte<sup>35</sup> estudia las relaciones que hubo entre escritores y artistas durante las tres primeras décadas del siglo XX en París. Aborda, igualmente, la segunda mitad del siglo concretizando la interrelación entre artistas y escritores, así como un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo este tipo de análisis comparativos; se trata de William Gaddis y Julian Schnabel, por un lado, y Kathy Acker y Sherrie Levine, por otro. A su vez, se fija en aquellos pintores que emplean en sus lienzos el lenguaje con distintos fines, y analiza la obra de Magritte, Ruscha Cobo y Byars.

Carmen Camero (1993) estudia las relaciones entre Odilón Redón y la literatura; las comparaciones propias de su época entre este pintor y los poetas Baudelaire y Poe. Expone y comenta las reflexiones que hace Redón entre las dos artes: un cuadro deja en el espíritu una impresión más duradera, que la palabra no puede reproducir, con la única excepción de que esta palabra se manifieste en forma de arte, como un poema; considera que la pintura pertenece al orden de la percepción, mientras que la literatura revela el orden del intelecto, y que el pensamiento sólo puede ser escrito con una pluma en la mano<sup>36</sup>. En otro artículo (1993), esta autora se interesa por las relaciones entre el escritor Joris – Karl Huysmans y el pintor Gustave Moreau, en torno a la figura de Salomé<sup>37</sup>.

La pintura como lenguaje y el estudio de su retórica es la base de la tesis de Alberto Carrere y José Saborit<sup>38</sup>, y su investigación y nomenclaturas han sido utilizadas para comparar las respectivas retóricas de las obras de Remedios Varo e Isabel Allende a lo largo de esta tesis.

---

<sup>35</sup> VIDAL CLARAMONTE, M. C. *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Edita: Palas Atenea. Madrid. 1992.

<sup>36</sup> CAMERO, C. *Odilon Redon et la littérature*. En: CAMERO, C., BERMUDEZ, D., RUBIALES, M. (editores). *Literatura-Imagen*. Serie: Filosofía y Letras. Nº. 148. Universidad de Sevilla. 1993. Págs. 9 - 18.

<sup>37</sup> CAMERO, C. *Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau: Figuraciones de Salomé*. En: CAMERO, C., BERMUDEZ, D., RUBIALES, M. (editores). *Literatura-Imagen*. Serie: Filosofía y Letras. Nº. 148. Universidad de Sevilla. 1993. Págs. 38 – 53.

<sup>38</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 59.

## 2.1. Modos de vínculos entre lo escrito y lo pintado

Existen muchísimos tipos de vínculos entre lo escrito y lo pintado, pues no es el mismo grado de afinidad el que se establece entre una pintura y su título, que el de un texto y su ilustración, o el existente en un lenguaje fruto de la interacción de los dos anteriores como puede ser el cómic.

En todas las épocas históricas, los artistas se han ayudado de palabras o frases sencillas para identificar, aclarar, o acotar el contenido de sus representaciones (figurativas o abstractas). La mayoría de los temas de la pintura desde finales de la Era Antigua hasta el siglo XVIII están inspirados en escritos. La misión del pintor era traspasar al lenguaje visual la palabra religiosa, artística o poética. La correspondencia entre palabra e imagen es muchas veces imprecisa, como se aprecia en viejas Biblias donde se utiliza el mismo grabado para ilustrar diferentes textos<sup>39</sup>, a pesar de que en los períodos arcaicos del arte clásico y medieval, los pintores solían estar obligados a inscribir, en sus representaciones, los nombres de los personajes y expresiones que identificaran la acción, respaldados por la autoridad de los padres de la Iglesia, pues las pinturas se constituían como predicaciones mudas dirigida a los iletrados<sup>40</sup>. Y, si antiguamente, las escenas bíblicas y los temas simbólicos se acompañaban de

---

<sup>39</sup> En opinión de Meyer Schapiro: con frecuencia el texto es más completo que la ilustración, hasta el punto que parece que el dibujo es un símbolo, un título pictórico: una o dos figuras y algún atributo u objeto accesorio en conjunto evocarán al lector instruido toda una cadena de acciones vinculada al texto con escasos elementos pictóricos. Algunas ilustraciones de textos son exageradas reducciones de una compleja narración; otras amplían el texto: añaden detalles y figuras o un escenario que no especifica la fuente escrita. Otras veces el propio texto no es lo suficiente concreto como para determinar una representación incluso en su forma más simple. Cuando en el Génesis se nos cuenta que Caín mató a Abel, no se dan detalles de cómo lo mató, lo cual resulta imprescindible para llevar a cabo la ilustración. Por eso los artistas tienen que inventar el arma. En este caso la imagen visual será más concreta que la palabra. (Ver: SCHAPIRO, M. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Edita: Encuentro. Madrid. 1998. Pág. 10 y 11).

<sup>40</sup> En el arte medieval existe el hábito de representar las metáforas del texto como si fueran términos descriptivos. El artista que ilustró el salterio latino de Utrecht, del siglo IX, al llegar al pasaje del Salmo 43 (44), –que reza: “¡Despierta ya! ¿Por qué Duermes señor?”– dibujó a la figura de Dios acostado en la cama y despertado por los ángeles. (Ver: SCHAPIRO, M. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Edita: Encuentro. Madrid. 1998. Pág. 11,12 y 15).

palabras o frases que aclaraban el contenido de estas imágenes (**imágenes con título**), el siglo XX explota aún más este recurso al producir una ingente cantidad de obras que se ayudan del título como apoyo para darles el sentido específico que el autor desea expresar, y que en muchos casos se extiende a un comentario o un texto más amplio.

Mientras tanto, la ilustración es casi el proceso contrario que el de titular un cuadro, pues se trata de conseguir que algo sea más claro, “darle luz”<sup>41</sup>, aunque en este caso con imágenes que completan la información del texto, o simplemente aluden al texto (dependiendo siempre de la cantidad de detalles vigente en tal representación). El ilustrador elige un suceso, anécdota, personaje o situación del texto, y, por medio de una pintura, consigue otro tipo de sensación, tal vez más real. En este caso, la relación palabra–imagen se caracteriza por la subordinación de la pintura al texto que ilustra. Esta técnica es muy común en la pintura mitológica e histórica y en los libros de cuentos, y evidentemente, si el ilustrador es un pintor de renombrada importancia la obra adquiere mayor calidad y valor.

Otro tipo de relación entre lo escrito y lo pintado son las **imágenes mnemotécnicas**, esas figuras que aparecen en diversos tratados científicos medievales y que utilizan signos lingüísticos y artísticos<sup>42</sup> con el objetivo de aumentar la capacidad de concentración y atención para incentivar o desarrollar la memoria. Por otro lado, el **cómic** estructura texto e imagen a través de viñetas<sup>43</sup>, desarrollando una historieta que cuenta con recursos propios convirtiéndose en un lenguaje distinto a los dos que integra. Se vale de figuras cinéticas para expresar el tipo, la intensidad y dirección del movimiento;

---

<sup>41</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998.

<sup>42</sup> Op.cit. Pág. 60.

<sup>43</sup> Según Manuel Seco es una “revista de historietas o cuentos breves en forma de viñetas, especialmente dedicadas a jóvenes”. SECO, M., OLIMPIA, A., RAMOS, G. *Diccionario del Español actual*. Edita: Aguilar. Grupo Santillana. Madrid. 1999.

convierte a las letras o la escritura en expresiones especiales del dibujo para dar a entender el tipo, intensidad, procedencia, o alcance de sonido, etc. La lectura de historietas supone un acto complejo de abstracción y de síntesis por parte del lector, pues evoca movimientos, sonidos y otros caracteres a partir de referencias materiales distintas a las de esos atributos. La aparente sencillez de su lectura viene determinada por la costumbre de leer historietas desde niños<sup>44</sup>. La **mutua relación entre texto e imagen** también tiene lugar en el lenguaje publicitario, donde muchas veces un lema formula una pregunta que es contestada por el objeto que lo acompaña.

Igualmente, muchos pintores, dibujantes, diseñadores, estampadores o grabadores de épocas diversas han incorporado la letra y el signo (elementos propios del lenguaje escrito) a sus obras plásticas, con una función anecdótica o decorativa, emblemática o mágica. En los cuadros impresionistas aparece como una insignia, o mediante el título de un periódico. En algunas de sus telas, la firma de Bernard Dubuffet completa la composición al prolongar la escritura pictural, de modo que también revela el movimiento de la mano. Los grabados en madera de Gauguin muestran un tipo de letra decorativa que se integra en el estilo moderno. Los cuadernos de los Nabis expresan la moda de los japoneses y se inspiran en la caligrafía del extremo Oriente, donde escritura y dibujo están asociadas con normalidad. Los diversos movimientos de vanguardia<sup>45</sup> proponen una transformación de la manera de ver, tanto a través de obras como por proclamaciones y manifiestos. Consiguen que desaparezcan las fronteras entre texto e imagen, entre la caligrafía, la tipografía, la pintura y la imagería. Picabia y Marcel Duchamp son poetas y pintores. El simultaneísmo de Delaunay se asemeja a la publicidad moderna. Pougny y Miró hacen variaciones alrededor de un mismo tema. Ben Shahn superpone a veces la escritura y la tipografía neutra de periódicos. Vasarely sitúa la letra sobre el signo del cosmos y de los

---

<sup>44</sup> Ver: ACEVEDO, J. *Para hacer historietas*. Edita: Popular. Madrid. 1987. Págs. 67, 68.

<sup>45</sup> cubismo, orfismo, futurismo, suprematismo, constructivismo, unanimismo, dadaísmo, surrealismo, la Bauhaus, etc.

ordenadores. Fascinado por el rostro “tipográfico” de una ciudad como Nueva York, William Klein se rodeó de letras gigantes que tapizaban los muros de su taller. Muchos diseñadores gráficos contemporáneos han ilustrado carteles donde el texto se manifiesta plásticamente como imagen; algunos de ellos son: el japonés Freeman Lan, el holandés Maarten Evenhuis, el finlandés Pirjo Paolotiik Kaja, y las polacas Wasilewski, Tadzysz Piechura y Jacek Povemba.

## 2.2. Las relaciones entre los escritores y los pintores

Otro aspecto distinto es el de las interinfluencias que surgen como fruto de las relaciones entre los escritores y los pintores. Es bien sabido que, durante siglos, los escritores han tratado de narrar imágenes que sólo las artes plásticas parecían transmitir de forma adecuada, y también han teorizado sobre pintura y mostrando sus preferencias por determinados pintores que marcaron su concepción literaria del mismo modo que los pintores se han inspirado en la literatura para realizar sus cuadros<sup>46</sup>. Sin embargo en muchos casos se ha despreciado la pintura “literaria”, y pintores como Odilon Redón y otros de su época, que hacían “ficciones”, han rechazado la calificación o reputación de “literario”. Otro caso es el de escritores que en algún momento de su trayectoria literaria han narrado célebres relatos sobre cuestiones pictóricas como E.T.A. Hoffman, Honore de Balzac, Nathaniel Hawthorne, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Gottfried Keller, Jenny Jmaes, J.K. Huysmans, Antón P. Chéjov, Gabriele D’Annunzio, Guy de Maupassant, Rainer Maria Rilke, Pio Baroja, Emilia Pardo Bazán Edith Wharton, etc.<sup>47</sup> (Todos los anteriores son del siglo XIX). Además, no son pocas las novelas que narran sobre cuestiones de pintura:

---

<sup>46</sup> Spencer se inspiró en tapices para algunas de sus descripciones; los lienzos de Claude Lorrain y de Salvatore Rosa influyeron en la poesía paisajista del siglo XVIII. Keats tomó detalles de su *Ode on a Grecian Urn* de un cuadro de Claude Lorrain; El *L’après-midi d’un faune* de Mallarmé está inspirado en un cuadro de Boucher que se conserva en la National Gallery de Londres; algunos poetas, sobre todo del siglo XIX como Victor Hugo, Gautier, los parnasianos y Tieck, han descrito poesías sobre cuadros determinados. Ver: PRAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes plásticas*. Edita: Taurus. Madrid. 1981.

<sup>47</sup> Ver: ARAGÓ STRASSER, D. (editor). *Relatos célebres sobre la pintura*. Edita: Áltera. Barcelona 1997.

*La luz que se apaga*, de Rudyard Kipling; *El retrato de Doran Gray* de Oscar Wilde; *Manual de escritura y caligrafía*, de José Saramago, por citar sólo algunas.

También han existido y existen en la actualidad pintores que escriben poesía, textos teóricos sobre su propio arte o sobre el arte en general. Ejemplos en el ámbito canario son Pedro González, Manolo Millares, y en el internacional Matisse o Tápies; escritores que pintan. Y entre ellos los que, como García Lorca o Ana María Matute, lo hacen como una tarea complementaria de su obra pictórica. Rabindranat Tagore —después de haberse ya consolidado como el más destacado poeta y escritor de su generación en la India— en 1928, a los 67 años de edad, se dedicó a la pintura; al igual que su pintura, su escritura está teñida de un carácter visionario en conexión con el simbolismo. Otros conciben la pintura como un proceso paralelo que ostenta el mismo rango que sus escrituras; un buen ejemplo es Víctor Hugo, cuyos dibujos y pinturas se han revelado al público con relativa tardanza<sup>48</sup>. Poetas que se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas y sobre el acto creativo del pintor, aun cuando no aspiran a expresarse con los pinceles. En la modernidad, la pintura, incluida entre las artes mecánicas, se erige en espejo para los poetas que en ella se miran. Baudelaire es un buen representante de esta modalidad.

Artistas que destacan tanto por su labor pictórica como literaria, y entre sus dos tipos de producción se produce una simbiosis, una unión indisoluble o paralela. Tales son los casos de William Blake, Henri Michaux, el premio Nobel 1999 Günter Grass, el pintor y poeta surrealista canario Juan Ismael, la británica asentada en México Leonora Carrington y la misma Remedios Varo.

---

<sup>48</sup> Estos dibujos se expusieron en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid, entre el 2 de junio y el 10 de septiembre de 2000, y, posteriormente, en la Maison de Victor Hugo, de París, entre el 2 de octubre de 2000 y el 7 de enero del 2001, gracias a una colaboración entre la Biblioteca Nacional de Francia, La Maison de Víctor Hugo y el Museo Thyssen-Bornemisza.

Vínculos reales entre un escritor y un pintor, de forma que repercute en sus mutuas obras. Baudelaire y Delacroix, Malrauc y Goya, Bataille y Manet, Artaud y Van Gogh son tan solo algunos ejemplos donde las relaciones entre el escritor y el pintor se dan con claridad y de forma deliberada y reflexiva, con lo que se demuestra la facilidad en que puede surgir la complicidad entre el literato y el artista plástico.

Relaciones indirectas o más o menos conscientes entre pintores y escritores de una misma época o generación. Así ocurre por ejemplo con algunos textos de Francisco Umbral y la serie de cuadros sobre cuartos de baño de Antonio López.

También existen ejemplos donde a pesar de que el escritor y el pintor no se conocen (ni personalmente ni a través de sus obras), sea posible encontrar similitudes o conexiones entre sus respectivos trabajos. Remedios Varo e Isabel Allende son dos creadoras del siglo XX que, a pesar de diferenciarse en muchos aspectos y de pertenecer a generaciones distintas, presentan casual y de ningún modo conscientemente muchas similitudes en las imágenes mentales que materializan a través de sus pinturas y de sus narraciones respectivamente. Y es precisamente éste ejemplo, el que he elegido para llevar a cabo este estudio.

### **2.3. Paralelismos entre la pintura y la literatura**

Los vínculos que existen entre las artes se producen gracias a la evolución en paralelo que sufren recursos análogos y presentes en ambas como, los esquemas retóricos, el concepto de armonía, etc. También influye en el desarrollo de estos paralelismos el que las artes tomen, constantemente, efectos unas a otras.



Una de las ideas matrices del romanticismo (período de creencia de que todas las artes son expresión del genio) es la de “la obra de arte total”. Esta idea encuentra su apogeo más universal con Wagner en la segunda mitad del siglo XIX, aunque ya había sido formulada por Navelis un siglo antes. En esta época Théophile Gautier afirmaba que la pintura y la poesía fraternizaban, los artistas leían a los poetas y los poetas visitaban a los artistas. Delacroix, en su “Journal”, no reconoce fronteras entre las artes. A Baudelaire le interesaba lo esencial del proceso creativo del pintor, para él, las visiones de los pintores son como faros que iluminan en la noche.

La autonomía de la pintura tiene lugar cuando el pintor deja de alimentarse del arsenal de los textos sagrados y otros escritos del pasado. La crisis del logocentrismo determina también la crisis del concepto de representación. El pintor se libera de tener que representar las escenas narradas por los poetas o la Biblia, y son los poetas los que empiezan a prestar atención a las pinturas.

La evolución artística de principios del siglo XX en Europa cambió el significado del tiempo y el espacio. Cada cual a su manera ofrecía una liberación de la rígida distinción entre ausencia y presencia, a través del concepto “campo”.

En la primera mitad del siglo XX se observan líneas evolutivas paralelas: el movimiento Dada plantea un antiarte; el escritor francés Robbe-Grillet y la “nouvelle vague”, una antinovela. La interpenetración de los planos en la pintura se corresponde con la interpenetración de las palabras y los significados en el lenguaje de Joyce. Surge el deseo de incorporar a la narrativa algunas de las libertades formales del estilo pictórico moderno, como los collages de los cuadros de Braque, Marx Ernst y otros. Los episodios del Ulises no se ordenan secuencialmente, sino por yuxtaposición y simultaneidad, imitando las pinturas cubistas (donde la misma forma reaparece mezclada con otras y la

misma letra del alfabeto o el mismo perfil surge aquí y allá, en una rotación continua cuyo resultado final es la inmovilidad). La rebelión contra la perspectiva tradicional que había prevalecido en la pintura europea desde el Renacimiento produjo las intersecciones del tiempo y del espacio, típicas del cubismo; un equivalente fue la dislocación de la secuencia temporal en la narrativa en *The sound and the Fury* de William Faulkner. Gertrude Stein mantiene un paralelismo con la pintura a través de sus trucos de repetición y en el uso de oraciones infantiles; pertenecen a la misma corriente innovadora que llevó a Matisse a desechar la sintaxis pictórica tradicional para volver a la visión infantil. Los caligramas de Apollinaire eran una forma de arte abstracto: disociación violenta de la oración respecto de todo asunto, reducción de la frase a un mero signo gráfico para el ojo y sonoro para el oído<sup>49</sup>. Los poemas de E.E. Cummings donde se desarrollan hasta las últimas consecuencias las ideas de Ezra Pound sobre la manifestación de las palabras en la hoja impresa y la teoría de William Carlos Williams según la cual el poema (como cualquier otra forma de arte) es un objeto, recuerdan las obras pictóricas de Mondrian, Kandinsky y Klee, quienes desarrollaron una técnica libre donde los signos reemplazan a las imágenes.

Una gran parte de la producción literaria contemporánea está basada en la utilización del símbolo como expresión de lo indefinido. Cada obra de arte, pictórica o narrativa, es un objeto expuesto a una infinidad de paladares, así como a reacciones e interpretaciones siempre nuevas. Además, junto con la creación, se ha desarrollado una actividad crítica que debate los problemas comunes de todas las artes.

Es en la actualidad donde es más frecuente la relación entre las artes plásticas y la literatura. Si en los tiempos antiguos se tendía a separar, en los tiempos modernos las fronteras son cada vez menos claras, todo se cuestiona, una

---

<sup>49</sup> Apollinaire fue el más representativo de los poetas cubistas, Blaise Cendrars, el primero.

escultura puede ser un dibujo y viceversa; características de un lenguaje nutren a otro desgastado por sus propias leyes. Existe una contaminación de estilos<sup>50</sup>. El origen de estos procesos se sitúa en la influencia de la teoría artística de las últimas décadas.

#### 2.4. En la frontera de la diferencia entre pintura y literatura: la analogía

Ante la contaminación y mezclas entre las artes se manifiestan en contra los teóricos defensores de las artes más formalistas, para quienes, entre otras cosas, la pintura no debe transmitir mensajes o contar historias porque esto es una característica de las artes narrativas. Entre los artistas plásticos que han llevado estos argumentos a su extremo se encuentran los minimalistas americanos de los años sesenta, quienes pretendían suprimir al arte plástico de todo contenido narrativo o comunicativo para convertirlo en un arte puramente perceptivo. También los expresionistas abstractos huían de cualquier componente narrativo e incluso el *pop art* con su repetición de imágenes terminó por cargarse esta aparente o inicial característica narrativa de sus propuestas.

Las estéticas fuertes rechazan que el artista tenga vocación de transmitir mensajes y que sus obras pretendan comunicar. Así, por ejemplo, Adorno piensa que ninguna obra de arte debería ser explicada en términos de la comunicación, y según Régis Debray:

“la imagen no tiene las propiedades semánticas de la lengua pues es la infancia del signo<sup>51</sup>. (...) El pintor no es un ilusionista, un mostrador de fantasmas, un fabricante de imágenes, sino que habla a través de un lenguaje particular, otra lengua y establece el

---

<sup>50</sup> En la década de los noventa apareció en los círculos artísticos un tipo de producto textual en el que se detectan palabras metafóricamente dibujadas e imágenes metafóricamente escritas. Ver: FERNÁNDEZ, A., JIMÉNEZ, J., DE DIEGO, E., CASTRO BORREGO, F., JARUTA F., BOZAL, V., MOLINUEVO J. L. *Arte y escritura*. Edita: Universidad de Salamanca. 1995. Pág. 47

<sup>51</sup> ¿Y entonces qué decimos de la famosa frase: una imagen vale más de mil palabras? Las imágenes tienen propiedades semánticas porque a través de ellas podemos entender mensajes, aunque, es verdad que las propiedades semánticas de la lengua son mucho más contundentes, pues con palabras es más fácil entenderse que únicamente con imágenes. Una imagen apoyada por palabras puede expresar mensajes muy sugestivos e interesantes.

vocabulario inmediatamente específico y las posibilidades de comunicación. Cuanto menos la imagen se impone por sus medios propios, más necesidad tiene de intérpretes que la hagan hablar. La imagen no es una lengua porque no se puede traducir en palabras y no es hablada por una comunidad de personas”<sup>52</sup>.

Debray cree que el arte tiene el defecto de comunicar, el poeta de publicar, el pintor de exponer, pero no hay necesidad de verbalizar para simbolizar. Sin embargo Castiñeiras González opina que

“las imágenes constituyen un capítulo fundamental de la comunicación humana. A través de las distintas épocas han conformado y conforman un lenguaje propio basado en su correspondiente sistema codificado de signos. Dicho el lenguaje, que es tan rico y complicado como el lenguaje oral o escrito, se diferencia de éstos por ser mucho más directo y universal, de ahí el tan recurrido y cierto ‘una imagen vale más que mil palabras’”<sup>53</sup>.

La imagen no es una lengua, pero sí es un lenguaje como el mismo Debray afirma y por tanto también es posible transformarla en otro lenguaje, aunque por supuesto, nunca será una traducción, pero sí una aproximación, una traslación, una analogía.

Para avanzar en el pensamiento del arte es necesario replantearse continuamente los conceptos actuales y antiguos. Estamos en un período ecléctico del arte, donde el artista se vale de todo lo que está a su alcance para la creación. ¿Por qué no puede existir, entonces una pintura que narre, al igual que existe una pintura puramente formal? El arte no es algo estático, tampoco lo es el lenguaje, ni el pensamiento del hombre. Es imposible establecer fronteras exactas, irremediabilmente cambian a través de los tiempos, pues como afirmó Kandisky: “el arte va con su época”. Y aunque nos empeñemos cada vez en

---

<sup>52</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1994.

<sup>53</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998.

definir y redefinir lo definido, estas premisas serán pautas, guías, pero nunca verdades irrompibles.

Toda obra de arte se crea con el fin intrínseco de comunicar, y las pinturas son un modo de expresión capaz de transmitir tanto sentimientos como contenidos de tipo intelectual. Sin embargo, como expone Monegal:

“la relación entre las artes, tanto si se da de forma sucesiva, como en el caso del poema sobre un cuadro o del cuadro que recoge un motivo literario, como simultánea, en las yuxtaposiciones de texto e imagen, presenta las dos vertientes de alterioridad espacial y lapso temporal propias de la diferencia”<sup>54</sup>.

Admito que existen diferencias entre la artes y lo admito como algo indudable. Pero tal y como ha afirmado Antonio Monegal, considero que la diferencia es compatible con la analogía y a su vez es lo que permite que tales analogías existan<sup>55</sup>. Es indudable que entre la escritura y la pintura se pueden establecer infinitas conexiones, pues comparten muchas características; pero ello no significa que la expresión escrita o la plástica sean imperfectas o carentes de componentes imposibles de atrapar respectivamente. Al contrario cada lenguaje tiene su riqueza y sus límites y en ellos reside su belleza, su capacidad de sugerir y de permitirnos soñar o recrearnos.

Las comparaciones, conexiones, transferencias entre la pintura y la literatura o lo pintado y lo escrito se sitúan en un territorio que es a la vez delimitación e indeterminación de las artes, dentro de la tensión o vaivén entre lo propio y lo apropiado. El discurso sobre las relaciones entre la palabra y la imagen puede ser leído como un discurso sobre la relación entre el signo (palabra o imagen) presente, y lo otro, la cosa, que está necesariamente ausente en el

---

<sup>54</sup> MONEGAL, A. En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 30.

<sup>55</sup> Op.cit. Pág. 26

signo para que éste se cumpla como tal, como señal de una ausencia que deja su rastro en la presencia.

El ancestral parentesco entre la imagen narrativa (la pintura que narra) y el relato literario constituye un rico campo de investigación para la historia del arte que quizás no ha sido suficientemente explotado. La imagen por antonomasia representa, se expresa a través de la metáfora y la analogía, siguiendo los esquemas lógicos y persuasivos de la retórica<sup>56</sup>. Para sacar partido de la analogía hay que poder reconocer tanto la similitud como sus límites, del mismo modo que la analogía presupone la existencia de una diferencia que también tiene límites<sup>57</sup>. El hecho de que la analogía entre la pintura y la literatura tenga una historia está en función de la naturaleza de las analogías. Por eso, sólo se puede discutir honestamente de este tema si se acepta que la diferencia es compatible con la analogía<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Ver: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998. Pág. 55

<sup>57</sup> MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 23

<sup>58</sup> Op.cit. Pág. 26

**Capítulo 1.**  
**Remedios Varo e Isabel Allende:**  
**afinidades**

# Capítulo 1. Aproximación a las autoras Remedios Varo e Isabel Allende

## 1.1. Varo y Allende: Afinidades

El asunto de **las relaciones entre la pintura de Remedios Varo y la literatura de Isabel Allende** no se ha tratado en profundidad hasta la actualidad. No existe ningún libro, ni tesis doctoral que lo recoja, aunque sí un artículo de la norteamericana Lois Parkinson Zamora (1992), titulado en su versión original *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*<sup>1</sup> (encontrado poco después de iniciar esta investigación) que compara sus mundos imaginarios, partiendo para ello de las respectivas mesas mágicas que aparecen en *La casa de los espíritus* (1982) de Allende y en *Naturaleza muerta resucitando* (1963) de Varo.

Zamora considera que las estructuras estéticas y los mundos místicos de Varo y Allende son muy similares y que sus obras comparten ciertas metáforas visuales. Para compararlas, esta profesora de la Universidad de Houston (Estados Unidos) aplica la teoría de la organización espacial en la pintura y escultura *El poder del centro*, del psicólogo de arte Rudolf Arnheim, quien considera que la visión del ser humano del mundo se sustenta en la “interacción” de dos sistemas espaciales, uno de ellos podría denominarse “cósmico”, frente a otro que podría adoptar un nombre como “local”<sup>2</sup>.

Y según Lois Parkison Zamora, *La casa de los Espíritus* desarrolla, a través de los elementos que componen su densidad narrativa, una cuadrícula conceptual de intersecciones de ejes horizontales, que podrían concebirse como elementos realistas de la trama, y verticales, que son los elementos narrativos que

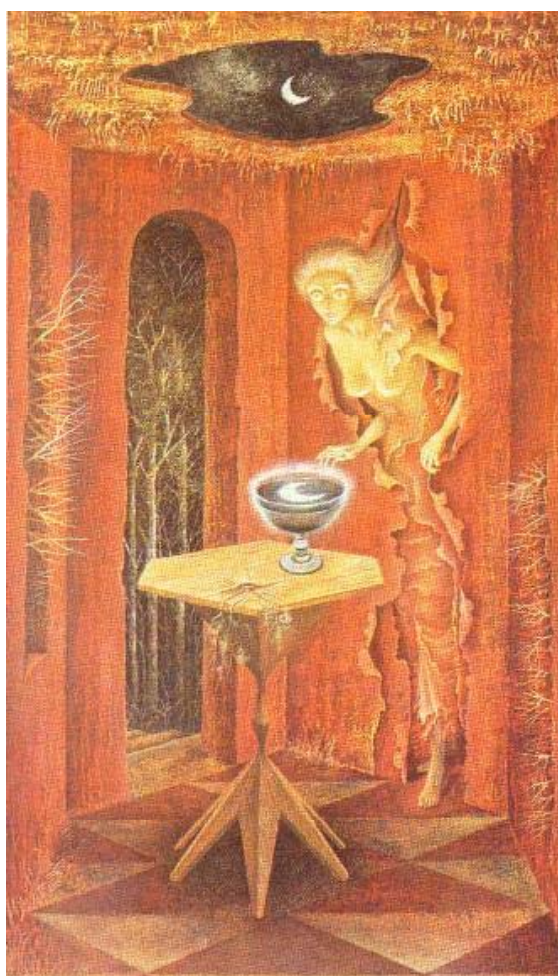
---

<sup>1</sup> ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: Comparative Literature. Nº 44. Estados Unidos. Primavera 1992. Pág.113.

<sup>2</sup> ARNHEIM, R. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1993. Pág. 9.



aluden a la pre-existencia mística de sistemas (entre ellos las lecciones Sufí, la alquimia Gurdjieff, los Griegos Moirai, la poesía de Neruda, la ficción de García Márquez, distintas teorías físicas y quizás también el espíritu que existe más allá el tiempo y la razón en la casa de Clara). Estos ejes horizontales y verticales constituirían el sistema a pequeña escala o local de la novela<sup>3</sup>: un laberinto lleno de cortes, tangentes y caminos escarpados, o como los módulos cambiantes del calidoscopio de los espejos con el que la narradora compara el mundo de Clara.



**Imagen 1. 1.** Nacer de nuevo. 1960. Óleo sobre masonite. 81 x 47 cm.

Zamora afirma que las estructuras de las pinturas de Varo responden como la novela de Allende a la teoría de Arnheim. Un ejemplo es el cuadro *Nacer*

---

<sup>3</sup> El estudio de Zamora es un poco arriesgado, pues aplica a la narrativa de Allende un modelo de composición pensado para las artes visuales.

*de nuevo*, 1960 (**Imagen 1. 1**), donde las líneas de los azulejos interseccionan entre sí y, a su vez, con las patas de la mesa, las paredes con sus ángulos oblicuos y ángulos rectos. La mesa es el punto central de este cuadro; sobre ella hay un recipiente donde flota en agua el reflejo de una luna creciente que brilla en el cielo y se proyecta en ese punto a través de un agujero del techo. En un lado, una mujer emerge a través de una pared que se rompe en distintos pliegues labiales, lo que sugiere el renacimiento de la figura a través del significado de la reproducción; este personaje es testigo de la fuerza cósmica generada por el sistema céntrico pintado<sup>4</sup>.

Esta aportación de Zamora sobre los similares mundos artísticos de Varo y Allende no sólo reforzó, en un principio, las hipótesis iniciales que me había trazado sino que sirvió de estímulo y ánimo (al sentir que mi arriesgada propuesta tal vez no era tan descabellada) para proseguir una investigación tan interesante como creativa: demostrar que no son necesarias las interinfluencias directas entre dos autores para que sus imaginarios creativos sean equivalentes y por tanto justificar la posibilidad de transferencia interartística y la existencia de la analogía como puente unificador de las artes<sup>5</sup>.

Han pasado doce años desde la publicación de este breve estudio de Lois Parkinson Zamora, y a pesar de que, desde entonces, la popularidad tanto de Allende como de Varo han ido en aumento, no ha aparecido **ningún otro documento** sobre algún tipo de análisis común para estas dos artistas, exceptuando un artículo de 1999 firmado por la que suscribe en el que se sitúa el origen de la presente tesis<sup>6</sup>. No obstante, si se revisa el resto de la bibliografía generada acerca de la pintora y la escritora, es fácil descubrir nuevos textos por separado que se detienen en diversas cuestiones análogas para una y otra. Daremos fe de algunos de estos estudios a medida que vayamos comparando diversos datos de sus vidas y

---

<sup>4</sup> Ver también los comentarios sobre los cuadros de Varo *La llamada* y *Les feuilles mortes*, en el Capítulo 4 de la presente tesis.

<sup>5</sup> Ver: Objetivos de la presente tesis, en la Introducción.

<sup>6</sup> Ver: MORALES JIMÉNEZ, E. *Imágenes visuales, imágenes verbales. Analogías ilimitadas*. Cuadernos del Ateneo de La Laguna. N° 6. La Laguna. 1999.

obras en esta aproximación general, de modo que, tal vez, más adelante podremos deducir si son o no más las cuestiones que las unen que los asuntos que las separan.

El hecho de que **apenas existan estudios** conjuntos sobre la obra de Varo y Allende **no es para nada extraño**, pues las autoras no presentan, aparentemente, **ningún tipo de vínculo**: ni han vivido en el mismo país (aunque las dos están conectadas con la cultura hispanoamericana), ni pertenecen a la misma generación artística, sino que transcurren treinta y cuatro años entre el nacimiento de Varo (1908) y el de Allende (1942).

La **formación académica** que recibieron también fue distinta: Varo tuvo una preparación muy rigurosa por parte, primero, de su padre y, después, de la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, mientras que el aprendizaje de Allende fue más disperso, solitario y autodidacta, y ha estado marcado por su temprana afición a la lectura, por su amor por escribir cartas y por su rodaje profesional como periodista, sin necesidad de llevar a cabo estudios universitarios.

Isabel, con quince años, empezó a escribir una carta al día a su madre, lo cual ha seguido haciendo toda su vida, cuando están separadas, como ha confesado en numerosas entrevistas y en su libro autobiográfico *Paula*. Varo también desarrolló muy pronto esta afición por **escribir cartas**, ya que desde muy joven se separó de su familia; pero este entretenimiento también fue lúdico, una manera de volcar el desbordamiento de su imaginación<sup>7</sup>.

Si Allende nunca se ha considerado perteneciente a ningún movimiento literario ni ha sido proclive a participar en encuentros con otros escritores (a pesar

---

<sup>7</sup> Ver: VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de CASTELL, I. Edita: Era. México. 1994. Este libro recopila el material literario que dejó Varo: cartas a personajes conocidos y desconocidos, escritura automática y surrealista, sueños, apuntes, fragmentos y proyectos que permiten comprender mejor la personalidad de Varo y su obra pictórica.

de haber sido reiteradamente vinculada con las tendencias del realismo mágico y del *boom* o *postboom* latinoamericano, como veremos a continuación), Varo adquirió una **conciencia artística** cimentada en un movimiento concreto: el surrealismo parisino, en el que ingresó y permaneció durante un tiempo, gracias a su relación con el poeta francés Benjamín Péret. Igualmente, tanto en Barcelona y en París como en México, la pintora siempre estuvo rodeada de intelectuales y artistas, como Gerardo Lizarraga, Esteban Francés, Óscar Domínguez, Victor Brauner, Leonora Carrington o Gunter Gerszo. Varo se sumergió en la filosofía surrealista y experimentó con algunos de sus postulados que se acomodaban a su imaginario fantástico, aunque siempre a su manera, adaptándolos a su estilo y beneficio personal, al tiempo que desdeñaba muchos otros con los que no se identificaba. Aunque la autora asimiló el movimiento surrealista a su manera, burlándose de algunos de sus principios, y apropiándose de determinados recursos para hacer de ellos un uso personal y adecuado a sus creaciones, tampoco podemos negar que su paso por este movimiento fue de capital importancia para su posterior desarrollo personal. Por tanto, consideramos como **referencias ineludibles en sus obras** tanto los manifiestos de André Breton, como los motivos mitológicos y sueños de Max Ernst y Victor Brauner, con su énfasis en la memoria y el retorno; las esparcidas parábolas visuales de Klee; las subvertidas y perturbadoras secuencias narrativas en algunas figuras y escenas de Magritte y Delvaux; los trabajos oníricos e irracionales de Dalí de la década de los 30; o la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, donde destaca la creación de atmósferas fantásticas y extrañas a través de la construcción del espacio, así como esos seres robotizados y de miradas perdidas, erráticos que cuando están en grupo no logran comunicarse.

La evidente relación de Varo con este movimiento acarrió su clasificación constante como “**artista surrealista**”, pues, además, no son pocas las veces que expuso (y sus cuadros se siguen exhibiendo) en colectivas internacionales dedicadas a este movimiento. Así, buena parte de los estudiosos de Varo —como

Lourdes Andrade (1989)<sup>8</sup> o Gonzalo Celorio (1976)<sup>9</sup>— la han vinculado con esta tendencia de vanguardia (europea e hispanoamericano). En concreto, Lucía García de Carpi (1986)<sup>10</sup> repasa su etapa española y, verdaderamente, surrealista; y Francesc Rodon y Enrique Trullenque<sup>11</sup> la incluyen como una de las artistas surrealistas españolas que trabajó la técnica del collage, reproduciendo cinco obras suyas en un catálogo de exposición<sup>12</sup>. Asimismo, Fernando Martín (1988) reivindica el interés de la obra de Varo, que considera una completa desconocida, a pesar de ser junto con Joan Miró, Salvador Dalí y Óscar Domínguez, la aportación “más importante” de España al surrealismo<sup>13</sup>.

Mientras tanto, Luis Carlos Emerich (1993)<sup>14</sup> compara a los surrealistas extranjeros residentes en México, entre los que cita a Varo, con cien pintores nativos mexicanos. Igualmente interesante y en sintonía con la presente investigación es el trabajo de Gonzalo Celorio, titulado *Remedios Varo y Remedios la bella: un ejemplo indiscreto de arte comparado*<sup>15</sup>, en el que el autor lleva a cabo un acercamiento a las obras de Remedios Varo y de García Marquez, con su libro *Cien años de soledad*, para confrontar el surrealismo y el realismo mágico, mediante el análisis de los movimientos, antecedentes, escritos de Remedios y la comparación de diversos cuadros con fragmentos de la afamada novela, trabajo en

---

<sup>8</sup> ANDRADE, L. *De amores y desamores*. En: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Edita: Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1989. Págs. 101 - 109.

<sup>9</sup> CELORIO, G. *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*. Edita: SEP. México. 1976.

<sup>10</sup> GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 - 1936*. Edita: Istmo. Madrid. 1986. Págs. 8, 59, 78 - 81 y 109 - 14

<sup>11</sup> RODON, F., TRULLENQUE, E. *El collage surrealista en España*. Edita: Museo de Teruel. 1989.

<sup>12</sup> Las obras reproducidas son: *Nada temáis, señora* (1935), *La familia de Cisnes* (1935), *Discuten la madre del niño y la raptora* (1935), *Catalogue des Ombres* (1935) y *Manucure* (1935), y aparecen junto a la de otros artistas surrealistas como Alfonso Buñuel, José Caballero, Salvador Dalí, Ángel Ferrant, Luis García-Abrines, Antonio García Lamolla, Eugenio Granell, José Hernández, Juan Ismael, Nicolás de Lekuona, Ramón Marinello, Joan Miró, Gregorio Prieto, Stefan von Reiswitz, Jaume Sans, Antonio Saura, Amparo Segarra, Euald Serra, Adriano del Valle y José Viola.

<sup>13</sup> MARTÍN MARTÍN, F. *A una artista desconocida*. En: *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Pág. 14. En su artículo (Págs. 13 - 31), Martín resume la vida, obra, y técnicas de Varo, y se detiene en alguna de sus temáticas, así como en sus escritos. Este autor califica la pintura de Remedios como una “creación literaria visualizada” (pág. 22).

<sup>14</sup> EMERICH, L. C. *Cien pintores mexicanos*. Edita: Museo de Arte Contemporáneo, Marco / Banco Mexicano. Monterrey. 1993. Págs. LIII, LIV, LXXIII, 66, 67, 154 y 160.

<sup>15</sup> CELORIO, G. *Remedios Varo y Remedios la bella: un ejemplo indiscreto de arte comparado*. Tesis de licenciatura de Letras Hispánicas. UNAM. México. 1974.

que una de sus bases es el considerar a los cuadros de la pintora eminentemente literarios.

Aunque el surrealismo es la tendencia en la que la pintora se ha visto más veces clasificada, también se ha podido demostrar, sin dejar lugar a dudas, la **contradictoria relación de Varo con este movimiento** intelectual europeo. Así, mientras su arte coincide con algunos de los postulados surrealistas –pues expresa el mundo interior y psicológico, el mundo de los sueños y las imágenes de la fantasía infantil–, algunas premisas de Bretón son difícilmente aplicables a esta pintora, tanto en su sustancia como en su espiritualidad:

“la imagen más fuerte es la que presenta el mayor grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto (...), sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto (...)”<sup>16</sup>.

Una de las claves de las diferencias de Remedios Varo con el surrealismo la recogió Raquel Tibol en una entrevista a la autora:

“...asistí a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; (...) mi posición era la tímida y humilde del oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard, un Benjamín Péret o un André Bretón; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona. No me interesa la polémica, ni ninguna actitud, soy sencillamente pacífica, necesito la paz”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> BRETÓN, A. *Manifiestos del surrealismo*. Edita: Guadarrama. Madrid. 1969. También en: DE MICHELI. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1990. Pág. 345.

<sup>17</sup> TIBOL, R. *Remedios Varo: Apuntamientos y testimonios*. En: *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Pág. 47.

Asimismo, no hay más que detenerse a observar **la técnica** de esta pintora, controlada y perfeccionista, para percatarse de que se opone al ideal surrealista del automatismo psíquico<sup>18</sup>, pues Varo antes de comenzar un cuadro, lo visualizaba y trataba de ajustarlo a la imagen que se había formado, de modo que su cuadro no se desarrollaba mecánica o inconscientemente. Varo, más bien, se burlaba de estas doctrinas y consideraba graciosa la idea de que las imágenes aflorasen cuando menos se las esperase<sup>19</sup>. Además, en muchísimas ocasiones, la pintora utilizó de forma controlada los efectos de la “decalcomanía”, técnica desarrollada por el pintor canario Óscar Domínguez en los años 30, como procedimiento automático surrealista. Igualmente, su representación de la naturaleza como densa, sinuosa, volátil y sugestiva se distancia del surrealismo europeo. El proceder plástico de Remedios Varo sugiere, más que la influencia inmediata de la subconciencia, un estado de “supra-conciencia”.

Por otro lado, además de las endebles pero existentes afinidades con el surrealismo, en el universo narrativo y semiótico de Varo se encuentra, sobre todo, lo nuevo maravilloso de los años 60, época en que el arte vuelve a situarse sobre los postulados de la vanguardia histórica y se dirige a un público contemporáneo y de masa que ya no necesita distinguir entre los diferentes niveles de la cultura. Los temas y las composiciones de las pinturas de Varo encajan con la convicción de

---

<sup>18</sup> Según Lucía García de Carpi: “El automatismo psíquico propugnado por Bretón permite al artista dos opciones bien diferenciadas: 1) el abandono puro y simple a la fuerza del impulso gráfico; 2) la fijación de imágenes oníricas. En la primera, la mano del pintor, sin ninguna intención preconcebida, y conducida por un impulso que es ajeno a su voluntad, va creando imágenes conforme se desliza el lápiz, mientras que en la segunda, basada en el proceso de formulación y asociación autónomas de las imágenes, el pintor traslada al lienzo la imagen previamente elaborada en su mente. (...) Así como el automatismo rítmico no presenta grandes diferencias, en cuanto a procedimiento, con la escritura, —“la pluma que se desliza para escribir, o el lápiz que se desliza para dibujar”—, el automatismo simbólico implica una mayor mediatez, además de la duda acerca de si su técnica, más elaborada, puede ser una limitación a la espontaneidad preconizada”. (GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 – 1936*. Edita: Istmo. Madrid. 1986. Pág. 41)

<sup>19</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D. F. 1998. Pág. 126

Alejo Carpentier<sup>20</sup> de que el surrealismo europeo difiere, en espíritu y práctica, de **lo real maravilloso americano**. En Latinoamérica, según Carpentier<sup>21</sup>, lo fantástico no se descubre al trascender la realidad con formas abstractas e imágenes imposibles, sino que está en las realidades humanas del tiempo y del lugar; son yuxtaposiciones improbables y mezclas maravillosas que surgen por virtud de la historia, geografía, demografía y política latinoamericanas, y no por un acto de la imaginación. Esta realidad humana contradictoria, “la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva” (expresión de Carpentier) es lo maravilloso. Y es éste otro aspecto que enlaza a las artistas objeto de nuestro estudio, pues precisamente, sus **vínculos con el realismo mágico y lo real maravilloso** es uno de los temas más polémicos tratados tanto en relación con la obra de Varo como con la de Allende.

La cuestión del Realismo mágico y lo real maravilloso ha sido analizada en el caso de Varo, entre otros, por Lourdes Andrade (1991)<sup>22</sup>, Margarita Junco Fazzolari (1992)<sup>23</sup>, Fernando Martín (1985)<sup>24</sup>, Gonzalo Celorio (1976)<sup>25</sup> o Teresa del Conde (1986, 1990 y 1991)<sup>26</sup>, quien cataloga a esta artista como una pintora “fantástica” (y no surrealista) ubicada en la tendencia de la Nueva Figuración; una catalogación secundada también por Manuel Ulacia (1990):

---

<sup>20</sup> Carpentier estaba asociado con Bretón y el movimiento Surrealista en los años 20 y 30 en Europa, pero rompió con este movimiento al final de los años treinta. En 1948 codificó su primera teoría sobre la especial naturaleza fantástica americana, en su ensayo *De lo real maravilloso americano*, que reelaboró en 1975, incluyendo las relaciones entre las artes.

<sup>21</sup> Ver: CARPENTIER, A. *Lo barroco y lo real maravilloso. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayo*. Edita: Siglo Veintiuno. Nº: 11135. Ciudad de México. 1981. Págs. 255-56. Y ver: CARPENTIER, A. *De lo real maravilloso americano. Tientos y diferencias*. Edita: Arca. Montevideo. 1967. Págs. 96 – 112.

<sup>22</sup> ANDRADE, L. *Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron*. En: *Remedios Varo. Arte y Literatura*. Edita: Museo de Teruel. 1991. Págs. 33 - 41.

<sup>23</sup> JUNCO FAZZOLARI, M. *Remedios Varo y el realismo mágico latinoamericano*. En: *Alba de América*. Westminster. Julio de 1992. Págs. 18-19 y 215-29

<sup>24</sup> MARTÍN MARTÍN, F. *Remedios Varo, pintora de lo maravilloso*. En: *Lápiz*. Madrid. 1985. Nº 22. Págs. 52-56.

<sup>25</sup> CELORIO, G. *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*. Edita: SEP / Setentas. México. 1976. Págs. 7 - 14, 17 - 19, 21 - 26, 28 - 37, 40 - 44, 51, 54, 80, 84, 85, 88 - 97 y 108.

<sup>26</sup> DEL CONDE, T. *Pintura fantástica y nueva figuración*. En: *Historia de arte mexicano*. Tomo 15. Arte Contemporáneo III. Edita: Secretaría de Educación Pública / Salvat. México. 1986. Págs. 2278 y 2279. DEL CONDE, T. *Pintura Mexicana 1950 – 1980*. Edita: International Business Machines. Gallery of Science and Art. Nueva York. 1990. Págs. 21 - 29. DEL CONDE, T. *Surrealismo y arte fantástico*. En: *La pintura del México contemporáneo en sus museos*. Edita: Azabache / Banco BCH. México. 1991 Págs. 47 - 50 y 93



“utilizo el adjetivo fantástico, pensando en aquella corriente que surge con el romanticismo, inspirada, entre otras cosas en la Edad Media, y que desemboca en el surrealismo”<sup>27</sup>.

También Manuel Ulacia vincula la obra de Varo con la pintura fantástica, una corriente que conecta con el romanticismo, inspirada en la Edad Media y que desemboca en el surrealismo; pues su obra

“está llena de referencias medievales, de alusiones a los pintores flamencos, de espacios idealizados, de sueños románticos, de realidades creadas por la imaginación. Su pintura encarna lo que André Bretón definiría en su primer Manifiesto del Surrealismo como ‘lo maravilloso’”<sup>28</sup>.

La manera en que Varo rellena la superficie del cuadro se aproxima al estilo denominado por los historiadores de arte como “nuevo mundo barroco, barroco de Indias o neo-barroco”. Esta tendencia —en la definición de Carlos Fuentes— parece describir la composición de Varo:

“una visión circular, excéntrica, en la que los volúmenes escultóricos, el juego de luces y sombras, el contraste de plenitudes y vacíos, la aventura de las líneas, obligan a un desplazamiento del espectador, que sólo puede ver la obra si ocupa espacios diversos: cada movimiento crea un espacio nuevo y, en cierta manera, crea una nueva obra. El arte barroco supone una transfiguración permanente...”<sup>29</sup>

Mientras tanto, los críticos han evaluado a Allende como una **narradora de la turbulenta naturaleza de la sociedad latinoamericana**, así como autora de poder y ficción humanística. Algunos, incluso, la sitúan en la categoría del *boom*, un movimiento literario de los años 60 entre cuyos miembros se incluyen García

---

<sup>27</sup> ULACIA, M. *Carta de México*. En: Cuadernos Hispanoamericanos. N° 479. Madrid. 1990. Págs. 107 y 108.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> CARPENTIER, A. *Lo barroco y lo real maravilloso. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayo*. Edita: Siglo Veintiuno. N°: 11135. Ciudad de México. 1981. Págs. 255-56.

Márquez y Alejo Carpentier, y en el que se mezcla el realismo con el misticismo y la hipérbole<sup>30</sup>. Así, la periodista chilena Marcela Otero (1983)<sup>31</sup> considera que Allende es la mujer que se echaba de menos en el “boom”. Un hecho que cuestiona Adriana Castillo Berchenko (1990)<sup>32</sup>, tras sondear la repercusión de su narrativa en el mundo, en su continente y en Chile; Castillo Berchenko considera “absurdo” aplicar para Allende el término “marginal” (pues su éxito desmiente esta posición), y valora su éxito y situación internacional como creadora. Allende también ha sido considerada parte del *posboom* de la narrativa latinoamericana, que alude a autores posteriores al *boom* (la explosión literaria de los años 60 y los 70 en que florece la novela) que han incorporado las técnicas e ideas de la generación anterior<sup>33</sup>.

Otros autores analizan la relación allendiana con lo mágico y lo histórico, como P. Gabrielle Foreman (1995)<sup>34</sup> centrándose su primera novela. En una entrevista de Gloria Bautista Gutiérrez (1991) —cuando le preguntaba sobre su

---

<sup>30</sup> El *boom* latinoamericano designa el fenómeno editorial y cultural que, a partir de los años 60, llevó a la literatura latinoamericana, en especial a la prosa, a la cumbre de la notoriedad en las letras internacionales. Auspiciados por editoriales españolas y latinoamericanas, en especial algunas de Barcelona, y por agentes literarios como Carmen Balcells, autores de numerosos países pudieron ver sus obras publicadas, ampliamente comentadas y traducidas a varios idiomas. Llevados en ocasiones por un creciente interés en la realidad social latinoamericana, generado a su vez por el triunfo de la Revolución Cubana y demás turbulencias políticas de la época, los lectores se interesaron por esta nueva literatura, heredera de las principales innovaciones estéticas del siglo XX, desde Joyce y Kafka hasta la narrativa norteamericana de Faulkner y Hemingway, a la vez que buscaba una expresión propia y proponía una reinterpretación de la realidad. Entre los autores del Boom, de diversas convicciones y estilos, había muchos que vivían en el exterior, especialmente en Francia y España. En términos generales, se extendió entre ellos la experimentación con el lenguaje y la estructura narrativa, y el cultivo del relato breve. El *Boom*, que recogió tendencias diversas como la novela indigenista y el Realismo Mágico, incluyó tanto a autores anteriores, cuya fama se vio lanzada internacionalmente, como a figuras que fueron introducidas en medio del fenómeno editorial. Destacan Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Augusto Monterroso, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Ernesto Sábato y Manuel Puig. (Ver: ANÓNIMO. *Historia Universal de la Literatura*. Volumen IV. Literatura contemporánea del siglo XX. CD-ROM. Edita: Alfabeta Multimedia- Qué leer. Barcelona. 2000).

<sup>31</sup> OTERO, M. *La mujer que faltaba en el boom*. En: Hoy. Santiago de Chile. N° 301. Del 27 de abril al 3 de mayo de 1983. Pág. 39.

<sup>32</sup> CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Los signos de la diferencia en Isabel Allende*. En: CASTILLO DE BERCHENKO, A y BERCHENKO, P. (editores) *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990.

<sup>33</sup> En las obras de los escritores del *posboom* vemos la continuación de las características del *Boom* además de unas tendencias y características nuevas. Una de ellas es la presencia femenina, puesto que el *boom* no produjo una escritora de renombre. Algunas autoras de esta época se dedican a temas feministas, otras exploran temas sociales, fantásticos, o políticos, y otras, como en el caso de Allende, combinan las dos cosas.

<sup>34</sup> FOREMAN, P. G. *Past On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call*. En: Feminist Studies. N° 18. College Park. Verano de 1992. Págs. 369 – 88.

técnica para alcanzar lo mágico— Allende respondió:

“(…) Me muevo en el océano de las palabras como un barco guiado por un marinero inexperto. Cuando cuento una historia echo a andar la imaginación, no me pongo límites. Todo me sirve, la realidad que leo en los periódicos o veo a mi alrededor, las cosas que dicen las personas, los sueños propios y ajenos, las mentiras, las exageraciones, lo inesperado. A veces basta borrar el tiempo o jugar con el espacio para crear una impresión de sorpresa. En todo caso, cuando escribo no me propongo hacerlo en forma de realismo mágico o en cualquier otro estilo, simplemente dejo que corra la pluma con libertad”<sup>35</sup>.

Nueve años después, cuando presenta *Retrato en Sepia* (2000), Allende reflexiona sobre la importancia de **los sueños** en su obra:

“...los sueños tienen una importancia capital para mí (...). Yo paso la mayor parte de mi vida a solas, en una pieza, escribiendo. Y cuando una persona está a solas y en silencio, aprende a ver los signos, a ver cómo se cierran maravillosamente los círculos. (...) A mí [los sueños] me dicen muchas cosas. Tantas, que incluso tengo una pequeña libreta en la mesita de noche donde los anoto para no olvidarme”<sup>36</sup>.

Además, de las polémicas trazadas repetidas veces sobre sus respectivas pertenencias o a uno u otro movimiento, existen otros aspectos similares que afloran en las obras de estas autoras como es el uso de **la memoria**, sobre todo histórica en Allende y vivencial en Varo. Estas creadoras parten de lo que conocen para transmitir una experiencia desde una perspectiva universal. Allende escribe desde sus recuerdos y a ellos une la historia de su país y de los países latinoamericanos en general, así como la de otros territorios lejanos o cercanos que ha visitado o donde ha residido y sobre los que se documenta ampliamente. En sus obras se palpan las huellas que le han dejado los acontecimientos históricos vividos, como los cambios políticos de su país y de toda Iberoamérica así como de otros advenimientos de

---

<sup>35</sup> Entrevista en: BAUTISTA GUTIÉRREZ, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991.

<sup>36</sup> LÓPEZ, Ó. *Isabel Allende en Luces y Sombras*. Qué leer día a día. Año 5. Nº 50. Barcelona. Diciembre 2000. Pág. 31

repercusión internacional, como la guerra de Vietnam, y esto se comprueba claramente al leer cualquiera de sus novelas. Y en este aspecto de su producción han especulado los teóricos Luis Rubilar (1983)<sup>37</sup>, pues analiza los acontecimientos históricos de Chile en su primera novela comparando los cambios de estilos con estos sucesos; Bruce Allen (1985)<sup>38</sup> quien considera *La casa de los espíritus* una importante contribución al entendimiento de las sociedades que se rigen por dictaduras, conflictos y cambios violentos; Marie Inés Lagos–Pope (1987)<sup>39</sup>, que aprecia *De amor y de sombra* como una novela parcial e idealizada entorno a una situación problemática y popularizada en el Chile contemporáneo; Virginia Vidal (1983)<sup>40</sup>, para quien el segundo libro de Allende es la primera novela chilena que aborda el tema de las fuerzas armadas de forma abiertamente crítica. Otros estudios centrados en este tema son los de Mary Mackey (1993)<sup>41</sup>, fascinada por la descripción de América, desde una perspectiva anglo hispánica, en *El plan infinito*; o la crítica, más negativa, de Fred Kaplan (1993)<sup>42</sup>, pues considera esta tercera novela de Allende sobre los acontecimientos de posguerra de la historia americana poco o nada original, hasta el punto de calificarla como una colección de “viejas” historias y ficción “vulgar o sensacionalista”.

Varo no proyecta en sus obras los acontecimientos históricos de su época con la contundencia que lo hace Allende, pues su **mirada** es más bien **introspectiva**, un proceso que le permite a esta pintora idear sus personajes metafóricos, autorretratos en términos de los arquetipos de Carl G. Jung, tal y como ha investigado Estella Lauter<sup>43</sup>, justificando así la tendencia de la artista a formar

---

<sup>37</sup> RUBILAR, L. VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. Araucaria de Chile. Edita: Michay. Nº 23. Madrid. 1983. Págs. 197-193.

<sup>38</sup> ALLEN, B. *A Magical Vision of Society in Revolt*. Chicago Tribune. 19 de mayo de 1985. Págs. 37 - 38

<sup>39</sup> LAGOS – POPE, M. I. *Review of “De amor y de sombra”*. En Latin American Literary Review. Nº 29. Estados Unidos. Enero – junio de 1987. Págs. 207 – 213.

<sup>40</sup> VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. En: Revista: Araucaria de Chile. Edita: Michay. Nº 23. Madrid. 1983. Pág. 192.

<sup>41</sup> MACKEY, M. “*Adrift in America*”. En: San Francisco Chronicle. 25 de abril de 1993. Pág. 1.

<sup>42</sup> KAPLAN, F. *Rites of Passage toward Great Unhappiness*. En: New York Times. 25 de junio de 1993. Pág. 31.

<sup>43</sup> Ver: LAUTER, E. *Visual Images by Women: A Test Case for the Theory of Archetypes*. En: Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-visions of Jungian Thought. Edita: Knoxville: University of Tennessee Press. 1985. Págs. 46-83

imágenes expresivas de experiencias humanas compartidas o comunes. En cuanto a su afición por los mitos orientales, y referencias a la historia de las religiones, en su época estuvo de moda Mircea Eliade. En la búsqueda de su yo íntimo para adquirir un sentido de la existencia pudo haberle influido el escritor suizo de origen alemán Herman Hesse (1877-1962), cuyas novelas analizan la complejidad interna del hombre, según Peter Engel<sup>44</sup>, quien además cita entre otras notables influencias las del neurólogo, siquiatra y psicólogo austriaco Sigmund Freud, quien utilizó el método de la hipnosis para el tratamiento de las enfermedades mentales que después sustituyó por el psicoanálisis; así como la del alumno de Freud, Alfred Adler, quien destacó la influencia de la insuficiencia individual o complejo de inferioridad; o la del escéptico e irónico escritor británico de novelas intelectuales sobre la naturaleza humana Aldous Huxley, autor de *Un mundo feliz*; o las de los escritores estadounidense de novelas de ciencia ficción Ray Bradbury e Isaac Asimov (de origen ruso). Además, Varo siguió con enorme interés las investigaciones del astrofísico británico Fred Hoyle, quien formuló, junto con Hermann Bondi y Thomas Gold, la teoría cosmológica del estado estacionario y en 1946 aventuró que las nuevas estrellas podrían originarse en la explosión de una supernova.

Por otro lado, las vivencias y los lugares donde residió dejaron vestigios en sus obras. En este sentido Rafael Santos Torroella (1988)<sup>45</sup> ha escrito sobre la **influencia de su pueblo natal**, Inglés, en la obra de Remedios, tanto por su arquitectura medieval como por sus fábulas misteriosas y leyendas relativas a diablos y brujas. Las primeras **obras que impresionaron a la artista** cuando las contempló en el Museo del Prado aún siendo muy joven fueron las de Pieter Brueghel y, sobre todo, las de El Bosco, y, años después, ya en su etapa mexicana, darían lugar a sus invenciones de seres fantásticos en las que utiliza, a su vez, más símbolos de astrología, alquimia y hechicería. A su vez algunas pinturas de Varo

---

<sup>44</sup> ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995.

<sup>45</sup> SANTOS TORROELLA, R. *El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura*. En: *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Págs. 49 – 58.

reflejan la influencia de El Greco, a través del alargamiento de los cuerpos de sus personajes y en lo endurecido de las telas de algunas de sus obras. También muchos de sus cuadros tienen antecedentes en la obra gráfica de Francisco de Goya.

Pero si el Inglés de su infancia y las obras que contempló en el Museo del Prado de Madrid dejaron huellas imborrables en Varo, **México y Venezuela** no fueron menos importantes fuentes de inspiración, tanto sus paisajes (por ejemplo, *Las fuentes del río Orinoco*) como algunas pinturas de los artistas que allí encontró<sup>46</sup> (en concreto, la pintura de Varo *Dolor reumático II*, de 1948, es muy parecida al autorretrato de Kahlo, titulado *Columna rota*, del mismo año). Según Chadwick, aunque Varo era una ávida coleccionista de arte pre-colombino, sus formas y contenidos apenas emergen en su trabajo<sup>47</sup>. Sin embargo, la historiadora de arte Ida Rodríguez Prampolini<sup>48</sup> hace hincapié en la esencial importancia de la cultura mexicana en Varo. No hay que olvidar que la tranquilidad que encontró en ese país le permitió crear su obra de madurez, por la que es conocida. En cuanto a los espacios que representa, mientras que Whitney Chadwick los compara con los de Chirico, Zamora insiste en el parecido de estos ambientes con el contexto mexicano, y descubre en su plástica formas pertenecientes a los retablos que se encuentran detrás de los altares de muchas de las iglesias mexicanas coloniales - como torsos de ángeles y santos arquetipos- y también de los motivos naturales y geométricos de las pirámides prehispánicas -como suaves y redondeados animales-, así como formas humanas de la cerámica y figuras de piedras que encontraron los arqueólogos del siglo XX y que situaron detrás de diversas fachadas de las arquitecturas. Para Zamora, el resultado de la plástica de Varo puede ser una inconsciente mezcla de Giorgio de Chirico y el patrimonio de Teotihuacan; aunque

---

<sup>46</sup> Varo llegó a México cuando allí trabajaban Rivera, Kahlo, Orozco, O'Gorman, Soriano, Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz y otros, quienes habían asimilado las energías del surrealismo europeo y estaban creando modos visuales de narrar la historia y sociedad. Tal vez, gracias a ese ambiente artístico mexicano la narrativa de Varo recibió el impulso y alimento necesario para salir a flote, mientras que si hubiera permanecido en Europa, posiblemente las preferencias por la abstracción habrían eclipsado su narratividad.

<sup>47</sup> CHADWICK, W. *Women artist and the Surrealist Movement*. Edita: Thames and Hudson. Londres. 1985. Pág. 201.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *El surrealismo y el arte fantástico en México*. Edita: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México D.F. 1969.

insiste en que es la parte mexicana del mestizaje la que más influye en su creación, pues es en ese país donde se siente capaz de resistir al proceso al que se refiere Ortega y Gasset como “la deshumanización del arte”<sup>49</sup>. A su vez, se pueden encontrar algunos parecidos en sus obras con las de artistas mexicanos como José Clemente Orozco<sup>50</sup>, Diego Rivera, Frida Kahlo y David Alfaro Siqueiros, así como el pintor y escenógrafo Gunther Gerzso, quien durante los años cuarenta realizó diversos trabajos para el teatro y ballet de Bellas Artes de México y para diversas películas, y cuya pintura abstracta se caracteriza por un dinámico manejo de los planos y las áreas, con una gran riqueza de texturas y colores. El caso es que, tal vez debido a estas lógicas marcas en sus pinturas del ambiente que le rodeaba, o simplemente por residir y adoptar como patria a México, su obra se ha estudiado repetidas veces en conexión con el **arte latinoamericano**; y el catálogo de Dawn Ades, Guy Brett, Stanton Loomis, Catlin y Rosemary O’Neill (1989)<sup>51</sup> es tan solo una prueba de ello<sup>52</sup>. Igualmente, Raquel Tibot (1988)<sup>53</sup> ha estudiado a los **artistas mexicanos** activos en la época en que Varo estuvo en ese país, comentando su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, relatando hechos de la vida de Remedios en su contexto socio histórico, político y artístico, y varias anécdotas como la crónica del día de la inauguración de una de sus exposiciones en solitario en la Galería Diana. Existe una revista editada en México<sup>54</sup>, en mayo 1996, cuyo objetivo es la promoción del arte mexicano, y dedica diez páginas al mercado en el que se desenvuelven sus cuadros, dando a conocer sus cotizaciones, además de presentar un resumen de su vida y su obra, y esto indica, nuevamente, que en este país Varo es considerada como una de los suyos. Además,

---

<sup>49</sup> ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: Comparative Literature. Estados Unidos. Primavera 1992. N° 44. Pág. 113.

<sup>50</sup> Este pintor llevó a cabo una producción de caballete y mural muy significativa después de la Revolución Mexicana. Su obra tiene un fuerte carácter expresionista, acorde con la ironía y la denuncia social.

<sup>51</sup> DAWN, A., BRETT, G., LOOMIS, S; O’NEILL, C. *Art in Latin America, 1820 - 1980*. Edita: Hayward Gallery, South Bank Centre. Londres. 1989. Págs. 214, 233, 236 y 358.

<sup>52</sup> Ver en el Anexo 1 de la presente tesis –Cuadro Sinóptico: Vidas y obras de Varo y Allende en sus contextos históricos– las exposiciones colectivas de Varo; muchas de ellas se engloban dentro del contexto del arte latinoamericano.

<sup>53</sup> TIBOL, R. *Remedios Varo: Apuntamientos y testimonios*. En: *Remedios Varo*. Edita: Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Págs. 41 – 48.

<sup>54</sup> ANONIMO. En: *Resumen: pintores y pintura mexicana. Remedios Varo y Guillermo López Beltrán*. Año 2. N° 17. México. Mayo de 1996. Págs. 4-14.

no hay más que leer algunos artículos publicados en la prensa mexicana y española en los últimos dos años (donde se disputa la “herencia” de Remedios Varo) para darse cuenta, claramente, que en México la obra de la pintora catalana se considera “patrimonio nacional”<sup>55</sup>.

Esta **multiplicidad de influencias de Varo** ha dado lugar a la **intertextualidad** de sus obras que las dotan de una enorme actualidad, pues, Varo emprende un camino en solitario sustentado, al igual que Allende, en todo lo conocido y asimilado por ellas; además, ambas introducen también a través de sus personajes una especie de **creación dentro de la creación**, o una **metaficción**, y una variedad combinada de discursos sobre los sistemas de signos, o **metadiscursos**, que a su vez las vincula con las obras literarias de Borges.

Isabel Allende utiliza, con frecuencia, la metaficción o la escritura ficticia en la cual la propia conciencia es un artificio que hace interrogar sobre las relaciones entre ficción y realidad. Lo que importa es la intención del discurso y que el enunciado se perciba como un hecho históricamente real y referencialmente comprobable. El lector debe leer el enunciado como si fuera una cadena de eventos históricos, escritos con el propósito de dejar constancia de lo sucedido. La doble extratextualidad, las referencias a personas históricas como Pablo Neruda y Salvador Allende, en *La casa de los espíritus* identificados en el texto, respectivamente, como “el poeta” y “el candidato a Chile”, el país de los terremotos, al que se describe desde muchos aspectos pero que nunca se nombra, incrementan la ilusión de la historicidad de lo narrado<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Entre ellos ver: ANÓNIMO. *Del terreno de la investigación a parámetros de “salsa rosa”*. Remedios Varo merece más respeto. En: El Punto de las artes. 12-18 de marzo de 2004. Pág. 16. / CASTELLS, I. *La triste herencia de Remedios Varo*. En: [2C] Revista Semanal de Ciencia y Cultura. La Opinión de Tenerife. 20 de marzo de 2004. Pág. 15. / GRUEN, W. *Declaración de Walter Gruen en relación a la pintora Remedios Varo*. En: [2C] Revista Semanal de Ciencia y Cultura. La Opinión de Tenerife. 20 de marzo de 2004. Pág. 14.

<sup>56</sup> Ver: MUÑOZ, W. O. *Las (re)escrituras de “La casa de los espíritus”*. En: Discurso - Literario: Revista de Temas Hispánicos. Asunción, Paraguay. Primavera 1988. Pág. 120



Allende logra un tipo de intertextualidad con los cuadernos de Clara; unos cuadernos calificados por René Campos<sup>57</sup> como “discursos del inconsciente”, porque están edificados sobre estructuras de visión en los que predominan las imágenes, que caracterizan a lo imaginario. Su lenguaje parece corresponder al primer estado del proceso de significación, a lo semiótico, que en términos de Julia Kristeva, antecede a lo simbólico. Para Kristeva, lo semiótico es una imposición que se manifiesta primordialmente en la economía del lenguaje poético. El resultado es un discurso heterogéneo que proviene de la capacidad del sujeto hablante de dislocar la unidad lógica y de renovar el orden que lo rodea<sup>58</sup>. En los cuadernos de Clara se mezclan las experiencias del feminismo mágico (pues Clara permanece la mayor parte del tiempo dentro de los confines de la casa sin dedicarse a las tareas domésticas, sino a desarrollar sus facultades de espiritista junto con un heterogéneo grupo de seguidores<sup>59</sup>) con el acontecer cotidiano, y son codificados por medio de un lenguaje poético heterogéneo que ensancha los límites escriturales, al participar a la vez de la disposición semiótica y del discurso simbólico. El texto de Alba contiene el discurso de su abuela y de su abuelo, de manera que Alba establece una relación dialógica entre estas narraciones. La escritura de Clara muestra la dinámica de las relaciones entre el hombre y la mujer, que es central para el entendimiento de la familia y para comprender el funcionamiento de las instituciones sociales, pues la historia de la familia Trueba ilustra metonímicamente la dinámica de la sociedad, en la que el amor y el odio juegan un papel preponderante. Pero esta intertextualidad no sólo se presenta en *La casa de los espíritus*, sino también, en *Eva Luna*, en algunos *Cuentos de Eva Luna* (que mezcla dos realidades distintas, la ficticia y la real, sin llegar a distinguirse verdaderamente una de la otra), y en *El plan infinito*, donde a la narradora principal se unen algunos monólogos del

---

<sup>57</sup> CAMPOS, R. *La casa de los espíritus: mirada, espacio, discurso de la otra historia*. En: *Los libros tienen sus propios espíritus (Estudios sobre Isabel Allende)*. Edita: Universidad Veracruzana. 1986. Págs. 197-205

<sup>58</sup> KRISTEVA, J. *The Kristeva Reader*. Edita: Toril Moi. Columbia University Press. New York. 1986. Págs. 28-9

<sup>59</sup> Op. cit. Págs. 27 y ss.

protagonista, Gregory Reeves. Edna Aguirre–Rehbein (1991)<sup>60</sup> ha analizado el puro acto de contar allendiano, manteniendo que la autora manipula el lenguaje y la voz del narrador para representar un cambio de la realidad en la narrativa. Según Aguirre-Rehbein, Allende experimenta con el acto de narrar creando una historia en la que el papel de Eva Luna, la protagonista, y Eva Luna, la narradora, y el papel del personaje en el culebrón “Bolero” (escrito por la protagonista) están primero separados, pero después parecen converger en uno; el resultado de la intertextualidad y propia reflexividad crea varios niveles de ficción que hacen al lector interrogarse sobre la verdadera *realidad* en la ficticia escena. Igualmente, Allende examina el arte de narrar, cómo experimenta con el texto y demuestra que la manipulación artificiosa del lenguaje puede transformar la realidad. Estos dos aspectos de la narración allendiana son inseparables, pues funcionan juntos y crean un cambio textual de la realidad unida al narrador. Aguirre–Rehbein también considera que esta novela es un estricto ejemplo de la creencia de Isabel Allende en el poder mágico de las palabras y en el concepto de que los libros tienen sus propios espíritus para existir como ellos desean, pues Eva, la narradora, controla completamente la narrativa y es capaz de moldear y definir el tiempo y la realidad como a ella se le antoja. Según Aguirre–Rehbein, Allende demuestra que el acto y el arte de narrar consisten en la habilidad y el talento para cambiar el lenguaje en función de alcanzar el deseo textual de “realidad”<sup>61</sup>. Este aspecto de la novela lo analiza, a su vez, Vicente Cabrera (1991), quien considera que este texto va más allá de una realidad propuesta y fija, y se inventa otra, una realidad múltiple, como la identidad de quien lo narra. Además, explica que el texto fluctúa entre la analepsis y la prolepsis, y en cuanto al personaje de Mimí, Cabrera cree que encarna una:

---

<sup>60</sup> AGUIRRE–REHBEIN, E. *Isabel Allende's “Eva Luna” and the Act / Art of Narrating*. 179-90. En: RIQUELME ROJAS, S., AGUIRRE REHBEIN, E. *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. Edita LANG, P. New York. 1991.

<sup>61</sup> *Ibid.*

“doble trampa. (...) Cuando declara que Mimí es ficticio/a, la realidad se anula, no hay simulación, sino revelación de que todo es un juego de ficción y nada más”<sup>62</sup>.

Por tanto, *Eva Luna* es un texto cargado de:

“metanarraciones. Hay incongruencia entre la concepción de la palabra como realidad, y como vacío; es la clave y es el secreto del texto, que sabemos que miente y que mintiendo aporta la verdad de que no sabemos lo que es y lo que no es la realidad (la verdad)”<sup>63</sup>.

Reiteradas veces se ha especulado tanto con Varo como con Allende sobre sus **tendencias feministas o de defensa de lo femenino**, un aspecto que nuevamente las acerca. Sin embargo, dentro de este ámbito se pueden trazar otras muchas diferencias entre ambas autoras, como sus respectivas concepciones de las tradiciones y la familia, pues si Varo se alejó de su familia para buscar su libertad, Allende siempre ha querido mantenerse cerca de los suyos y las separaciones con las personas queridas, como su madre e hijos, le suponen un gran dolor; a su vez, sus libros reflejan la importancia que la autora otorga a la memoria y a las distintas generaciones familiares para entender el significado de cada personaje y de uno mismo, o en general del ser humano. También son distintas sus concepciones del amor de pareja e, incluso, de la maternidad: para Allende, un modo de trascender; para Varo, frecuentemente, un obstáculo para alcanzar la libertad. Janet Kaplan<sup>64</sup>, en su biografía sobre Varo incide mucho en estas cuestiones, y de ella hemos tomado varias citas que aparecen a lo largo de esta tesis. Además, Lourdes Andrade (1987)<sup>65</sup>, Louisa Buck<sup>66</sup> y Whitney Chadwick (1985)<sup>67</sup> incluyen a Varo en sus

<sup>62</sup> CABRERA, V. *La ironía metaficticia e intertextual de “Eva Luna”*. En: ARANCIBIA, J. A. (edición & introducción). *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Universidad del Norte, Asunción, Paraguay. Del 22 al 27 de julio de 1991. Pág. 359.

<sup>63</sup> Op.cit. Pág. 363.

<sup>64</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998.

<sup>65</sup> ANDRADE, L. *Le mythe de l'histoire, l'histoire du mythe. La femme et le surréalisme au Mexique*. En: *La Femme et le Surréalisme*. Edita: Musée Cantonal des Beaux Arts. Lausanne, Suiza. 1987. Págs. 85 - 89.

<sup>66</sup> BUCK, L. *Faceless Femme Fatales: Unearthing Surrealist Women Using Bodies as Source and Subject*. En: *Women's Art Magazine*. Nº 49. Estados Unidos. Noviembre - diciembre de 1992. Págs. 16-17

<sup>67</sup> CHADWICK, W. *Women artist and the Surrealist Movement*. Edita: Thames and Hudson. Londres. 1985

investigaciones centradas en la imaginaria de las mujeres surrealistas. Chadwick, en concreto, analiza, a su vez, sus temas mitológicos, sus vidas, amores y trabajos. Además, en su libro *Women, Art and Society* (1990)<sup>68</sup> aporta importante información sobre estas mujeres y su papel en la historia en general. Fernando Huici y Estrella de Diego (1999) incluyen su obra en el contexto de **mujer de vanguardia española**, junto con María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Scharoff y Ángeles Santo<sup>69</sup>. Mientras tanto, Adriana Castillo Berchenko (1985) estudia la obra de Allende en el contexto de la narrativa chilena femenina<sup>70</sup>, Nora Glickman (1986), Gabriela Mora (1986) y Marcelo Coddou (1986) analizan el papel desempeñado por las mujeres en *La casa de los espíritus*<sup>71</sup> y Mónica Zapata<sup>72</sup> (1990) indaga en la dimensión filosófica y psicoanalítica de la dinastía femenina de *La casa de los espíritus*. Estudia la simbología de los nombres y las distintas generaciones, y demuestra la primacía de una ley femenina que engloba el principio masculino y conlleva en sí misma el movimiento de la trasgresión. En relación con la temática feminista, Ludmila Damjanowa (1993)<sup>73</sup> —en un estudio que fue presentado como tesis doctoral y que investiga las variantes lingüísticas empleadas por determinados grupos de hablantes en dependencia de situaciones— considera que las características de la escritura de Isabel Allende son fruto de su percepción, la evaluación de la realidad y la necesidad de expresión de las vivencias y los sentimientos femeninos; así como de una consciente o inconsciente empatía con las protagonistas de sus novelas, que limita el uso de expresiones negativas (peyorativas, burlonas, etc.) y le permite presentar la perspectiva de la mujer,

---

<sup>68</sup> CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*. Edita: Destino. Barcelona. 1992.

<sup>69</sup> HUICI, F., DE DIEGO, E. *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*. Edita: Mapfre Vida. Madrid. 1999.

<sup>70</sup> CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Narrativa femenina chilena. 1975 - 1985*. En: Ventanal. Nº 11. Perpignan Université. 1985. Pág. 40.

<sup>71</sup> GLICKMAN, N. *Los personajes femeninos en "La casa de los espíritus"*. MORA, G. *Ruptura y perseverancia de estereotipos en "La casa de los espíritus"*. CODDOU, M. *Dimensión del feminismo en Isabel Allende*. En: CODDOU, M. *Los libros tienen sus propios espíritus*. Edita: Universidad Veracruzana, 1986.

<sup>72</sup> ZAPATA, M. *Ley y trasgresión femeninas en "La casa de los espíritus"*. CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990. Págs. 69-98.

<sup>73</sup> DAMJANOWA, L. *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español. (Estudio en caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y Plinio Mendoza)*. Edita: Universidad de Viena. Viena - Bulgaria. 1993.

víctima en casos de violencia<sup>74</sup>. Por otro lado, Patricia Hart (1988)<sup>75</sup> analiza la narrativa “mágica femenina” en la ficción allendiana de sus tres primeras novelas, y examina sus técnicas narrativas estimuladoras de una visión “femenino céntrica” que se distingue de la ficción de García Márquez, con la que tanto ha sido comparada. En cambio, Rosanne Brunton (1991)<sup>76</sup> indaga en los discursos femeninos de Allende en lo fantástico, e Idelber Avelar (1993)<sup>77</sup> y Susan Lucas Dobrian (1991)<sup>78</sup> estudian el mito y la magia femenina en *La casa de los espíritus*. Dulfano (1994)<sup>79</sup>, Cristina Duplaa (1989) o Gloria Duran (1991)<sup>80</sup> proponen estudios de *Eva Luna* desde el punto de vista de la mujer y el feminismo.

El carácter descriptivo de las pinturas de Varo permiten que éstas pueden ser leídas como las historias que cuentan y esta **narrativa visual** les concede una coherencia interna y unas estructuras sugestivas de órdenes ocultos. No obstante, en algunos casos, la crítica ha puesto en relevancia la narratividad de Varo como un aspecto negativo. Así, las explicaciones de Remedios sobre algunas de sus pinturas, que la artista enviaba a su hermano Rodrigo, han propiciado observaciones como la siguiente:

---

<sup>74</sup> Damjanowa afirma que estas características también se dan en Márvel Moreno; cree que las dos escritoras son objetivas porque reflejan unas relaciones reales de la sociedad, pero subjetivas porque empatizan con las experiencias femeninas; piensa que las dos autoras presentan una capacidad de crear relaciones entre dos seres humanos, por medio de un léxico desprovisto de agresividad; y que los personajes femeninos de sus novelas son seres humanos que no están idealizados. Ver: DAMJANOWA, L. *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español. (Estudio en caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y Plinio Mendoza)*. Edita: Universidad de Viena. Viena - Bulgaria. 1993.

<sup>75</sup> HART, P. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. Edita: Rutherford Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses. Londres 1989.

<sup>76</sup> BRUNTON, R. D. *Feminine Discourses in the Fantastic: A Reading of Selected Inter-American Writers*. En: Dissertation Abstracts Internacional. Ann Arbor. N°51. Pennsylvania, Estados Unidos. Marzo de 1991.

<sup>77</sup> AVELAR, I. “*La casa de los espíritus*”: *La historia del mito y el mito de la historia*. En: Revista Chilena de Literatura. N° 43. Santiago de Chile. Noviembre de 1993. Págs. 67-74.

<sup>78</sup> LUCAS DOBRIAN, S. *El mito y la magia femenina en “La casa de los espíritus”*. En: Hispanic Journal. N° 12. Indiana. 1991. Págs. 2 y 305-324.

<sup>79</sup> DULFANO, I. *Feminist Strategies in the Work of Isabel Allende*. Dissertation Abstracts international, Ann Arbor. N° 54. Yale U. Febrero de 1994.

<sup>80</sup> DURAN, G. *Women and Houses—from Poe to Allende*. Revista Hispánica de Cultura y Literatura. N° 6. Greeley. Primavera de 1991. Pág. 2 y 9 – 15.

“La explicación escrita no es más que la ilustración pintada o viceversa —en cada uno de sus cuadros se trata de la maravillosa escenificación de un cuento”<sup>81</sup>.

Otros teóricos, como Luis Cardoza y Aragón, le han reprochado, además, la representación figurativa demasiado acentuada, estimándola “ilustradora”, pues aún en sus mejores cuadros emergen situaciones de cuentos de hadas<sup>82</sup>. En cambio, según Peter Engels:

“La obra de Varo puede entenderse como un intento de recuperar para el mundo moderno, la armonía que evidentemente ha perdido. Aún cuando al tiempo de su llegada a México Varo ya no practicaba el catolicismo, su inmersión temprana en la religión le dejó un residuo insatisfecho de placer espiritual. Su obra muestra un ansia por reemplazar el sentido secular del ser al que el Hombre contemporáneo está atado, por un sentido místico”<sup>83</sup>.

También Eugenio F. Granell (1988)<sup>84</sup> y Manuel Aldújar ofrecen sus interpretaciones personales y un tanto poéticas de la pintura de Remedios. Granell la compara con el poema de Péret *La naturaleza devora el progreso y lo supera*<sup>85</sup>:

“La pintura de Remedios anticipa el triunfo del espíritu y de la imaginación sobre la vía estrecha del miserabilismo mecánico - monetario que hoy aturde con sus ruidos y poluciona los encantos del vivir y ha comenzado la matanza de todas las especies. La pintura de Remedios es hermana gemela del poema de Péret”<sup>86</sup>.

Manuel Aldújar comenta:

---

<sup>81</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *Remedios Varo y Frida Kahlo: dos exposiciones recientes*. En: Plural. N° 18. Ciudad de México. 1983. Pág. 32.

<sup>82</sup> CARDOZA Y ARAGÓN, L. *Pintura Contemporánea de México*. Edita: Era. México. 1988. Pág. 75

<sup>83</sup> ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995.

<sup>84</sup> GRANELL, E. F. *La selva salvada de Remedios Varo*. En: *Remedios Varo*. Edita: Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Págs. 65 - 72.

<sup>85</sup> PÉRET, B. *La nature dévore le progrès et le dépasse*. Minotauro. N° 10. París. Invierno de 1937. Pág. 20.

<sup>86</sup> GRANELL, E. F. *La selva salvada de Remedios Varo*. En: *Remedios Varo*. Edita: Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Págs. 66

“Es la suya una pintura cuyos contenidos no amagan los vientos —pero sí airecillos y polen— ya que fingen en ámbitos cerrados y se atienen a lo urbano, encallejado, a las estancias que pueblan las telarañas (...) las sombras de un ser irremisiblemente peregrino”<sup>87</sup>.

Al igual que **la crítica** generada por Varo ha sido ambivalente también la ficción de Allende en conjunto ha recibido reseñas o críticas mezcladas: mientras algunos teóricos miran su trabajo como derivativo o melodramático, otros comentan su técnica elegante o pulida, en la que se incluye la prosa exuberantemente detallada e imágenes en las que sutilmente convergen su moral con temas políticos. Asimismo han existido debates sobre su éxito derivado de la combinación de sus ideas políticas con los elementos fantásticos de su ficción. Celia Correas Zapata resume las opiniones de la crítica diciendo que todo se da en este género:

“desde considerarla lindante con la novela rosa y abarrotada de elementos fantásticos acumulados en desorden, autora de literatura cercana a la telenovela, hasta aplaudir su obra por su fuerza, su fantasía, su variedad temática, los elementos políticos, la denuncia social, el amor y el humor insobornable”<sup>88</sup>.

El volumen editado por Bryan Ryan<sup>89</sup> resume comentarios críticos sobre *La casa de los espíritus* y sus continuas comparaciones con *Cien años de soledad*, así como diversas opiniones en periódicos estadounidenses sobre las dos primeras novelas allendianas, además de repasar la vida, la carrera, los premios y honores y los escritos de Allende e incluir incluso su dirección y la de su agente Carmen Bacells en Barcelona<sup>90</sup>. Verónica Cortínez (1994)<sup>91</sup> elogia a la autora en un artículo de título contradictorio con su contenido: *El pasado deshonesto de Isabel Allende*; aporta valiosa información sobre la trayectoria periodística de Isabel en Chile, a

<sup>87</sup> ALDÚJAR, M. *Remedios Varo: invocación y evocación*. En: *Remedios Varo*. Edita: Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Págs. 67 – 69.

<sup>88</sup> ALLENDE, I. CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 180.

<sup>89</sup> RYAN, B (editor). *Hispanic writers: a selection of sketches from Contemporary authors*. Edita: Gale Research. Detroit. 1991.

<sup>90</sup> Este documento fue de capital importancia al inicio de esta tesis pues me permitió establecer contacto por escrito (a través de carta tradicional) con Isabel Allende.

<sup>91</sup> CORTINEZ, V. *El pasado deshonesto de Isabel Allende*. En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg. Julio - diciembre 1994. Pág. 135 - 141.

finis de los sesenta y principio de los setenta y defiende este pasado. En un estudio anterior, Cortínez (1988)<sup>92</sup> recoge las opiniones de Allende sobre la novela latinoamericana, su evolución como escritora, los mecanismos que emplea para escribir y sus capacidades para los distintos géneros. Allende explica lo que ha significado para ella cada uno de sus libros hasta la fecha, la experiencia de escribir en el exilio, y sus vínculos con la narrativa chilena. También son interesantes los estudios que aparecen en el volumen editado por Jelena Krstovic (1994)<sup>93</sup>: Una introducción a la autora y un resumen de sus tres primeras novelas en el contexto hispanoamericano. Una lectura de Allende de 1988 en la que se cuestiona por qué y para escribe. Y comentarios críticos de Ambrose Gordon<sup>94</sup> sobre los dos primeros libros de Allende. Gordon piensa que el fallo de *La casa de los espíritus* es que está llena de detalles. Cree que *De amor y de sombra* es menos ambiciosa y menos entrenada en el realismo mágico, que sorprende por la cantidad de personajes diferentes, y que la pareja de amantes es la principal fragilidad de la novela, pues Allende la describe con una prosa muy recargada; piensa que se puede observar la novela como un arma para luchar por la libertad y hacer vencer el amor sobre la tiranía. En cambio, Arturo Navarro (1988) critica duramente a la persona de Allende. Le reprocha su falta de formación y de preparación y utiliza las propias declaraciones de la autora para dejar ver que

“la fuerza moral está derrotando calladamente a la fuerza bruta”<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> CORTINEZ, V. *Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta*. En: Revista Chilena de Literatura. N° 32. Santiago de Chile. Noviembre de 1988. Págs. 79 - 89.

<sup>93</sup> KRSTOVIC, J. (editor). *Hispanic Literature: criticism*. Edita: Gale Research Company. Vol 1. *Allende to Jiménez*. Detroit. 1994.

<sup>94</sup> GORDON, A. *Critical Commentary*. En: KRSTOVIC, J. (editor). *Hispanic Literature: criticism*. Edita: Gale Research Company. Vol 1. *Allende to Jiménez*. Detroit. 1994.

<sup>95</sup> Éstas son algunas de las afirmaciones de Allende en su documento: “De literatura no sé nada. (...) Si te metes ahí te fregaste porque empiezas a escribir para los estudiantes, para los profesores, para los críticos y dejas de tener contacto con la gente de verdad, la que anda por la calle, no la que está bajo el paraguas. No quiero saber más de literatura, no quiero aprender”.

Ver: NAVARRO, A. *Isabel Allende: la fuerza moral está derrotando calladamente a la fuerza bruta*. En: *La época*. N° 57. Santiago de Chile. Domingo 25 de diciembre de 1988. Pág. 3



Otro punto en común entre estas autoras son **los viajes**, no sólo muy presentes en sus obras sino también en sus vidas. Estos periplos vienen determinados por los trabajos de sus padres (o padrastro, en el caso de Allende) — Varo en la infancia y Allende en su adolescencia— y por sus inquietudes, como el viaje de Varo a París para acercarse al grupo surrealista y el de Allende a Bélgica para estudiar periodismo (televisión) con una beca. En el caso de Varo se ha hablado reiteradamente de sus viales interiores y la importancia de esta cuestión queda reflejada, por ejemplo, en el título de la biografía de Varo escrita por Kaplan: *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, tantas veces citado en esta tesis<sup>96</sup>.

Varo y Allende viven **el exilio**, aunque de una manera distinta. México fue el país definitivo del exilio para Varo, una nación que adoptó como su verdadera patria y donde murió sin poder regresar a su España natal. Remedios no experimentó un exilio doloroso; por el contrario, este exilio le permitió encontrar la paz que había buscado durante muchos años así como realizar su obra madura en el estilo personal que la hizo famosa. Algunos teóricos hacen hincapié en esta cuestión de la vida de Varo: entre otros, José María Ballester (1983/84)<sup>97</sup>, Fernando Gamboa y Manuel Ulacia (1989)<sup>98</sup>. Si para la pintora el exilio supuso una especie de salvación, para Allende, el exilio en Venezuela fue penoso, le supuso años de “parálisis”, pues le costó mucho esfuerzo adaptarse y encontrar trabajo; también este periodo de desarraigo acabó con su matrimonio. Pero, la nostalgia y otras circunstancias propias del exilio favorecieron la creación de sus primeras obras de éxito (tal y como le sucedió a Varo) y desde el exilio fue conocida en el mundo entero. Allende, afortunadamente, sí ha podido volver a su patria como siempre soñó y se siente plenamente chilena a pesar de no vivir en su país de origen, al que

---

<sup>96</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998.

<sup>97</sup> BALLESTER, J. M. *El exilio de los artistas plásticos*. En: *El exilio español de 1939*. Tomo 1: Arte y ciencia. Edita: Taurus. Madrid. 1984. Págs. 51 y 74.

<sup>98</sup> ULACIA, M., GAMBOA, F. (presentación). *50 Aniversario del Exilio Español (1939-1989). Obra plástica*. Edita: Ateneo Español de México y Museo de San Carlos. México. 1989. Págs. 3 - 5, 7-11, 17 y 59.

siempre está pensando visitar y al que ha dedicado uno de sus libros más recientes: *Mi país inventado* (2003)<sup>99</sup>. La crítica Doris Meyer (1988)<sup>100</sup> ha estudiado el papel del exilio y la condición de la mujer en *De amor y de sombra*, destacando el deseo por parte de Allende de que las mujeres se rebelen mediante un activismo hablado. Según Ruth González Vergara (1985)<sup>101</sup>, el exilio en *De amor y de Sombra*,

“constituye un síntoma más de la decadencia del siglo XX y lo comporta la asunción de nuevas formas de vida en busca y espera de la tierra prometida, que no es otra forma que la liberación interior del hombre”.

Carmen Judith Galarce<sup>102</sup> considera que en la obra allendiana se diferencian claramente las fases de la narrativa chilena del exilio, pues *De amor y de sombra* representa la literatura testimonial, y *La casa de los espíritus* y *Eva Luna* transportan una reflexión sobre la condición del exilio en sí misma. Mientras tanto, Adriana Castillo Berchenko (1990) resalta la importancia del exilio en la escritora como un incidente de gran importancia para la creación de sus obras:

“cuan diferente hubiera sido el destino literario de Isabel Allende si no hubiera habido, de por medio, la intervención de la Historia y el exilio. (...)...el exilio revela a la artista. La revela a sí misma en el oficio de la escritura. Le abre las puertas del mundo de la ficción y, al mismo tiempo, la libera de ataduras”<sup>103</sup>.

Otro aspecto común de sus vidas, como rigurosas feministas, fue la **necesidad y el empeño de trabajar** para ganarse la vida evitando siempre ser “unas mantenidas”. Las dos pasaron por momentos de pobreza y por situaciones

---

<sup>99</sup> ALLENDE, I. *Mi país inventado*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2003.

<sup>100</sup> MEYER, D. *Exile and the Female Condition in Isabel Allende's "De amor y de Sombra"*. International Fiction Review. Fredericton, Canadá. Verano 1988. Págs. 151 - 157.

<sup>101</sup> GONZÁLEZ VERGARA, R. VIDAL, V. *De cómo un duende narra los Hechos de la Historia*. Araucaria de Chile. Edita: Michay. Nº 30. Madrid. 1985. Págs. 191 - 198.

<sup>102</sup> GALARCE, C. J. *La novela chilena del exilio (1973-1987): El caso de Isabel Allende*. En: Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. Nº 54. Ohio State U. 1993.

<sup>103</sup> CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Los signos de la diferencia en Isabel Allende*. En: CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990. Págs. 23 y 24.

difíciles, y fue, aproximadamente, a la misma edad, en su madurez, cuando tanto una como la otra consiguen vivir de sus obras creativas. Las dos conocen la **fama** en vida, aunque Varo muere demasiado pronto, y de forma repentina, tal vez estresada por tal popularidad. En cambio, Isabel Allende ha sabido sacar partido a su éxito de ventas y destina una parte de sus ingresos a ayudar a otras personas o entidades en diversos ámbitos, como educación, temas de mujer o de la enfermedad del sida.

Muchas otras afinidades entre estas artistas las iremos descubriendo a lo largo de la tesis, donde analizaremos sus retóricas, sus temáticas y las diversas analogías argumentales o conceptuales que existen entre determinados detalles de sus obras. No obstante, quizás la analogía más rotunda existente entre estas autoras desde el punto de vista de sus biografías es que ambas encarnan el ideal de artista donde vida y arte van íntimamente entrelazados. Por eso, a continuación facilitamos una aproximación más amplia, pero por separado, de sus obras en relación con sus vidas, de modo que en los capítulos siguientes el lector esté plenamente situado en los mundos artísticos de estas dos autoras y pueda adentrarse con mayor comodidad en cuestiones más específicas de sus ficciones.

## 1.2. Remedios Varo: una vida y un arte entreverados<sup>104</sup>

Remedios Varo nació en diciembre de 1908 en Anglés (Gerona). Durante su infancia, su familia viajó por España, Casa Blanca y Tánger, debido al trabajo del padre, ingeniero de obras hidráulicas, obligado a acudir a distintas vías fluviales. Rodrigo Varo ocupó un papel esencial en la vida de la futura artista, pues estimulaba su imaginación, le instruyó en dibujo técnico, le inculcó una sólida disciplina artística y, los fines de semana, la acompañaba al Museo del Prado, donde Varo mostraba entusiasmo por la pintura flamenca de El Bosco y Brueghel; y, en concreto, el imaginario de El Bosco dejó una huella profunda en sus obras de madurez. La madre de Varo, Ignacia Uranga, procedía de una familia vasca de estricta devoción hacia el catolicismo, lo que se refleja hasta en el nombre que

---

<sup>104</sup> Existen diversas **monografías** dedicadas al estudio de la obra y vida de Remedios Varo: *\*Remedios Varo. Catálogo Razonado*, con textos de OVALLE, R., GRUEN, W. BLANCO, A. DEL CONDE, T. GRIMBERG, S. y KAPLAN, J. A. Edita: Era. México. 1994. No sólo recoge el mayor número de reproducciones de sus cuadros, sino las referencias de quienes los poseen y sus dueños hasta la fecha de publicación (1994), así como los títulos por los que han pasado y una amplia bibliografía y hemerografía. Este libro salva las imprecisiones que existían en las fichas técnicas y la cronología de las obras de Varo. Alberto Blanco (págs. 7-13) resume aspectos de su vida y obra e incluye nuevas anécdotas de algunos de sus cuadros. Teresa del Conde (págs. 15-24) considera que estas pinturas están llenas de símbolos freudianos e influencias de Jung. Salomón Grimberg (págs. 25-29) se centra en la búsqueda espiritual de Varo a través de la magia, la alquimia y la cábala. Kaplan (págs. 31- 40) reflexiona sobre sus influencias, técnica y estilo, así como el sentido de sus temas. Walter Gruen (págs. 31-40) relata anécdotas nuevas de la vida de Varo. *\*KAPLAN, J. A. Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Es una crónica que interrelaciona la vida y el arte de Varo desde su infancia hasta su muerte en México. Este libro ha sido fundamental para el desarrollo de la presente tesis. *\*VARO, B. Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1990. La autora, sobrina de Varo, sigue el rastro de su vida para comprenderla, escudriñando en cada detalle de sus cuadros para hallar respuestas. *\*ANDRADE, L. Remedios Varo: Las metamorfosis*. Edita: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Círculo de Arte México. 1996. Se aborda la vida de Remedios Varo en relación con treinta y uno de sus cuadros. *\* ENGEL, P. El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995. Presenta más de 150 obras de Remedios Varo con sus respectivas fichas técnicas, videos y animaciones, así como un texto explicativo de su vida y obra a través de hipertexto e hiperimágenes, y un programa de recuperación de información de manera alfabética, cronológica o temática. *\*ANDRADE, L., KLENGER, S., VARO, B. Remedios Varo, Arte y literatura*. 1991. Son distintas aproximaciones científicas a las obras de Varo, a su peculiar estilo, su trayectoria en espiral ascendente y la influencia de Varo en el escritor Thomas Pynchon, en su novela *The crying of lot 49*.

escogió para su hija, como “remedio” para olvidar a una hija mayor que había muerto, así como en honor a la Virgen de los Remedios<sup>105</sup>.

Varo despreció las tradiciones y creencias que su madre trató de transmitirle, y esto le produjo remordimientos y quebraderos de cabeza. Así lo reflejan las obras de su última etapa, sobre todo esos dibujos y pinturas donde los personajes (casi siempre autorretratos metafóricos) parecen huir de diversos fantasmas, o se encuentran en una actitud de trance, manifestando sus ansias de libertad.

Entre 1916 y 1921, Varo estudió en un colegio de monjas que le obligaban a seguir estrictos hábitos de disciplina en las clases, las comidas, los rezos, la costura o la confesión en grupo: una rutina que incitaba a Remedios a la rebelión y que ha quedado reflejada en los dos primeros cuadros de un tríptico que pintó en México dos años antes de su muerte. En la primera de estas escenas, *Hacia la torre*, 1960 (**Imagen 2. 39**), varias chicas idénticas parten en bicicletas desde un edificio con forma de colmena, donde estaban presas, dirigidas por una monja y otro individuo, de cuya bolsa salen pájaros que revolotean por encima de ellas para custodiarlas. Sólo una muchacha se rebela al resistirse a la hipnosis<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Walter Gruen (el último compañero de Varo) dice a este respecto: “Parece que Remedios Varo siempre tuvo la impresión infundada de ser tan sólo un sustituto en un lugar que no le correspondía; a pesar de un ambiente familiar amoroso, se desarrolló en ella una tendencia a querer esconderse de su familia”. (Ver: GRUEN, W. En: *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 42.)

<sup>106</sup> Varo dejó escrito: “Las muchachas salen de su casa—colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar, tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrios, sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis”. (Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 18.)

### 1.2.1. Etapa de formación: Madrid y París (1921 – 1930)

Varo inició su aprendizaje académico en la Escuela de Artes y Oficio de Madrid en 1921. Del verano de 1923 datan diversos dibujos a lápiz que retratan a su madre (doña Ignacia Uranga), a su abuela (doña María Josefa Cejalvo), a su hermano pequeño (Luis Varo) y a su conejo (*Pezuñita*), además se ha encontrado un *Autorretrato*. Debido a sus aptitudes, su familia la envió el año siguiente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>107</sup>, donde aprendió anatomía, composición, perspectiva, teoría del color, formas arquitectónicas, pintura de carga, dibujo de figuras, ropajes, naturalezas muertas, ornamentación y dibujo científico<sup>108</sup>. En Madrid, se presentó por primera vez la producción *Un perro andaluz* (colaboración entre Buñuel y Dalí), Alberti publicó *Sobre los ángeles* y García Lorca ofreció numerosas conferencias públicas elogiando el surrealismo.

En 1929, Varo terminó la carrera en San Fernando y viajó a París para ampliar estudios y contactar con el mundo artístico<sup>109</sup>. En febrero de 1930, aunque aún vivía en París, participó en la exposición de dibujos organizada por la Unión Española de Dibujantes de Madrid, presentando, entre otras obras, *Capricho*, una ilustración para un cuento de niños<sup>110</sup>. En París, se alojaba en una residencia de monjas, mientras que su compañero Gerardo Lizarraga, un artista comprometido políticamente, compartía un piso con otros conocidos. En la residencia, Remedios

---

<sup>107</sup> El mismo año en que se reincorporaba Dalí, al que habían expulsado durante un curso por “insubordinación” y dos cursos antes de que fuese expulsado definitivamente.

<sup>108</sup> Un curso optativo del que sacó bastante partido en Venezuela, cuando estuvo empleada en un laboratorio científico como dibujante de insectos.

<sup>109</sup> Se matriculó en la escuela de artes “La Grande Chaumière”, unos estudios que pronto abandonó, pues ya no soportaba tener que seguir los dictados artísticos de los profesores en las aulas.

<sup>110</sup> Este dibujo acompaña el artículo: MÉNDEZ CASAL. *Exposición de dibujos*. En: Blanco y negro. Madrid. 9 de febrero de 1930.

se sentía espiada, y para acabar con esta situación, así como para liberarse de la tutela paterna, se casó con Lizarraga en septiembre de 1930 en San Sebastián<sup>111</sup>.

Varo recreó esta experiencia en el tercer panel del tríptico que pintó en 1960, *La huida* (**Imagen 3. 2**) y que explicó así:

“Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encaminan en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta”.

La pareja huye en un vehículo mágico con forma de paraguas invertido, que flota en una espesa neblina y que avanza gracias al viento. El matrimonio se desintegró lentamente durante los siguientes años, pero la amistad perduró toda su vida<sup>112</sup>.

### 1.2.2. Etapa europea: Barcelona y París (1931 – 1940)

En 1931, Varo regresó a París, con su marido, y allí llevó una vida bohemia, embriagada por la energía artística de esa urbe, donde se encontraban Dalí, Buñuel, Lorca y Alberti. Un año después, la pareja se instaló en Barcelona, una ciudad vanguardista, anticlerical, y en contacto directo con la capital francesa. Remedios trabajó como dibujante de anuncios publicitarios, produciendo láminas, como la técnica mixta de acuarela y tinta *Paso de Baile*, 1932 (**Imagen 1. 2**), el guache *Season Spring*, 1932 (**Imagen 1. 3**), el dibujo a lápiz y con aguada de tinta *Fumando espero*, 1934 (**Imagen 1. 4**) y *Tentación*, 1934 (**Imagen 1. 5**), que representa a una joven vestida a la moda de esos años (con minifalda, medias hasta los muslos y una blusa de aspecto suave).

---

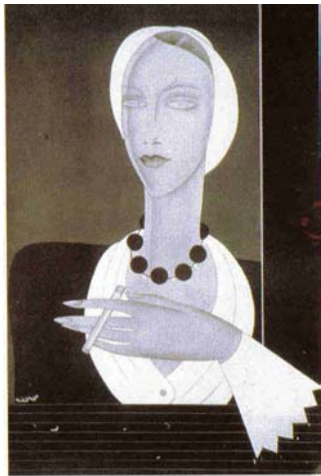
<sup>111</sup> Su aspiración por dedicarse al arte y sus ansias de independencia le hicieron tomar esa decisión, pues este enlace le permitía acceder al mundo bohemio de los artistas que creían en el progreso social.



**Imagen 1.2.**  
*Paso de Baile.*  
1932. Acuarela y  
tinta sobre papel.  
17 x 12.5 cm.



**Imagen 1.3.** *Season  
Spring.* 1932.  
Guache y tinta sobre  
papel. 18.8 x 13.5  
cm.



**Imagen 1. 4.**  
*Fumando  
espero.*  
1934. Dibujo a  
lápiz y aguada de  
tinta. 45 x 31 cm.



**Imagen 1. 5.**  
*Tentación.*  
1934. Guache sobre  
papel.  
43 x 30 cm.

Mientras vivía con Lizarraga, Varo se acercó al círculo surrealista de Barcelona y a los surrealistas franceses junto con el artista catalán Esteban Francés, quien encontró en Remedios una compañera entusiasmada y se convirtió en su amante<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Al transformar el acto de creación artística de la joven en su medio de liberación, alude a su partida de la residencia de monjas de París (y las anteriores escuelas) que significó para ella una especie de renacimiento. (Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 21 - 22. Y VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1990. Pág. 42.)

<sup>113</sup> Según Kaplan, la pintora rompía así con el estricto código moral en el que se había educado y delineaba un tipo de conducta que mantendría en el futuro: aventuras amorosas mantenidas abiertamente, que se transformaban en amistades perdurables al terminar la relación sentimental. La libertad sexual y el desprecio hacia la moral convencional era un credo entre los bohemios. (Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 36).



Varo compartió con Francés un estudio en la plaza de Lesseps, donde produjeron cuadros, dibujos y *collages* que testimonian su compromiso con las ideas surrealistas. Tampoco les faltó tiempo para recrearse con los principales entretenimientos de la vanguardia, como el “cadvre exquis” (“cadáver exquisito”), consistente en componer una frase o un dibujo, sin que el resto del grupo lo viera y después unir cada aportación, dando lugar a una imagen azarosa e irracional<sup>114</sup>.

### *Algunos trabajos de 1935*

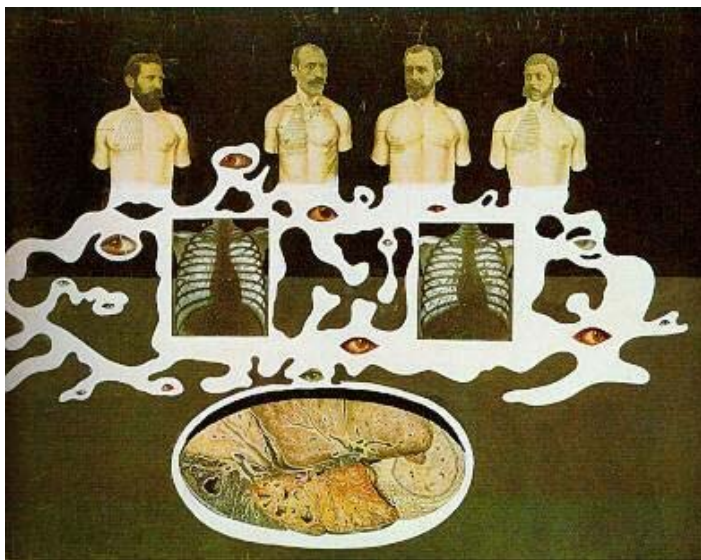
En 1935, Varo expuso en una sala de la Gran Vía de Madrid (junto con el pintor José Luis Florit) varios dibujos a lápiz sobre papel de la índole de *Composición*, 1935, un árbol sin hojas, de tronco y ramas blandas, donde se posan unos seres híbridos, mezcla de insectos y seres humanos. Durante ese año realizó diversos *collages*, entre los que destacan *La lección de anatomía*<sup>115</sup>, 1935 (**Imagen 1. 6**), y el hiperbólico *Le message*, 1935 (**Imagen 1. 7**).

*La traversé*, 1935 (**Imagen 1. 8**), es un temple sobre papel en el que ya se perciben algunos caracteres de sus obras posteriores, como su propensión por retratar viajes, su sentido del humor lúdico cáustico y un sin sentido existencial: se trata de un burro sonriente que navega en una barca acompañado por un traje (o un hombre invisible vestido), sentado en frente, como si fuera una persona decapitada y desmembrada, y todo ello englobado en una burbuja de tebeo que parte del pico de un pájaro tumbado sobre una paisaje desértico.

---

<sup>114</sup> Aunque en su primera época, Varo dejó, sobre todo, dibujos, también entró de lleno en la pintura; investigaba con distintos materiales, y en algunos cuadros introdujo objetos diversos, como muñecas, o utilizó soportes metálicos (especialmente plata).

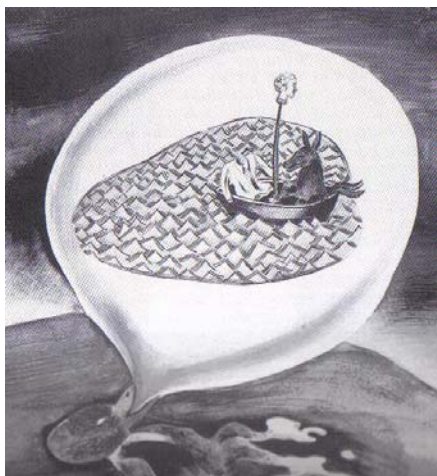
<sup>115</sup> Distintas cabezas de hombres sobre torsos con diagramas anatómicos se sitúan encima de una forma orgánica blanca, sobre la que hay pegadas fotos de ojos y labios recortados de revistas, así como unas radiografías de las costillas y una masa visceral.



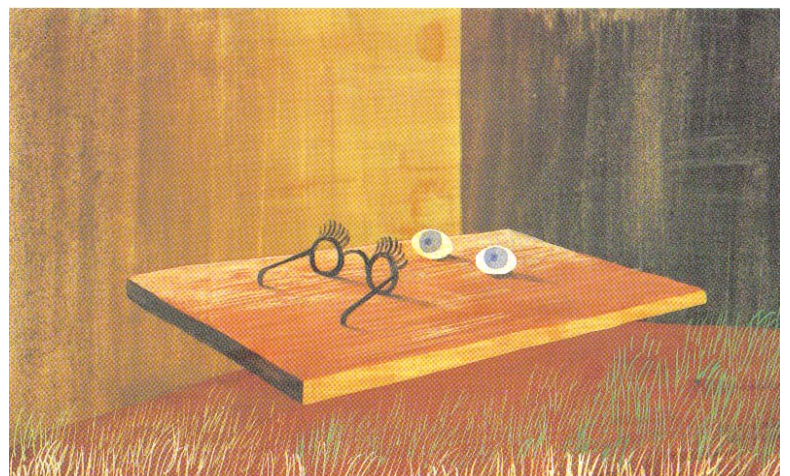
**Imagen 1. 6.** *La lección de anatomía*. Collage sobre cartón 1935. 23.3 x 31.5



**Imagen 1. 7.** *Le message*. 1935



**Imagen 1. 8.** *La traversée*. 1935. Collage y témpera sobre cartón. 23.5 x 19.5 cm



**Imagen 1. 9.** *Ojos sobre la mesa*. 1935. Guache sobre papel. 13 x 20 cm.

El ingenio y la cabida cómica de esta artista se aprecia igualmente en *Ojos sobre la mesa*, 1935 (**Imagen 1. 9**). Al dotar de tal protagonismo a los ojos, Varo recrea uno de los símbolos surrealistas más importantes, y según Beatriz Varo, alude así al miedo a la castración, recuperando la estampa *Los ojos de Buñuel sobre*

*la mesa custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, la Virgen del Pilar y Pablo Neruda*<sup>116</sup>.

### ***La exposición Logicofobista***

Lliçons de costura (Lecciones de costura), Accidentalitat de la dona–violencia (Accidentalidad de la mujer–violencia) y La cama alliberadora de les amibes gegants (La pierna liberadora de las amebas gigantes) son las tres obras con las que Varo participó en la Exposición Logicofobista, organizada por A.D.L.A.N. (Amics de l’Art Nou)<sup>117</sup>, en los bajos de la Llibrería Catalonia de Barcelona, en 1936, junto con Esteban Francés, Juan Ismael, Maruja Mallo, el grupo leridiano (aglutinado en torno a la revista Art y compuesto por el escultor Cristòfol y el pintor Lamolla y J. Viola)<sup>118</sup>. La colectiva motivó polémicas y comentarios, y la crítica resaltó la influencia de Dalí en los participantes. En el catálogo, se declaraban los ideales del grupo, que se manifestaban en contra de la razón y la lógica e indagaban en los productos reveladores más profundos de la psique humana, admiraban las obras de los creadores que indagaban en las concepciones “puras del Espíritu”, como Blake y Runge, Corelius y Wierts, Warfs y Moreau, Börklin y Klinger, Redón y Fidus, defendían la metafísica como la indagación en la naturaleza interna del hombre.

M. A Cassanyes, uno de los componentes del antiguo grupo “L’Amic de les Arts”, redactó el texto programático<sup>119</sup>. El estallido de la Guerra Civil rompió los

<sup>116</sup> VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1990. Madrid, 1990. Pág. 58.

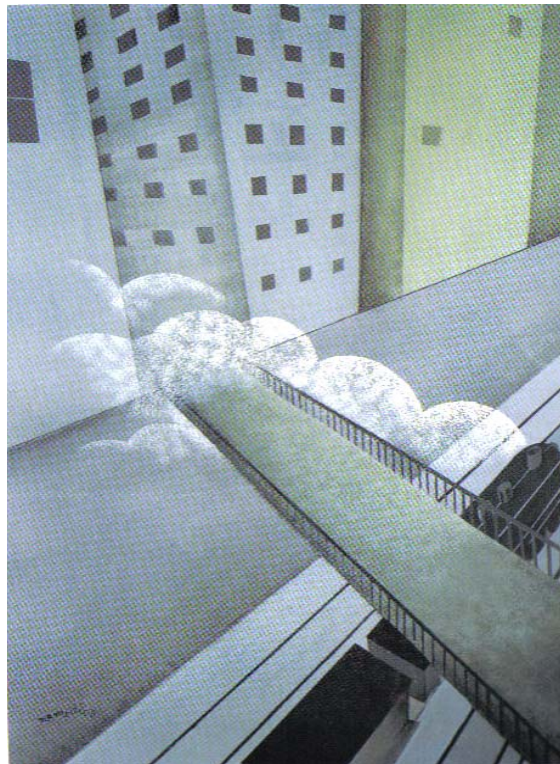
<sup>117</sup> Es un grupo formado en 1932 por Joan Prats, Joaquím Gomis, Carles Sindreu, Magi A. Cassanyes, Josep Lluís Sert, J. V. Foix, Sebastià Gash, Ángel Ferrant, Joan Miró y Salvador Dalí. A.D.L.A.N. lanzó un manifiesto y desplegó extraordinaria actividad en pro de arte de vanguardia. Una de sus facetas más importantes fue la organización de exposiciones (Ver: GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 – 1936*. Edita: Istmo. Madrid, 1986. Pág. 77).

<sup>118</sup> No acudieron Miró, Salvador Ortiga, Óscar Domínguez ni Dalí, con quienes se contaba. En total se expusieron 39 obras.

<sup>119</sup> GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 – 1936*. Edita: Istmo. Madrid. 1986. Pág. 80.

planes del colectivo de exponer en las ciudades más importantes de España y de difundir su ideario mediante nuevas publicaciones y conferencias<sup>120</sup>.

Este año y los siguientes, Varo experimentó con diferentes estilos, motivos y técnicas; por eso, sus obras no presentan una estricta unidad. Sin embargo, su trabajo fue acogido por los surrealistas y seleccionado para diversas exposiciones internacionales de Londres, Tokyo, París, Ciudad de México y Nueva York<sup>121</sup>. *El agente doble* y *Pintura (Imágenes. 3. 23 y 3. 24)*, son dos de sus trabajos de 1936. En opinión de García de Carpi:



**Imagen 1. 10.** *Modernidad*. 1936.  
Guache sobre triplay. 75x50 cm.

---

<sup>120</sup> GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 – 1936*. Edita: Istmo. Madrid. 1986. 78 - 80

<sup>121</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 63



“*El agente Doble* es una obra compleja y enigmática. La incongruencia del escenario, la imprecisión del personaje, de piernas diferentes, y, sobre todo, la enorme avispa decapitadora transmiten al espectador la sensación de angustia propia de una pesadilla. El tratamiento cromático, así como alguno de los recursos utilizados en esta ocasión, sitúan este cuadro en una órbita muy cercana a la de Óscar Domínguez, personaje con el que estuvo muy relacionada”<sup>122</sup>.

En cambio, el guache sobre triplay *Modernidad*, 1936 (**Imagen 1. 10**), uno de sus cuadros menos narrativos, presenta ciertas influencias cubistas en el empleo de la arquitectura y la simplificación formal a cubos de ese puente sobre un arcén que se pierde en una nube blanca en una ciudad desértica.

### *Varo y los surrealistas franceses*

Varo conoció a Benjamín Péret (Francia, 1899 – 1959) en Barcelona, al principio de la guerra civil, a través de Oscar Domínguez<sup>123</sup>. Este poeta surrealista había llegado a la capital catalana en el primer grupo de extranjeros voluntarios para defender la República contra los rebeldes nacionalistas<sup>124</sup>. Alistado al P.O.U.M. (Partido Obrero de Unificación Marxista), estaba en peligro, pues la policía secreta detenía a todas las personas vinculadas con ese partido, y Remedios Varo, al ser su compañera, se encontraba igualmente insegura. Péret volvió a París en 1937 y Varo se reunió con él huyendo a su vez de su país en guerra<sup>125</sup>. Lizarraga se quedó en España hasta el final de la conflagración y Francés la siguió a París. Péret, Varo y Francés compartieron un estudio en Montparnasse, con lo que se estableció una rivalidad entre Péret y Francés. Junto a Péret, Varo fue acogida sin problemas en el círculo íntimo del surrealismo; a pesar de ello, no se sentía cómoda en ese

---

<sup>122</sup> GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 – 1936*. Edita: Istmo. Madrid, 1986. Págs. 111

<sup>123</sup> Este pintor tinerfeño universal fue uno de sus amigos del verano de juegos surrealistas en Barcelona.

<sup>124</sup> Péret practicaba la poesía con fines políticos y había sido encarcelado y expulsado de Brasil hacía cinco años por sus actividades comunistas (Ver: THRIRION, A. *Revolutionaries without Revolution*. Edita: Robert Laffour. París. 1972. Pág. 322).

<sup>125</sup> Dos años después, con la victoria nacionalista en España, el general Franco cerró las fronteras españolas a todos los que habían tenido alguna relación con la república.

ambiente<sup>126</sup>. Remedios comenzó a quitarse años, para resistir entre los surrealistas, que valoraban en gran medida la belleza de juventud e inocencia de la mujer<sup>127</sup>, y este hecho se reflejó hasta en su pasaporte y en su tumba, que dan como fecha de nacimiento 1913 (en vez de 1908). Su prototipo era la imagen de “femme enfant”:

“la ingenua mujer–niña, cuya espontánea inocencia, que no ha corrompido ni la lógica y ni la razón, la sitúa en contacto directo con el reino intuitivo del inconsciente...”<sup>128</sup>

La artista era afín a algunas particularidades del grupo, como la confianza en lo intuitivo, la indagación del subconsciente y la importancia del arte; además, le atraía esa forma de vida bohemia y despreocupada de las convenciones<sup>129</sup>.

Varo intervino en muchas de las actividades de los surrealistas y fue reconocida o clasificada como tal. Desde que llegó a París, en 1937, y durante muchos años después de marcharse a México, su obra se reprodujo en las principales publicaciones de esta tendencia de vanguardia. Así, el n° 10 de la Revista *Minotaure* (París, 1937) reproduce una de sus obras, *Le désir*, 1935 (**Imagen 2. 36**), junto con las de Magritte, Brauner, Delvaux, Tanguy, Dalí y Ernst. En *Le désir* (técnica mixta), cinco recipientes desbordan agua que cae convertida en hielo como estalactitas para tocar los picos de unas puntiagudas montañas, mientras que, por detrás de cada uno de los receptáculos, crecen plantas a los lados de respectivas llamas de fuego. Además, Varo colabora (junto con otros adeptos del movimiento surrealista) en la elaboración del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, ideado por Bretón y Eluard en 1938 con motivo de la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en la Galería de Beaux Arts de París.

---

<sup>126</sup> Ver: MARIE. *Remedios Varo: Magia y disciplina fascinantes del subconsciente*. Magazine de Novedades. Ciudad de México. 13 de noviembre, 1960. Pág. 11

<sup>127</sup> También su contemporánea en México, Frida Kahlo adoptó esa costumbre de quitarse años.

<sup>128</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 56

<sup>129</sup> Op. cit. Pág. 63

Durante estos años, Varo y Péret vivieron en la pobreza. Mientras que los ingresos del poeta, como lector de pruebas, eran escasos e inconstantes, la pintora trabajó como locutora y traductora de conferencias para latinoamericanos<sup>130</sup> y se asoció con Óscar Domínguez para falsificar cuadros de Giorgio de Chirico. En París, Remedios estaba muy bien relacionada, pues además de Péret y su círculo íntimo, contaba con un grupo de amigos propios: Francés, con quien compartía el estudio en Montparnasse, Domínguez, y Víctor Brauner, un artista rumano que había llegado a París en 1933 y que exploraba la magia, la alquimia y los fenómenos psíquicos, por lo que sus obras constituyeron otra fuente de inspiración para la joven artista<sup>131</sup>.

### ***La producción de Varo de 1938***

Los cuadros de Varo de 1938 son experimentales y están plenamente influidos por las vanguardias del momento. *En el techo del mundo* (**Imagen 1. 11**), refleja las influencias de Brauner: unas figuras híbridas (calvas, de narices prominentes, ojos frontales, perfiles egipcios y brazos y dedos alargados) se bañan, tumbadas, en la orilla de un riachuelo; a lo lejos se percibe un castillo y un cielo iluminado por tres lunas; la poesía y magia de la escena y cierto aire naïf recuerda a la plástica de Rousseau. Más mágico es aún *Las almas de los montes*, donde diversas montañas huecas albergan almas que, en algunos casos, están representadas con formas de seres humanos (femeninos) dormidos y, en otras, en formas de espirales y nebulosas blancas; en este cuadro, Varo experimentó con el *fumage* (una técnica surrealista inventada por Paalen consistente en pasar una llama de fuego

---

<sup>130</sup> Ver: MARIE. *Remedios Varo: Magia y disciplina fascinantes del subconsciente*. Magazine de Novedades. 13 de noviembre de 1960. Pág. 11

sobre la pintura húmeda, y retocar, después, los efectos casuales que el humo traza sobre la superficie).



**Imagen 1. 11.** *En el techo del mundo.* 1938-39. Técnica mixta.



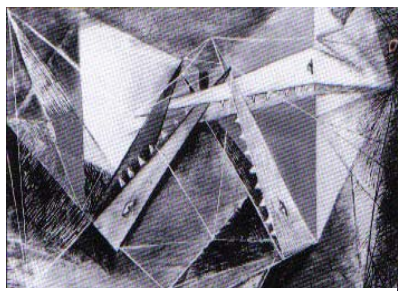
**Imagen 1. 12.** *Comme un rêve.* 1938.  
Tinta sobre papel.

Son claras las alusiones surrealistas en su dibujo *Comme un rêve*, 1938 (**Imagen 1. 12**), en el que una mujer es estirada en una superficie muy ondulada, que parece una plancha de martirio, mientras su cabellera cae por una escalera y las alargadas piernas sustituyen sus pies por ruedas, una permutación que se repetirá con frecuencia en su obra posterior. En cambio, *La faim*, 1938 (**Imagen 1. 13**), presenta influencias cubistas, pues se constituye con planos cúbicos y

piramidales, aunque un toque surrealista subsiste en la forma de los ojos y dientes afilados que transforman a estas geometrías en monstruos de pesadillas; así, Varo alude al “hambre” que pasaban durante aquellos años de penurias.

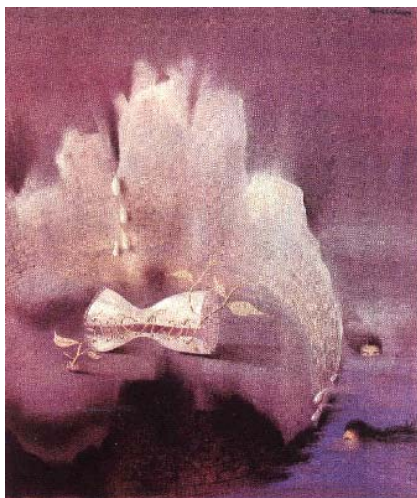
<sup>131</sup> Aunque seguía viviendo con Péret, Varo y Brauner se hicieron amantes. En 1938, Óscar Domínguez, Francés, Brauner y Varo estaban en un estudio tomando copas; Francés criticó a Varo por tener varios asuntos amorosos al mismo tiempo; Domínguez la defendió y se entabló una pelea entre Francés y Domínguez que obligó a los amigos a separarlos; mientras Brauner sujetaba a Francés, Domínguez templando de ira cogió un vaso y se lo lanzó a Francés, pero éste fue a dar a un ojo de Brauner, en cuya obra anterior ya habían premoniciones de la pérdida de un ojo. Ver: WINDHOLZ, T. *Una vida eclipsada*. En *Esteban Francés 1913 - 1976*. Edita: Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid. 1997.





**Imagen 1. 13.** *La faim*. 1938. Tinta china sobre papel. 32.5 x 46.

concreto a Brunnhilda, la Walkiria de *El anillo de los Nibelungos*, de Richard Wagner, castigada —por desobedecer a la diosa Fricka— a convertirse en una mujer mortal y a dormir en las montañas rodeada por una hilera de fuego que sólo un héroe podría atravesar<sup>132</sup>.



**Imagen 1. 14.** *Recuerdo de la Walkiria*. 1938. Guache sobre triplay. 38 x 32 cm.

El surrealismo inunda, de nuevo, la pintura *Recuerdo de la Walkiria*, 1938 (**Imagen 1. 14**), un paisaje áspero, habitado por un corsé del que brotan hojas, y rodeado por un muro curvo de hielo del que caen gotas. La imagen alude a las mujeres guerreras de la mitología germánica y en

En la versión de Varo, la Walkiria ha desaparecido, pero deja su faja vacía para que ésta cumpla la sentencia en su lugar; las cabezas que emergen desde el suelo acuoso tal vez han presenciado la huida<sup>133</sup>. En *Títeres vegetales*, 1938 (**Imagen 2. 52**), Varo chorreó cera sobre la superficie de madera sin pintar y sin preparar, para obtener formas azarosas; después pintó caras e insinuó los cuerpos de colores vivos<sup>134</sup>.

### *Nuevas turbulencias políticas*

<sup>132</sup> BULFINCH, T. *Bulfinch's Mythology*. Edita: Avenal Books. Nueva York. 1978. Págs. 355 - 356

<sup>133</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 59

<sup>134</sup> Estas técnicas de chorreado o *dripping* alcanzaron su máximo apogeo y explosión con el expresionismo abstracto norteamericano en la década de 1940. Ese experimento pudo también introducirlo Varo en su *Objeto pintado*, actualmente perdido, que figuraba en una exposición de *Objetos y poesías surrealistas* celebrada en la London Gallery en Inglaterra, en 1937.

En septiembre de 1939 Francia e Inglaterra entraron en guerra contra Alemania. En 1940 encarcelaron a Péret por actividades políticas en una prisión militar en Rennes. A su vez, Lizarraga, quien había huido de España por sus ideas anarquista, fue internado en un campo de concentración francés. Varo lo localizó y consiguió su libertad con la ayuda de sus amigos. También la pintora fue detenida por ser la compañera de Péret, pero no dejó información sobre su reclusión. Varo vivió un tiempo, junto con Victor Brauner, de la ración de pescado que les daban unos marineros a cambio de recoger las redes en CanePlage, un pueblo costero cerca de Perpignan donde el surrealista Jacques Hérold había organizado un refugio<sup>135</sup>.

A finales de agosto de 1940, Varo se unió al grupo de artistas que buscaban protección en Marsella mientras arreglaban su huida. Varios meses después llegó Péret, quien había conseguido su excarcelación a finales de julio; y una vez libre, había vivido clandestinamente en París, hasta que pudo cruzar la zona no ocupada viajando en diversos carros tirados por caballos, escondido bajo la paja. Marsella estaba llena de refugiados. Faltaba comida y alojamiento y sobraban amenazas de las redadas de la policía. Los visados, pasaportes y pasajes de barco eran documentos necesarios para sobrevivir. Varo y Péret se alojaban en una habitación de una casona situada cerca de la villa Airbel, utilizada por el Comité de Salvamento de Urgencia (organizado en Nueva York tres días después de la ocupación nazi de París), que pretendía salvar a la mayor cantidad posible de individuos en peligro, y donde habían llegado la mayoría de los amigos de Varo. Entre todos, establecieron una especie de subasta benéfica para ganar dinero, y elaboraban unos pasteles<sup>136</sup> que distribuían por las dulcerías y los cines<sup>137</sup>. Entre

---

<sup>135</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 71 – 73.

<sup>136</sup> Los “croque-fruits”, con una pasta dulce de frutas.

<sup>137</sup> Ese año (1941) Varo pintó *Le dernier Romantique a été enculé par le Marechal Pétain (Al último romántico le ha dado por el culo el mariscal Pétain)*, una broma inventada una noche de juegos surrealistas.

tanto, el comité de Salvamento de Urgencia pidió dinero para los pasajes de Varo y Péret a personas influyentes de los Estados Unidos, como Bretón, y finalmente, se pudo reservar un pasaje en el trasatlántico portugués Serpa Pinto, con bandera japonesa, que partiría desde Casablanca<sup>138</sup>. Se desconoce cómo llegaron a Marruecos, y tras una dura travesía arribaron a México a finales de 1941.

### 1.2.3. Varo en México y Venezuela en la década de los cuarenta

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas recibió en su país a una gran cantidad de refugiados políticos europeos. A este tipo de inmigración, además de asilo, se le ofreció un lugar en la sociedad mexicana y la ciudadanía automáticamente<sup>139</sup>. Varo se relacionó con viejos amigos, como Gerardo Lizarraga, Esteban Francés (quien más tarde se estableció en Nueva York) y la pintora inglesa Leonora Carrington, así como con el pintor y escenógrafo Gunter Gerszo (nacido en México pero educado en Europa), la fotógrafa húngara Kati Horna y su marido español (un escultor que Varo había conocido en la Academia en Madrid) y también Emerico Weisz (el reportero gráfico que había filmado a Lizarraga en un campo de concentración).

La pintora británica Leonora Carrington, su amiga más cercana, la única persona a quien Varo consideró como su igual espiritual, constituiría una de las influencias más irrefutables tanto en la vida como en el camino creativo de Varo, pues ayudó a consolidar su estilo. La lograda identidad pictórica que se evidenciará en sus obras posteriores no aparece hasta muchos años después en una intensa colaboración personal y artística entre las dos mujeres. Muchos de los temas que Varo trató durante su etapa mexicana—el proceso transformativo de la alquimia y

---

<sup>138</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 81

<sup>139</sup> La intelectualidad y las clases profesionales emigraron a México gracias a la hospitalidad de Cárdenas, una invitación que estimuló el desarrollo cultural y económico de México.

de lo oculto, el poder creador de la mujer y su relación con la naturaleza y la relación tan especial y tan cargada entre la mujer y el gato— fueron materias de conversación y experimentación durante las reuniones diarias de Varo y Carrington. Estas amigas compartían una fascinación por ese tipo de investigaciones que iba mucho más allá de sus inventos culinarios y recetas absurdas; llegaron, incluso, a estudiar seriamente la bibliografía relacionada con lo sobrenatural. Se reunían con frecuencia en el estudio de Carrington para inventar y desarrollar un lenguaje visual y oral, con el que explorar en el proceso creativo como parte de su búsqueda espiritual.

A pesar de que México protegía oficialmente a este flujo de inmigrantes, se estableció cierta distancia entre ellos y algunos artistas natales, como Diego Rivera y Frida Kahlo, quienes, comprometidos con la cultura indígena, rechazaban tal invasión<sup>140</sup>. Por eso, los extranjeros formaron una comunidad unida en la que se ayudaban unos a otros. Varo ofrecía siempre su casa a los que necesitaban alojamiento y cuando conseguía algún dinero siempre estaba dispuesta a entregárselo a los amigos<sup>141</sup>. Los recién llegados europeos recrearon su estilo de vida original y sólo se relacionaban entre ellos; se reunían regularmente en la casa de Gunther Gerszo, donde organizaban juegos surrealistas, bromas pesadas, fiestas de disfraces o tertulias de cuentos hasta bien entrada la noche.

Ocupada con trabajos comerciales, en los primeros años de la década de los 40 Varo apenas pintó, pero escribía cartas cómicas e irónicas, cuentos fantásticos, fragmentos de sueños, notas para los futuros cuadros y repartos de

---

<sup>140</sup> Kahlo había estado en París, invitada por Bretón, y había participado en los juegos de los surrealistas, mientras preparaba su exposición de 1930. Esta pintora criticaba, directamente, la intelectualidad de los surrealistas.

<sup>141</sup> Remedios alquiló con Péret un apartamento destartado, lleno de gatos y al que se entraba por una ventana, en la calle Gabino Barreda, centro de la parte antigua de la ciudad de México. Lo decoró con láminas de Picasso, Tanguy y Ernst, traídos desde Francia y se rodeó de talismanes. De las paredes de un patio abierto colgaban jaulas con pájaros. Su fontanería era muy primitiva y en el suelo había agujeros de los que salían algunas ratas que Varo alimentaba en secreto mientras Péret les ponía veneno. (Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 88, 90 y 91).

personajes para obras de teatro<sup>142</sup>, un tipo de creación en el que le influyó Leonora Carrington, con quien compartía sueños, pesadillas, obsesiones y secretos<sup>143</sup>. Estas relaciones de amistad las han estudiado en profundidad Lourdes Andrade (1992)<sup>144</sup> y Georgiana Colvile (1991)<sup>145</sup>, y en concreto ésta última investigadora compara las pinturas de estas dos mujeres inter influidas con las de Leonor Fini, principalmente desde el punto de vista de la simbología de los animales.

Remedios y Leonora creían en lo sobrenatural y en la magia, se interesaban por el ocultismo que el surrealismo estimulaba, leían sobre brujería, alquimia, hechicería y el arte de echar las cartas, por lo que se unieron espiritual y emocionalmente mediante un profundo sentido de la confianza mutua. Varo escribió una serie de *Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama*<sup>146</sup>, una de ellas, una especie de brebaje hechicero para estimular sueños eróticos. El país donde residían era ideal para sus experimentos, pues, en México la magia forma parte de la realidad cotidiana: en las esquinas de las calles era fácil encontrar a vendedores ambulantes de semillas, insectos, camaleones, velas especiales, conchas y unos paquetes con rótulos como *Debilidad sexual*, para el uso de curanderos, brujos y espiritualistas<sup>147</sup>.

---

<sup>142</sup> Ver: VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells. Edita: Era. México. 1994.

<sup>143</sup> Remedios y Leonora se habían conocido a finales de los años 30 en Francia, donde la expatriada inglesa vivía con Marx Ernst. Cuando Ernst fue internado en 1940, por ser extranjero y alemán, Carrington sufrió una crisis nerviosa y fue hospitalizada en Santander. De esta época dejó constancia en un cuento autobiográfico llamado "Down Below" (CARRINGTON, L. *Memorias de Abajo*. Edita: Siruela. Madrid. 1995). Leonora huyó de Europa gracias a su enlace de conveniencia con Renato Leduc; primero se instaló en Nueva York, y en 1942 llegó a México, donde el matrimonio se instaló cerca del apartamento de Varo y Péret.

<sup>144</sup> ANDRADE, L. *Leonora Carrington, from Wich to Great Goddess*. Tesis para doctorado, Universidad de Canterbury. Inglaterra. 1992. Págs. 130, 138, 156, 171 y 175.

<sup>145</sup> COLVILE, G. *Beauty and/is The Beast. Animal Symbology in the works of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini*. En: *Surrealism and Women*. Edita: MIT Press. Cambridge, Estados Unidos, 1991. Págs. 159, 167 y 170 - 81.

<sup>146</sup> Ver: VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells. Edita: Era. México. 1994. Pág. 108



**Imagen 1. 15.** *Festival de mosquitos*. 1942. Óleo y cera sobre cartón. 20.5 x 24 cm.



**Imagen 1. 16.** *Invernación*. 1942. Óleo sobre tela. 20 x 27 cm.

Varo trabajó en la oficina británica de propaganda antifascista, fabricando dioramas y pequeños montajes escénicos para ilustrar las victorias de los aliados, que se exhibían en los escaparates para atraer al público mexicano; colaboró con Clardecor, como decoradora de muebles e instrumentos musicales; y pintaba objetos, como cajas de madera, para los amigos. Gracias a su habilidad para la costura, diseñaba figurines para representaciones teatrales, incluidos sombreros y tocados de cabeza, que se convirtieron en una especialidad suya. Con Carrington, ideó los trajes y sombreros para una producción de *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, y los tocados para el *Gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. Con Francés, trabajó para Marc Chagall en los diseños para los trajes del ballet *Aleko*, de Léonid Massine, que se estrenó en México en septiembre de 1942<sup>148</sup>.

La producción pictórica de Varo de estos años fue escasa. En concreto, en 1942, apenas hay fechadas seis piezas. El resultado de *Festival de mosquitos*, 1942 (**Imagen 1. 15**) es producto del azar, pues la artista retoma la técnica del chorreado y retocado de *Títeres vegetales*, 1938 (**Imagen 2. 52**), en una composición lúdica y caótica, llena de movimiento y dinamismo, cuyo centro de atención es una enorme mancha amarilla.

<sup>147</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 93 - 95

<sup>148</sup> Op. cit. Págs. 97 - 98



**Imagen 1. 17.** *Gruta mágica I*. 1942. Mixta sobre cartulina. 27 x 20 cm.



**Imagen 1. 18.** *Gruta mágica II*. 1942. Tinta y guache sobre papel. 16 x 25 cm.

En cambio, *Invernación*, 1942 (**Imagen 1. 16**), representa a una mujer envuelta en una burbuja, momificada y en un proceso de inactividad total, uno de los temas en los que Varo ahondará en sus obras de madurez. El resto de las obras vigentes en este año lo constituyen cuatro versiones de grutas mágicas: *Gruta Mágica I*, 1942 (**Imagen 1. 17**), a base de finas curvas y aguadas de colores exaltados (rojo, amarillo, azul, negro y el ocre de la cartulina), en la que, a un lado, en primer plano, surge un extraño ser; la cómica y expresionista *Gruta mágica II*, 1942 (**Imagen 1. 18**), en la que dos seres (mezcla de insecto y pájaro) sobrevuelan por un explosivo paraje, en una imagen donde el color, la mancha y texturas, como el *frotage*, se convierten en elementos compositivos autónomos; *Gruta mágica III*, 1942, de trama suelta, pero precisa y controlada; y *Gruta mágica IV*, 1942 (dibujo a tinta sobre papel), que combina el grafismo visual de la trama con el recurso de la silueta para representar los personajes.

### ***Producción personal de Varo de 1943 – 1949***

La producción pictórica personal de Varo entre 1943 y 1949 es muy diversa y fragmentada, pues toca diversos estilos como el cubismo, el surrealismo y el expresionismo, sin apartarse del todo de la mimesis, al tiempo que empieza a



desarrollar su retórica plástica, poblada de transformaciones y metáforas y una incipiente narratividad que alcanzará su esplendor en las décadas posteriores.



**Imagen 1. 19.** *Vida extraña*.  
1945. Lápiz sobre papel  
mantequilla. 28 x 22 cm.

Si la amenazadora pintura *Los alacranes*, 1943 (**Imagen 2. 31**) y la más humorística y rítmica *Funambulistas*, 1944 (**Imagen 3. 29**), presentan claras **resonancias cubistas**, una miscelánea de **surrealismo y expresionismo** tiene lugar en los dibujos *Distorsión cristalina*<sup>149</sup>, *Cara con cabellera de liquen*, 1947, que combina la precisión de la línea del rostro a pluma con la espontaneidad de la aguada, y en el guache *Vida extraña*, 1945 (**Imagen 1. 19**), donde seres híbridos, entre vivos y

mecánicos, en movimiento se sumergen en un ambiente abrupto, poblado de plantas peligrosas y picudas, cristales o hielos, manchas pesadas y unos ojos fantasmales inmersos en una especie de tela transparente. Un claro y escueto homenaje a Vasily Kandinsky lo encarna *Puntos y rayas*, 1943.

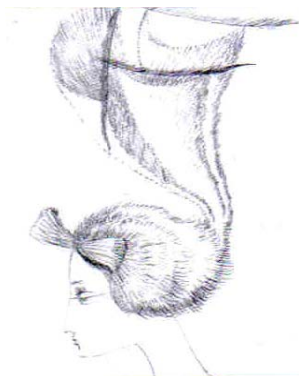
Nada tienen que ver con estos experimentos el dibujo a tinta sobre papel que conecta con la estética del **modernismo**, *Perfil de mujer con sombrero Art Nouveau*, 1944 (**Imagen 1. 20**), trabajado mediante tramas y en el que contrasta la delicadeza del rostro a línea con la prenda de moda, o, menos aún el *Retrato de Esteban Francés*<sup>150</sup> 1943 (**Imagen 1. 21**), reducido a varias líneas y sombras, que demuestra que Varo, seguía practicando el dibujo de mimesis como mero entretenimiento.

---

<sup>149</sup> Este meticuloso dibujo, realizado mediante la técnica de punteado con tinta china sobre papel, representa a una mujer caminando a lo largo de un pasillo en el interior de un cristal, acompañada por su sombra reflejada en el suelo y la pared.

<sup>150</sup> compañero de trabajo, por entonces, de Varo en la oficina británica de propaganda antifascista.





**Imagen 1. 20.** *Perfil de mujer con sombrero* Art Nouveau. 1944. Lápiz sobre papel. 28 x 22 cm.



**Imagen 1. 21.** *Retrato de Esteban Francés*. 1943. Lápiz sobre papel. 28 x 21.2 cm.

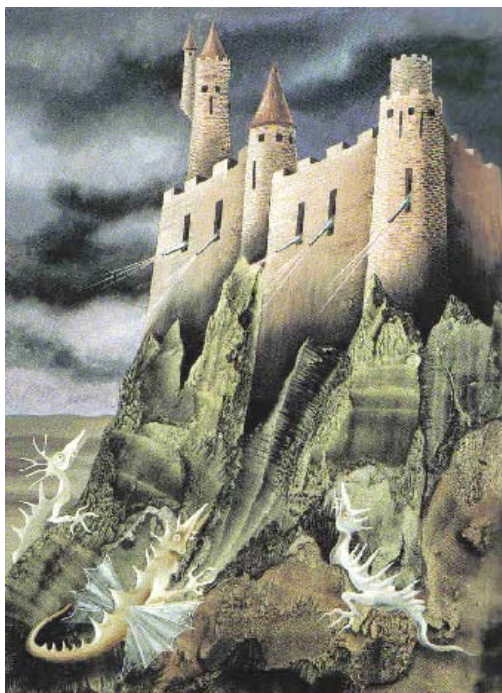
En cambio, su imaginario plástico rebosante de **transformaciones, metáforas, personificaciones, y seres híbridos** tiene lugar en diversos dibujos como *El zorro y la ley*<sup>151</sup>, 1943, *Pájaro humano*, 1943, *Personaje felino* 1945, o *Personaje pájaro*, 1945, así como en la técnica mixta de aguatinata y sepia sobre papel titulada *Gato-hombre*, 1943 (**Imagen 2. 26**) o las pinturas *Transmisión ciclista con cristales*, 1943 (**Imagen 2. 16**) y *Ruedas metafísicas*, 1944 (**Imagen 3. 20**), donde aparecen, de nuevo, las mujeres ruedas en imágenes oníricas ambiguas, de colores cálidos muy vivos.

A su vez, una **narrativa incipiente** surge en cuadros diversos. Entre ellos, *A mi amigo Agustín Lazo*, 1945<sup>152</sup> (**Imagen 2. 33**), *La batalla*, 1947<sup>153</sup> (**Imagen 1. 22**) o *Gitana y Arlequín*, 1947 (**Imagen 2. 18**). Esta última pintura, más compleja que las dos anteriores, representa a una muchacha, que sostiene entre sus

<sup>151</sup> Un hombre zorro (personificación), en un decorado compuesto de una torcida mesa, un libro, un florero y una cortina, que ridiculiza a un abogado o representante de la ley.

<sup>152</sup> La pintura representa a un personaje en la entrada de su molino con una antorcha, como si esperara a alguien o hubiera escuchado algún ruido extraño. Y es que ahí fuera, más atrás, aguarda un hombre con capucha y capa, subido en una maquinaria compuesta de molino y rueda. Pero no llega a establecerse ningún tipo de comunicación entre ambos.

manos una burbuja reveladora de un presagio, y a un arlequín sometido a un proceso de vegetalización, pues de su vestimenta brotan hojas, que también sustituyen a sus orejas, manos y pies<sup>154</sup>; ambos avanzan por un camino amurallado, lleno de roturas en uno de sus lados, desde las cuales se asoman hombres y mujeres - jarras, y circundado por una línea de vasijas, ruedas y otros objetos deteriorados.



**Imagen 1. 22. *La batalla*.** 1947. Guache sobre cartulina. 38 x 38 cm.

La narratividad de Varo se torna autobiográfica en *La torre*, 1947 (**Imagen 1. 23**) según Kaplan:

“el primer ejemplo de la imaginería de Varo en que hace referencia a su vida, y la primera vez que utiliza, aparte de en los dibujos publicitarios de Bayer, una narración unificada y legible. Y esto marca su ruptura con el modo surrealista de yuxtaposición al azar”<sup>155</sup>.

En el interior de una torre derruida elevada en medio del mar y llena de agua navega una barca con una rueda conectada a un molino de viento, al que se ha subido una persona. La escalera apoyada en la construcción termina en un camino serpenteante sobre el mar, mientras que, por el otro lado, y en otra pista circula una mujer haciendo equilibrio sobre un vehículo inestable. La arquitectura devastada podría aludir a Europa, con sus edificios y sus ideales en crisis, y el horizonte lejano es la tierra extranjera,

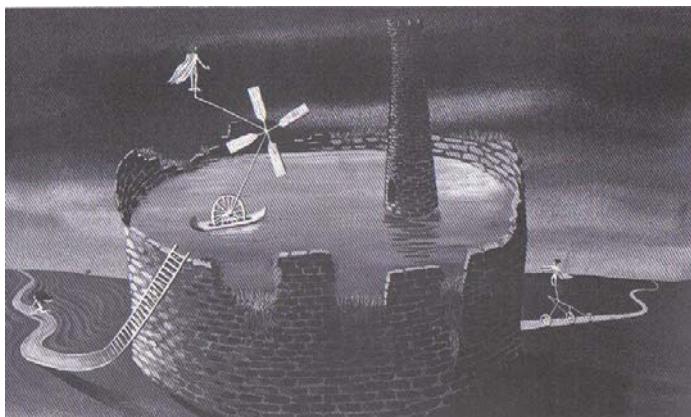
<sup>153</sup> En esta pintura unos seres imaginarios –una especie de lagartos con alas y con un cuerpo lleno de ápices foliares de plantas que recuerdan a ágaves– intentan trepar por una fortaleza, cubierta, en su parte inferior, por una maraña de arbustos espinosos y rocas, resultado del empleo de la decalcomanía, mientras que desde las ventanas del castillo, alguien se defiende con armas de fuego.

<sup>154</sup> Este proceso también lo utilizó mucho el surrealista canario Juan Ismael.

<sup>155</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 111

invisible y desconocida, pero esperanzadora. Kaplan considera que Remedios Varo se autorretrata:

“haciendo equilibrios en el borde de la Europa destrozada por la guerra, ideando febrilmente medios de transporte que, por muy inverosímiles y mal equiparados que estuviesen, pudieran ofrecer un medio para huir”<sup>156</sup>.



**Imagen 1. 23.** *La torre*. 1947. Guache sobre papel. 16 x 25 cm.

### *Viaje de Varo a Venezuela*

En 1947, Varo y Péret se separan<sup>157</sup>. El poeta regresa a París y la pintora se muda con el piloto francés Jean Nicolle a la colonia de Roma, otro barrio de la parte antigua de la ciudad de México frecuentado por artistas<sup>158</sup>. A finales de ese año, la pareja viaja a Maracay (Venezuela), donde, en ese momento, trabaja un hermano de Varo, Rodrigo, como jefe de epidemiología, para el Ministerio de Salud Pública, y donde también se encuentra su madre de visita<sup>159</sup>. El hermano de Varo le facilitó un empleo consistente en dibujar con exactitud insectos parásitos portadores

<sup>156</sup> I KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 111.

<sup>157</sup> Mientras que para Remedios México se había convertido en su verdadera patria, para Benjamín Péret Francia era el único lugar posible para vivir.

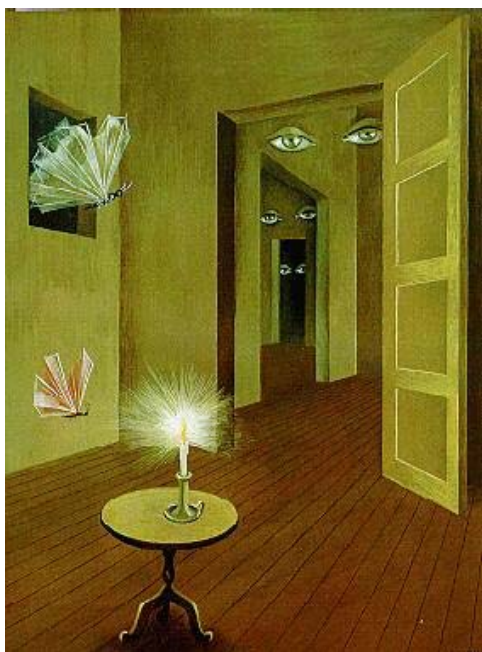
<sup>158</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 111 - 113.

<sup>159</sup> La madre de la pintora, preocupada por la salvación del alma de su hija, se horrorizó cuando ésta llegó con Nicoll, con quien vivía abiertamente, tras un divorcio y una separación. (Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 114.)

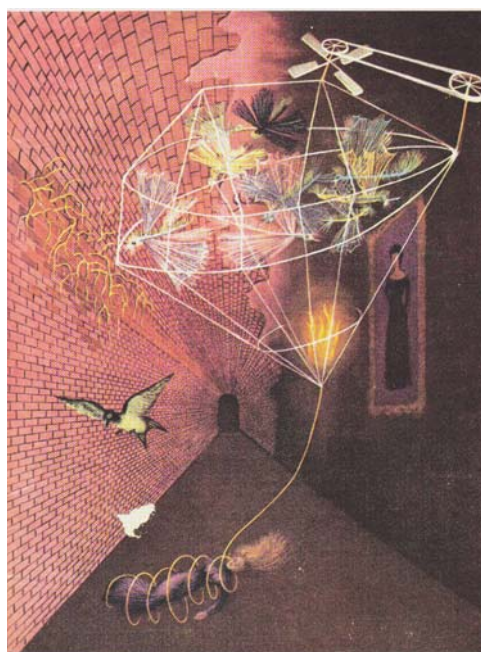
de enfermedades, observados en el microscopio, un mundo en miniatura que le influyó, profundamente, en su obra posterior. Igualmente, su experiencia en el Ministerio inspiró los aparatos científicos y experimentos de laboratorio que proliferan en sus pinturas más tardías. Varo recorrió los Llanos del río Orinoco junto con Nicoll, quien trabajaba con un equipo de científicos, organizado por el instituto Francés de México, explorando zonas de vegetación tropical, unos paisajes exóticos que aflorarían en algunas de sus obras posteriores, y en concreto, en dos cuadros de 1962: *La expedición del Aqua Aúrea*—donde cuatro personajes metidos en una nave, movida por la fuerza del viento, se deslizan por medio de un esquí, viajando por encima de las nubes bajas— y en *Acantilado*, que se inspira en el momento en que la expedición llegó a un muro natural intraspasable cuando remontaban el río hacia sus fuentes.

### ***Los trabajos comerciales de Varo: 1947 – 1948***

El ingreso más fijo de Varo entre 1947 y 1948 procedió de sus ilustraciones para folletos de publicidad para la casa de productos farmacéuticos Bayer. Estos pequeños guaches presentan aspectos que se relacionan con el desarrollo de su estilo y temática personal posteriores. Para anunciar píldoras de dormir, Varo pintó *Insomnio I*, 1947 (**Imagen 1. 24**), donde tres pares de ojos vuelan hacia una vela llameante (foco principal de la composición), que también atrae a dos insectos; e *Insomnio II*, 1947, un hombre en pijama saliendo de su castillo gótico con una lámpara en la mano, mientras afuera espera un monstruo sonriente que se funde con una nube. *Vigor*, 1947, —un paisaje con montañas, caballos y otros mamíferos— conecta con el imaginario de Leonora Carrington. Su conocimiento de los insectos parasitarios quedó reflejado en *Paludismo*, 1947 (**Imagen 4. 10**), donde Varo representa un mosquito en primer plano sobre una selva. Con estas obras plagadas de insectos Varo exorcizó sus miedos frente a estos animales.



**Imagen 1. 24.** *Insomnio I.* 1947.  
Guache sobre cartulina. 28 x 22 cm.



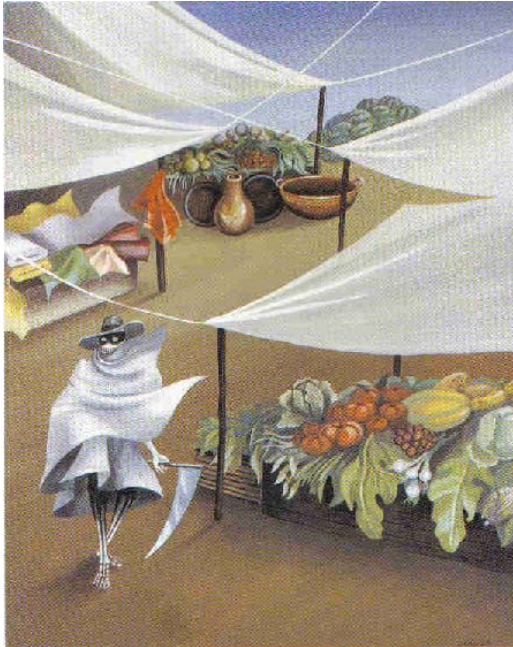
**Imagen 1. 25.** *Angustia.* 1947. Guache  
sobre cartulina. 28 x 22 cm.

*Angustia*, 1947 (**Imagen 1. 25**), es el sentimiento que desprende esa escena de Varo ubicada en el interior de un túnel sin salida y de paredes fucsias claustrofóbicas, donde un grupo de insectos ha atrapado a una muchacha con una cuerda, mientras el personaje femenino retratado y colgado en la pared que parece cobrar vida observa impasible la situación; tal vez el pájaro que se acerca ayude a la mujer a salvarse; además, hay raíces reptiloides, hilos, insectos, molinos: símbolos constantes de la obra de Varo. En *El hombre de la guadaña*, 1947 (**Imagen 1. 26**), un esqueleto (arquetipo de la muerte) está disfrazado con un antifaz, un sombrero y una capa; y transita con una azada por un mercadillo despoblado.

*Tiforal*, 1947 (**Imagen 1. 27**), representa un jardín con esculturas cubistas, dos de las cuales son, además, fuentes de agua; por el camino bifurcado en tres senderos por el frondoso parque, una joven recoge agua de uno de los surtidores, mientras que *Amibiasis*, 1947 (**Imagen 1. 28**), podría ser un bodegón clásico si no fuera por esos seres microscópicos que han invadido las diversas verduras cargando azadas y cuchillos y, con expresiones de poderío y dominio en



sus rostros. Una nueva incursión temática la representa *Los reyes magos*, 1947, una imagen navideña clásica de los tres reyes subidos a sus respectivos camellos.

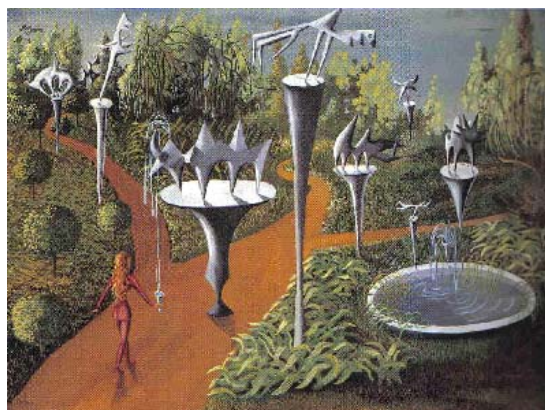


**Imagen 1. 26.** *El hombre de la guadaña*. 1947. Guache sobre cartulina. 24.7 x 20 cm.

En cambio, *Dolor reumático I*, 1948 (**Imagen 1. 29**), representa a una mujer apuñalada por la espalda y esposada a unas columnas. La imagen que acompaña al medicamento para la ciática y que describe el dolor en *Dolor reumático II* (**Imagen 1. 30**), es parecida al autorretrato de Kahlo del mismo año *Columna rota*. Esto ratifica que México fue una fuente de inspiración para muchas de estas obras de Varo, tanto sus paisajes como los artistas que allí encontró. En

*Dolor*, 1948 (**Imagen 1. 31**), un hombre se somete al martirio de una máquina en un pueblo triste con un cielo apunto de estallar en tormenta.

Varo representa la *Vejez*, 1947, mediante un árbol carcomido y deformado con un profundo hueco en su parte inferior y apenas una pequeña rama reviviendo, junto a una torre semi destruida y deshabitada. En 1948 la compañía Abastecedora de Impresos, S.A., de México le solicitó a Varo unos bocetos para un calendario. En una carta de julio de 1948 le piden un original que se ajusta a su guache *Alegoría del invierno*:



**Imagen 1. 27.** *Tiforal*. 1947. Guache sobre cartulina. 24.5 x 32 cm.

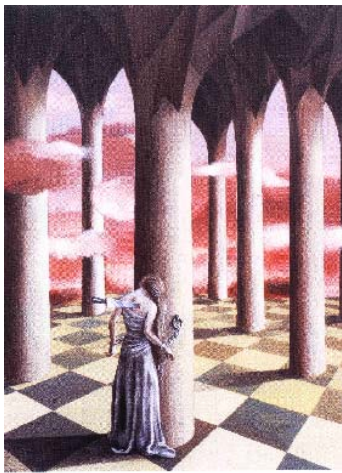


**Imagen 1. 28.** *Amibiasis*. 1947. Guache sobre cartulina. 27.5 x 37.5 cm.

“...para invierno, un paisaje a base de cristalizaciones y bloques de hielo transparente, en cuyo interior pueda verse aprisionados diversos objetos, vegetales, un pájaro, etc., cuidando que se dé preferencia a cosas típicas de México (flor de noche buena, algún cactus, etc.). Tal vez habría manera de incluir en la composición nuestros volcanes cubiertos de nieve eterna en segundo término del dibujo...Nos permitimos recordarle que en la ejecución final de estos cuatro dibujos procure obtener la mayor riqueza de color que fuera posible así como bastante vida en las ilustraciones”<sup>160</sup>.

La *Alegoría de invierno*, 1948 (**Imagen 1. 32**), que Varo elabora es muy parecida a un anterior cuadro suyo de 1942: *Invernación* (**Imagen 1. 16**). *La torre*, 1948 (**Imagen 1. 33**), es otro trabajo comercial solicitado por la Compañía Abastecedora de Impresos, S.A. de México: una mujer sale disparada por una torre sobre un vehículo con forma de barca y una rueda que circula por un hilo hacia un destino desconocido; bajo la arquitectura hay una abrupta vegetación con plantas picudas, en la que Varo se valió de la técnica de la decalcomanía, usándola a su antojo en determinadas zonas.

<sup>160</sup> VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de cultura económica. Madrid. 1990. Pág. 80



**Imagen 1. 29.** *Dolor reumático I.* 1948. Guache sobre cartulina. 25 x 19.2 cm.



**Imagen 1. 30.** *Dolor reumático II.* 1948. Guache sobre cartulina. 25 x 19 cm.



**Imagen 1. 31.** *Dolor.* 1948. Guache sobre cartulina. 24.4 x 20.5 cm.



**Imagen 1. 32.** *Alegoría del invierno.* 1948. Guache sobre papel. 44 x 44 cm.



**Imagen 1. 33.** *La torre.* 1948. Guache sobre papel. 36 x 15.2 cm.

#### 1.2.4. Varo en los años cincuenta y principio de los sesenta

Desde que vuelven de Venezuela, Jean Nicoll y Remedios Varo se distancian progresivamente. Por esa época, fallece Clari, esposa de Walter Gruen, un refugiado austriaco que a principio de la década de los cincuenta fundó la que



sería una de las más prestigiosas tiendas de música de la capital azteca<sup>161</sup>. La artista conocía a esta pareja desde los años cuarenta. Gruen creía firmemente en la obra de Remedios y le ofreció la oportunidad de liberarse del trabajo comercial para dedicarse por entero a su actividad artística. En menos de un bienio desde su retorno a México, Varo abandona a Nicolle para instalarse con Gruen, quedando todos como buenos amigos<sup>162</sup>. Es entonces cuando Remedios desarrolla una técnica laboriosa, resultado del trabajo de siete u ocho horas diarias durante más de un mes en un solo cuadro. Unos cuadros en los que aflora el pensamiento del ruso Gurdjieff (1877 - 1949), estudioso del sentido de la vida, que vivió en París los mismos años que Varo. La pintora se había unido al grupo que seguía sus doctrinas, impartidas por su discípulo Ouspensky, en México. Estos filósofos mantenían que la plena realización personal solamente podría obtenerse empujando la conciencia humana más allá de sus límites convencionales<sup>163</sup>.

En esta última etapa, Remedios trabajaba con una delicada precisión y meticulosidad. Desarrollaba cada diseño en su mente antes de tocar el papel con el lápiz y sólo entonces elaboraba pequeños esquemas para definir los detalles. Bosquejaba después el diseño a su tamaño final sobre hojas de papel calco y rayaba con lápiz su parte posterior para transferir la composición trazada a un lienzo preparado o a una placa de masonite. Durante la ejecución de la obra pasaba en el estudio siete u ocho horas diarias por más de un mes, mientras aplicaba diminutas pinceladas de óleo cuidadosamente. Combinaba el interés por el detalle, que

---

<sup>161</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 119.

<sup>162</sup> Según Kaplan, la amistad que seguía con Nicolle se demuestra cuando la nueva pareja le pagó los médicos tras un accidente que sufrió el piloto, ocurrido unos días después de que Varo obtuviese su primer éxito importante. Durante mucho años, Varo le compró las medicinas y abonó las cuentas de los médicos (KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 119 y 120)

<sup>163</sup> Varo estaba convencida de que cuando un individuo muere sus elementos más bajos y burdos quedan atrás, mientras que su naturaleza espiritual avanza hacia otra esfera. En este nuevo ámbito, la parte espiritual y los componentes materiales que quedan se vuelven a combinar y regresan a la Tierra como una nueva forma de vida pura. A través de este proceso, la naturaleza humana se refina repetidamente, aproximándose sucesivamente al espíritu puro. (Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995.)

recuerda a cualquier miniatura, con una gran sutileza en el barnizado. Sus composiciones son verdaderas filigranas. El masonite, su superficie preferida, y las dimensiones pequeñas que escogía (sus cuadros son rara vez mayores de ochenta centímetros en un lado, y a menudo menores de cuarenta centímetros), favorecían la técnica elegida por la pintora y le permitían sacar partido de la precisión de la línea. Sus formatos, normalmente rectangulares, son ocasionalmente ovalados, redondos o con forma de diamante (rombo). Durante algún tiempo, Varo trabajó con punta de plata, una técnica anticuada que requería un punzón de plata y se empleaba, principalmente, para ilustrar manuscritos. Con este procedimiento cada trazo es definitivo y no permite revisión. Según Peter Engel, Varo no pudo tolerar la espontaneidad del medio y lo abandonó<sup>164</sup>.

Varo limitaba el espacio visual en el que retrata la liberación de las figuras femeninas. Su plasticidad es narrativa y cinética. Proliferan imágenes naturales: plantas, pájaros, animales, agua; un sinuoso paisaje en tensión con la linealidad de sus artefactos y arquitecturas. Utiliza luces, sombras y color para crear volúmenes espaciales opacos y diáfanos a la vez.

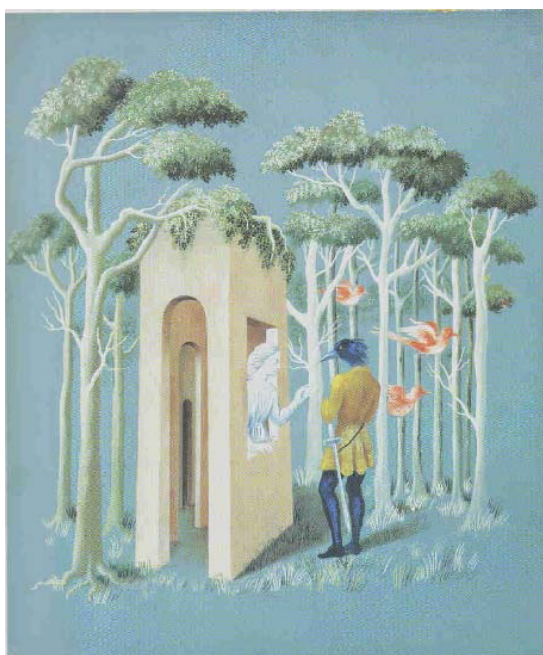
Además, Varo solía utilizar a su manera los efectos de la “decalcomanía”, una técnica del automatismo surrealista inventada por Óscar Domínguez en los años 30. Bretón explica este recurso en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*<sup>165</sup>: Con un pincel de espeso pelo se extiende el guache más o menos diluido y satinado; inmediatamente, se recubre con una lámina y se ejerce una presión moderada; se levanta con cuidado: en ella aparece una representación plástica; el espectador puede imaginar distintas imágenes en esas manchas. En vez de extraer de las manchas las imágenes surgidas azarosamente, como hacía Óscar Domínguez, Varo la aplicaba en ciertas zonas predeterminadas del lienzo para

---

<sup>164</sup> ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995.

<sup>165</sup> BRETÓN, A. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Edita: Galerie Beaux Arts. París. 1938.

obtener una mayor profusión de detalles de superficie que realzasen la textura deseada; por tanto, emplea esta técnica, de forma totalmente controlada, en sus cielos, mares y aguas, así como en las sustancias consistentes, como la tierra, las plantas, rocas, murallas o ropas. Por ejemplo, en *Música solar* (1955) utilizó el emborronado para enriquecer el efecto de los árboles, y en otros tantos cuadros se valió de este recurso para crear trajes de extrañas texturas, atmósferas difusas y brumosas o fondos misteriosos.



**Imagen 1. 34.** *Jardin d'amour*. 1951.  
Guache sobre papel. 50 x 32 cm.

Remedios tampoco reniega de otras de las influencias de sus contemporáneos. Así su *Jardin d'amour*, 1951 (**Imagen 1. 34**), recuerda al surrealismo onírico de Max Ernst, mientras que la huella de Carrington queda patente en *Espejo para tocador*, 1954 y *Valle de la luna*, 1950 (**Imagen 1. 35**), esta última, una imagen evocadora de la *Pastoral* de la pintora inglesa, aunque los animales de Carrington son inquietantes, frente a los de

Varo, sumergidos en una calma perpetua y desconectados entre sí.

La mayoría de las obras de esta **última etapa de Varo**, o etapa de madurez, adquieren una unidad y coherencia no conseguida hasta entonces, y esto se debe a que la artista no sólo consolida un estilo y una técnica de la que ya había ido dando pistas ocasionalmente, sino que también da salida a un opulento mundo interior valiéndose para ello de una particular **retórica plástica** en la que dominan las transformaciones de los personajes u objetos diversos mediante procesos

metafóricos o hiperbólicos así como las acumulaciones icónicas caóticas o pandemónium visuales<sup>166</sup>.



**Imagen 1. 35.** *Valle de la luna*. 1950.  
Guache sobre cartulina. 29.5 x 50 cm.

Si *Pterodáctilo*, 1959 (**Imagen 2. 25**), muestra la transformación metafórica de un paraguas en un animal prehistórico a través de tres secuencias con claras resonancias goyescas, la estilización<sup>167</sup> se da en *Mujer con esfera*, 1957 (**Imagen 2. 29**), o *Ser andrógino*, 1957 (**Imagen 2. 28**), la

hipérbole en *Niño y mariposa*, 1961 (**Imagen 1. 36**), y la personificación metafórica es el recurso empleado en *Animales*, 1958, dos máscaras con rasgos humanos, sin cuerpo, con barba y pelo, flotando sobre un fondo oscuro.

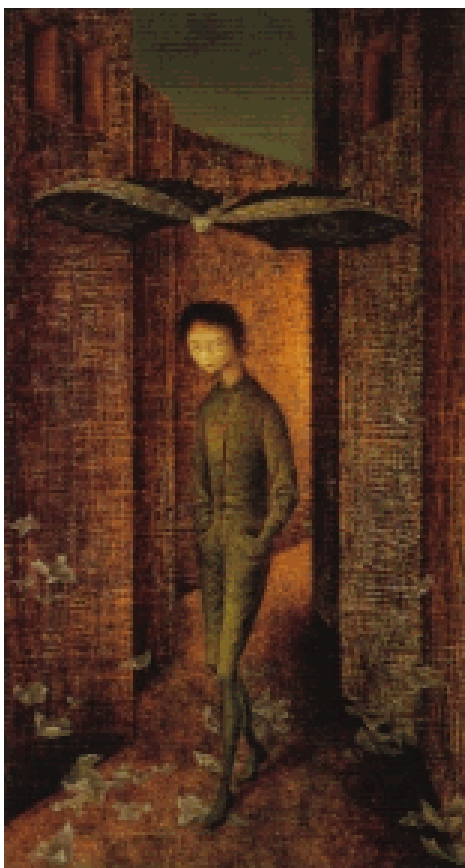
En cambio, resultado del uso de la acumulación icónica caótica o del pandemónium visual son los personajes y objetos presentes en *Mi generalito*, 1959 (**Imagen 1. 37**), cuya cabeza se proyecta en el techo, o en *El visitante*, 1959 (**Imagen 1. 38**), una figura sin cuerpo, con la cabeza al revés, inmersa en una máquina de cuatro ruedas con cola de caballo y una tapa que es una réplica de la anterior cabeza pero en otra posición. Este recurso también tiene lugar en el boceto a lápiz *Ermitaño meditando*, 1955, un cuyo abdomen ha sido sustituido por un largo túnel que alberga una esfera, o en el *Ermitaño*, 1955<sup>168</sup> (**Imagen 1. 39**), que surge del interior de un árbol y su vientre es una especie de caja o un largo pasillo con una

<sup>166</sup> Ver: Capítulo 2 de la presente tesis: Retórica de Remedios Varo e Isabel Allende.

<sup>167</sup> Según el Grupo  $\mu$ : “Toda estilización es una operación retórica sobre la imagen, e implica frecuentemente una geometrización de los trazados por medios como los siguientes: reducir las líneas a un número restringido de tipos, tales como la recta, el arco de círculo o alguna curva; reducir los ángulos a valores discretos y distintos, a veces con una preferencia por el ángulo recto; hacer los trazados tan continuos como sea posible; exagerar las simetrías”. (GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993).

<sup>168</sup> Representado de pie, en actitud pensativa y con los brazos cruzados.

bola; su cuerpo y accesorios están compuestos de formas triangulares, su sombrero es picudo y sus piernas unidas se hacen muy finas a la altura de los tobillos, dando lugar a nuevos triángulos<sup>169</sup>.



**Imagen 1. 36.** *Niño y mariposa.* .1961.  
Óleo sobre masonite. 53 x 30 cm.

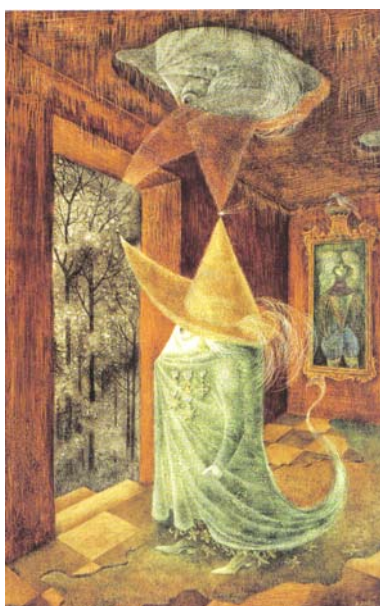
Un extraño efecto óptico muy magrittiano tiene lugar en *Rompiendo el círculo vicioso*, 1962 (**Imagen 1. 40**), pues un bosque surge del interior del tórax del personaje, aunque podría tratarse de un diseño de la vestimenta del raro individuo. Las acumulaciones caóticas y la tendencia a pintar la cabeza invertida tienen cabida de nuevo en el *Esquiador*, 1960 (**Imagen 1. 41**), que aparece acompañado por dos lechuzas humanizadas y transita por un bosque nevado. Tampoco se libran de este recurso del pandemónium el *Caballero en monociclo*, 1959, cuyas piernas se han convertido en una rueda y sus dedos en raíces.

Mujeres-búhos o mujeres-lechuzas aparecen en el dibujo sin terminar *Centauro*, 1959 (donde este ser híbrido se sienta sobre un centauro cuyas patas traseras acaban en ruedas), o en *Caza nocturna*, 1958 (**Imagen 2. 3**) (personificación de este pájaro nocturno, envuelto en una capa dorada y brillante y situado en el interior de una arquitectura románica en un ambiente oscuro, cálido y misterioso). Igual de frecuente es la personificación de una estrella con rostro humano presente en *Nave astral*. Un claro ejemplo de figura jerarquizada no

<sup>169</sup> Además, Varo emplea la decalcomanía para representar los árboles del fondo, propiciando un ambiente difuso y mágico.

reversible (según la nomenclatura del Grupo  $\mu$ <sup>170</sup>) es *El gato helecho*, 1957 (**Imagen 1. 42**), inspirado en el sueño de su amiga Eva Sulzer:

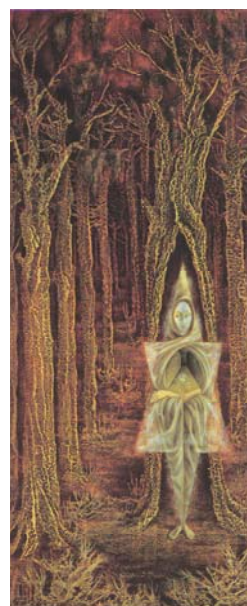
“Un día tuve un sueño y se lo narré a Remedios, soñé que paseaban por el jardín unos gatos que se habían convertido en helechos, pero los helechos no estaban pegados al gato con su misma forma sino que era como si salieran de ellos. Remedios pintó ese cuadro *El gato helecho* y me lo regaló...”<sup>171</sup>



**Imagen 1. 37.** *Mi generalito*. 1959. Óleo sobre masonite. 56.5 x 40 cm.



**Imagen 1. 38.** *El visitante*. 1959. Óleo sobre cartulina. 42 x 22 cm.



**Imagen 1. 39.** *Ermitaño*. 1955. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 40 cm.

Nuevas transformaciones tienen cabida en las diversas **alegorías** de Varo. *La discreción*, 1958 (**Imagen 4. 22**) representa a una pobre y triste mujer ojerosa, con un velo que sólo deja libres sus ojos y boca y parte de la nariz y a la que le surgen alas de ángel. *La hermosura*, 1958, parece representar, más que la belleza, el narcisismo: la cara de la mujer se sustituye por un espejo que refleja su pálida imagen: un rostro sin arrugas, con ojos grandes y almendrados, vacíos y ausentes. *El mundo*, 1958, es una cara humana donde el fuego se representa en

<sup>170</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 269.



forma de barba roja, la tierra en forma de montaña en el lugar del cabello, y sobre los ojos hay un antifaz compuesto una mitad por un ala como símbolo del aire, y la otra mitad por una cola de pez, como símbolo del mar.



**Imagen 1. 40.** *Rompiendo el círculo vicioso*. 1962. Mixta sobre cartón. 65 x 35 cm.



**Imagen 1. 41.** *Esquiador*. 1960. Óleo sobre masonite. 43 x 32 cm



**Imagen 1. 42.** *El gato helecho*. 1957. Óleo sobre masonite. 67 x 30 cm.

Valiéndose de su particular retórica plástica y de su laboriosa técnica, Varo construye en estas obras una interminable **narrativa visual** que toca un amplio abanico de temas, a veces entrelazados, y siempre en sintonía con las situaciones que viven sus solitarios y controvertidos personajes, a menudo femeninos. Así, en *Presencia inquietante*, 1959 (**Imagen 2. 64**), Remedios relata pictóricamente uno de sus sueños:

“...sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien ‘salía de mí misma’, y simultáneamente comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo ‘querido oír’ esa amenaza fuera y arriba pero que en realidad estaba siempre junto a mí o ‘en mí’. Esa ‘cosa’ detrás de mí me produjo un terror enorme y una sensación de sueño pesadísimo y angustioso del que me esforzaba en despertar totalmente para defenderme, pero la criatura misteriosa me agarró fuertemente la nuca”<sup>172</sup>.

<sup>171</sup> Entrevista a Eva Sulzer realizada por Beatriz Varo (México, 1987). En: VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de cultura económica. Madrid. 1990. Pág. 87.

<sup>172</sup> VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells. Edita: México, 1994. Pág. 131.



**Imagen 1. 43.** *Paraiso de los gatos*. 1955.  
Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm.

Si en esta narrativa abundan las escenas angustiosas, tampoco faltan imágenes lúdicas, divertidas e irónicas. Así sucede en el *Paraiso de los gatos*, 1955 (**Imagen 1. 43**), donde diez felinos sonrientes de diversos tamaños y colores juegan con un mecanismo de cuerdas unido al molinillo de una torre o descansan en un bosque cerca de una villa y un lago.

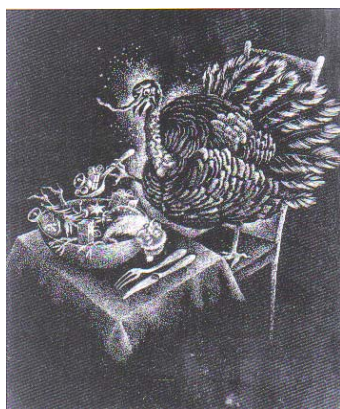
Retórica plástica y narrativa visual vuelven a aunarse en *Guajolote navideño*, 1959 (**Imagen 1. 44**), un humorístico e ingenioso dibujo (realizado con gesso entintado y esgrafiado sobre masonite) en el que un señorial pavo subido a una silla se sienta en una mesa a celebrar las Pascuas y coge con la cuchara los adornos típicos de las fechas; en una cazuela hay un árbol navideño, una estrella, una cabeza humana, un papá Noel (que pueden ser interpretados como juguetes o como humanos). Varo recurre de nuevo a la personificación del pavo (quien adopta actitudes humanas) para ridiculizar tales tradiciones<sup>173</sup>.

La fábula visual vuelve a filtrarse en *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959 (**Imagen 3. 34**), que alude al hallazgo del Santo Grial. Un huevo-navío-impermeable es el vehículo alquímico que contiene el misterio de la vida en sus dos vertientes: la materia y el pensamiento. Varo explica el cuadro de este modo:

<sup>173</sup> El mismo tema sobre plancha metálica y desde otro punto de vista aparece en otra composición del mismo año, en tonos grises y más difuminados.



“Misstress Thrompston descubre por casualidad el origen de la enorme humedad que reina en el condado de Kent. Esto sucedió el día que estrenó un impermeable último modelo para viaje y excursiones alejadas del centro. En verdad Misstress Thrompston navega a bordo de su impermeable, meditando sobre el artículo que deseaba escribir para la revista *W. Trous X y l* (de la que es colaboradora) en el que se analiza científicamente el porqué nacieron unos pájaros muy dudosos en el nido de la urraca de mejor reputación de la abadía (...). Pero esto, que en realidad tendrá que suceder dentro de nueve meses, y que ya ha sido publicado por la revista *W. Trous X y l*, que se ocupa de publicar únicamente el futuro, resultó inexplicablemente reflejado en un espejo que Mistress Thrompston halló en el recinto donde encontró la copa llena de agua pesada que fluye permanentemente”<sup>174</sup>.



**Imagen 1. 44.** *Guajolote navideño*. 1959. Gesso entintado y esgrafiado sobre masonite. 28 x 25 cm.

En *Locomoción capilar*<sup>175</sup>, 1959 (**Imagen 1. 45**), tres hombres circulan gracias a sus barbas convertidas en ruedas y a sus bigotes – manillares, por una estrecha calle; desde un ventanuco otro de ellos atrapa, también con su barba, a una mujer de mirada hipnotizada y piel verdosa; varios pajarillos, en primer plano, completan la humorística escena. Se trata de todo un pequeño cuento contado en una sola imagen. *Invocación*, 1963 (**Imagen 1. 46**), es una extraña composición en la trayectoria de Varo, pues esta vez

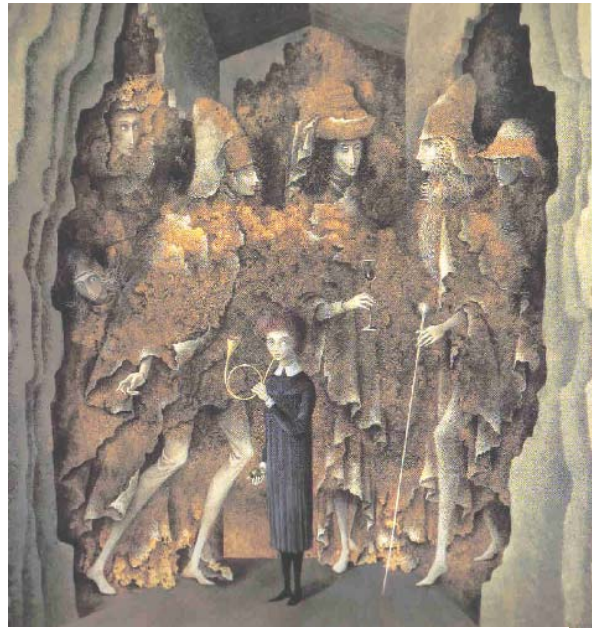
hay bastantes personajes. Una persona pequeña —autorretrato de Varo en su peinado y rasgos faciales— toca una especie de trompeta que aguanta con una mano, mientras que en la otra sostiene una bola verde, que parece ser la causante de sus poderes, mientras otros sujetos salen de las habitaciones—grutas sin cruzar miradas, reflejo de la más absoluta incomunicación.

<sup>174</sup> Ver: VARO, R. *Misstress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent*. En: VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de cultura económica. Madrid. 1990. Págs. 246 – 247. Y También en: VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells. Edita: Era. México. 1994. Págs. 110 – 111.

<sup>175</sup> En este cuadro también se aprecia, rotundamente, la retórica plástica de Varo, en las transformaciones metafóricas de varios elementos, como las barbas–ruedas o los bigotes–manillares.



**Imagen 1. 45.** *Locomoción capilar*. 1959. Óleo sobre masonite. 83 x 61 cm.



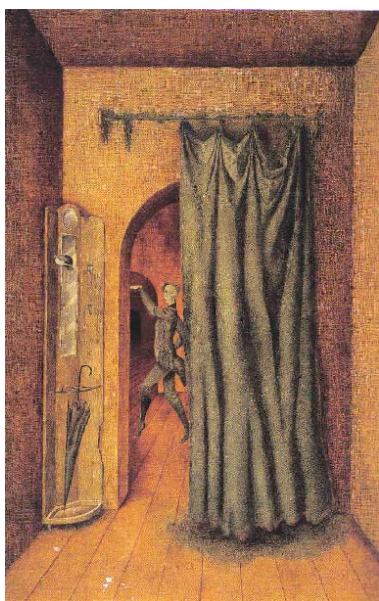
**Imagen 1. 46.** *Invocación*. 1963. Vinílica sobre cartulina. 49 x 44 cm.

Además, son protagonistas de la narrativa plástica de Varo sujetos que rompen con las tradiciones, acuden al psicólogo para quitarse de encima la influencia paterna, huyen de viejos y pesados fantasmas del pasado, se entretienen con inventos de lo más variados, con juegos de magia y brujerías o investigando en un laboratorio de ciencia o de alquimia. Otras veces, estos personajes se quedan anclados en una silla mientras tejen una larga bufanda o una alfombra, viajan por bosques sombríos, deambulan perdidos por el universo, controlan el tiempo atmosférico o son capaces de levantar un edificio mediante la música de una flauta, o de crear y dar vida a las aves. Con frecuencia, también, se buscan a sí mismos y se encuentran en los lugares más inesperados como en una pequeña caja. Igualmente, viven amores inalcanzables o platónicos o experimentan relaciones amorosas absurdas o ridículas.

Otra de las características constantes de la plástica de Varo son las ubicaciones de sus personajes: **verdaderas puestas en escena o escenarios teatrales**, que ya imitan el interior o el exterior de una mansión, un monasterio o castillo, o paisajes exteriores, que suelen ser un trozo de bosque encantado o de



desierto, así como esas típicas aldeas que parecen de juguete. Un ejemplo es el espacio interior de *Ritos extraños*, 1959 (**Imagen 1. 47**), evocador de una mansión espaciosa, sin muebles, pues apenas se percibe un paragüero, un perchero del que cuelga un sombrero y un espejo; el musgo crece alrededor de unas cortinas, que presentan un diseño de tres máscaras en su parte superior como si estuvieran vivas<sup>176</sup>. Sólo un hombre circula sigiloso tras las cortinas sin hacer ruido. En *Tránsito en espiral*, 1962 (**Imagen 1. 48**), unas naves acuáticas con uno o dos personajes, llegan a una aldea medieval deshabitada con estructura en espiral perdida en medio del mar, y se dirigen a la torre, núcleo del pueblo, donde aguarda un enorme pájaro. El mar está tranquilo, pero el ambiente es brumoso y oscuro.



**Imagen 1. 47.** *Ritos extraños*. 1959. Óleo sobre masonite. 78 x 50 cm.



**Imagen 1. 48.** *Tránsito en espiral*. 1962. Óleo sobre masonite. 1 x 1. 1.15 m.

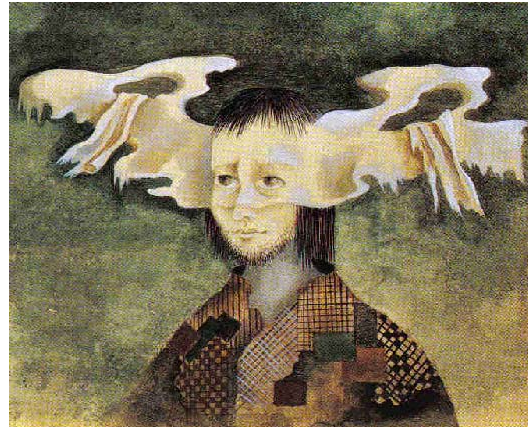
Sin embargo, la artificialidad no sólo está presente en los ambientes, sino también en sus personajes que adquieren caracteres de actores de una obra teatral, y disponen de un vestuario exagerado, diseñado concienzudamente hasta el último detalle. Se revelan estilizados y, a veces, caricaturizados de la leyenda medieval:

<sup>176</sup> Existe un dibujo a tinta sobre papel de Varo, titulado *Cortina o visión* (1959), que recrea estas mismas cortinas, incluyendo el diseño de la de *Ritos extraños* (1959); tal vez se trate de un boceto previo al cuadro.

hay magos embozados en largas capas, monjas en sus hábitos, y hasta un juglar itinerante con la cara en forma de pentagrama, símbolo medieval de lo oculto.



**Imagen 1. 49.** *Vagabundo*. 1957. Óleo sobre masonite. 56 x 27 cm.



**Imagen 1. 50.** *El pobre*. 1958. Guache sobre masonite. 19.5 x 16.5 cm.

Un caso típico evocador de un actor de teatro es el personaje presente en las dos versiones de *Vagabundo*, 1957 (**Imagen 1. 49**). Un hombre circula de pie sobre una especie de traje o barca vertical sostenido por una rueda, y apoyado en un bastón también con rueda, y con un molinillo en su sombrero. A la altura de la cabeza, se abre una ventana y en la parte inferior puede cerrarse, tal y como un abrigo de botones. Se adentra en un espeso bosque. El equipaje de uno de los vagabundos se compone de un pequeño violín y varios libros; mientras que el otro, además de libros, lleva la foto de una mujer. De sus ropajes cuelgan respectivas macetas, con una rosa, una cacerola y una sartén. Los acompaña un gato acurrucado tras sus pies. Atrás queda un largo camino que se adentra en un espeso bosque.





**Imagen 1. 51.** *El rico*. 1958. Guache sobre papel. 19 x 15.5 cm.



**Imagen 1. 52.** *El rey*. 1958. Guache sobre masonite. 18.5 x 18.5 cm.

Nuevos diseños de caracteres teatrales están presentes en cuadros como *El pobre*, 1958 (**Imagen 1. 50**), provisto de una chaqueta de retales, *El rico*, 1958 (**Imagen 1. 51**), adornado en su cabellera y cuello con collares y diamantes, así como con una pluma en su sombrero, o *El rey*, 1958 (**Imagen 1. 52**), que lleva una capa con un estampado de flores de lis, un antifaz del que salen estrellas brillantes que parecen bengalas encendidas, y en su cabeza perlas y la corona.

En 1956, Varo expone en solitario en la Galería Diana, en México, y le solicitan numerosos encargos para retratos, unos encargos que, normalmente, adapta a su poética plástica personal. Así sucede en *Retrato de las hijas de los señores Arnús*, 1957 (**Imagen 1. 53**) o en *Retratos de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*, 1956 (**Imagen 1. 54**), este último, una escena mágica ubicada en un edificio románico, y en la que un niño vuela agarrado a una cometa dirigida por su preocupada hermana, mientras pequeños universos, entre ellos la vía láctea, y varias nubes se mezclan con polvo estelar, desde otra nube llueve, exclusivamente, sobre un embudo situado en el interior de una jarra, que a su vez riega un trozo de suelo, formando un lago por el que navega un minúsculo barco de vela. Los niños, pintados con gran realismo, se alejan de la idealización y del autorretrato propio de

la mayoría de los personajes de Varo. No obstante, Varo realiza por placer otros retratos más convencionales, como el ejercicio de mimesis *Retrato de Walter Gruen*, 1954 (**Imagen 1. 55**), a tinta sobre papel, o la pintura, más poética, *Retrato de Juan Martín*, 1960 (**Imagen 1. 56**).



**Imagen 1. 53.** *Retrato de las hijas de los señores Arnús*. 1957. Óleo sobre masonite. 94 x 59 cm.



**Imagen 1. 54.** *Retratos de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*. 1956. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.

Remedios viajó a Francia en 1958 para reunirse con su madre, al lado de la frontera franco española, en Biarritz, pues la artista no podía entrar en la España franquista con su pasaporte republicano. También visitó a Péret quien estaba enfermo en París y que fallecería al año siguiente en un hospital público de la capital francesa. Al regresar a México, Varo pintó dos cuadros plenamente autobiográficos *Visita al pasado*, y *La despedida*, 1958 (**Imagen 3. 10**).

En 1959 la artista trató de realizar el encargo de un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico de México pero le resultó tedioso y se retiró sin cumplir el encargo. *El signo de Cáncer* (punta de plata sobre papel) es un detalle que luego aparecerá en *Microcosmos o determinismo*, 1959 (**Imagen 2. 9**).



**Imagen 1. 55.** *Retrato de Walter Gruen*. 1954.  
Tinta sobre papel. 25 x 19 cm.



**Imagen 1. 56.** *Retrato de Juan Martín*.  
1960. Óleo sobre tela con craqueladuras.  
25.5 x 20.5 cm.

Un bienio después, Varo expone en el *Primer Salón de Arte Femenino*, que se celebró en las galerías Excelsior, donde ganó el primer premio por sus obras *Armonía*, 1956 (**Imagen 4. 3**) y *Sea usted breve*, 1958 (**Imagen 4. 18**). Al año siguiente, expuso en solitario por última vez (en vida) en la Galería Juan Martín de la capital azteca.

Remedios murió en 1963 de un ataque al corazón. Además de que, probablemente, se sentía atormentada por el miedo al futuro, su éxito la sometía a una tensión nerviosa cada vez mayor. La enterraron en un cementerio a las afueras de la ciudad. Los periódicos y revistas locales publicaron multitud de artículos y notas necrológicas lamentando la pérdida de esta artista tan repentinamente desaparecida en lo mejor de la vida. La poetisa mexicana Rosario Castellanos escribió un elogio poético, titulado *Metamorfosis de la hechicera*, dedicado a la pintora. André Bretón le rindió homenaje desde París y le dio su aprobación oficial. En 1964 se organizó una gran exposición–homenaje en el Palacio de Bellas Artes del Museo Nacional de Arte Moderno en México. Posteriormente, el mismo Museo

ha acogido varias individuales (en 1971, en 1983, en 1994 y en 1999), al igual que la “Academy of Sciences” de Nueva York y la “National Academy of Sciences” de Washington D.C. (en 1986), la Fundación Juan March de Madrid (en 1988)<sup>177</sup> y en el Museo Nacional de Mujeres Artistas (MNWA) de Washington, en Estados Unidos (2000). Éstas y otras retrospectivas<sup>178</sup> han captado la atención del público y de la crítica mucho más que durante su vida.

---

<sup>177</sup> Esta exposición coincidió con el veinticinco aniversario de la muerte de la pintora y fue el primer homenaje importante a Remedios Varo en su país natal.

<sup>178</sup> Ver: Anexo 1 de la presente tesis –Cuadro Sinóptico: Vidas y obras de Varo y Allende en sus contextos históricos–, donde se ofrece una relación de las exposiciones de Varo (tanto retrospectivas, antológicas, individuales como colectivas), ordenadas cronológicamente.



### 1.3. Isabel Allende: inventar la vida para escribirla<sup>179</sup>

Isabel Allende nació en Lima, Perú, en agosto de 1942, donde su padre, Tomás Allende (hermano de Salvador Allende), trabajaba como funcionario diplomático representativo de Chile. Tres años después sus padres se separaron, por lo que Francisca Llona (su madre) retornó a Chile con sus tres hijos. En 1953, tras la unión de Francisca Llona con otro diplomático chileno, Ramón Huidobro, la familia se trasladó sucesivamente a Bolivia (donde Isabel frecuentó una escuela americana) y Beirut, Libia, (allí asistió a un colegio privado inglés). Cuando la crisis llegó al Líbano, en 1958, los tres hermanos Allende volvieron a Chile a la casa de su abuelo materno. A los diecisiete años, Isabel comenzó a trabajar en la Organización para la Agricultura y la Alimentación (FAO), organismo de las Naciones Unidas, primero como secretaria y más tarde en el departamento de información donde aprendió los rudimentos del oficio de periodista. En 1962 contrajo matrimonio con Miguel Frías, y al año siguiente tuvo a su hija Paula. En 1963 y 1964 pasó largas temporadas en *Europa*, con su marido y su hija residiendo, especialmente, en Bruselas y Suiza, donde estudió televisión. De retorno a Chile, en 1966, en plena Euforia de la Democracia cristiana, nació su hijo Nicolás.

---

<sup>179</sup> Para conocer ampliamente la vida y obra de Allende entrelazadas son fundamentales sus tres **libros autobiográficos**: *\*Paula* (1994). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Relata su vida y la de su familia en forma de carta dirigida a su hija inconsciente, enferma de porfiria. *\*Mi país inventado*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2003. Recoge los recuerdos de su patria mientras recrea, en tono intimista, poético y humorístico, dos historias entrelazadas, la de Chile y la personal. *\*Isabel Allende. Vida y espíritu*, por CORREAS ZAPATA, C. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Libro elaborado a partir de una larga entrevista. Algunas **monografías** sobre su vida y obra son: *\*RODDEN, J. (editor). Conversation with Isabel Allende*. Universidad de Texas Press. 1999. Un compendio de treinta y cuatro entrevistas en inglés realizadas en las décadas de los ochenta y noventa, de forma que la propia Allende cuenta su historia, desde los años en Chile, el exilio en Venezuela y su actual vida en California. *\*LEVINE, L. G. Isabel Allende*. Edita: Twayne Publisher. New York. 2002. La autora examina el éxito de Allende, su uso de la agenda feminista, su habilidad para combinar géneros y variedad, como las historias de aventuras, la novela romántica y la importancia de los roles históricos y sociológicos en su narrativa; recoge todo el trabajo de Allende hasta *Retrato en Sepia*.

En 1967 apareció la primera publicación feminista en Chile, *Paula*, dirigida por Delia Vergara, en la que Allende participó con una columna de tono irónico. A su vez, Isabel colaboró y dirigió por un tiempo la revista para niños *Mampato*. En septiembre de 1970, su tío Salvador Allende fue elegido Presidente. Mientras su país se sumía en el caos económico y la violencia política, Isabel Allende seguía escribiendo para la revista *Paula* y, también trabajaba en televisión. Su obra de teatro *El embajador* se estrenó en Santiago en 1973. Ese mismo año, Salvador Allende anunció un plebiscito para el once de septiembre, con el fin de que el pueblo decidiera si continuaba gobernando o renunciaba y concertaba nuevas elecciones. La marina, el ejército, la Aviación y el Cuerpo de Carabineros se sublevaron el día del plebiscito. Salvador Allende partió a su oficina, donde acudieron ministros, secretarios, médicos de confianza, algunos periodistas y amigos, hasta que los militares, dirigidos por el general Augusto Pinochet, bombardearon el Palacio, impusieron Toque de queda y se apoderaron del edificio.

En julio de 1974, la editorial Lord Cochrane lanzó una edición de diez mil ejemplares de *Civilice a su troglodita*, selecciones de la columna de humor de Isabel Allende para la revista *Paula*, con ilustraciones de Ricardo Guiraldes. El mismo año Allende publica dos libros para niños en la misma editorial para la colección *Zapatito Roto: Lauchas y lauchones, ratas y ratones* y *La abuela Pancha*, este último con ilustraciones de muñecos de Marta Carrasco<sup>180</sup>.

En 1975, asustada por las constantes amenazas, Allende dejó Chile y se exilió en Venezuela. Aunque desde ese año y hasta 1984 publicó un artículo semanal en el Periódico venezolano *El Nacional*, Allende no encontró trabajo estable hasta 1979, cuando fue contratada como administrativa en el colegio de

---

<sup>180</sup> La abuela Panchita es la madre de Isabel; Juanita, la protagonista del primer cuento (*Juanita en el camp*) es su hija Paula, y Perico (de *Perico busca un amigo*), su hijo Nicolás. Los relatos están dedicados a sus hijos, Paula y Nicolás, de ocho y cinco años, respectivamente, cuando se publican.

secundaria Marroco, en Caracas<sup>181</sup>. Fue entonces cuando plantó el nomeolvides que había traído desde su país junto con un puñado de tierra chilena<sup>182</sup>.

El ocho de enero de 1981, Isabel Allende recibió una llamada de teléfono: su abuelo se estaba muriendo, con casi cien años, en Chile. Isabel quiso demostrarle que su espíritu iba a vivir para siempre. Así que comenzó a escribirle una especie de “carta espiritual”, que creció y creció y que nunca le envió (pues éste murió en seguida), pero que dio lugar a su primera novela: *La casa de los espíritus*. Aunque el manuscrito fue rechazado en Venezuela, en España la agente Carmen Balcells lo aceptó de inmediato y fue publicado por Plaza & Janés con gran éxito, pues se tradujo a múltiples lenguas y se distribuyó por una gran cantidad de países del mundo. *La casa de los espíritus* supuso para ella el fin de la nostalgia<sup>183</sup>.

### 1.3.1. “La casa de los espíritus”

*La casa de los espíritus* es la historia de una peculiar familia durante casi cien años de vivencias. Severo del Valle, su mujer y once hijos encabezan la primera generación. Clara, la menor, predice que va a morir alguien de la familia y días después sucumbe su hermana mayor, Rosa la Bella, envenenada por equivocación, pues la pócima estaba destinada a su padre, un político de izquierdas. El joven Esteban Trueba, enamorado de Rosa, se había ido a trabajar a las minas de oro del Norte para hacerse merecedor de su mano; al enterarse del suceso cree enloquecer. Clara se siente culpable por este fallecimiento y enmudece durante nueve años hasta que habla para anunciar su casamiento con quien había sido el novio de su hermana, y por entonces, el terrateniente más poderoso del área. Como

---

<sup>181</sup> En cambio, en seguida surgió un empleo para su marido, en una zona verde del oriente del país que comenzaba a desarrollarse gracias al petróleo. Madre e hijos permanecieron en la capital, mientras que el padre de familia los visitaba cada seis o siete semanas. Cuando terminó la obra en la selva, Miguel Frías se trasladó a la capital para armar su propia empresa constructora.

<sup>182</sup> ALLENDE, I. *Paula* (1994). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 292

<sup>183</sup> ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45.

amo, Trueba abusa de las campesinas y deja embarazada a Pancha García, hija de su mayordomo Pedro García. Del enlace de Esteban y Clara, nacen Blanca y los mellizos Jaime y Nicolás. En la hacienda de su padre, la primogénita conoce a Pedro Tercero García, un niño campesino que se convertirá en el amor de su vida. Años después, enterado Esteban de los amoríos de Blanca, y debido a su embarazo, la obliga a casarse con el Conde Satigni, quien después de un corto y aberrante matrimonio (pues escondía su homosexualidad tras un exacerbado intelectualismo) desaparece sin dejar rastro. Clara muere cuando su nieta Alba, hija de Blanca, cumple siete años. La vida de los Trueba continúa con los violentos cambios políticos y transformaciones del país, con el advenimiento del socialismo al poder y con el asesinato del presidente. Alba sufre las torturas, las violaciones y el encarcelamiento. Esteban queda transido de dolor ante sus errores y los horrores de la Dictadura que aupó, y ayuda al novio de su nieta a rescatarla. Tras su liberación, Alba empieza a escribir la mágica historia de la familia, ayudándose de los cuadernos de Clara y de las intervenciones de Esteban<sup>184</sup>.

La casa de los Trueba se ubica en una esquina de una calle de Santiago de Chile, y los sucesos del Chile del siglo XX operan de fondo, con sus minas del Norte, cucarachas voladoras, el extraño tren inglés rodando y robando suelo y subsuelos de la patria, la crisis del 29, la cesantía, el sistema democrático y formal con su control y cohecho crónicos y consagrados; y también el aislamiento, el horror, la soledad del poder, la evasión en el silencio, el mundo aparte regido por las leyes del amo, el resentimiento de un bastardo. La narradora impone un ritmo acelerado, juglaresco, y envuelve el relato en un halo mágico, que no vacila en anticipar desenlaces (como en el romancero). La novela engloba en su interior muchas historias, incluso la de su propia concepción y creación.

---

<sup>184</sup> Ver: BAUTISTA GUTIÉRREZ, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 47 - 49

La crítica generada sobre *La casa de los espíritus* ha sido sustanciosa y variada, y una de las características casi constante de esta amplia bibliografía es su comparación con *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez. Gloria Bautista (1988) compara las dos novelas desde el punto de vista del realismo mágico, un estudio que amplía posteriormente (en 1989) y en el que analiza los elementos magicorrealistas coincidentes en ambas novelas (soledad, amor, muerte, tiempo y personajes)<sup>185</sup>. Mario Rodríguez Fernández (1983), quien sólo ve una lectura divertida, sabiamente seductora, afirma:

“Elogiosos comentarios críticos en España, donde se califica el relato como la mejor novela chilena de los últimos años (y pensamos que ello implica superar a autores tan prestigiosos como Donoso y Edwards) contribuyen a magnificar ese fenómeno literario (...). Para nosotros *La casa de los espíritus* es una reescritura de *Cien años de soledad*”<sup>186</sup>.

Colomines (1990) estudia lo que une y lo que separa a la narrativa de García Márquez (sobre todo *Cien años de soledad* y a la narrativa allendina (sus tres primeras novelas), considerando que ambos autores se inscriben en un discurso literario y revolucionario a la vez, y afirmando que la correspondencia que hay entre los dos escritores se advierte tanto en la historia de los pueblos de América latina y su naturaleza, como en una escritura lujuriente, poblada de hipérboles, reiteraciones e imágenes sobrecogedoras que reflejan la visión fantástica de la vida latinoamericana. En cuanto a las diferencias entre estas narrativas, piensa que mientras que los héroes de García Márquez se convierten en antihéroes derrotados, desilusionados y vencidos por todos los combates de la vida, los personajes masculinos de Allende no llegan a ser héroes reconocidos por la sociedad, sino que son hombres que luchan por una ideología, una justicia, contra el opresor y lo hacen de manera ordinaria y común. Colomines demuestra que cada escritor, a su manera,

---

<sup>185</sup> BAUTISTA, G. *El realismo mágico en “La casa de los espíritus”*. En: *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*. N° 6. Asunción, Paraguay. Primavera de 1989. Págs. 299-310.

<sup>186</sup> RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. *“La casa de los espíritus” de Isabel Allende*. En: *Revista Atenea*. Universidad de Concepción. N° 448. Chile. 1983. Págs. 270 – 273.

participa en el descubrimiento de la realidad latinoamericana a través de su memoria, de sus experiencias, de su exilio, de su imaginación, de su sensibilidad. Y concluye:

“El arte de contar adopta (...) figuras e imágenes diferentes y semejantes a la vez. Pero sometidas a las particularidades de cada uno de nuestros autores latinoamericanos. Tras ellas se oculta el mismo mensaje: la denuncia de toda forma de opresión y, por encima de todo, el amor a su tierra. Y ello a pesar de verse ambos obligados a escribir en el exilio...”<sup>187</sup>

Robert Antoni (1988) analiza las etapas estilísticas y la estructura de las dos novelas desde el punto de vista de la parodia. Según el autor, Allende comienza en la tradición del realismo mágico, pero su desarrollo es cada vez menos el estilo de Clara o de García Márquez, y más el de Alba o Allende, hasta que finalmente no hay nada de magia, todo es realismo, y la novela se convierte en una tragedia política de la historia de Chile<sup>188</sup>. Bruce Allen destaca su “originalidad”, a pesar de las deudas con *Cien años de soledad*, y asegura que se trata de una de las “mejores” novelas del período de posguerra<sup>189</sup>. Y Virginia Vidal expone:

“Nadie que haya leído *Cien años de soledad* podrá impedir la asociación con *La casa de los espíritus*. Pero tampoco podrá dejar de reconocer que ésta no es imitación ni pastiche, sino creación auténtica emanada de una realidad específica dentro del continente. Y de la irrealidad, que como la luz, difumina los contornos en un cuadro impresionista. Porque la magia —como el humor— puede ser enfoque para desvelar dolor y ternura, incomunicación y egoísmo, derroche y rapacidad. Y también las formas larvadas de la solidaridad y del repudio a la injusticia”<sup>190</sup>.

---

<sup>187</sup> COLOMINES, G. *Convergencias y divergencias: De Gabriel García Márquez a Isabel Allende*. En: CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990. Págs. 39-68

<sup>188</sup> ANTONI, R. *Parody or Piracy: The Relationship of “The House of the Spirits” to “One Hundred Years of Solitude”*. En: *Latin American Literary Review*. N° 32. Pittsburgh. Julio - diciembre de 1988. Págs. 16-28.

<sup>189</sup> ALLEN, B. *A Magical Vision of Society in Revolt*. En: *Chicago Tribune*. 19 de mayo de 1985. Págs. 37-38

<sup>190</sup> VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. En: *Araucaria de Chile*. Edita: Michay N° 23. Madrid. 1983. Pág. 192.

Similar postura mantiene Antonio Caballero (1988):

“Es verdad que las ventas de *Cien años de soledad* produjeron, en los primeros tiempos, un par de calcos desvergonzados y ávidos, de los cuales sólo llegó a las listas de *best-sellers* el de la chilena Isabel Allende, pero ésa es una influencia comercial, no literaria”<sup>191</sup>.

Mientras que Gail Tayko (1992) ofrece sugerencias pedagógicas sobre cómo aproximarse a esta novela en cursos interdisciplinarios sobre literatura post colonial<sup>192</sup>, Cédomil Goic (1988) cree que esta obra no tiene valor suficiente para merecer cualquier estudio:

“Como escritura sirve bien a una parte de la producción literaria que existe en el mundo. Pero no es un tipo de obra como para llevarla a estudiar a cátedra universitaria aún cuando, en EE.UU. se han hecho uno o dos simposios de ella. Está envuelta en un movimiento ascensional de éxito”<sup>193</sup>.

En cambio, Christopher Lehmann–Haupt (1985) la considera “poderosa y original”, a pesar de sentir “impaciencia” con la simetría entre los personajes buenos y malos<sup>194</sup>.

Luis Rubilar (1983) describe así la prosa allendiana:

“estilo motivante, multifacético, prístino y cautivador. Lo crudo y lo cocido, lo fáctico y la ficción, trochas de historia y trechos de su vida personal, aligerados con ráfagas de buen humor. Todo ello envuelto sin límites —como la vida— entre percepción–alucinación”<sup>195</sup>.

<sup>191</sup> CABALLERO, A. *El boom no tiene quien le escriba*. En: Cambio 16. Nº 883. Barcelona. 31 de octubre de 1988. Pág. 17

<sup>192</sup> TAYKO, G. *Teaching Isabel Allende's "La casa de los espíritus"*. En: College Literature West Chester. Nº 19. Octubre de 1992. Págs. 228 – 233.

<sup>193</sup> GOIC, C. *Con cinco siglos al hombro*. En: La Época. Nº 15. Santiago de Chile. 24 de julio 1988. Pág. 3.

<sup>194</sup> LEHMANN-HAUPT, C. *Review of "The House of the Spirits"*. En: New York Times. 9 de mayo de 1985. Pág. 29.

<sup>195</sup> RUBILAR, L., VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. En: Araucaria de Chile. Edita: Michay Nº 23. Madrid. 1983. Págs. 197-193.

Jorge Edwards (1983) trata de ser ecuánime en su análisis:

“Si al comienzo el libro adolece de cierta lentitud propia de García Márquez más barroco, en los capítulos finales adquiere un tono de reportaje político. Es posible que esto provoque un desequilibrio en la composición, las páginas finales son rápidas y algo esquemáticas. Sin embargo (...) es una narradora o contadora natural de historias (...). Su tono narrativo pasa por transformaciones algo forzadas y su estilo adolece de algunos contagios y una que otra ingenuidad”<sup>196</sup>.

Entre las críticas más negativas se encuentra la de Robert M. Adams (1985), quien opina que a pesar de que las mujeres de esta ficción son criaturas entretenidas, después de unas cien páginas, parece que Allende no sabe realmente qué hacer con esa casta de pintorescas excentricidades, “irritando” al lector<sup>197</sup>. Más tónica es la opinión de Enrique Fernández (1985)<sup>198</sup>, pues para él *La casa de los espíritus* presenta “penosas clonaciones” del estilo de García Márquez en *Cien años de soledad*; también opina que Isabel Allende escribe “con empeño” como muchas de las autoras menores que han “copiado”, tras su éxito, a este autor colombiano. Mientras tanto, Jones (1985)<sup>199</sup> considera que el problema de la parte política de *La casa de los espíritus* es que da la impresión de que no se puede hacer nada con el gobierno de Chile, y por tanto “no es creíble”. Por otro lado, Richard Eder (1985)<sup>200</sup> expone que aunque *La casa de los espíritus* ofrece la sensibilidad y el material para ser una gran novela histórica contemporánea, utiliza un recurso de moda: el realismo mágico, y no consigue integrar su magia en su mensaje.

Más positivas son las apreciaciones de Peter Earle (1987), para quien *La casa de los espíritus* da voz al poder del testimonio mediante el uso creativo de la

---

<sup>196</sup> EDWARDS, J. *La novela de Isabel Allende*. En: Mensaje. N° 23. Santiago de Chile. Octubre de 1983. Pág. 603. Pág. 603.

<sup>197</sup> ADAMS, R. *The story Isn't Over*. En: New York Review of Book. N° 32. Nueva York. 1985. Págs. 20 - 23.

<sup>198</sup> FERNÁNDEZ, E. *Send in the Clone*. En: Village Voice. Estados Unidos. 4 de junio de 1985. Pág. 51.

<sup>199</sup> JONES, D.A.N. *Magical Realism*. En: London Review of Books. 1 de agosto de 1985. Págs. 26 - 27.

<sup>200</sup> EDER, R. *The House of Spirits*. Los Angeles Times Book Review. 16 de junio de 1985.



memoria<sup>201</sup>; o de Deborah Cohn (1996), quien compara la novela de Allende con el *Hombre invisible* de Ralph Ellison, pues ambas cuentan las historias y pesadillas de personajes marginados por sus culturas, que transforman su odio político en expresiones de amor<sup>202</sup>. Parecida es la reflexión de Thomson Shields (1994) al afirmar que, a través de la tinta y el uso de la metáfora, Allende transforma la sangre y los besos en un acto justo de violencia y amor; además, este investigador compara su narración con la teoría del lenguaje *Writing Degree Zero*, de Roland Barthes<sup>203</sup>.

Idelber Avelar (1993) recoge lecturas y análisis anteriores de la novela para involucrarlas en un nuevo argumento: *La historia del mito y el mito de la historia*. Este autor examina la concepción de “historia” subyacente en *La casa de los espíritus* subrayando lo mágico–maravilloso allendiano como un rasgo definidor de la escritura latinoamericana, sometido a una visión positiva, progresista y determinista y, por tanto, un “ornamento exótico”, en un proceso de “folklorización” de la realidad latinoamericana. Avelar comenta la novela de forma muy positiva:

“*La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, invita, seduce, arrebatada. Se trata de una escritura semejante a las que Roland Barthes ha denominado ‘textos de placer’: textos que llenan el sujeto lector, le restituyen una plenitud perdida, le reafirman certidumbres confortadoras”<sup>204</sup>.

Rodrigo Cánovas (1988) delimita el parecido de *La casa de los espíritus* con *Cien años de Soledad* y plantea su posible función estética y cultural. Considera

<sup>201</sup> EARLE, P. G. *Literature as Survival: Allende's "The House of the Spirits"*. En: Contemporary Literature. N° 28. Madison. Invierno de 1987. Págs. 543 – 554.

<sup>202</sup> COHN, D. *To see or Not to See: Invisibility, Clairvoyance, and Re-visions of History in "Invisible Man" and "La casa de los espíritus"*. En: Comparative Literature Studies. N° 33. Estados Unidos. 1996. Págs. 372 – 383.

<sup>203</sup> SHIELD, E., THOMSON, Jr. Ink, Blood and Kisses: “La casa de los espíritus” and The Myth of Disunity. En: KRSTOVIC, J. (editora). *Hispanic Literature: criticism*. Edita: Gale Research Company. Vol 1. *Allende to Jiménez*. Detroit. 1994.

<sup>204</sup> AVELAR, I. *La casa de los espíritus: La historia del mito y el mito de la historia*. Revista Chilena de Literatura. N° 43. Santiago de Chile. Noviembre de 1993. Págs. 67-74.

que el intento claridad de Allende torna a la novela demasiado explicativa, impidiendo al lector su “derecho a la deducción”. Sin embargo, al final, ofrece una opinión personal positiva del texto:

“Está escrita en el exilio, y, sin embargo, no es nostálgica; quien la escribe es de izquierdas, pero no demuestra ninguna vocación masoquista y, cosa rara, anda a la búsqueda de una audiencia lo más amplia y heterogénea posible; pero sobre todo, esta mujer tiene un gran sentido del humor, lo cual nos libera de la aristocrática gravedad a la que nos tienen acostumbrados las letras chilenas”<sup>205</sup>.

### 1.3.2. “La Gorda de porcelana”

En 1984, Isabel Allende publica en Alfaguara su alegoría *La gorda de porcelana*. Don Cornelio —un hombre pequeño, tímido y tan puntual que sus vecinos ponen en hora sus relojes de acuerdo con sus pasos— se encuentra un día enfrente de una tienda antigua (que no había visto antes en su calle) en cuyo escaparate hay una estatua de porcelana de una señora rubenesca vestida con velos, que cambiará su vida. A esto sigue un viaje de transformación y de liberación del alma del hombre. Escrito con humor y acompañado de ilustraciones de Fernando Krahn, fue publicado en un formato pequeño y está fuera de impresión y no ha sido traducido a otras lenguas porque Isabel nunca estuvo conforme con el resultado. Según Celia Correas Zapata:

“En este relato, engañosamente simple, se advierte la copiosa imaginación de Isabel Allende para crear una fábula sobre el tedio humano y el poder redentor de la fantasía. (...) Don Cornelio representa la monotonía de un vivir mecánico y burgués hasta que la magia de la estatua da un giro inesperado a su existencia gris. (...) La gorda de porcelana cobra vida para trastornar a don Cornelio y lanzarlo a un destino insospechado. (...) Por el humor y la gracia, el

---

<sup>205</sup> CÁNOVAS, R. *Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende*. En Revista Chilena de Literatura. Santiago de Chile. Noviembre de 1988. N° 32. Págs. 120 - 125

relato trasciende el nivel anecdótico para intimar en la moraleja el deseo de vivir una vida más auténtica”<sup>206</sup>.

### 1.3.3. “De amor y de sombra”

*De amor y de sombra* constituye un testimonio histórico de la dictadura militar chilena, fabulada a la manera del folletín decimonónico, con elementos narrativos propios de la novela contemporánea. La historia es confiada al narrador, como sucede en la segunda parte del Quijote. Dos coordenadas vertebran la novela: el amor y la sombra, la luz y el horror, la libertad y la oscuridad. Igual de relevante es la presencia del retrato de las sagas familiares.

El amor lo encarna la relación entre Irene, una periodista, hija única de un matrimonio desavenido de la media alta burguesía, y Francisco, un médico psiquiatra excluido de su profesión por sospechas ideológicas y activismo, por lo que ejerce de fotógrafo para la revista donde trabaja Irene. Este vínculo se va afianzado a través de hallazgos comunes así como de las trágicas experiencias que comparten.

El contexto del Chile de Pinochet encarna las sombras, a través de la represión, el miedo, el toque de queda, las leyes de excepción, los macabros descubrimientos (como el de cadáveres en una antigua mina), los campos clandestinos, la arbitrariedad policial o militar.

---

<sup>206</sup> Allende dejó el cuento en la editorial Alfaguara en 1978, cuando se encontraba temporalmente en Madrid. Strausfeld, la directora de las publicaciones infantiles, intentó localizar a la autora sin éxito, pues había regresado a Caracas sin dejar datos de contacto. En 1982, cuando la escritora regresó a España para presentar *La casa de los espíritus*, Strausfeld llegó a un acuerdo con ella para publicar el cuento en 1983; además, le comunicó a la editorial alemana Suhrkamp que había nacido una novelista interesante. Desde entonces, Suhrkamp Verlag ha publicado con un éxito sin precedentes todos los libros de Allende en alemán. (Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Págs. 62 y 63)

La madre de Irene, Beatriz Alcántara, ha transformado su mansión en un asilo para sobrevivir. Esta mujer deseosa de prestigio social representa el eslabón de la credulidad del sistema institucional de terror, montado sobre la estructura de las apariencias y los engaños: no existen torturados, presos, relegados ni exiliados. Su propio marido, Eusebio Beltrán ha desaparecido sin dejar rastros. Beatriz sospecha que las fuerzas del orden lo han eliminado y lo busca con discreción, no por amor sino por el qué dirán. El capitán Morante, novio desde la adolescencia de Irene, cree en las premisas de orden, en el progreso de la ética del gobierno y en el sistema jurídico, pero cuando pretende hacer justicia sucumbe víctima de los propios esbirros del régimen.

La novela está llena de truculencias anecdóticas que la sitúan en el plano del prodigio y del mito. Entre ellos, el cambio de hijas de dos familias distintas nacidos el mismo día en el hospital, una de los Ranquileo y otra de los Flores. Ambas estirpes, de extracción social proletaria y campesina, sufrirán el escarnio de la represión con la desaparición y muerte de varios de sus integrantes. Pradelio —muerto al nacer y colocado por Hipólito en una caja de zapatos a modo de urna—, es uno de los hijos de la familia Ranquileo, víctima de los esbirros de la dictadura, junto con Evangelina Ranquileo, en verdad hija de los Flores; la escuálida y frágil niña sufre ataques extraños, ineluctables para la ciencia, la religión, la curandería; cuando ocurre, bailan tazas en las estanterías, llueven piedras del cielo, vibran los muebles o cruje la casa; los viernes a medio día concitan la atención de la gente a la espera de un milagro, los evangelistas, los católicos, los medios de comunicación; interviene la policía y el final de la inocente enferma es la violación y la desaparición clandestina. Otro prodigio es la convención de ranas en la ruta principal de Los Riscos, el escenario tétrico de los luctuosos hechos. En la novela, el amor vence a las sombras del mal y al síndrome de la destrucción<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> La escritora ha afirmado: *De amor y de sombra* “me quitó el odio y la rabia, sentimientos negativos y paralizantes”. En: ANTÓN, J. “Isabel Allende: *Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente*”. El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45.

Si *La casa de los espíritus* generó multitud de críticas comentarios y estudios, no han sido menos los que originó *De amor y de Sombra*.

Así, Ruth González Vergara (1985) sitúa a Allende en el panorama de la narrativa chilena contemporánea conocida internacionalmente (Manuel Rojas, Carlos Droguett, José Donoso o Antonio Skármeta), considerándola como la “nueva fabuladora” de la conciencia de los mitos y del ser histórico chileno, y –en la misma revista– Virginia Vidal (1985) reseña los retratos psicológicos y políticos de algunos personajes, resaltando la interpretación de la realidad de Allende en la que rinde homenaje a los periodistas y a las personas acalladas, y considerando que esta novela:

“reúne todos los recursos que pueden animar un buen relato: paso del narrador omnisciente, sin solución de continuidad, a personaje que cuenta; no teme anticipar con profecías breves o anunciar premonitores hechos que culminarán en violento clímax u otorgan claves esenciales de la trama”<sup>208</sup>.

Sin embargo, Ambrose Gordon (1987) piensa que la ficción de Isabel Allende no innova técnicamente; la autora escribe en el género que conoce y le gusta; sus novelas luchan por encontrar la libertad y amor y se manifiestan en contra de la tiranía que todavía atrapa a su país<sup>209</sup>. Mientras tanto, Francesc Arroyo (1984) define *De amor y de sombra* como una obra de combate, porque está destinada a difundir las injusticias que aquejan a su pueblo y a insuflar la esperanza necesaria para abolirlas<sup>210</sup>. Según Doris Meyer (1988), Allende defiende que las mujeres

---

<sup>208</sup> GONZÁLEZ VERGARA, R., VIDAL, V. *De cómo un duende narra los Hechos de la Historia*. Araucaria de Chile. Edita: Michay N° 30. Madrid. 1985. Págs. 191 – 198.

<sup>209</sup> GORDON, A. *Isabel Allende on Love and Shadows*. En: *Contemporary Literature*. N° 28. Estados Unidos. Invierno de 1987. Págs. 530 – 542.

<sup>210</sup> ARROYO, F. *Isabel Allende afirma que sólo la novela permite entrar en el alma de los personajes*. En *El País*. Barcelona. 17 de noviembre de 1984.

renuncien a su silencio y que termine la condición de la mujer como exilio<sup>211</sup>. En cambio, Carolyn Forché (1987)<sup>212</sup> opina que se trata de un entretenimiento sobre encantamientos como los de una historia de hadas, y Sonia Gernes (1987) afirma:

“Ésta es una de las más memorables novelas que esta crítica literaria ha leído en los últimos años”<sup>213</sup>.

Menos positiva es la crítica de Michiko Kakutani (1987), para quien Allende tiende a “estereotipar cada cosa” en términos de blancos y negros, buenos y malos, amor y sombras, y la relación de los amantes:

“transporta una especie de saturación sentimental que —junto con la política diagramática de la novela— hace que la lectura sea pegajosa y predecible”<sup>214</sup>.

#### 1.3.4. “Eva Luna”

Eva Luna es la protagonista y narradora de la novela con el mismo título, hija de Consuelo, una sirvienta de un médico investigador de pócimas para embalsamar a los muertos, y del jardinero indio de éste. Eva, huérfana a edad temprana, se queda a cargo de la cocinera del Doctor Jones, y autoproclamándose madrina de la niña, la hace trabajar como sirvienta, primeramente, en la casa de dos hermanos solterones. Allí encuentra a Elvira, criada como ella, pero vieja, quien la acoge con cariño, mientras Eva la adopta como abuela. Un día, Eva se rebela contra su ama, y después, sale corriendo de la casa y se pierde en la ciudad. Entonces, conoce al niño vagabundo Huberto Naranjo, se hacen amigos y Eva pasa un tiempo

---

<sup>211</sup> MEYER, D. *Exile and the Female Condition in Isabel Allende's "De amor y de Sombra"*. International Fiction Review. Fredericton. Canadá. Verano 1988. Págs. 151 – 157.

<sup>212</sup> FORCHÉ, C. *Of love and Shadows*. Los Angeles Times. 31 de mayo de 1987. Pág. 1.

<sup>213</sup> GERNES, S. *Lovers & Desaparecidos*. Commonweal. Estados Unidos. 14 de agosto de 1987. Págs. 460 - 462.

<sup>214</sup> KAKUTANI, M. *Of love and Shadows*. En: New York. 20 de mayo de 1987. Pág. 27.

con él hasta que se cansa de esa vida y busca a su madrina, quien la devuelve violentamente a la casa donde sirve.

Mientras que la historia de Eva Luna transcurre en Sudamérica, paralelamente, la historia de Rolf Carlé, ocho años más joven que Eva se desarrolla en Australia. Es el tercer hijo de un matrimonio de conveniencia. Su violento y déspota padre, Carl Carlé, hace la vida imposible a su familia y a los alumnos del instituto donde trabaja. Todos lo odian. Carl se marcha a la guerra poco después de que nazca Rolf. Pero antes de que acabe la conflagración, el padre deserta y regresa a su casa, donde vuelve a aterrorizar a su familia, hasta que un día, es asesinado por los alumnos de la escuela. Nadie los delata, pues Carl no era apreciado ni por su propia familia. Esto desencadena en Rolf una profunda crisis: no lleva con orgullo su apellido, no tiene fuerzas para vengar a su padre y se considera culpable por haber sentido él mismo esas ganas de matarlo. Por eso, su madre lo envía a Sudamérica, junto con sus tíos y primas, esperando que así supere esta angustia. En su nuevo lugar de residencia, se ocupa de los cultivos, de la granja y de diversas tareas del hostel de sus parientes, aprende castellano y se lee todos los libros del pueblo. Más tarde, asiste a la universidad.

Allende retoma la historia de Eva con la desgracia de la madrina, que da a luz a una criatura de dos cabezas, una de raza blanca y otra negra. Del susto, lo lanza por el bajante de la basura, aunque según asegura el médico forense, una semana después, el niño había nacido muerto. Sin embargo, la sociedad se pone en su contra, la llama “Asesina del Monstruito” y aparece en todos los periódicos. Estos hechos la trastornan y le dificultan encontrar empleo. Por eso, cada vez reclama más dinero por Eva a los solterones, hasta que terminan despidiendo a la niña de esa casa. Una de las ocupaciones de Eva tiene lugar en la casa de un político exiliado, donde está obligada a quitarle la bacinilla de la orina cuando él toca la campana. Eva no aguanta esa humillación y se escapa otra vez. Encuentra a Huberto, y éste la lleva a casa de la Señora, dueña de un prostíbulo, a quien encarga

que cuide a la chica a cambio de un sueldo que él paga. En la casa de la Señora, conoce a Melecio, una mujer con cuerpo de hombre que por el día imparte clases de italiano y por la noche se convierte en actriz y estrella del barrio. Al negocio de la Señora acuden ministros y políticos de la dictadura, por eso, los gobernantes hacen la vista gorda, hasta que cambia el policía de turno y comienzan los problemas. Melecio escribe una carta a las autoridades pidiendo comprensión y recoge gran cantidad de firmas, a lo que sigue la manifestación denominada la “Revuelta de las Putas”. El resultado es un escándalo nacional, que lleva a la detención de la mayoría de los implicados, entre ellos a Mimí–Melecio. La Señora huye y, después de un tiempo, consigue rescatar a Mimí. Pero, Eva, de nuevo, se ha quedado sola. Entonces, conoce a Riad Halabí, quien la conduce a su casa en Aguasanta, un pueblo solitario de las afueras, invitándola a quedarse como una hija. Su negocio es uno de los más prósperos de la región, vende alimentos, abonos, desinfectantes, telas, medicamentos... Su esposa, Zulema, es una mujer pasiva y dependiente, que rechazó a su marido desde el primer día de matrimonio, fecha en que se conocieron, pues siente repugnancia por su boca torcida. Una maestra particular enseña a Eva a leer y a escribir. La vida transcurre con normalidad en esa casa hasta que llega un apuesto y joven pariente de Riad Halabí buscando empleo. Riad Halabí le enseña los secretos de su oficio y a los pocos días, se marcha a buscar mercancías para su comercio, dejando la tienda a su cargo. Zulema se las ingenia para seducirlo y conquistarlo hasta que logra acostarse con él. Kamal, lleno de culpa por su traición hacia Riad Halabí, parte al día siguiente, mientras Zulema duerme. Cuando ésta despierta, se arregla y se sienta a esperarlo, pero Kamal no regresa. En el siguiente viaje de Riad Halabí, Zulema se dispara un tiro en la boca con la escopeta de su marido. Eva, quien la encuentra muerta, inocentemente, cambia las sábanas, limpia la sangre y peina y maquilla a la muerta para que su marido no la vea con ese aspecto. La policía arresta a Eva como sospechosa de asesinato. Debido al susto y la impresión, Eva se siente incapaz de defenderse. Cuando regresa del viaje, Riad Halabí paga la cantidad que le piden para que la saquen de prisión. Después de varios meses, los vecinos especulan por qué Eva se ha quedado en esa casa si no



tiene ningún parentesco con Riad Halabí; se inventan que son amantes y que mataron a la mujer. Riad Halabí decide que Eva se marche. La última noche la pasan juntos, y Eva, con diecisiete años, descubre el amor con ese hombre de la boca partida, quien le cuenta sus secretos más íntimos y detalles de su vida. Eva parte a la ciudad con algún dinero, se hospeda en un hotel y busca trabajo. Por casualidad, encuentra a Melecio, convertido en Mimí, una actriz popular que vive sola y le invita a quedarse con ella. Ese será el hogar de Eva durante los siguientes años; las dos amigas se cuidarán, se ayudarán, se comprenderán. Eva descubre el porvenir de su madrina y, con la ayuda de Mimí, la ingresa en un sanatorio. Más tarde, a raíz de unas inundaciones en la ciudad, reaparece Elvira flotando en su ataúd. Elvira vivirá, desde entonces, en la casa de Eva y Mimí. Pasado un tiempo, Eva reencuentra a Huberto Naranjo, que se ha convertido en el Comandante Rogelio y mantiene con él una relación distanciada. Entre tanto, la muchacha trabaja en una fábrica para hacer uniformes a los soldados, y asiste a una escuela de bachillerato vespertina, hasta que, hace caso a Mimí –quien se ha convertido en una popular actriz de telenovelas– y se dedica únicamente a escribir. Mimí y Eva acuden al señor Aravena (que, a su vez, es amigo y compañero de trabajo de Rolf Carlé) para que lea el manuscrito que ha comenzado la futura escritora de folletines, y éste queda totalmente seducido por Mimí, quien lo invita a una cena en su casa junto con otros amigos. Aravena acude con Rolf Carlé, quien se ha convertido en un sólido periodista y cuya vida transcurre de un lugar a otro, haciendo reportajes y filmando con su cámara. Precisamente, su último trabajo había consistido en rodar la guerrilla, por lo que había conocido al general Rogelio; además, ya había rodado la otra parte de la historia, la del gobierno dictatorial. Varios fines de semana después Rolf y Eva, pasan un día juntos en la playa y se cuentan sus vidas. Huberto le pide ayuda a Eva para su próximo plan guerrillero, y ella acude al campamento para participar en un plan, que se lleva a cabo con éxito y sin muertes, tal y como se había pensado. Rolf, quien había ido a rodar el acontecimiento al campamento, y Eva se vuelven a encontrar, y acaban pasando la noche en vela, sentados uno al lado del otro, frente a una hoguera. Eva escribe una telenovela en la que introducen el

documental sobre la guerrilla y el ejército de Rolf, para que el pueblo sepa lo que sucede en el país sin que la censura lo impida, porque se trata de ficción. La ficción de Eva es la propia novela *Eva Luna*: realidad y literatura se confunden, no se sabe cuál es la verdadera historia. La novela concluye con el recién estrenado amor de Eva y Rolf en la casa de sus tíos y primas, y con los posibles finales que Eva prevé para ellos, pues como es la escritora de su propia historia todo lo puede cambiar y todo es posible en la novela. La escritura le permite recuperar el pasado, vivir mejor el presente y rechazar los límites de la realidad para que la vida sea más bella; es un consuelo y al mismo tiempo una forma de rebelión.

La ficción presenta muchas similitudes con la literatura picaresca, un aspecto que ha suscitado el interés de diversos críticos, como Peter Earle (1988)<sup>215</sup>, Carmen J. Galarce (1991)<sup>216</sup>, Gloria Gálvez Carlisle (1988)<sup>217</sup>, Pilar V. Rotella (1991)<sup>218</sup>. La niña, cual pícaro tradicional, va pasado por distintos amos, cada uno más estrambótico que el anterior, concretando diferentes relaciones afectivas. A medida que crece, va adquiriendo un carácter fuerte. Pero Eva es, ante todo, una persona honrada, que lucha por conseguir la felicidad y al final la encuentra. Su trayectoria es compleja; su existencia, dramática, pero positiva. Y, sobre todo, generadora constante de cuentos, pues vive reinventando la realidad o la ficción hasta que logra hacer de ellos su profesión. Y en este aspecto de la novela hacen énfasis los estudios de Susana Reisz (1991)<sup>219</sup> y Eliana Rivero<sup>220</sup> (1990), quienes

---

<sup>215</sup> EARLE, P. G. *De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis de la picaresca*. En: Nueva Revista de Filología Hispánica. Nº 36. Ciudad de México. 1988. Págs. 987-996.

<sup>216</sup> GALARCE, C. J. *El discurso picaresco en "Eva Luna"*. En: Revista Signos. Nº 24. Valparaíso, Chile. 1991. Págs. 27-31.

<sup>217</sup> GÁLVEZ CARLISLE, G. *El sabor picaresco en "Eva Luna"*. En: RIQUELME ROJAS, S., AGUIRRE REHBEIN, E. (editoras). *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. Edita: LANG, P. New York. 1991. Págs. 165-77

<sup>218</sup> ROTELLA, P. V. *Allende's 'Eva Luna' and the Picaresque Tradition*. RIQUELME ROJAS, S., AGUIRRE REHBEIN, E. (editoras). *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. Edita: LANG, P. New York. 1991. Págs. 125-37

<sup>219</sup> REISZ, S. *¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y "Eva Luna"*. En: Mester. Nº 20. Los Ángeles, CA. 1991. Págs. 107-26

<sup>220</sup> RIVERO, E. S. *Scheherazade Liberated: "Eva Luna" and Women Storytellers..* En: GUERRA CUNNINGHAM L. (editora). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lat. Amer. Lit. Rev. Pittsburgh. 1990. Págs. 143-56

consideran que *Eva Luna* ejemplifica cómo la reciente ficción de la mujer crea alternativas imaginativas para las visiones androcéntricas. Jorge Edwards (1988)<sup>221</sup> (quien hace una crítica más favorable de *Eva Luna* que de *La casa de los espíritus*) se detiene, como los anteriores autores, en las dos voces de la protagonista en la novela. Susana Matos Freire (1988)<sup>222</sup> estudia lo simbólico, real e imaginario de la novela, y Edna Aguirre–Rehbein (1991)<sup>223</sup> analiza el puro acto de contar allendiano, manteniendo que la autora manipula el lenguaje y la voz del narrador para representar un cambio de la realidad en la narrativa. Este aspecto de la novela lo analiza, a su vez, Vicente Cabrera (1991), quien considera que este texto va más allá de una realidad propuesta y fija, y se inventa otra, una realidad múltiple, como la identidad de quien lo narra. Además, para Cabrera (1991):

“Se trata de una novela ambiciosa, subversiva y dinámica. Es un libro enajenante y festivo, por los constantes juegos, ironías y caprichos que abarca y a los cuales se somete”<sup>224</sup>.

Allende ha definido *Eva Luna* como un libro alegre que refleja la esencia de la feminidad aceptada, sin ser una novela autobiográfica<sup>225</sup>. La trama transcurre en alguna parte del Caribe, en un país que geográficamente recuerda a Venezuela, donde Isabel Allende vivía cuando la escribió. Es una nación con selva, petróleo intercambio de años democráticos y de dictaduras, pobreza e ignorancia,

<sup>221</sup> EDWARDS, J. *Dos I.A. en primer plano*. En: Hoy. N° 45. Santiago de Chile. 28 de diciembre de 1987 - 3 de enero de 1988.

<sup>222</sup> MATOS FREIRE, S. *Lo simbólico, real e imaginario en “Eva Luna”*. En: Cuadernos de Poética. N° 5. Santo Domingo, República Dominicana. 1988. Mayo - Agosto. Págs. 25 - 32.

<sup>223</sup> AGUIRRE–REHBEIN, E. *Isabel Allende’s “Eva Luna” and the Act / Art of Narrating*. En: RIQUELME ROJAS, S., AGUIRRE REHBEIN, E. (editoras). *Critical approaches to Isabel Allende’s novels*. Edita: LANG, P. New York. 1991. Págs. 179-90.

<sup>224</sup> CABRERA, V. *La ironía metaficticia e intertextual de “Eva Luna”*. En: ARANCIBIA, J. A. (edición & introducción). *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Edita: Universidad del Norte. Asunción, Paraguay. Del 22 al 27 de julio de 1991. Pág. 364.

<sup>225</sup> “Lo único que ella tiene de mí es lo que siente, los sentimientos por su madre, su relación con la escritura, con el amor, pero las circunstancias de su vida son completamente distintas (...). Ella es una niña como muchas que conozco; huérfana, iletrada, solitaria, no tiene ningún futuro posible, pero posee un regalo de los dioses, la posibilidad de fabular y contar historias; como Sherezade, salva la vida día a día con sus historias”. (Ver: ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45).

telenovelas, guerrilla, censura y comunidades perdidas en el tiempo<sup>226</sup>. La época está clara, sucede en el siglo XX, pues se menciona la Primera Guerra mundial, la revolución cubana, la televisión o un no muy lejano viaje del Papa. En la novela suceden hechos extraños, pero todos ellos han sido sacados de la prensa<sup>227</sup>.

Marcelo Coddou (1990)<sup>228</sup> ha analizado el recurso de la parodia en esta novela que la crítica denomina “autoconsciente”, sustentando su investigación en las teorías de Robert Alter (1975)<sup>229</sup>, Linda Hutcheon (1980)<sup>230</sup> y en los ensayos críticos de Roland Barthes. Se apoya en estos autores para explicar:

“En forma sistemática firma su condición de “artificio literario” y, al hacerlo, problematiza las relaciones que, como tal guarda con la realidad extratextual. En ella conscientemente se duplica la imaginación creativa de la autora que construye un heterocosmos ficticio —sobre cuya índole se reiteran las referencias—, un mundo, entonces, intra-motivado y de perfecta coherencia interna, que obedece a su propia legalidad estructural”<sup>231</sup>.

La opinión de M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal (1987) no es demasiado positiva; expone que, en *Eva Luna*, el realismo mágico es:

---

<sup>226</sup> “No se dice que sea Venezuela pero mi estancia me ha influido mucho, en Venezuela he aprendido otro tono, otro acento, otro color, una manera más optimista de ver la vida” (Ver: ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45).

<sup>227</sup> “El embajador, el profesor Jones, existió en Venezuela y en 1940 nació un niño con dos cabezas de diferentes colores, como el hijo de la madrina. Me leí en la hemeroteca todos los periódicos del siglo, casi todo lo saco de la vida real, aunque luego, claro, lo decoro”. (Ver: ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45).

<sup>228</sup> CODDOU, M. *Dimensión paródica de “Eva Luna”*. En: CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990. Págs. 139–49

<sup>229</sup> ALTER, R. *Partial Magic. The Novel as a Self Conscious Genre*. Edita: University of California Press. Berkeley y Los Angeles. 1975.

<sup>230</sup> HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox*. En: Waterloo. Ontario. Wilfred Laurier University Press. 1980. Pág. 42.

<sup>231</sup> CODDOU, M. *Dimensión paródica de “Eva Luna”*. En: CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990. Págs. 100 y 101.

“impuesto para poder hacer el discurso multidireccional (para plasmar un mundo primitivo y vanguardista, exuberante y mísero, silente y simbólico, tierno y feroz, colonizado y autóctono)”.

Afirma que, de este modo, el estilo se convierte en superficial y retórico; considera que aunque la estructura no está mal, sobran episodios; cree que el coprotagonista, Rolf Carlé, no es creíble<sup>232</sup>.

Para Marjorie Agosín (1988) *Eva Luna* es una novela que va más allá de la ideología política, concentra las aventuras de la protagonista, que crece entre muebles antiguos y libros viejos en latín, y que, a través del poder de la palabra, inventa su propia realidad gobernada por la magia y el destino<sup>233</sup>. John Krich (1988) piensa que *Eva Luna* no es creíble, y deja al lector con la pregunta de si Isabel Allende está escribiendo realismo mágico al estilo de García Márquez o magia de Hollywood a la manera de Judith Krantz<sup>234</sup>. En cambio, Luis S. Bardón (1987)<sup>235</sup> y Jacinto Antón (1987)<sup>236</sup> en dos entrevistas indirectas muy parecidas exponen el carácter y el tipo de escritura de Allende: una escritura para tocar el corazón de la gente sencilla.

### 1.3.5. “Cuentos de Eva Luna”

*Eva Luna* marca el fin del primer matrimonio de Allende y cierra una etapa de su vida. En 1989, Allende conoció a William Gordon, un hombre cautivado por la escritura de Isabel (antes de conocerla de forma personal), y que

<sup>232</sup> REYZÁBAL, M. V. “*Eva Luna*”. *Tras el realismo mágico*. En: Reseña. Año XXIV. Nº 179. Madrid. Diciembre de 1987. Pág. 36.

<sup>233</sup> AGOSÍN, M. *A Picaresque Ramble through a Land of Magic*. En: Christian Science Monitor. Estados Unidos. 29 de noviembre de 1988. Pág. 22.

<sup>234</sup> KRICH, J. *Rich Little Poor Girl*. En: New York Time Book Review. Nueva York. 23 de octubre de 1988. Págs. 13 - 14.

<sup>235</sup> BARDÓN, L. S. *Isabel Allende: “Yo escribo para la gente sencilla, que cree en la vida como yo”*. En: Tiempo. Nº 236. Madrid. 14 de diciembre de 1987.

<sup>236</sup> ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. En: *El País*. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45.

después la cautivó a ella por sus propias historias. Isabel se trasladó a los Estados Unidos y en 1988 se casó en California<sup>237</sup>. Ese año escribió los veintitrés *Cuentos de Eva Luna*, mientras investigaba en la vida de su marido, que inspiró su cuarta novela, *El plan infinito*.

Los *Cuentos de Eva Luna* son narraciones rápidas, para leer de un tirón, que ahondan en los sentimientos provocados por las relaciones humanas. Muchos de ellos, recuperan personajes de la novela *Eva Luna* y están escritos desde la perspectiva de esta mujer.

Rolf Carlé (reportero de televisión y fotógrafo en *Eva Luna*) reflexiona sobre el lenguaje de las palabras y de la imagen en la introducción del libro, y luego reaparece en *De barro estamos hechos*, un relato, basado en la catástrofe ocurrida en Colombia cuando explotó un volcán<sup>238</sup>, y en el que Allende indaga en la dignidad del comportamiento humano en el intento de salvar la vida de una niña atrapada en el barro.

La autora capta la esencia de la naturaleza humana con sus pasiones nobles y viles, con los complicados avatares del destino y la posibilidad transformadora del amor en cuentos como *Clarisa*, *Si me tocaras el corazón*, *Regalo para una novia*, o *El palacio imaginado*, donde la pasión de un dictador por

---

<sup>237</sup> Desde entonces vive en una casa de madera sobre la Bahía de San Francisco. Allende ha contado: “Cuando vine a California, me instalé en la casa de Willie, en 5 Marina Way, San Rafael. Era pequeña, desordenada y además estaba llena de personajes estafalarios. No había un lugar físico donde esconderse, mucho menos donde escribir, así es que instalé una mesa prácticamente encima de la cama de Willie, donde escribía a mano en cuadernos a rayas, mientras al otro lado de la puerta reinaba el caos...”. Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritu*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 105.

<sup>238</sup> “En 1985 el volcán Nevado Ruiz entró en actividad, se derritió la nieve en la cumbre y eso produjo una avalancha de lodo y piedras que sepultó un pueblo. Murió tanta gente, que no se pudo rescatar los cadáveres y declararon la zona un cementerio. Allí murió una niña, Omayra Sánchez, que quedó enterrada en el barro hasta las axilas, con las piernas atrapadas en los escombros de su casa y los cadáveres de su familia. Demoró tres días completos en morir”. Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritu*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 110.

una extranjera le lleva a secuestrarla en un remoto palacio de arquitectura excéntrica.

*La mujer del juez* es el relato de un juez viejo, casado con una mujer joven, que decide atrapar a un bandido enjaulando a la madre de éste en el centro de la plaza sin agua, con la esperanza de que sus gemidos atraigan al hijo; pero todo se complica, hasta que el bandolero, dispuesto a vengarse, se encuentra frente a la joven mujer del juez, y cambia su propia cabeza por unas horas de amor<sup>239</sup>. *Cartas de amor traicionado* presenta personajes que pierden la dignidad por la ambición y la lujuria, y muestra cómo el verdadero amor y la redención son viables debido al enorme potencial del ser humano.

El enamoramiento altera también el carácter de uno de los personajes de *Dos Palabras*, la historia de un coronel que rapta a una niña huérfana vendedora de palabras para encargarle un discurso con el que ganar las elecciones. Ella cumple con su tarea, recibe su pago y le regala dos palabras más. El militar se gana al pueblo con su discurso, sin poder olvidar a la chica. Su ayudante la busca para que lo cure de su maleficio, y cuando las miradas de ambos se fijan los “ojos carnívoros de puma” del general se tornan “mansos”.

*Lo más olvidado del olvido* encarna el **sentimiento amoroso** que surge de una situación desesperada: una mujer exiliada y un hombre recién salido de la cárcel pasan el día y la noche juntos. La vida de ambos ha sido similar, llena de sufrimientos y de cicatrices, por lo que se abrazan y lloran, hambrientos de

---

<sup>239</sup> “Ese cuento nació de una imagen en una película de vaqueros en blanco y negro: una mujer descendiendo de un coche en un pueblo polvoriento, un hombre mayor con traje formal la recibe y sobre el techo de una de las casas asomaban unos tipos —bandidos aparentemente— apuntando sus armas. De esa imagen perseverante deriva todo el cuento; una cosa fue encadenando la otra y otra más, casi sin pensarlo, como me ocurre casi siempre cuando escribo; la tragedia fue subiendo de tono y llegué a un desenlace extraño sin proponérmelo”. En ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 107

confidencias. Otra historia de amor, que a su vez toca el controvertido tema de la eutanasia, tiene lugar en *Vida interminable*.

Un claro ejemplo de cómo pueden evolucionar de forma dispares los **sentimientos**, con el paso de los años para dos personas distintas, poniendo en evidencia la complejidad de la mente humana, queda patente en *Niña perversa*, una doble historia de amor absurdo.

Y si no absurdo, sí imposible es el **amor** presente en *Esther Lucero*, la bella niña de doce años de quien se enamora un médico en la treintena, en el transcurso de una manifestación callejera. A la mañana siguiente, la busca casa por casa hasta que la descubre tendiendo la ropa con su abuela. Desde ese día, siempre va a visitarla. Una tarde se la llevan desangrada por una herida, producida al subirse a un árbol. El médico trata de salvarla con los procedimientos habituales, pero ella no mejora. Entonces, lo intenta con un conjuro, incluyendo danzas desnudas alrededor de la cama, tal y cómo lo vio hacer a un indio en la guerra. Esther Lucero sana, y años después, se casa y tiene un hijo, vive en la ciudad con su familia, desde donde le escribe postales cariñosas. Por entonces, el prestigio del médico ha crecido, pues se lo escucha hablar con los astros en lenguas aborígenes.

*El pequeño Heidelberg* es un salón de baile donde, durante cuarenta años, fueron pareja un capitán nórdico y la niña Eloísa sin cruzar ni una sola palabra en todo ese tiempo, pues no hablaban el mismo idioma. Un día llegan unos extranjeros noruegos y el capitán, al oírlos, recuerda el lenguaje; entonces, les pide que les traduzca a la niña Eloísa —por entonces una anciana— que se case con él. Ésta, después de dudarlo, asiente. Todos lo celebran con el mejor ron y los mejores vales. El final de este relato se resuelve gracias a recursos propios del **realismo**



**mágico**, pues el capitán saca a Eloísa a bailar y durante tal baile ve a la Niña tornándose de niebla, hasta que ésta desaparece por completo<sup>240</sup>.

Sin embargo, el realismo mágico reaparece con más fuerza en Walimai. Un día, el indio Walimai salió a cazar y vio un campamento de blancos, se dejó coger, para ver si aprendía algo, pero con la certeza de que regresaría con los suyos. Después de dos semanas de trabajo, los blancos lo llevaron a una choza donde yacía una india de la tribu de su madre, moribunda de tantas violaciones. Ella le pidió que le quitara la vida. Él le introdujo veneno en su sangre con un corte de su navaja, y entonces:

“sentí que el espíritu se le salía por las narices y se introducía en mí, aferrándose a mi esternón”<sup>241</sup>.

Después, caminó durante días mientras se conocían y se amaban, sin que él pronunciara su nombre para que ella pudiera irse, hasta que, una mañana, tras despertar de un sueño, ella voló definitivamente y le dejó el cuerpo libre. Entonces, él se bañó en un lago, se comió un pez crudo entero y lo vomitó con sangre. Así, sacudió su tristeza.

Boca de sapo es la historia de Hermelinda, la única mujer joven en toda la extensión de la Patagonia, y cuyos enamorados viajaban desde lejos para pasar un rato en su compañía. Ella organizaba juegos diversos para los hombres, como el del sapo: el hombre se situaba a una distancia fijada frente a ella, abierta de piernas de forma que se percibiera con claridad el hondo agujero de su intimidad, y el que conseguía introducir una moneda tenía derecho a gozarla por dos horas. Un día llegó un asturiano y decidió convencerla para que se quedara con él: atinó con la moneda y consiguió pasar, no sólo las dos horas previstas, sino toda la noche con

---

<sup>240</sup> ALLENDE, I. *El pequeño Heidelberg*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona 1994. Pág. 122 y 123.

ella. A la mañana siguiente la pareja partió y Hermelinda nunca más apareció por el lugar<sup>242</sup>.

Bien distinta es la historia *El oro de Tomás Vargas*, el hombre que se volvió rico cuando se devaluó la moneda del país, pues había enterrado su oro en la selva. Sin embargo, mantenía a sus hijos con hambre y maltrataba a su esposa, a quien, además, le hizo sufrir la humillación de hacerla dormir en el cuarto de sus seis hijos, mientras él dormía abrazado a una muchacha a la que había dejado embarazada. Antonia Sierra maldecía día y noche a la concubina de su marido y el pueblo entero conoció los hechos. La joven enfermó y Antonia Sierra se ocupó de ella, cambiando su rabia por compasión. Cuando nació el niño, Vargas se fue a un prostíbulo y regresó para dormir en la Hamaca. La complicidad entre Antonia Sierra y Concha Díez le mermó el ímpetu viril, por lo que se volcó en el juego, hasta el punto de arriesgar todo su oro con el teniente, quien tenía un piso en la ciudad. Ganó el militar y los vecinos acompañaron a Vargas a desenterrar su fortuna, pero no la encontró y enfermó. Días después, apareció muerto en la selva, en el mismo lugar donde había ido a buscar el tesoro. Las dos mujeres iniciaron el negocio de vender comida a domicilio, saliendo así de la miseria y comenzando así un camino de prosperidad.

*Con todo el respeto debido* se centra en la avaricia de Los Toro-McGovern quienes ansiaban obtener respeto en la sociedad, por lo cual la mujer se hizo la raptada por unos tales Pumas Rojos, que pedían cada vez más dinero por ella, y aparecieron en todos los medios de comunicación. El marido fue admirado por demostrar querer tanto a su mujer, entregada por una cantidad incalculable,

---

<sup>241</sup> ALLENDE, I. *Tosca*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona 1994. Pág. 94

<sup>242</sup> Según Correas Zapatas, este cuento recuerda al humor desvergonzado de Boccacio. La historia surgió de una leyenda chilena sobre una mujer que se ganaba la vida en la Patagonia abriéndose de piernas para que los hombres lanzaran monedas apuntando “a su intimidad más íntima. Dicen que fue fundadora de una dinastía, una de las familias más poderosas de la zona, dueña de terrenos enormes, arrancados a los indios a punta de bala, extorsión y alcohol”. Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 109 y 110.

según los rumores de la gente, a pesar de las acusaciones de los estudiantes del engaño de esta pareja. Una década después, se convirtieron en una de las familias más veneradas del país.

*Tosca* es la historia de la imaginativa y romántica Mauritzia, quien siempre quiso ser cantante de ópera, a pesar de su “voz de pájaro”. Se casó muy joven con un constructor inmigrante que le edificó una mansión con anfiteatro. Tras tener a su hijo, Mauritzia entabló amistad con un estudiante de medicina amante igualmente de la ópera. Enterado el marido, los buscó, golpeó al médico, y encerró a su mujer en un cuarto, pero, días después, la dejó marchar prohibiéndole ver a su hijo. Tras pasar una temporada en un campamento petrolero, la pareja se instaló en Agua Santa, donde ella representó óperas. Años después, el doctor murió de una fiebre, desde entonces ella se negó a cantar de nuevo. Ese año su ex-marido y su hijo treinteaño construyeron la autopista de Agua Santa. Al verlos en una taberna, Mauritzia intentó acercarse, pues siempre recordaba a su hijo con dolor, pero, al percatarse de la complicidad existente entre estos hombres y sentirse fuera de lugar, retrocedió y volvió a su casa

“como un estrafalario arcángel de calendario”,<sup>243</sup>.

*María la boba* es uno de los personajes de Allende que avisó cuando se quería morir y lo hizo con su vestido de fiesta y bien acompañada. Con doce años de edad, la atropelló un tranvía y la llevó a un estado de retardo del que jamás regresó, además, olvidó todos sus conocimientos, excepto las normas de urbanidad. Con dieciséis, su familia la casó con el doctor Cuevas, varias décadas mayor que él, se quedó embarazada y dio a luz a un niño. Su marido murió y ella quiso volver a seducir a los hombres, así que sus padres la embarcaron a España en un trasatlántico, acompañada por su hijo, una sirvienta y los perros falderos. El niño

---

<sup>243</sup> ALLENDE, I. *Tosca*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona 1994. Pág. 88

fallece en un incidente durante la travesía. Varios días después, se hizo amante de un insaciable marinero griego, con quien desembarca en el Caribe, pero éste la abandona aterrorizado por

“su impermeabilidad al pecado o la humillación”<sup>244</sup>.

María busca consuelo en el primer hombre que pasa. Un señor aturdido la siguió y le dejó un billete sobre la mesa y después, conmovido, contó a todo el mundo lo sucedido. Se murmuró que había una mujer capaz de vender por un rato la ilusión del amor y todos los clientes se iban satisfechos. Se convirtió en la prostituta más célebre del puerto. Y, ya anciana,

“decidió que era mejor dejar este mundo”<sup>245</sup>.

*Un camino hacia el norte*, relata la historia de la niña Claveles Picero quien creció con sus abuelos; cuando tenía nueve años, la abuela murió, y el abuelo, Jesús Dioniso Picero, el artesano más conocido de la provincia, empezó a beber escondidas. Claveles partió a trabajar a un pueblo vecino y al cabo de un año y medio regresó embarazada, porque decidió que había mucho que hacer. Jesús dejó la bebida, volvió a cultivar el huerto, a ocuparse de sus gallos y a limpiar la iglesia; y cuando nació su bisnieto, sordomudo, también lo cuidaba. Un día llegó al pueblo una organización de tráfico de órganos con el cuento de que tomaban los niños en adopción y les ofrecían la educación y bienestar que ellos no podían proporcionarles. Después de mucha insistencia, Claveles aceptó. Su abuelo se enfadó, le dijo que era igual que su madre, capaz de abandonar a su hijo. No se

---

<sup>244</sup> ALLENDE, I. *María la Boba*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 111.

<sup>245</sup> Op. cit. Pág. 112.

hablaron por un tiempo, hasta que el abuelo escuchó por la radio la verdad de esa organización; entonces, la nieta y el abuelo partieron en busca de Juan<sup>246</sup>.

En *Un discreto milagro*, tres hermanos, descendientes de los Boulton, vieron declinar la fortuna de su familia, pero pudieron mantener su estilo de vida: Gilberto era un poeta de setenta y tantos años, ajeno a las necesidades materiales; Filomena era viuda y abuela de varios nietos; y el sacerdote Miguel, quien había acumulado tanto sufrimiento ajeno que era incapaz de pensar en el dolor propio, había perdido la vista progresivamente, y cada vez dependía más de su hermana para desplazarse. Ella lo acompañaba o le mandaba el automóvil con su chofer. A los setenta años, Miguel se quedó ciego por completo y sus hermanos lo llevaron al hospital, donde el médico dice que sólo con un milagro podrá recuperar la vista. Filomena pide el milagro en la gruta de Juana de los Lirios, una lejana montaña. Pocos días después, los médicos le operaron el ojo, después de advertir que no se hicieran ilusiones. Cincuenta horas después, Miguel veía por el otro ojo, el que tenía muerto, y que había estado ciego desde hacía ocho años, y cuando le quitaron el vendaje también veía por el ojo operado. Entonces, el padre Miguel hizo firmar a los parroquianos una carta dirigida al Papa, para que beatificaran a Juana de los lirios<sup>247</sup>.

**La venganza** es un sentimiento presente en varios cuentos. Así, *El huésped de la maestra* cuenta cómo la maestra Inés mató a un viejo decrepito que se hospedaba en su pensión para vengarse de la muerte de su hijo, al que el anciano había matado muchos años antes cuando el pequeño intentaba robarle un mango de su jardín. Este intento de castigo reaparece con gran fuerza en *Una venganza*, la

---

<sup>246</sup> “La idea de *Camino al Norte* surgió cuando la iglesia católica denunció en Honduras el secuestro de niños pobres que mataban para vender sus órganos vitales en los países ricos”. Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritu* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 111

<sup>247</sup> “La historia de *Un discreto milagro* ocurrió en Chile a un sacerdote amigo mío y la conté fielmente, sin cambiar su nombre”. Ver: ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritu*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 111

historia de un militar y la hija de un senador. La última misión de Tadeo Céspedes, antes de que su partido ganara las elecciones, fue la expedición punitiva a Santa Teresa. Llegó al pueblo de noche, acompañado de ciento veinte hombres, para eliminar a los cabecillas de la oposición. El Senador encerró a su bella hija, en una habitación, soltó a sus perros, y acompañado de sus sirvientes leales, esperó al militar. Cuando el Senador fue a matar a su hija para impedir que cayera en manos de Céspedes, ella le pidió que la dejara viva para vengar a su enemigo. Los vecinos la ayudaron a reconstruir su casa, y ella trabajó cada día, dirigiendo las faenas del campo, comprando y vendiendo con regateos y criando a los animales. Céspedes no pudo olvidar a la niña que había violado y un día decidió visitarla. Cuando ella lo vio llegar tan entristecido, sin descubrir en él ningún rastro de verdugo, entendió que de tanto pensar en él, se le invirtió el sentimiento y acabó por amarlo. Al descubrir el amor a una edad tardía, el militar recobró la fortaleza de su juventud. Pero, dos días antes de la boda, Dulce se suicidó en la habitación donde había sido violada, y Tadeo

“adivinó que viviría hasta los noventa años para pagar su culpa con el recuerdo de la única mujer que su espíritu podía amar”<sup>248</sup>.

Más que una colección de textos anudados por elementos románticos y hazañas memorables, estos cuentos crean ambientes y situaciones objetivas con un velo de magia y colorido. Según Marjorie Agosín, Allende abre las puertas de la imaginación, invita a viajar por paisajes insólitos, con personajes inolvidables, y ayuda a verificar que:

“el mundo ‘es una Tapicería grande’ donde todo está entretrejido, donde la realidad y la ficción se confunden con la vida. Más que nada, es un lugar donde las mujeres hablan, escriben o actúan para romper un silencio milenario (...). Cada cuento de Eva Luna representa una joya estética bien lograda. Como la narradora de *Las mil y una noches*, Isabel Allende demuestra

---

<sup>248</sup> ALLENDE, I. *Una venganza*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona 1994. Pág. 189.

ser una “Scherezade criolla y recrea, e inventa a la vez, el paisaje de América con sus ríos torrentosos, sus desiertos y montañas, y sus selvas y personajes exuberantes e inolvidables”,<sup>249</sup>.

*Los cuentos de Eva Luna* generaron muchas otras críticas tanto positivas como negativas. Entre las negativas, encontramos la de Daniel Harris (1991)<sup>250</sup>, para quien este libro está saturado de una especie de “nostalgia denigrante”; presenta una sabiduría y una armonía con la naturalidad y espontaneidad de un niño; combina las costumbres y tradiciones hispanoamericanas con el divertimento de los gringos. Harris expresa su admiración por las técnicas de Allende, pero considera estereotipados a sus personajes. Su estilo le parece descuidado e improvisado. Considera que sus escenas ecuatoriales, ricas y seductoras, incorporan una “mitopoética” del tercer mundo, y que las atrocidades más angustiosas de sus historias —terrorismo, tortura, exhibición, explotación, avaricia, y despotismo— son metabolizados como clichés más que como graves injusticias. Entre las críticas positivas se encuentra la de Patricia Hart (1991)<sup>251</sup>, para quien como el James Joyce de *Dubliners*, Allende construye cada una de estas historias en un momento de Epifanía, y Patricia Holt (1991)<sup>252</sup>, quien apunta que Allende es una mina para los romances en estos relatos, además de ostentar una tendencia a lo morboso, la violencia y lo oscuro de la psique humana. Elaine Kendall (1990)<sup>253</sup> resume: hay violencia, venganza, locura, muerte, lascivia y codicia, pero también compasión, vitalidad, humor, ternura y generosidad y todo con una exquisita medida y proporción. Barbara Kingsolver (1991)<sup>254</sup> cree que: *Cuentos de Eva Luna* presenta un enorme valor para los lectores norteamericanos porque las historias —a diferencia de la mayoría de las ficciones americanas— están cuidadosamente

<sup>249</sup> Ver: AGOSÍN, M. *Introducción a Isabel Allende*. En: ALLENDE, I. “Diez cuentos de Eva Luna”. *Con guía de comprensión y repaso de gramática*. TAGGART, K. M. y WOODS, R. D. (editores): Edita. Mc Graw Hill. Estados Unidos. 1994. Págs. xxiii y xxiv.

<sup>250</sup> HARRIS, D. *Review of The Story of Eva Luna*. En: Boston Review. N° 16. Abril de 1991. Págs. 28 - 29.

<sup>251</sup> HART, P. *Review of The Story of Eva Luna*. En: *The Nation*. Estados Unidos. 11 de marzo de 1991. Págs. 314 – 316.

<sup>252</sup> HOLT, P. *Allende Returns to Eva Luna*. En: San Francisco Chronicle. 13 de enero de 1991. Pág. 1.

<sup>253</sup> KENDALL, E. *New Master Storyteller Commences Her Reign*. Los Ángeles Times. 28 de diciembre de 1990.

<sup>254</sup> KINGSOLVER, B. *Fisch Fall from the Sky for a Reason*. En: New York Times. 20 de enero de 1991.

argumentadas. La trama narrativa se establece mediante la lógica de la causa–efecto; y es profundamente política, pues casi siempre incorpora, como mínimo, la posibilidad de justicia. Corinna Lothar (1991)<sup>255</sup> expone que —como las historias de hadas antiguas— los *Cuentos de Eva Luna* especulan sobre lo bueno y lo malo. Lo mejor que tienen es la ausencia de tiempo y espacio de la calidad de “érase una vez”.

### 1.3.6. “El plan infinito”

En *El plan infinito*, Isabel Allende narra la existencia del norteamericano Gregory Reeves desde su infancia (con cuatro años de edad) hasta que encuentra cierta estabilidad emocional, y asume sus problemas, en su madurez.

Los años iniciales de su vida transcurren en un continuo viajar de un lado a otro debido al trabajo de nigromancia de su padre, Charles Reeves, un anglosajón trashumante y predicador de la doctrina improbable del “plan infinito”. Nora, una rusa silenciosa, es la esposa de Charles y la madre de sus hijos: Judy (la mayor) y Gregory (el protagonista). Olga, una amiga de Nora y socia de Charles, actúa como una “tía gruñona” y se gana el sustento con trabajos de brujería. Este continuo trasegar queda interrumpido por la úlcera y otras enfermedades del cabeza de familia. La pequeña tribu se instala en un barrio chicano de Los Ángeles y ahí queda sellado para siempre el desarraigo de Gregory, quien debe enfrentarse, desde corta edad, a grandes dificultades, temores y soledades.

En el barrio latino, el muchacho conoce a Carmen Morales, hija de José e Inmaculada, un matrimonio mexicano que lo acogen como uno más de los suyos. En estos años, Gregory se enfrenta a la brutalidad de un padre en decadencia y, tras la muerte de éste, a una madre exigente y evasiva, que no le demuestra ni un ápice

---

<sup>255</sup> LOTHAR, C. *All about Eva*. En: *The Washington Times*. 11 de Febrero de 1991.



de cariño y que intenta deshacerse de él entregándolo a un orfelinato y a una familia de granjeros, en adopción; además, se ve obligado a soportar a la violenta pandilla de Martínez, de quienes tiene que huir al salir de clase, pues le persiguen y varias veces le propinan diversas palizas, por el simple color de su piel y cabello. Tras diversas disputas y encontronazos, Gregory le propone a Martínez un “duelo a muerte”; se trata de saltar por la vía del tren cuando éste se acerca para demostrar sus verdaderas hombrías; Gregory había practicado a menudo este juego —a veces buscando suicidarse pero aferrándose siempre a la vida— por lo que, esta vez, juega con ventaja; y se salva, aunque por los pelos; pero el cuerpo de Martín queda descuartizado. Este hecho convierte a Gregory en un héroe del barrio.

Mientras estudia la secundaria, Gregory trabaja en diversos empleos, como lustrar zapatos, o acompañar en los juegos de malabarista a su amiga Carmen tocando la armónica. El muchacho descubre los secretos de la sexualidad con Olga, quien podría ser su abuela y quien se ha separado de la familia; pues durante los últimos años de matrimonio de Nora y Charles, la esposa se alejó voluntariamente de su marido, y Olga ocupó su puesto; Nora no quiso darse cuenta, y todo parecía un secreto; pero el caso es que las dos mujeres dejaron de hablarse tras la muerte del predicador.

En la maduración intelectual de Gregory cobra importancia la influencia de su amigo Cyrus, un comunista gran lector, que trabaja como ascensorista y botones en un hotel. Cyrus trata al muchacho como si fuera su hijo; antes de morir, le entrega a Gregory el dinero que tiene ahorrado para que vaya a estudiar a la universidad. En Berkeley, Gregory conoce Timothy Duane, un estudiante burgués con quien compartirá piso y con quien mantendrá una larga amistad.

En el barrio hispano de California, Carmen Morales se queda embarazada de un periodista norteamericano liberal de quien se había enamorado. Éste no quiere responsabilidades y no le da importancia al incidente; le ofrece un

cheque a la muchacha para que aborte. Después de varios meses de dudas y temores por el qué dirán en ese barrio de mente puritana y machista y, sobre todo, muerta de miedo ante la posible reacción de su severo y estricto padre conservador, decide abortar. Pero toma esta decisión demasiado tarde, pues el feto ya está bastante desarrollado. Recurre a Olga, acostumbrada a realizar ese tipo de prácticas, y como es de esperar, esta vez, la operación no sale bien: Carmen enferma gravemente. Olga telefonea a Gregory y le pide que regrese con urgencia. El joven lleva a Carmen al hospital; su vida se salva pero queda infértil. Nadie se atreve a delatar a Olga, quien huye enseguida a Puerto Rico, donde seguirá viviendo de sus brujerías y predicciones. La madre de Carmen le entrega sus ahorros para que se marche del barrio por un tiempo. Carmen conseguirá salir adelante gracias a su imaginación y creatividad; pues montará un negocio de baratijas con el que obtendrá bastante éxito. Con el tiempo se cambia de nombre, pues necesita uno más exótico: Tamar, y se dedica a la fabricación de “joyas étnicas”. Tamar encuentra la paz y satisfacción al adoptar a su sobrino, el hijo de su hermano José (que muere en la guerra del Vietnam) y la novia vietnamita de éste, quien muere tres años después de cáncer, entregándole su hijo a Carmen–Tamar. El pequeño Dai, que resultará ser un fenómeno para las matemáticas, acompaña a su nueva madre en sus numerosos viajes exóticos en busca de materiales e ideas para crear renovados diseños en las piezas de su negocio.

En Berkeley, Gregory se enamora perdidamente de Samantha, hija de un gran magnate de Hollywood; acostumbrada a la vida fácil sin trabajar. Cuando la empresa del padre de ella quiebra, adelantan el enlace matrimonial que tenían previsto para más adelante. Gregory, aunque se ha licenciado en literatura, sigue estudiando la carrera de derecho, y a su vez, trabaja como chófer de un autocar de un colegio. Samantha se queda embarazada sin desearlo; y cuando nace su hija Margaret, resulta ser una pésima madre, lo cual atrasa el desarrollo de la pequeña. A esto se añade la confesión de la hermana del protagonista sobre los desvíos sexuales del padre de ambos. Judy le explica a Gregory que su predecesor la obligaba a

mantener relaciones incestuosas con él, y ello explica la transformación de su carácter y de su considerable aumento de peso. El matrimonio de Gregory es un desastre: apenas son capaces de compartir algo o de escucharse. Gregory consigue sin dificultad su diploma de abogado en la universidad; y al poco tiempo parte a la guerra del Vietnam huyendo de responsabilidades y buscando nuevas emociones. Cuando regresa proyecta toda su energía a intentar ser rico y obtener prestigio. Desde que se divorcia de su mujer, apenas verá a su hija y nunca logrará comunicarse con ella ni comprenderla, abriéndose un abismo entre ambos. Tampoco su madre intenta relacionarse con ella. La niña se escapa varias veces de la casa materna, por la noche sin que ésta lo percate, ni oponga resistencia, más preocupada por su cuerpo, sus cursos de tenis o yoga y otras ocupaciones superficiales.

Gregory entra en un gabinete de abogados donde va ascendiendo progresivamente, a pesar de que siempre es a costa de tener numerosas deudas. Vive intensamente su vida de divorciado, trabajando muchas horas, pero también acudiendo a varias fiestas a la semana y disfrutando de incalculables amantes y encuentros que siempre lo dejan con un sabor a vacío. Varios años después se vuelve a casar. Esta vez, con una explosiva joven rubia, que trabaja de recepcionista en el bufete de abogados: Shanon, quien resulta ser igualmente pasiva e inepta para la maternidad y la vida familiar que Samantha. Durante su embarazo, Shanon sufre depresiones, bebe y fuma mucho. Por eso, su hijo nace alterado y su carácter será hiperactivo. Gregory y Shanon se separan y un año después, su ex mujer le devuelve al niño y desaparece. Gregory tendrá que afrontar la educación de su hijo “salvaje” y los problemas de su hija Margaret, quien ha caído en el mundo de las drogas y de la prostitución; en una ocasión, Gregory la encuentra enferma en un cuartito de muerte; la rescata, la lleva al hospital e intenta ayudarla, pero ella siempre se escapa y regresa a ese ambiente auto destructivo. Además, en el bufete de abogados de Gregory las deudas siguen aumentando. Todos estos hechos — unidos a la profunda huella que dejan en él la experiencia de la guerra, así como a la gran soledad que siempre ha sentido, a la repentina muerte de su madre, y a los

remordimientos de no haberla cuidado en sus últimos días— desencadenan una fuerte crisis nerviosa depresiva. Gregory, en manos de ayuda psicológica, comienza a ordenar su vida. Al final de la novela, el abogado alcanza un equilibrio; consigue asumir sus fracasos y solucionar los problemas que están a su alcance. Su hijo comienza a tranquilizarse ante el cariño de su padre y el de una niñera. Además, Gregory encuentra, sin buscarlo, el supuesto amor verdadero.

La autora que relata la historia está muy unida al personaje principal, Gregory Reeves, un hecho que sólo se revela en la última página de la novela, en uno de los pocos diálogos que aparecen en el texto:

“Lo demás ya lo conoces, porque lo hemos vivido juntos. La noche que nos conocimos me pediste que te contara mi vida. Es larga, te advertí. No importa, tengo mucho tiempo, dijiste, sin saber el lío en que te metías con este plan infinito”<sup>256</sup>.

Aunque predomina la perspectiva de la tercera persona, Allende utiliza la primera persona del narrador para los efectos más dramáticos. La voz de Gregory Reeves es directa, e incrementa de forma efectiva la verosimilitud de la narrativa. También hay otras dos formas de narración: los monólogos interiores y el fluir de la conciencia, dos tipos de manifestaciones mentales de Gregory Reeves. La deliberada indeterminación de voces narrativas y técnicas, así como los numerosos personajes y argumentos secundarios le permiten a la autora explorar la vida y la sociedad en los Estados Unidos desde 1930 hasta los últimos años ochenta del siglo XX.

*El plan infinito* es la primera novela de Allende protagonizada por un hombre; y coincide con su nueva vida en California. La narración deriva de una íntima concepción entre vida y arte. Allende sigue interesada en los problemas sociales y feministas, pero introduce nuevos temas y recursos estilísticos. Se

---

<sup>256</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 348.

enfrenta a cuantiosos y difíciles sucesos sociales y políticos del siglo XX: la Depresión; la Segunda Guerra Mundial, especialmente el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki; los cambios de actitudes hacia la experimentación de nuevas religiones, particularmente la oriental; la revolución sexual; el aborto; el tratamiento de las enfermedades de los negros, indios e hispanicos, con énfasis en los mexicanos en California; la guerra del Vietnam; la escena de Berkeley de los sesenta; la cultura de los “hippies”; la confianza en la psicoterapia; la frecuencia del divorcio; el síndrome de los “yuppies”; el incremento del uso de las drogas; e incluso la locura por la comida saludable. Isabel Allende ofrece una visión multifacética; presenta realidades objetivas y subjetivas. En este contexto, los acontecimientos y trastornos sociales no son vistos como meras condiciones históricas de un cierto periodo, sino que se convierten en experiencias personalizadas en términos de personajes individuales.

Las críticas de *El plan infinito* no fueron muy favorables. Marie Arana–Ward (1993)<sup>257</sup> piensa que hay capítulos estériles que buscan la riqueza del lenguaje agraciado de sus primeras novelas, y que parece que Allende ha dibujado sus personajes desde la televisión.

En cambio, Elspeth Barket (1993)<sup>258</sup> considera que los personajes son convincentes y fascinantes y la escritura elegante, sin embargo, añade que los estereotipos estilísticos y el destino feliz del final estropean tal potencial esplendor. Para Margarita Fichtner (1993)<sup>259</sup>, *El plan infinito* exprime tensión, peligro, coraje, y estilo, por lo que la entronización de Allende como la escritora latinoamericana más ampliamente leída permanece con seguridad. Gayle Golden (1993)<sup>260</sup> tilda la

---

<sup>257</sup> ARANA–WARD, M. *Coming to America*. En: Washington Post Book World. 23 de Mayo de 1993. Pág. 6.

<sup>258</sup> BARKER, E. *Three Quarters of an Epic Reeves' Tale*. En: *The Independent*. 20 de junio de 1993. Pág. 35.

<sup>259</sup> FICHTNER, M. *Latin Vision in US*. En: *The Arizona Republic*. 7 de junio de 1993.

<sup>260</sup> GOLDEN, G. *A Nice, Rambling Trip to Nowhere in Particular*. En: Dallas Morning News. 6 de junio de 1993.

narración de Allende de superficial y desviada, pues con frecuencia se aparta del tema principal; considera a la novela limitada y confusa. Ron Grossman (1993)<sup>261</sup> cree que fascinará y dejará perplejos a muchos lectores, pues

“está escrito en el estilo reporteril de Theodore Dreiser y Sinclair Lewis, y sus temas espirituales evocan el trabajo de Thornton Wilder”,

Según Kathryn Hughes (1993)<sup>262</sup>, Isabel Allende usa el reportaje y la descripción a expensas del diálogo para producir páginas con párrafos largos, monótonos y “tediosos”. Fred Kaplan (1993)<sup>263</sup> considera a la novela “decepcionante” y mecánica. Para Hedy Weiss (1993)<sup>264</sup>, Allende pierde su camino, *El plan infinito* podría pasar como un elaborado guión para una serie en televisión, pues se lee como si estuviera compuesta de una pila de organizados recortes de periódicos.

Anne Whitehouse (1993)<sup>265</sup> considera que el protagonista de *El plan infinito*, Gregory Reeves es “una nulidad” sobre el cual Allende ha “injertado” cerca de cinco décadas de vida americana; es

“un tipo que, frecuentemente, está sufriendo metamorfosis, más que una completa realización individual”

y su voz no se diferencia de la de Allende; este autor sugiere que la novela sería, tal vez, más efectiva con una tercera persona narrativa directa.

---

<sup>261</sup> GROSSMAN, R. “Infinite” Twists are Fascinating and Frustrating. En: Chicago Tribune. 26 de mayo de 1993. Pág. 3

<sup>262</sup> HUGHES, K. Review of “The Infinite Plan”. En: New Statesman and Society. 2 de Julio de 1993. Pág. 38.

<sup>263</sup> KAPLAN, F. Rites of Passage toward Great Unhappiness. En: New York Times. 25 de junio de 1993. Pág. 31.

<sup>264</sup> WEISS, H. Talented Allende loses Her Way. En: Chicago Sun – Time. 9 de mayo de 1993. Pág. 12.

<sup>265</sup> WHITEHOUSE, A. Looking at America. En: Louisville. Courier-Journal. 13 de noviembre de 1993.

Pedro Sorela (1991)<sup>266</sup> resume la presentación de *El plan infinito* por la propia autora, en Madrid, donde Allende se muestra “pletórica”, y confiesa que está enamorada “hasta las patas”, resume la primera parte de la novela, hace alusión al rotundo éxito de la escritora en Europa (“es un fenómeno sociológico”), y describe su personalidad como “ávida e impaciente”<sup>267</sup>.

Catherine R. Perricone (1994)<sup>268</sup> lleva a cabo un detallado estudio sobre las novedades técnicas, estilísticas y temáticas que incorpora la escritora en esta novela y que se diferencia claramente de sus anteriores trabajos. Según Perricone, la novela deriva de una íntima concepción entre vida y arte, y la narradora, —tanto la real, Allende, como la autora ficticia de la novela— relata y explora la vida y la sociedad en los Estados Unidos desde 1930 hasta los últimos años ochenta. Su fascinación por el nuevo mundo (frente a sus anteriores novelas, siempre relacionadas con problemas de Latinoamérica) le lleva a crear “un auténtico trabajo de época que refleja los cambios radicales del medio siglo que presenta”. Perricone explica que los personajes de *El plan infinito* son tan numerosos como los complejos eventos y cambios de actitudes de nuestros tiempos.

### 1.3.7. “Paula”

En 1991 los hijos de Allende, Paula y Nicolás, contrajeron matrimonio en Caracas. Paula se instaló en Madrid con su marido, Ernesto. En diciembre de ese año —cuando Isabel presentaba al público de España *El plan infinito*— recibió una llamada urgente sobre su hija, que había entrado en coma por padecer porfiria. La escritora comenzó una carta para que cuando despertara, si perdía la memoria, pudiera recuperar sus orígenes y situarse en su ambiente con facilidad. Cinco meses

---

<sup>266</sup> SORELA, P. *Vivir antes de escribir. Isabel Allende cuenta en “El plan infinito” su vida en California*. El País. Madrid. 10 de diciembre de 1991. Pág. 36

<sup>267</sup> En estos momentos, Allende aún desconoce la noticia de su hija y el drama que le espera, sólo unos días después.

y medio más tarde, cuando le comunicaron que su hija no volvería a despertar, decidió seguir escribiendo para mantenerse ocupada, y la carta se convirtió en un diario de su lucha contra la inevitable pérdida de su hija. Poco después, llevó a Paula, aún en coma, a su casa de California. Mientras la cuidaba, durante un año, escribió ciento noventa cartas a su madre, que estaba en Chile. Cuando Paula murió —en 1992 y a la edad de veintiocho años— su madre le llevó las cartas y le dijo, que las leyera para saber exactamente lo que había sucedido. Y con todo ese material, reescribió la historia completa. *Paula* se publicó en 1994 y es un testamento centrado en el amor y las memorias redescubiertas más que en el dolor que la endureció<sup>269</sup>.

La primera parte del libro comienza en diciembre de 1991, cuando Paula cae enferma en Madrid y la ingresan en un hospital local, y termina en mayo de 1992. La segunda transcurre entre mayo y diciembre de 1992, desde el día en que Allende (quien había pasado seis meses cerca de su hija) se lleva a Paula, inconsciente y enferma, a su casa en California, donde muere a final de año. *Paula* es su primer volumen no ficticio. Sin embargo, en muchos aspectos, este texto, si no estuviera tan detalladamente basado en la vida real, podría considerarse una novela autobiográfica. La primera persona narradora (Allende) alterna entre los detalles de la enfermedad de Paula y la dramática historia de su propia vida. Los lectores asiduos del pasado de Allende pueden recordar, de sus entrevistas, muchos de los episodios del libro. Incluye sus programas de televisión en Chile, su traslado con su familia a Venezuela después del golpe militar de 1973 y su larga carta a su abuelo, que se estaba muriendo y que se convirtió en *La casa de los espíritus*. Allende describe el terror en Chile después del golpe de estado y el desastroso efecto económico que trajo el régimen militar. Allende y su marido no dejaron Chile por

---

<sup>268</sup> Ver: PERRICONE, C. R. “El plan infinito”: *Isabel Allende’s new world*. En: *Secolas – Annals: Journal of the southeastern Council on Latin American Studies*. Statesboro, GA. Marzo de 1994. Págs 55 – 61.

<sup>269</sup> Allende confesó en una entrevista que temía publicar esas memorias porque pensaba que cada vez que mencionara a Paula comenzaría a llorar otra vez. Aunque todavía le sucede, asegura que fue muy gratificante recibir las respuestas y reacciones de muchos lectores. (Ver: TAWSE, B. *Entrevista a Isabel Allende*. Mailto: s&mworks!@3rdword.com)



motivos económicos, sino porque estaban en peligro de ser arrestados. Cuenta muchas anécdotas de su emigración, en 1975, a Venezuela, donde residió durante más de una década; su dura experiencia del exilio y la tirantez de su matrimonio que terminó en un divorcio, así como la forma en que conoció a su nuevo marido. Provee información interesante sobre la concepción de sus libros y la relación con sus vivencias. Los cimientos de *De amor y Sombra* parten de los sucesos de los cuerpos encontrados enterrados en una mina cerca de Santiago; la oportunidad de conocer un hombre en Europa le dio la idea para construir a Rolf Carle, el héroe de *Eva Luna*; y *El plan infinito* se basa en la vida de su segundo marido. Impulsiva, supersticiosa y muy imaginativa, a Allende nunca le falla su memoria. Disfruta con estos rastreos como con muchos de sus personajes ficticios, atrapados en circunstancias fuera de su control. Paula es un conmovedor tributo de una madre a su hija gravemente enferma y es también la crónica de la vida de una de las escritoras latinoamericanas más leídas internacionalmente. Por eso, de este libro, precisamente, se han extraído muchos de los datos biográficos que se exponen en la presente tesis. Según Celia Correas Zapata:

“Paula es más que una memoria, es una larga plegaria. Se levantan al unísono los espíritus de Isabel y al igual que cuando le dictaron *La casa de los espíritus* al oído, sus voces se funden en una sola nota de armonioso concierto en la elegía. Isabel sale al encuentro de la muerte y la convierte en aliada de la vida, inmortalizando el espíritu de su hija”,<sup>270</sup>.

Nancy Feigenbaum (1995)<sup>271</sup> afirma que los hechos o sucesos de la vida de Allende provocaron la falta de inspiración y el aburrimiento de *Paula* y que Isabel Allende

“ha sufrido un freno y una represión que ha torcido su capacidad para contar historias”.

---

<sup>270</sup> ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 141.

<sup>271</sup> FEIGENBAUM, N. *Fact Are Uninspired in “Paula”*. En: Orlando Sentinel. 21 de mayo de 1995.

Según Doris Grumbach (1995)<sup>272</sup>, Isabel Allende nació para ser contadora de historias, pero la narración sobre la enfermedad de Paula es, algunas veces, meramente un artificio literario. En cambio, Amanda Hopkinson (1995)<sup>273</sup> considera que *Paula* es el primer logro de Allende después de su primera novela, *La casa de los espíritus* y Margot Hornblower (1995) afirma que *Paula* ha traído una nueva audiencia a Isabel Allende<sup>274</sup>. Joachim Kronsbein (1995)<sup>275</sup> dice que Isabel Allende ha escrito en *Paula* una mezcla irreflexiva de superstición, ingenuidad y esoterismo, que convierte al libro en un documento de negación de la realidad:

“*Paula* no es un argumento de su propia vida sino una huida de ella”.

### 1.3.8. “Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos”

*Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos* (1997)<sup>276</sup> no es una novela, sino una exaltación de afrodisíacos y una revisión de cómo éstos se han usado en diferentes culturas a través de la historia. Es una mezcla de investigación histórica, verdades psicológicas, humor y ficción. Las historias cubren una variedad de tópicos, con distintos rangos de las propiedades de los afrodisíacos y ciertas anécdotas de la experiencia de la autora en relación a la comida. Allende redescubre el placer del juego, la ironía, la narración libre y desenfadada. Es un texto humorístico, documentado, meditativo y reflexivo. Allende, después de dar dos vueltas por el mundo de los sentidos, llega a la conclusión de que el único

---

<sup>272</sup> GRUMBACH, D. *Farewell, My Daughter*. En: *Los Angeles Time Book Review*. 30 de abril de 1995. Pág. 3.

<sup>273</sup> HOPKINSON, A. *Review of “Paula”*. *New Statesman and Society*. 22 de septiembre de 1995. Pág. 4.

<sup>274</sup> HORNBLLOWER, M. *Grief and Rebirth*. En: *Time*. 10 de julio de 1995. Pág. 65. Además, esta autora cuenta que Isabel Allende continúa lamentando la muerte de su hija en su casa de Sausalito, rodeada de recuerdos, como los zapatos del bebé Paula revestidos de cobre, fotografías de ella enmarcadas en plata, la jarra de barro que contiene las cenizas de Paula.

<sup>275</sup> KRONSBEGIN, J. *Tante mit Fluegeln*. En: *Der Spiegel*. 10 de abril de 1995. Pág. 222.

<sup>276</sup> ALLENDE, I. *Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1997.

afrodisíaco que funciona es el amor. Más que de ensayo, Allende lo califica como un conjunto de divagaciones sobre el placer y la sensualidad. Está lleno de anécdotas e historias, de manera que se sitúa en la frontera entre ficción e investigación. *Afrodita* es también una memoria abiertamente erótica, que, en general, describe matrimonios y amantes monógamos o relaciones serias. Está escrito para quienes en sus años maduros creen en trucos que reaviven su vida sexual. El libro explora la unión entre lo culinario y lo carnal; y conecta un pesado guisado a fuego lento con la agitación en su propia salsa. Allende combina anécdotas sobre cocina, viajes y romances con breves ensayos sobre la naturaleza del deseo. Escribe sobre el gusto y el olor, flores y sauces, gíbolos y harenes, pinzas de cocodrilo y pirañas, la sensualidad de la lengua y de la música. Cita a otros escritores, como Catullus y Pablo Neruda, William Butler Yeats y Anais Nin. La mayoría las recetas se deben a la madre de la autora, Panchita Llona. Y varían desde las más extravagantes e irreales hasta las más prácticas e íntimas. La escritora examina la naturaleza de su apetito con el claro propósito de divertirse. El libro aparece acompañado de preciosas imágenes de cuadros de distintas épocas de la historia de la pintura. Precisamente, una de las pinturas que se incluye es el último cuadro que terminó Varo: *Naturaleza muerta resucitando* (1963), por lo que los diseñadores del libro, una empresa de Nueva York también constataron parecidos entre las obras de ambas autoras.

Isabel retoma en este libro el humor de los años setenta cuando escribía para la revista chilena *Paula*. Se trata de un libro inclasificable, en el que la Scherezade latinoamericana asume el papel de la diosa griega del amor y la belleza. La autora contó sobre *Afrodita*:

“Este libro me ha sacado de un túnel muy largo y oscuro donde estuve por tres años. Al fin vuelvo a percibir el mundo en toda su estafalaria incongruencia y belleza”,<sup>277</sup>.

Diane Ackerman ha criticado profundamente a Allende (1998)<sup>278</sup>, pues considera que su libro está lleno de errores, como proclamar que los humanos son los únicos animales capaces de hacer el amor “cara a cara” (las ballenas también lo hacen así); afirma que se desconoce si existe una íntima unión entre comida y sexo en los animales, y censura a Allende tanto por la mala calidad de su investigación, como también

“por suspender los créditos de muchos investigadores y científicos cuyo duro trabajo no es citado y la autora lo presenta como propio”.

Mientras tanto, para Jennifer Grey (1998)<sup>279</sup>, *Afrodita* es un examen perezoso de los alimentos afrodisíacos, al tiempo que es informativo, humorístico y conmovedor.

### 1.3.9. “Hija de la fortuna”

*Hija de la fortuna* fue el primer trabajo de ficción de Allende después de seis años y de nuevo su prosa se cubrió de magia. Es una novela victoriana llena de explicaciones sobre la sociedad y de detalles precisos de las visiones de los personajes sobre el mundo que les rodea. El motor de su ficción es la noción de que la gente se mueve a través del mismo espacio físico y habita diferentes realidades. La novela se resuelve de forma realista, con algunas incursiones de lo trascendental.

---

<sup>277</sup> ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998. Pág. 144. Según Celia Correas Zapata, en el mismo libro (Pág. 182), la imaginación de Isabel “y una exultante sensualidad nerudiana, presente en los amores más felices de sus personajes, se unieron en medidas exactas para lograr una receta explosiva (...) Isabel dispensa sabiduría de siglos, pero no se toma demasiado en serio a sí misma. Es precisamente esa gracia para desacralizar mitos riéndose a la par de la solemnidad que su función implica, lo que torna irresistible su mensaje de erotismo y gastronomía”.

<sup>278</sup> ACKERMAN, D. *Touch-Feelie*. En: *Los Angeles Times*. 26 de Abril de 1998. Pág. 12

<sup>279</sup> GREY, J. *Review of Aphrodite*. En: *Florida. Times-Union (Jacksonville)*. 17 mayo, 1998. Pág. 4.

Su acción transcurre, durante el siglo diecinueve, en un escenario que va desde Valparaíso, en Chile, hasta algún lugar perdido de California, cubriendo la ruta del oro y sus consecuencias. Incluye una mirada a los acontecimientos de Europa en los primeros años del siglo XIX, como parte de la historia personal del personaje Rose Sommers.

Una recién nacida abandonada, fruto de una aventura de amor clandestina, aparece en la puerta de la casa de los Sommers. Su propia tía la recoge, le da el nombre de Eliza, la cuida y educa, convirtiéndola en una joven de la sociedad chilena de principios del siglo diecinueve. Desde el instante en que la joven inglesa encuentra el bebé, envuelto en un chaleco de hombre que ella misma bordó, Rose sabe que es la hija de su hermano John, un marinero que pasa muy poco tiempo en tierra. Esto explica su interés en educar a la niña de acuerdo con la posición social de su familia británica. Además del entrenamiento recibido por su tía, Eliza toma lecciones de su Nana, quien le enseña los secretos de su cocina y otras ocupaciones de la casa. Entre las dos escuelas, Eliza está formada para convertirse en una perfecta señorita y ama de casa. Pero los planes de Rose se paralizan de repente, pues cuando Eliza cumple los quince años se enamora de un chico de circunstancias modestas no mucho mayor que ella: Joaquín Andieta, hijo de una costurera y de un padre desconocido.

El reciente descubrimiento de oro en Norteamérica atrae a la multitud codiciosa y ávida. Joaquín, tocado por la fiebre, se marcha en un barco en busca de su fortuna. Pero él no sabe que Eliza está embarazada, pues ella lo descubre cuando él ya se ha ido. Anticipando la reacción de Rose, Eliza embarca en un buque como polizón para buscar a su amado Joaquín en el Norte. Escondida en la bodega y con la ayuda de un joven chino cocinero, Tao Chi'en, Eliza muestra los síntomas de un complicado embarazo que casi la mata. Tao, que también es doctor, la auxilia, y comparte su secreto con la prostituta Dolores Placeres, quien viaja en busca de la tierra prometida. Eliza sufre un aborto, pero sobrevive y llega a California con

ayuda de sus nuevos amigos. Dolores sigue su propio camino y Eliza comienza a buscar a su amante. Pero su vida esta unida a Tao Chi'en: la profunda amistad que se desarrolla, al principio, como amor platónico, se convertirá, al final, en verdadero amor. De tiempo en tiempo, Eliza deja a Tao para buscar en vano a Joaquín. Ronda de lugar en lugar preguntando por él a cada persona. Su nombre ha cambiado de Andieta a Murieta. La ficción se envuelve en una cierta ambigüedad. Aquí concierne la verdadera identidad de Andieta–Murieta. Incluso la misma Eliza se pregunta, en un momento determinado, si ella realmente había vivido un asunto amoroso con Joaquín o sólo lo soñó. No se sabe si Joaquín Murieta es un bandido o proscrito de la administración de la justicia, pero es un hombre que comienza a adquirir una reputación y se convierte en un héroe legendario. Durante el transcurso de la búsqueda de Joaquín, Eliza se refugia en un burdel; allí llega un hombre moribundo por la noche helada y Eliza lo cura aplicando las enseñanzas de Tao Chi'en: le corta dos dedos gangrenosos para salvarle de un peor destino. Más tarde Eliza escucha historias sobre el terrible Jack de tres dedos, conocido como el teniente de más confianza de Joaquín Murieta.

Abandonando su inútil búsqueda, Eliza escribe a Tao Chi'en para que la recoja y vuelve con él al lugar donde ha instalado su consulta médica. Cuando la policía captura a Joaquín Murieta y su banda, Eliza intenta reconocer su cadáver como el amante que dejó Valparaíso dos años antes. Y aunque no logra identificarlo con seguridad, se declara libre del pasado. El final equívoco no clarifica si el pasado está muerto y no puede revivir, o si su búsqueda ha terminado porque está cansada de la adivinanza.

La narración de Allende fluye con la natural tranquilidad de sus primeros libros. El pasaje que describe el desarrollo de la enfermedad de Eliza embarazada en el barco en la costa norteamericana es muy realista: conlleva las dificultades y angustias de Tao Chi'en, quien no sabe qué hacer con una mujer polizón,

dependiente completamente de su cuidado, para que sobreviva y alcance su destino; está obligado a ocultar esta presencia al resto de la tripulación.

Uno de los capítulos de la novela se refiere a Tao Chi'en, a sus humildes orígenes en una lejana ciudad de su país, y a su educación por un profesor que le instruye en medicina. Destacan la descripción de su infancia, la pobreza de sus padres, así como la historia de su mujer, Lynn, y su entrenamiento en la misteriosa y, algunas veces, inescrutable tradición de la cultura Oriental. El estoicismo de Tao, su humildad, sabiduría y paciencia infinita, así como las ingeniosas respuestas a las observaciones de Eliza le hacen distinguirse sobre otros personajes; incluso Eliza empequeñece por la presencia de Tao Chi'en.

Allende provee una descripción de una parte de Norteamérica (que en la actualidad es California) en la edad del oro; muestra un vívido cuadro de las actividades de los buscadores, el caos, la avaricia, el trabajo fatigoso y monótono, y los estilos de vidas de los extranjeros.

Para Cecilia Novella, *Hija de la fortuna* es una historia entretenida, de lectura fácil y rápida, pero a diferencia de otros libros de Allende, donde todos los hechos o sucesos están resueltos, deja un sentimiento de que falta algo, pues no se relata el último destino de Eliza y Tao Chi'en<sup>280</sup>. Según Robert Davis-Undiano (2000)<sup>281</sup>, la parte central de esta novela es la unión entre la libertad personal y social de Eliza con su identidad como una ciudadana de América; la perspectiva de esta mujer, su libertad personal, se une con su experiencia y aprendizaje en relación a sus vivencias y los numerosos trabajos que lleva a cabo; el libro imita a las novelas históricas del siglo diecinueve y la heroína desarrolla lo que en el siglo diecinueve se llama “sensibilidad”, una mezcla entre sentimiento y reconocimiento,

---

<sup>280</sup> Ver: NOVELLA, C. *A Victorian Novel*. En: Excerpt, Book Hispanic. N° 13. Estados Unidos. Enero - febrero de 2000. Pág. 88.

<sup>281</sup> DAVIS-UNDIANO, R. *A Border Experience*. En: Hispanic. N° 13. Coral Gables, Estados Unidos. Enero-febrero de 2000. Pág. 90. 1/3.

un camino de reacción hacia el mundo y a la vez un entendimiento de éste; todo ello en el contexto del siglo diecinueve en Chile y California.

### 1.3.10. “Retrato en sepia”

*Retrato en sepia* se sitúa cronológicamente justo en medio de otros dos libros de Allende, pues es la continuación de *Hija de la fortuna* y el antecedente de *La casa de los espíritus*.

Aurora del Valle es la protagonista de la novela y la narradora de la historia, que escribe su relato y el de su familia remontándose veinte años atrás de su nacimiento. Sus pesadillas y su carácter están marcados por el desconocimiento de sus orígenes familiares y por haber borrado de su memoria los primeros cinco años de su vida que, al principio, nadie quiere revelar.

El primer capítulo presenta, en situaciones opuestas, a los abuelos maternos y paternos de la protagonista, pero no se sabrá nada a cerca de sus padres hasta varios capítulos después. Tao Chi'en y Eliza (los protagonistas de *Hija de la Fortuna*) son los abuelos maternos, mientras que Paulina del Valle y Feliciano Rodríguez de Santa Cruz (personajes secundarios de *Hija de la fortuna*) son los paternos. Aurora pasa los primeros cinco años de su vida con la primera pareja, y los quince siguiente (hasta que se casa) con la segunda. Con la historia de Tao Chi'en y Eliza por una parte, y la de Feliciano y Paulina del Valle por otra, continúa el relato de *Hija de la fortuna*, que terminaba justamente cuando la profunda amistad entre Eliza y Tao Chi'en se convierte en amor verdadero. Eliza y Tao Chi'en se han casado con el rito budista, pero como esta unión no está reconocida por la ley, sus hijos son considerados como ilegítimos. La estrambótica pareja vive en el barrio chino de California. Tao Chi'en ejerce de médico, y gasta gran parte de su dinero en ayudar a las míseras *sing-song girls*, niñas chinas compradas para la



explotación de la prostitución. Eliza ha montado una pastelería en una casa victoriana de varios pisos y que dispone de un salón para tomar té; allí recupera algunas de las recetas que aprendió tiempo atrás en la cocina de Miss Rose (su madre adoptiva) y Mama Fresia (la Nana). Eliza ya sabe quien es su verdadero padre: el marinero Johns Sommers. Miss Rose, desde la muerte de su hermano Jeremy, vive en Inglaterra, primero subsiste sin dificultad gracias a los ingresos que le aportan las novelas pornográficas que escandalizaron a la sociedad y que firma con el seudónimo *Una Dama Anónima*; por entonces escribe novelas románticas, que también vende como rosquillas. El padre de Eliza muere pronto: cuando le llega su hora se tira al mar desde el buque donde navegaba. Eliza y Tao Chi'en tienen dos hijos: el mayor se llama Ebanizer (en honor a un antiguo amigo del padre), pero lo llamaban Lucky por ser el chiquillo con más suerte que se había visto en Chinatown; y Lynn, en honor a la primera mujer de Tao Chi'en (muerta hace años), cuyo espíritu los sigue acompañando, hasta el punto que ayuda a Eliza a concebir su hija. La mezcla de raza da lugar a una niña extraordinariamente bella, que recuerda a Rosa la bella, el mítico personaje de *La casa de los espíritus*, aunque Lynn es más real y su hermosura no es mágica sino humana. Mientras Eliza cría a sus hijos, Paulina del Valle (la futura abuela paterna de Aurora) recibe, desde Chile, a su sobrino Severo del Valle, para educarlo, pues su madre es incapaz, y ya lo han expulsado de varios colegios. Paulina es de origen chileno pero el éxito de los negocios que montó en diversos lugares de la ruta del oro en los tiempos de la fiebre de este mineral la hicieron rica, y su implacable ojo para los negocios la sigue manteniendo en una envidiable posición en San Francisco. Recibe con cariño a su sobrino, pues sus hijos no han cumplido sus expectativas y se han convertido en unos "vagos" que viven del cuento y de los negocios de la madre. Severo del Valle quiere ser abogado y su tía le facilita esos estudios. Severo se enamora de Lynn cuando ésta tiene doce años de edad y él unos cuantos más. La ve por primera vez durante una visita con su tía al salón de Té de Eliza, en China Town. Después contemplará en diversas ocasiones su bello rostro de niña fotografiado y reproducido en distintas postales de venta en California. Antes de ir a Norteamérica,

Severo pensaba casarse con su prima Nívea, con ella mantiene una relación epistolar durante muchos años; y la atracción que siente por Lynn le hace sentir cierta culpabilidad. Cuando la hija de Eliza es una joven de diecinueve años, es fichada como modelo para la elaboración de una escultura que será el símbolo de “La República”; son muchos los hombres que van admirar su belleza mientras posa. El propio marido de Paulina del Valle, un mujeriego con una renombrada querida, Amanda Lowell (que después será la amante de su hijo), va a verla; ese día su hijo Matías había quedado con su padre para pedirle dinero y lo acompaña en su visita a la famosa modelo. Y aunque él no fija su mirada en Lynn ni un solo segundo, ésta se enamora profundamente de él; tal vez por eso mismo, porque él no la mira. Una apuesta de sus amigos lleva a Matías a conquistarla y acostarse con ella. A Matías esto no le cuesta ningún trabajo y la virgen Lynn se le entrega sin obstáculos; no sólo la humilla ante sus amigos en repetidas ocasiones sin que ella se dé cuenta, sino que también la deja embarazada. A los tres meses, los padres de Lynn se enteran de lo sucedido y se lo comunican a Paulina del Valle; su hijo niega los hechos y se desentiende de esa relación. Sin embargo, Severo, enamorado de ella va a visitarla con frecuencia y le pide que se case con ella, aunque ésta no lo quiera: así su hijo tendrá un apellido honorable y ella la protección que se merece. Lynn finalmente acepta; Severo deberá marchar a la guerra de Chile y ella tendrá tiempo para reflexionar. Pero dos días después del parto (del que nace Aurora), Lynn muere, a pesar de los intentos de su padre médico por salvarla. Entonces la abuela paterna reclama a su nieta. Eliza se opone, el marido es Severo y está de acuerdo en que la cuiden los abuelos maternos. Cinco años después varios hombres armados con palos vestidos con pijamas negros y las caras cubiertas por pañuelos asesinan, delante de la pequeña Aurora, a Tao Chi'en, quien está arruinando los negocios de gran parte de la comunidad china de California con la salvación de las *sing-song girl*, delitos en los que las autoridades comenzaban a reparar gracias al médico, ayudado por Donaldina y Martha, dos misioneras prebisterianas: se habían conducido con gran cautela y discreción para no ofender a la comunidad budista, pero ahora la misión prebisteriana contaba con nuevos miembros decididos a

implantar las normas mínimas de decencia cristiana en ese sector, que no era territorio chino sino americano. En torno al tráfico de niñas esclavas para fines sexuales, existía una conspiración de silencio, las misioneras sabían que las autoridades americanas recibían soborno y hacían la vista gorda. Eliza tiene que partir a enterrar a su marido a China, tal y como era su deseo. Por entonces también ha muerto Feliciano, el marido de Paulina del Valle, y ella está embaída en una profunda depresión y luto. Cuando Eliza le entrega la nieta a la abuela paterna, ésta se lleva una gran alegría. El padre se ha desentendido y Severo se ha vuelto a casar, esta vez, con su novia de siempre, Nívea; la pareja vive en Chile y ya tiene varios niños. La abuela materna abandona a Aurora en la casa de su abuela paterna, sin darle a su nieta ninguna explicación, ni despedirse. Además, le promete a Paulina que tampoco intentará comunicarse con ella, así Aurora podrá integrarse mejor en el ambiente americano. Ignora que ésta será la causa de los grandes trastornos de Aurora. La niña sufre continuas pesadillas que, sin saberlo, la remiten al sangriento asesinato de su abuelo. Esas pesadillas continuarán hasta que Aurora sea una adulta y se sienta verdaderamente querida por un hombre: Iván Radovic. Pero hasta que esto suceda pasarán muchos años de sufrimiento y angustia. Se acostumbra a vivir con Paulina del Valle, en un medio social mucho más elevado que el de Eliza, con numerosos mayordomos y empleados a su disposición. Paulina decide volver a Chile, para quedarse en su tierra natal. Antes de su regreso, despide a muchos de los empleados de su casa de San Francisco. Y acepta la petición de casamiento de su mayordomo Frederick Williams, un inglés diez años más joven, acostumbrado a servirla y que no tiene adónde ir, pues ha pasado la mitad de su vida junto a ella. La confianza y el cariño que siente por ese empleado que ha permanecido a su lado durante más de treinta años, unido a su vena provocadora y su gusto por escandalizar a la sociedad chilena son las razones que terminan por convencerla. Paulina se instala en Santiago, mientras que en Valparaíso viven Severo, Nívea y sus hijos, y otros familiares. La existencia de Aurora transcurre entonces en su nueva casa de Chile, donde intenta por todos los medios descubrir su misterioso pasado. Después de que Paulina trate de educarla en distintos colegios religiosos, de

los que Aurora siempre se escapa, termina haciéndolo en su propia casa con la señorita Matilde Pineda, una maestra chilena que enseña a Aurora “casi todo lo importante que sé, salvo sentido común, porque ella misma no lo tenía”<sup>282</sup>. También se aficiona a la fotografía gracias a una cámara que le regala Severo del Valle.

Tras pasar los incidentes de la inestable situación política, conoce a su padre, Matías Rodríguez, quien llega moribundo desde Europa acompañado por Amanda Lowell, la que fue primero querida del marido de su abuela. Matías padece una enfermedad incurable y pasa mucho tiempo tumbado en una cama de una habitación. Aurora lo acompaña y Matías le cuenta algunos detalles de su pasado; le confiesa que él es su padre, y le habla de su escasa relación con su bella madre modelo.

Durante la travesía de un viaje a Europa con su abuela enferma, Aurora conoce a Diego Domínguez, su futuro marido, y también comienza su amistad con el doctor Iván Radovic, un médico que ayuda a curar a su abuela y que muchos años después cambiará la vida de Aurora al convertirse en su amante. La boda entre Aurora y Diego se prepara por todo lo alto a pesar de que apenas se conocen. Aurora se va a vivir a una granja de California con su marido, sus suegros y su cuñado Eduardo, casado con Susana. Aurora pronto se lleva una decepción de su marido, frío, indiferente y pasivo. Su abuela enferma y Aurora regresa a visitarla. Le enseña las fotos de su familia, entre otras, a su amigo Iván Radovic, y éste atisba detalles que le inducen a pensar que el marido de Susana es Diego, el marido de Aurora. La joven, aunque sospecha de la infidelidad de Diego, no quiere enfrentarse a la realidad. Pero finalmente confirma sus sospechas: Susana y Diego son amantes desde hace tiempo. Aurora enferma de pulmonía y pasa un tiempo en la casa de su suegra, a quien tiene mucho cariño y a quien no quiere contarle la verdad para no hacerle daño. Pero cuando su abuela empeora, vuelve de nuevo a Chile para

---

<sup>282</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 168.

acompañarla. Paulina del Valle muere, y Aurora ya nunca regresará a la casa de su marido. Frederick Williams, tras conocer la verdad, le asegura que a su lado no le faltará nada, pero Aurora se hace amante de Iván Radovic; aunque no se pueden casar por la condición de separada de Aurora, para cuando acaba la novela su amor ya se ha afianzado. La confianza que le da Iván le permite recordar los cinco primeros años de su existencia en el barrio Chino, que estaban ocultos en su memoria. Eliza, que siempre se había mantenido en contacto epistolar con Severo del Valle, visita, por entonces, a su nieta y le revela los detalles que a ésta le faltaban para completar el rompecabezas sobre su infancia, sus orígenes e identidad. Reunidos todos los detalles, Aurora cuenta la historia para salvar su memoria y tener una identidad.

Aunque el libro es bastante realista está poblado de coincidencias, prodigios y supersticiones que lo envuelven en cierto aire mágico, sin que lo sobrenatural llegue a apoderarse de las situaciones, como sucede en otras de sus novelas. En general describe situaciones extrañas, a veces cómicas, a veces misteriosas, pero siempre creíbles y muy reales, dentro de su rareza o extravagancia.

Joaquín Marco (2000) resume la novela y alude a los éxitos de venta de la escritora. Su crítica es positiva:

“*Retrato en sepia* viene a completar un mundo narrativo anterior, pero Isabel Allende, sin renunciar al toque de manierismo del “realismo” mágico, por su cuidado estilo y por la exaltación romántica de las acciones de sus personajes, ha diseñado este tapiz histórico con la artesanía de la experiencia”<sup>283</sup>.

Óscar López (2000)<sup>284</sup> entrevista a Isabel Allende y comenta cómo es su vida actual, con sus éxitos y pérdidas. La autora explica cómo, sin quererlo, le salió

---

<sup>283</sup> MARCO, J. *Retrato en sepia. Isabel Allende*. En: *El Cultural. El Mundo*. Madrid. 22 - 28 de noviembre de 2000. Pág. 13.

una trilogía con su última novela: distintas personas le dijeron que el final de *Hija de la fortuna* quedaba colgado, por eso decidió retomar algunos personajes y cerrar algunas tramas. Por eso, aconseja, para ver la continuidad de los personajes, leer primero *Hija de la fortuna*, después *Retrato en Sepia* y por último *La casa de los espíritus*.

### 1.3.11. Libros juveniles

La presente tesis sólo compara la obra de Isabel Allende con la de Remedios Varo hasta la novela *Retrato en Sepia*. Aunque la escritora ha seguido publicando, y su universo se torna igual de mágico que en sus primeras ficciones, no habría espacio en esta tesis para proseguir con las indagaciones con sus últimas ficciones, dirigidas a un público juvenil. Además, consideramos que las analogías encontradas hasta esta obra de Allende son suficientes para validar las hipótesis inicialmente trazadas. No obstante, ofrecemos aquí un resumen a modo de reseña de los estos libros, cuya calidad a nuestro modo de ver ha desmejorado bastante con respecto a los anteriores.

#### ***“La ciudad de las bestias”***

Cold, un muchacho americano de 15 años, es enviado por sus padres a casa de su abuela Kate, en Nueva York, mientras su madre, enferma de cáncer, se somete a tratamiento. Kate, una escritora que trabaja para una revista de viajes, tiene una sorpresa para su nieto: viajarán juntos a la selva amazónica, entre Brasil y Venezuela, como parte de una expedición para buscar a una criatura gigante que desprende un olor tan penetrante que desmaya o paraliza a todo el que se acerca.

---

<sup>284</sup> LÓPEZ, Ó. *Isabel Allende en Luces y Sombras*. En: *Qué leer día a día*. Revista mensual. Año 5. Nº 50. Barcelona. Diciembre 2000. Págs. 28 - 32

Durante la aventura la abuela y el nieto convivirán con una galería de personajes, desde Nadia Santos, una chica brasileña de 12 años que se comunica con los animales, a un centenario chamán indígena conocedor de secretos de la medicina y de las tradiciones, y a una tribu de indios que viven como en la Edad de Piedra y dominan el arte de hacerse casi invisibles. El universo de Isabel Allende se amplía en esta novela con nuevos elementos de realismo mágico, aventura y naturaleza, que introduce al lector en un viaje sin pausa por un territorio misterioso donde se borran los límites entre la realidad y el sueño, donde hombres y dioses se confunden, y donde los espíritus andan de la mano con los vivos.

*La ciudad de las bestias* es un relato irónico que reprocha sutilmente la actuación y pasividad del gobierno y de la opinión mundial respecto a la situación de explotación a la que son sometidas muchas tribus indígenas del Amazonas. Esconde una crítica por la invasión masiva del hombre blanco con fines exclusivamente económicos y materialistas. La novela, en ocasiones, moralista, describe los paisajes amazónicos, sus gentes y culturas.

### ***“El reino del dragón de Oro”***

En su segunda entrega de la trilogía *Memorias del águila y el jaguar* iniciada con *La Ciudad de las Bestias*, Isabel Allende conduce la acción hasta los valles del Himalaya, donde se encuentra el mítico reino del Dragón de Oro. El National Geographic le encarga a Kate un reportaje acerca de ese reino, y a ella se le unirán su nieto Alex y su amiga Nadia. Al mismo tiempo, dos mafiosos planean robar la estatua del Dragón de Oro, que además de su inestimable valor económico tiene poderes adivinatorios. Entretanto, en el reino, el monje Tensig transmite a su joven discípulo todos sus conocimientos sobre artes marciales, filosofía y medicina natural.

La estatua del Dragón de Oro permanece oculta en un reino pequeño y

misterioso, enclavado en la cordillera del Himalaya. Y según cuenta la leyenda, este objeto, un poderoso instrumento de adivinación incrustado de piedras preciosas, preserva la tranquilidad de estas tierras. Una calma que ahora, por la codicia en el alma de los hombres, puede verse perturbada. Isabel Allende descubre el valor y la sencillez de las enseñanzas budistas a través del lama Tensing, maestro y guía espiritual de Dil Bahadur, el joven heredero del reino, a quien instruye en el valor de la compasión, la naturaleza, la vida y la paz.



**Capítulo 2.**  
**Retórica de Remedios Varo e Isabel**  
**Allende: conexiones y diferencias**

## Capítulo 2. Retórica de Remedios Varo y de Isabel Allende: conexiones y diferencias

Tanto las pinturas y dibujos de Varo como los escritos de Allende están provistos de una retórica que ayuda a idear sus respectivos imaginarios. Metáforas e hipérboles, además de acumulaciones icónicas caóticas, sinécdoques y metonimias visuales en la pintora, son los recursos expresivos que dominan en sus ficciones y con las que crean multitud de seres híbridos, mezcla de humanos y animales, humanos y vegetales, o incluso humanos y máquinas. Pero, mientras que en las imágenes de Varo estas transformaciones son reales dentro de sus propios márgenes ficticios y podemos deleitarnos con verdaderos seres mixtos, en las descripciones de Allende estas metamorfosis son meros recursos expresivos o notas de color que amenizan la lectura, pero que en ningún momento hay que tomárselas al pie de la letra en su significado estricto o literal, pues en tal caso la ficción tomaría otros cauces a los reales y se tornaría fantástica, una intención que no es la de Allende, como se comprueba por el contexto narrativo y por el argumento general de las obras en el que están inmersas.

Tantas sutilezas y detalles lleva a preguntarnos: ¿Es posible comparar la retórica pictórica de una con la retórica literaria de la otra o la retórica pictórica con la retórica literaria en general?

A pesar de que una imagen y un texto que comparten una figura retórica parecida o análoga jamás tendrán un sentido idéntico, sí es posible establecer una comparación entre esa imagen y ese texto, no sólo porque todo lo existente es comparable, sino porque toda retórica comprende rasgos comunes para sus respectivos lenguajes artísticos, relacionados con la búsqueda de la

belleza, la emoción o el sentimiento. Y es que la retórica es tanto un instrumento de interpretación como un estímulo para el placer de la obra de arte<sup>1</sup>, que permite excitar la sensibilidad, incrementar el misterio o favorecer la comunicación ante tal espectáculo artístico de la índole que sea. Estas figuras son fuente de ambigüedad, autorreflexividad, adensamiento semántico, experiencia estética, pues:

“...el estado afectivo intelectual que persigue y provoca el texto literario (o el texto artístico) cuando efectúa un desvío o transformación de la norma, atrae la atención sobre la relación expresión, y contenido, y por tanto viene a identificar —como señala el Grupo  $\mu$  (1992, 236) — función poética o estética con función retórica”<sup>2</sup>.

Pero centrémonos en la retórica de Allende y Varo para poder situar objetivamente sus diferentes funciones. He aquí un ejemplo del uso de estos recursos por parte de la escritora a mero modo ilustrativo de lo expuesto:

“‘Cuídate, John, mira que no puedes dejarme sola en este mundo. Estás adelgazando y tienes un color raro’, le había repetido Rose a diario cuando el capitán la visitó en Londres. Desde entonces **una implacable metamorfosis estaba transformándolo en un lagarto**”<sup>3</sup>.

Se trata de una transformación metafórica de un personaje humano a lagarto, en *Retrato en sepia*, para indicar que anda moribundo. Aunque al toparnos con esta frase en el texto podemos imaginar a ese pobre hombre, si continuamos leyendo observamos que el marinero sigue siendo un hombre y no un lagarto, por lo cual la función de la retórica de Allende es únicamente expresiva y estética y su sentido no es estricto pues su ficción, aunque bañada de un sutil realismo mágico, jamás llega a ser fantástica. Además, si imagináramos

<sup>1</sup> Ver: CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 172.

<sup>2</sup> Op. cit. Pág. 184.

<sup>3</sup> ALLENDE, I. *Retrato en Sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 25.

esa metáfora verbal en su sentido visual, es decir, si John se convirtiera verdaderamente en un lagarto el efecto sería otro y el sentido aún más cáustico y espeluznante.

En el cuento *Dos palabras*, la autora vuelve a unir metáfora e hipérbole para transformar, en un nivel estético y expresivo, al ser humano en un lagarto:

“Se arrastraban penosamente, con **la piel convertida en cuero de lagarto** y los ojos quemados por la reverberación de la luz”<sup>4</sup>.

Una función parecida adquiere otro ejemplo de la retórica allendiana de *El plan infinito*, en el que un abogado es concebido como “un pulpo”, valiéndose de una metáfora y de una hipérbole: “El hombre resultó ser uno de los abogados más famosos del país, **un pulpo cuyos tentáculos abarcaban todo el oeste...**”<sup>5</sup>.

En cambio, son muchísimos los cuadros de Varo donde podemos contemplar una transformación física y real, que permanece eternamente en su ficción porque tal ficción es atemporal y coincide exactamente con el espacio en el que se encuentra ubicada. Aquí van dos ejemplos:

*Personaje alado*, 1959 (**Imagen 2. 1**), se compone de diversos elementos que en apariencia nada tienen que ver entre sí: sus piernas son de mujer (por tanto humanas); los ojos de búho, la nariz y la boca de mamífero, las orejas de felino; tiene cuatro manos que parecen patas de gallina, una cola de paloma y varias alas extrañas que actúan como una capa. La transformación dentro de su contexto ficticio es real y por tanto el recurso expresivo no sólo es

---

<sup>4</sup> ALLENDE, I. *Dos Palabras*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona 1994. Pág. 12.

un elemento estético (como sucedía en Allende) sino un elemento imprescindible en el argumento de la imagen, pues esta transformación es el argumento en sí mismo.



**Imagen 2. 1.** *Personaje alado*. 1959. Lápiz sobre papel. 22.5 x 17 cm.

Un nuevo personaje híbrido —real en su contexto ficticio que es la superficie pictórica— es la mujer lechuza de *El encuentro*, 1962 (**Imagen 2. 2**), en el que esta fémina adopta los rasgos de tal ave tanto en su rostro como en su pelo y piel superior; mientras que sus piernas son humanas. Varo se vale de una permutación o metáfora conmutativa para hacernos ver simultáneamente a una mujer y a una lechuza con un efecto paradójico.

Las diferencias de visuales y literarias de Varo por tanto, en el sentido expresivo que cada creadora no estrictamente en el lo que vemos o leemos. No la coincidencia entre este transformación metafórica o humanos a animales, máquinas tan abundante en



**Imagen 2. 2.** *El encuentro*. 1962. Vinílica sobre cartulina. 64 x 44 cm.

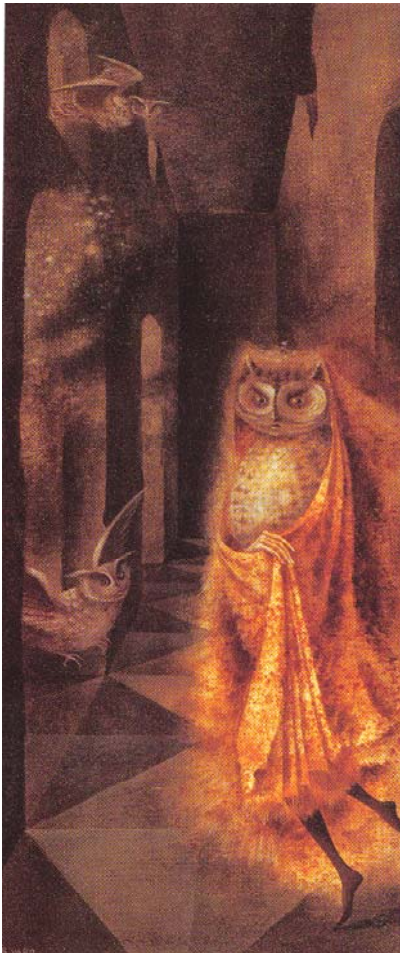
estas retóricas y Allende se hallan, específico y dota a su ficción y significado literal de obstante, es curiosa tipo de hiperbólica de seres vegetales o las dos autoras,

como lo corroboran muchos otros ejemplos que comentamos a continuación, analizándola en el caso de Varo desde el punto de vista de varios especialistas en retórica del arte como son el Grupo  $\mu$ , Carrere y Saborit o Elena Oliveras.

<sup>5</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 228.

## 2. 1. Retórica de Varo: ejemplos a modo ilustrativo

### 2.1.1. Pandemóniums visuales, acumulaciones icónicas caóticas o figuras no reversibles no jerarquizadas y metáforas o permutaciones



**Imagen 2. 3.** *Caza nocturna*.  
1958. Mixta sobre cartulina. 49.5  
x 23.5 cm.

Son muchos los ejemplos de seres híbridos antropomorfos o/y zoomorfos de Varo, creados mediante el recurso del pandemónium visual<sup>6</sup>, la acumulación icónica caótica<sup>7</sup> o la figura no reversible no jerarquizada<sup>8</sup>.

Así, el personaje principal del óleo *Caza nocturna*, 1958 (**Imagen 2. 3**), es una mezcla de lechuza y de mujer: su cuerpo y rostro son prácticamente de lechuza, excepto la nariz y la boca, que son de mujer, al igual que las piernas, los pies y la mano, que sostiene la luminosa capa con la que se cubre. Según la terminología del Grupo  $\mu$ , este personaje sería una figura no reversible no jerarquizada; pues: no se trata de formar un todo conocido (...) sino

---

<sup>6</sup> término propio de la retórica literaria.

<sup>7</sup> en la terminología de Carrere y Saborit. (CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000).

<sup>8</sup> según la terminología del Grupo  $\mu$ . (GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993).

“de formar un tipo nuevo, lo que impide que la figura sea reversible. Además, la yuxtaposición operada no implica ninguna intersección semántica entre el substituyente y el substituido. Se trata únicamente de ajustarse a la estructura habitual de la clase que los engloba”<sup>9</sup>.



**Imagen 2. 4.** *Personaje*. 1961. Óleo sobre masonite. 58.5 x 39.5 cm.



**Imagen 2. 5.** *Descubrimiento de un geólogo mutante (detalle)*. 1961. Óleo sobre masonite. 60.2 x 50.6 cm.



**Imagen 2. 6.** *Aves*. 1961. Mixta sobre papel. 18.5 x 43.5 cm.

Partiendo de elementos preexistentes del búho y de la mujer, Varo crea una figura nueva que, por tanto, no es reversible, sino un nuevo producto conformado por partes distintas de otros seres<sup>10</sup>. En el campo verbal este recurso

<sup>9</sup> GROUPE μ. *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Págs. 273 y 274.

<sup>10</sup> Op. cit. Págs. 273 y 274.

concuera con el término “pandemónium” literario, y Carrere y Saborit calificarían a esta figura como una “acumulación icónica caótica”, pues el nexo acumulativo proviene de elementos “copresentes” dispuestos de forma incoherente<sup>11</sup>.

En *Personaje*, 1961 (**Imagen 2. 4**), distintos motivos se unen entre sí de forma incoherente. El abdomen del individuo ha sido sustituido por una botella, lo cual podría ser una metáfora denotativa, pues hay una semejanza formal. Pero lo más extraño no es el abdomen–botella sino que en su interior (que es el interior del hombre) se perciben las piernas de una mujer descendiendo por unas escaleras; el cuello de este sujeto es hiperbólico, muy alargado en comparación con el cuerpo, hay un trastoque de proporciones. Este personaje no tiene brazos, sino alas.

Nuevos ejemplos de este tipo de retórica de Varo lo constituyen el personaje de *Descubrimiento de un geólogo mutante*, 1961 (**Imagen 2. 5**), con cuerpo de hombre, alas de libélula y aguijón de abeja, y los seres zoomorfos de *Aves*, 1961 (**Imagen 2. 6**), mezcla de lechuzas, gatos y humanos<sup>12</sup>.

Varo también se vale de permutaciones y metáforas conmutativas para crear seres híbridos. Así sucede en la mujer–búho del óleo *La creación de las aves*, 1957 (**Imagen 2. 7**). El plumaje y los grandes ojos del personaje son de búho, la nariz, la boca y el cuerpo, de mujer. Carrere y Saborit calificarían a esta figura expresiva como “permutación”, pues transfiere

---

<sup>11</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 252.

<sup>12</sup> Uno de ellos presenta ojos, orejas y cuerpo de gato, pero alas de pájaro y nariz, boca y bigotes humanos; otros de ellos, orejas y ojos de gato, patas de pájaro y nariz y cejas humanas; a otros tantos, junto a los rasgos anteriores, se añaden nariz y boca humanas; por último, tres de ellos son prácticamente sólo aves.



“las consecuencias expresivas directamente al plano del contenido, las más de las veces hacia el terreno de la paradoja”<sup>13</sup>.



**Imagen 2. 7.** *La creación de las aves.* 1957. Mixta sobre cartón. 47 x 27.5 cm.

Y este personaje de Varo es paradójico, pues es un ser indefinido e híbrido, mezcla de otros seres. El Grupo  $\mu$  explica:

“La permutación es una figura rara, sin duda a causa del efecto violento y casi teratológico que produce. (...) El efecto de la desviación no es simplemente el de chocar. El grado percibido y el grado concebido son relacionados simétricamente, y no se puede evitar sentir aparecer dos analogías invertidas la una con relación a la otra. (...) La base de estas metáforas es, como siempre, la coposición de algunos rasgos”<sup>14</sup>.

Igualmente, esta figura podría interpretarse como una metáfora invertida, pues se trata tanto de una “mujer–búho” como de un “búho–mujer”,



**Imagen 2. 8.** *Tailleur pour dames* (detalles). 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.

por lo que para la investigadora Elena Oliveras se trataría de una “metáfora conmutativa”, pues presenta los dos términos de la relación, y el sujeto y el modificador se encuentran desestabilizados, alternando sus respectivos lugares:

<sup>13</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 282

<sup>14</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Ed. Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 274.

“Ante la falta de respuesta unívoca, el lector —‘equilibrista del sentido’— es obligado a permanecer en el punto medio de dos alternativas posibles”. (...) “Las metáforas conmutativas producen ‘imágenes compuestas’”<sup>15</sup>.

En el cuadro *Tailleur pour dames*, 1957 (**Imagen 2. 8**), hay varios ejemplos de permutaciones. Por un lado el traje–silla–bandeja, con el que está ataviada una de las mujeres, cuyo sombrero adopta a su vez la función de bandeja, y su capa la de silla. Por otro lado, las tijeras–rostro, que conforman la cara del costurero es una permutación, pues deja ver unas tijeras a la vez que una cara, con lo que se crea una situación extraña.



**Imagen 2. 9.** *Microcosmos o Determinismo* (detalle). 1959. Témpera sobre masonite. 94.5 x 89.5 cm.

En *Paisaje torre centauro*, 1943 (**Imagen 2. 34**) aparece un centauro, con rostro de hombre y cuerpo de caballo (permutación), mientras que en *Microcosmos o Determinismo*, 1959 (**Imagen 2. 9**) las permutaciones son diversas: hay nuevamente un centauro, otro ser que tiene cuerpo humano y rostro de cabra y un tercer personaje con cuerpo y rostro humano y manos de cangrejo.

Los árboles adquieren características arquitectónicas en *Arquitectura vegetal*, 1962 (**Imagen 2. 10**), mediante sus arcos de medio punto y sus agujeros–ventanas; se trata de una metáfora conmutativa o una permutación, así como una

---

<sup>15</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 146

hipérbole (en las exageradas dimensiones de sus troncos con respecto a los personajes que por ellos circulan).



**Imagen 2. 10.** *Arquitectura vegetal*. 1962. Óleo sobre tela. 57. 5 x 44



**Imagen 2. 11.** *Lady Godiva*. 1959. Óleo sobre marfil. 16 x 8 cm.



**Imagen 2. 12.** *Hacia el acuario*. 1961. Óleo sobre cartón. 46 x 27 cm.

Asimismo, una especie de permutación nace del largo e hiperbólico pelo de *Lady Godiva*, 1959 (**Imagen 2. 11**), que se endurece y le sirve a su dueña de asiento y de espacio para apoyar sus pies, convirtiéndose en una parte esencial del medio de transporte del extraño personaje femenino. Algo parecido le sucede al personaje antropomorfo mecanizado de *Hacia el acuario*, 1961 (**Imagen 2. 12**), que transporta a un niño en su capa.

Otros ejemplos de permutaciones o metáforas conmutativas son *Mujer lechuza volando*, 1957 (**Imagen 4. 11**), *Personaje libélula*, 1955 (**Imagen 2. 13**), pues las características de la mujer y la libélula se funden para dar lugar a una imagen compuesta, el personaje híbrido de *Frío*, 1948 (**Imagen 2. 14**), que comparte características de humano y de pájaro (cabeza y pico de pájaro, cuerpo de humano, y pies y manos con forma de garras de pájaro), y el personaje masculino de *Jardin d'amour*, 1951 (**Imagen 2. 15**), un pájaro-hombre (cabeza de pájaro y cuerpo de hombre).



**Imagen 2. 13.** *Personaje libélula*. 1955. Guache sobre cartón. 58 x 30 cm.



**Imagen 2. 14.** *Frio* (detalle). 1948. Guache sobre cartulina. 33 x 25.



**Imagen 2. 15.** *Jardin d'amour* (detalle). 1951. Guache sobre cartulina. 35 x 30 cm.

### 2.1.2. Seres híbridos antropomorfos, zoomorfos y mecanizados



**Imagen 2. 16.** *Transmisión ciclista con cristales*. 1943. Óleo sobre tela. 66 x 61 cm.



**Imagen 2. 17.** *Caminos tortuosos*. 1957. Mixta sobre cartón. 47 x 27.5

Muchos de los seres híbridos de Varo además de antropomorfos o zoomorfos se revelan **mecanizados**, o cosificados, pues adoptan como extremidades ruedas o molinillos o sustituyen sus abdomenes por cajas, jarrones o complicados laberintos. En este tipo de obras son muy frecuentes las metáforas o transformaciones de mujeres en máquinas, que aúnan sensualidad y erotismo con un cierto

carácter alienante. Las piernas de tales seres híbridos suelen ser sustituidas por ruedas, que las convierten en veloces medios de transporte. Este recurso expresivo se adecua también a las figuras no reversibles no jerarquizadas del



Grupo  $\mu$ <sup>16</sup>, así como a la figura que Carrere y Saborit denominan “acumulación icónica caótica”. Esta yuxtaposición de rueda y torso femenino aparece en *Transmisión ciclista con cristales*, 1943 (**Imagen 2. 16**), y en *Caminos tortuosos*, 1957 (**Imagen 2. 17**), que también deja ver otras piezas mecánicas entre los resquicios del vestido, el tórax y sobre el pañuelo–capa, del que surge un molinillo<sup>17</sup>.



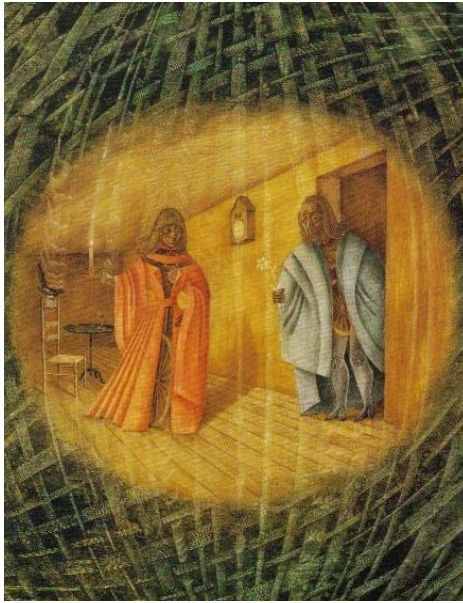
**Imagen 2. 18.** *Gitana y Arlequín* (detalle). 1947. Guache sobre cartulina. 32 x 25 cm

Numerosos seres híbridos, mezcla de humanos y jarras, conforman un foco de atención secundario de *Gitana y Arlequín*, 1947 (**Imagen 2. 18**). También *Tejido–Espacio–tiempo*, 1954 (**Imagen 2. 19**) muestra dos personajes compuestos de elementos humanos y maquinarias<sup>18</sup>, y en las mujeres mecanizadas de *Au bonheur des dames*, 1956 (**Imagen 2. 20**), las ruedas vuelven a suplantar a sus piernas y están provistas de molinillos en sus cabezas. Estas figuras no reversibles no jerarquizadas o acumulaciones icónicas caóticas aparecen también en *Ruedas metafísicas*, 1944 (**Imagen 3. 20**), y en *Vida extraña*, 1945 (**Imagen 1. 19**), donde a esta mezcla de humanos y máquinas se unen elementos vegetales, pues las ruedas son tallos de plantas.

<sup>16</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Ed. Cátedra. Madrid. 1993. Págs. 273 y 274.

<sup>17</sup> Asimismo, en una de sus manos, la mujer sostiene un paraguas cerrado del que parte otro molinillo de mayor tamaño, mientras numerosas alas de libélula brotan del vestido potenciando el movimiento de la escena.

<sup>18</sup> Además, se acentúa en esta imagen, con respecto a otros cuadros, una completa alienación de los personajes, de miradas perdidas, paralizados en un instante del tiempo, y cargados de un halo metafísico que recuerda a algunos seres maniqués de Giorgio de Chirico.



**Imagen 2. 19.** *Tejido-Espacio-tiempo.* 1954. Óleo sobre masonite. 66 x 54 cm



**Imagen 2. 20.** *Au bonheur des dames.* 1956. Óleo sobre masonite. 88.6 x 60.3 cm.

Uno de los personajes de *Visita inesperada*, 1958 (**Imagen 2. 21**) es un verdadero conjunto de objetos agrupados caóticamente sin ningún tipo de relación semántica, convencional o sentido “formal”, es más bien una asociación procedente del azar o el inconsciente. Su cabeza humana está invertida, la boca y la barbilla tapada por un sombrero, su cuerpo parece de mamífero, pues tiene cuatro patas y una cola, pero las extremidades en vez de acabar en pezuñas llevan adheridas ruedas, lo que le da un aspecto mecanizado. El cuerpo se abre como si fuera un recipiente y en su interior se puede ver un largo pasillo con un jarrón con flores. Esta figura —variada en algunos aspectos— reaparece en otros cuadros de Varo, como en *Creación del mundo o Microcosmos*, 1958 (**Imagen 2. 9**) o en *El visitante*, 1959 (**Imagen 1. 38**), ubicado en un espacio indeterminado apenas acompañado por unos pajarillos que lo siguen en su trayecto.

Los personajes híbridos de *Retrato del doctor Ignacio Chávez*, 1957 (**Imagen 2. 22**) están mecanizados, pues sus articulaciones son piezas redondas conectadas entre sí y también conectadas con los personajes de detrás e incluso

con diversos astros mediante un simple mecanismo de poleas. Además, estos seres pierden su identidad de humanos y se “cosifican” al disponer sobre sus cuerpos verdaderas cerraduras para llaves, indicadores de un interior hueco; sus cabellos canosos son hiperbólicamente largos y se convierten en capas o abrigo. Uno de estos personajes aparece también en *Elixir*, 1957.



**Imagen 2. 21.** *Visita inesperada* (detalle 1). 1958. Óleo sobre masonite. 60 x 61 cm.



**Imagen 2. 22.** *Retrato del doctor Ignacio Chávez*. 1957. Óleo sobre masonite. 93 x 61 cm.

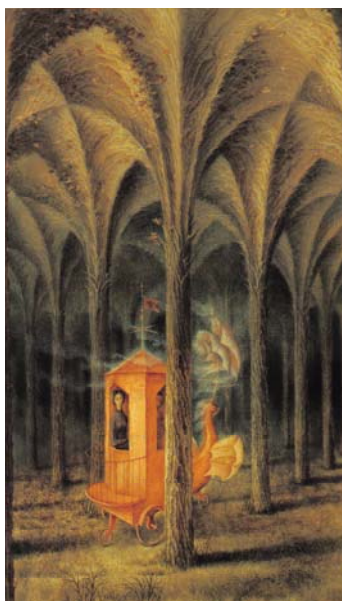


**Imagen 2. 23.** *As del volante*. 1962. Mixta sobre cartulina. 20 x 21.7 cm.

El personaje de *As del volante*, 1962 (**Imagen 2. 23**), es un verdadero pandemónium visual: el rostro y las manos son humanos, el cuerpo de ave, la cola de mamífero termina en pipa y sirve como tubo de escape; de este ser parten elementos mecánicos: numerosas ruedas, un volante y un espejo retrovisor; cubren su cabeza un manto con la textura de un bosque o de diversos motivos vegetales (como líquenes).

En las dos versiones de *Catedral vegetal*, 1957 (**Imagen 2. 24**) se percibe un carromato —con un edificio incorporado— con velas y forma de ave prehistórica halada, una maquinaria fruto de una unión caótica de objetos, por lo que de nuevo se constituyen como figuras no reversibles no jerarquizadas (en la teoría del Grupo  $\mu$ ) o acumulaciones icónicas caóticas, si aplicamos las teorías de Carrere y Saborit, pues:

“los elementos sumados no manifiestan ninguna relación en las ‘formas’ del sentido. Ausencia de relación semántica convencional en principio propia del lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente”<sup>19</sup>.



**Imagen 2. 24.**  
*Catedral vegetal.* 1957.  
Guache sobre papel. 38 x 27



**Imagen 2. 25.** *Pterodáctilo.*  
1959. Guache sobre cartulina.  
29 x 22.2 cm.

*Pterodáctilo*, 1959 (**Imagen 2. 25**), muestra una transformación en tres secuencias de un animal prehistórico a un paraguas. La metáfora o permutación se sitúa en la imagen intermedia.

### 2.1.3. Sinédoques y metonimias visuales

El cuadro *Gato-hombre*, 1943 (**Imagen 2. 26**), se vale de una sinédoque visual, pues la cara del gato, sin su cuerpo, basta para simbolizar al resto de la figura. Según Carrere y Saborit:

---

<sup>19</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen.* Ed. Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 251.



“Consideramos metonimias pictóricas a aquellas operaciones en las que la magnitud sustituye a otra manteniendo con ella una relación de contigüidad (causa – efecto, continente - contenido, portador - cualidad, parte - todo—sinécdoque)”<sup>20</sup>.



**Imagen 2. 26.** *Gato-hombre*. 1943. Aguatinta y sepia sobre papel. 22.2 x 26.5 cm.

Un detalle del gato, la cara, sustituye a todo el gato, representado apenas con una línea, de manera que podemos verlo como si tuviera las patas delanteras muy pegadas y éstas se hubieran adelgazado muchísimo. En cuanto al metafórico título *Gato-hombre* sugiere una transformación o una permutación; sin embargo, en la

imagen apenas hay rasgos humanos. Más bien hay rasgos vegetales o puramente expresivos, fruto de los azarosos efectos de la decalcomanía.

Nuevas sinécdoques visuales están presentes en muchos otros cuadros, como *Los alacranes*, 1943 (**Imagen 2. 31**), pues Varo pinta únicamente las colas de estos arácnidos, que terminan en aguijones venenosos; o *Insomnio I*, 1947 (**Imagen 1. 24**), donde sólo aparecen unos ojos bien abiertos de alguien incapaz de conciliar el sueño, que deambula por una casa vacía.

*Revelación o el relojero*, 1955, presenta una metonimia de los relojes para aludir al paso del tiempo. La metonimia es la sustitución de una magnitud por otra, de modo que entre ambas se establezca una relación de contigüidad, de cierta dependencia recíproca, como por obra de un desplazamiento<sup>21</sup>. En este caso se trata de la medida del tiempo hecha por el reloj.

<sup>20</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 307

#### 2.1.4. Figuras jerarquizadas no reversibles

En *El Gato helecho*, 1957 (**Imagen 1. 42**) Varo se deja influir por el proceso creativo de las imágenes de Arcimboldo —donde las diversas partes de los rostros son reemplazadas por frutas o legumbres—. En esta pintura de Varo, las hojas de helecho se agrupan adoptando la forma del gato. Este recurso concuerda con lo que el Grupo  $\mu$  denomina una “figura jerarquizada no reversible”<sup>22</sup>.

A diferencia de Arcimboldo, quien se vale de distintos elementos de un mismo paradigma, Varo construye el gato exclusivamente con hojas de helecho, cambiándolos de posición según le interesa, sin introducir otros vegetales que constituyan un paradigma. El conjunto de los helechos de la imagen de la pintora está subordinado al contorno del gato, que sigue siendo un gato. Esto responde a un criterio de “jerarquía”; una jerarquía que arrastra al



**Imagen 2. 27.** *Visita inesperada* (detalle 2). 1958. Óleo sobre masonite. 60 x 61 cm.

mismo tiempo la “irreversibilidad” de la figura: la imagen del gato se impone y obliga a ver cada hoja de helecho como un órgano transformado y no a la inversa. Sin embargo, en algunos contextos narrativos podrían trazarse otras hipótesis como la siguiente: los helechos pierden su función de vegetal para convertirse en la piel del gato y el gato queda convertido en un montón de hojas de

---

<sup>21</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Págs. 303 – 306.

<sup>22</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 269.

helecho<sup>23</sup>.

En *Visita inesperada*, 1958 (**Imagen 2. 27**), aparece un gato compuesto de hojas, con nuevas resonancias del proceso creativo de las imágenes de Arcimboldo. Esta vez, son hojas secas y la figura es menos optimista; se convierte casi en tragedia, pues con el viento las hojas vuelan y el gato podría desaparecer. Tiene aspecto de muerto o de moribundo. Su gesto es de movimiento estático; está cargado de metafísica, los ojos están ciegos, pues son también hojas. Se trata, nuevamente, de una figura jerarquizada no reversible. Se engloba dentro del conjunto de figuras denominadas por el Grupo  $\mu$  como “supresión–adjunción de coordinación” dentro de la “retórica del tipo y las figuras por incoordinación”<sup>24</sup>.

### 2.1.5. Estilizaciones

Algunos de los personajes de Remedios Varo se presentan difuminados o simplificados en forma de siluetas que parecen sombras, pues en ellos se han suprimido los rasgos de sus rostros y muchos detalles de sus cuerpos.

---

<sup>23</sup> Según el Grupo  $\mu$ : “en el campo lingüístico, la supresión – adjunción es la estructura por la cual se describe habitualmente la metáfora, puesto que el substituyente y el substituido poseen propiedades intrínsecas comunes. El paralelo es aquí posible: las partes substituidas corresponderían a las unidades léxicas, mientras que las relaciones de coordinación y de subordinación harían el papel de las relaciones sintácticas en el enunciado”. (GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 271.)

<sup>24</sup> “Supresión–adjunción de coordinación” es uno de los complejos términos de la taxonomía del tipo icónico ideado por el Groupe  $\mu$ , quien distingue tres conjuntos de figuras a partir de dos criterios: la reversibilidad y la jerarquización.

“Una figura es reversible cuando el significante manifestado —el grado percibido— corresponde a un tipo conocido, y cuando el grado concebido es igualmente un tipo conocido. La figura es, entonces, reversible porque los dos tipos, mediante una manipulación retórica adecuada, podrían estar manifestados indistintamente por sus dos significantes. La relación es irreversible cuando un significante manifestado corresponde a un tipo nuevo y remite a dos grados concebidos distintos. La figura es jerarquizada cuando una de las dos entidades (o clases de entidades) relacionadas domina a la otra. Es “no jerarquizada” cuando no domina ninguna de las entidades o clases de entidades. El último caso considerado (jerarquización + reversibilidad) es imposible: si una entidad domina a la otra, los dos tipos que les corresponden no pueden substituirse el uno por el otro”. (GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993.)

Se trata de un tipo de supresión que tiene un efecto sinecdótico: el todo por las partes, aunque no estén ahí, se sabe que hay unos cuerpos y unos rostros. Varo emplea el recurso plástico denominado por el Grupo  $\mu$  “estilización”<sup>25</sup>, un realce retórico de los “umbrales de igualación” en un proceso de “supresión–adjunción” de las propiedades globales (formas, colores y texturas). En una estilización las formas se simplifican perceptivamente: las curvas complejas se reemplazan por curvas regulares o por rectas, los ángulos se reducen a 30°, 45°, 60°, o 90°; los colores se uniforman; los matices disminuyen y se limitan al blanco, al negro y a colores primarios. Presentamos a continuación varios ejemplos.

*Mujer con esfera, 1957 (Imagen 2. 29)*, representa a una mujer sin rostro con su pelo en movimiento y de ropaje sencillo, que sostiene una esfera. Está pintada con escasos colores y manchas, y la acompaña un personaje sentado en una silla aún más simplificado, pues se trata de una mera silueta. Por tanto, Varo, sin saberlo, ha aplicado el recurso retórico de la estilización.

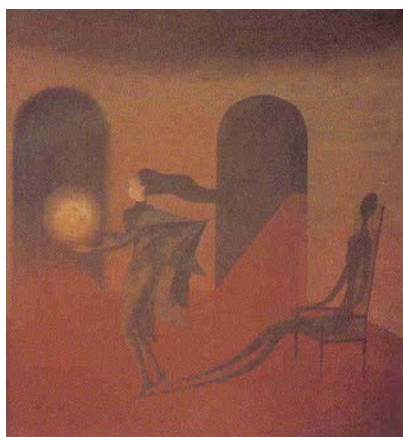
Una lancha y una figura reducidas ambas a sus siluetas ocre y amarillas conforman la estilización con tendencia a la sinécdoque del cuadro *Personaje en lancha, 1957 (Imagen 2. 30)*; al igual que la silueta amarilla de una mujer con su largo cabello en movimiento y del personaje sentado en una silla de *Ser andrógino, 1957 (Imagen 2. 28)*.

---

<sup>25</sup> Según el Grupo  $\mu$ : “Toda estilización es una operación retórica sobre la imagen, e implica frecuentemente una geometrización de los trazados por medios como los siguientes: reducir las líneas a un número restringido de tipos, tales como la recta, el arco de círculo o alguna curva; reducir los ángulos a valores discretos y distintos, a veces con una preferencia por el ángulo recto; hacer los trazados tan continuos como sea posible; exagerar las simetrías”. (GROUPE  $\mu$ , *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 1993. Pág. 330)



**Imagen 2. 28.** *Ser andrógino*. 1957. Guache sobre cartón. 37.3 x 34 cm.



**Imagen 2. 29.** *Mujer con esfera*. 1957. Óleo sobre masonite. 32 x 31 cm.



**Imagen 2. 30.** *Personaje en lancha*. 1957. Guache sobre cartón. 25 x 23 cm.



**Imagen 2. 31.** *Los alacranes* (detalle). 1943. Óleo sobre tela. 66 x 61 cm.

En *Los alacranes*, 1943 (**Imagen 2. 31**), la figura está minimizada a una mancha blanca en el que se percibe el gesto, de pie, con el cuerpo ligeramente curvado hacia atrás y una mano en la cabeza; la sombra que proyecta es nuevamente una estilización, aún más simplificada.

El cuadro *La despedida*, 1958 (**Imagen 3. 10**) inundado de metafísica, potencia el recurso de la estilización en las figuras humanas simplificadas a un solo color (verde) y en sus respectivas sombras, alargadas exageradamente (lo cual es un efecto hiperbólico). Además, estas sombras se personifican, adquieren vida y entidad propia al tener la facultad de besarse, sin obedecer a las figuras que proyectan en el suelo.

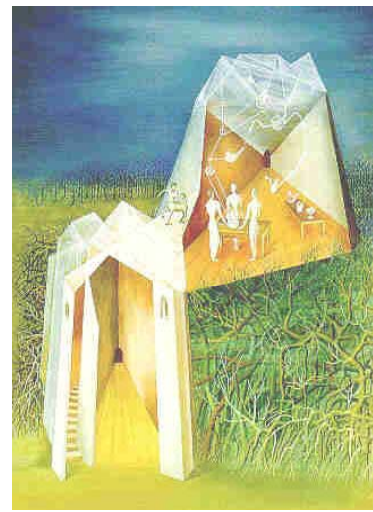
Las estilizaciones son un recurso muy empleado por Remedios Varo, pues dan forma a muchas otras figuraciones de la autora, como al personaje de *Los hilos del destino* (**Imagen 2. 32**), al hombre, en sombra, que circula sobre una rueda en *A mi amigo Agustín Lazo*, 1945 (**Imagen 2. 33**), o en esas estatuas blancas reducidas prácticamente a siluetas de *Paisaje torre centauro*, 1942 (**Imagen 2. 34**).



**Imagen 2. 32.** *Los hilos del destino*. 1956. Óleo sobre masonite. 60 x 34.5 cm.



**Imagen 2. 33.** *A mi amigo Agustín Lazo* (detalle). 1945. Gouache/papel. 33.5 x 19cm.



**Imagen 2. 34.** *Paisaje torre centauro*. 1942. Mixta sobre papel. 35.5 x 25.5 cm.

### 2.1.6. Repeticiones rítmicas

Carrere y Saborit llaman repetición:

“a la correspondencia de bloques pictóricos, parcial o total, que implica un grado de invariantes y variables manifiesto en uno o más niveles de la expresión pictórica. Un procedimiento que puede ser interpretado como *paranomasia visual*”<sup>26</sup>.

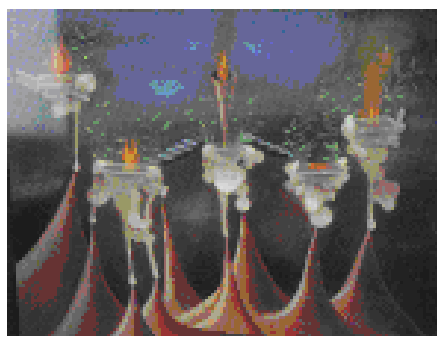
---

<sup>26</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág.

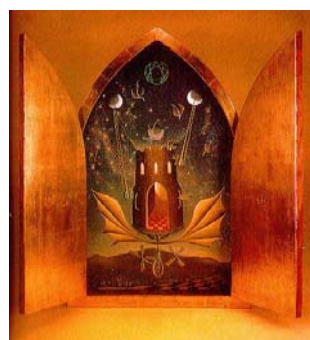




**Imagen 2. 35.** *El malabarista o El juglar.* (detalle). 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 122 cm.



**Imagen 2. 36.** *Le désir.* 1935 (*El deseo*). 1935. Cera y técnica mixta en una caja. 23 x 28.5 x 9.5 cm.



**Imagen 2. 37.** *Icono.* 1945. Óleo y nácar incrustado sobre madera. 60 x 39 x 5 cm.

En *El malabarista o El juglar*, 1956 (**Imagen 2. 35**), Varo potencia este recurso, pues repite veinte veces el mismo tipo de personaje. En muchísimos otros casos, Varo se vale de la repetición de tipo icónico, como demuestran numerosos motivos de otras tantas obras: los conos, recipientes de agua y plantas de *Le désir*, 1935 (**Imagen 2. 36**); los pechos (aunque cambien de tamaño) de la pared de la habitación de *L'agent double*, 1936 (**Imagen 3. 23**); las diversas colas de *Los alacranes*, 1943 (**Imagen 2. 31**), los personajes híbridos y las ruedas de *Transmisión ciclista con cristales*, 1943 (**Imagen 2. 16**) y de *Ruedas metafísicas*, 1944 (**Imagen 3. 20**); las lunas simétricas y algunos pájaros de *Icono*, 1945 (**Imagen 2. 37**); os extraños personajes de *Amibiasis*, 1947 (**Imagen 1. 28**); los árboles de copa redonda y algunas plantas en *Tiforal*, 1947 (**Imagen 1. 27**); los sucesivos ojos de *Insomnio I*, 1947 (**Imagen 1. 24**); las armas y ventanas del castillo en *La Batalla*, 1947 (**Imagen 1. 22**).

Igualmente, este recurso se manifiesta a través de las columnas de la arquitectura interior de *Dolor reumático I*, 1948 (**Imagen 1. 29**); los clavos martirizando a la mujer y esparcidos por todo el espacio de *Dolor reumático II*, 1948 (**Imagen 1. 30**), los tejados triangulares y algunas ventanas de las arquitecturas de *Dolor*, 1948 (**Imagen 1. 31**); los ojos del ave y de la mujer de *Mujer sedente*, 1950 (**Imagen 4. 8**); las espinas de los cactus de *Alegoría del*

*invierno*, 1948 (**Imagen 1. 32**); los pájaros de *Jardin d'amour*, 1951 (**Imagen 1. 34**); los diversos relojes de *Revelación* o *El relojero*, 1955 (**Imagen 3. 32**); los espejos de *Creación con rayos astrales*, 1955 (**Imagen 2. 55**); las campanas y poleas de *Ciencia inútil* o *El alquimista*, 1955 (**Imagen 3. 11**); los fantasmas y pentagramas con clave de sol enfrentados de *Armonía*, 1956 (**Imagen 4. 3**); las figuras traslúcidas de la clienta de *Tailleur pour dames*, 1957 (**Imagen 3. 4**) así como mediante los alfileres caídos por la habitación y muchos de ellos volando del mismo cuadro; el rostro de la mujer y el rostro idéntico con el que se encuentra al abrir un cofrecillo con curiosidad en *Encuentro*, 1959 (**Imagen 3. 19**), semblantes que a su vez están presentes, todos ellos iguales, en el cuadro *Internado ambulante*, 1962 (**Imagen 2. 38**).



**Imagen 2. 38.** *Internado ambulante* (detalle). 1962. Mixta sobre cartulina. 30 x 50 cm.



**Imagen 2. 39.** *Hacia la torre* (primer panel del tríptico) (Detalle). 1960. Óleo sobre masonite. 1.23 x 1 m.

Tampoco falta este recurso en las seis luciérnagas personalizadas revoloteando en la parte superior de la habitación de *Encuentro*, 1959 (**Imagen 2. 46**); en la luna y su reflejo en un recipiente con agua de *Nacer de nuevo*, 1960 (**Imagen 1. 1**); en *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960 (**Imagen 3. 3**), cuyo rostro se presenta de nuevo en forma de máscara entre su ropaje; en *Mi generalito*, 1951 (**Imagen 1. 37**) donde se repiten simétricamente (arriba y abajo) el sombrero y el rostro del personaje, que en la parte superior emerge desde un agujero del techo. A su vez, la repetición icónica se revela en las hojas revoloteando alrededor del muchacho de *Niño y mariposa*, 1961 (**Imagen 1. 36**); en las similares construcciones arquitectónicas de *Tránsito en espiral*, 1962



(**Imagen 1. 48**); en los idénticos trajes, sombreros y rostros de *Banqueros en acción*, 1962; en tres de los rostros de *Expedición del aqua áurea*, 1962; en los rasgos similares de varios de los animales híbridos en *Aves*, 1961 (**Imagen 2. 6**); en el dibujo de la pared y el personaje de *Coincidencia*, 1959, así como en las formas de algunos sombreros del mismo óleo; en las idénticas muchachas que circulan hipnotizadas tras la monja en *Hacia la torre*, 1960 (**Imagen 2. 39**), así como los idénticos tejados y ventanas de la construcción con forma de colmena que está tras ellas; en las muchachas iguales que cosen el manto en *Bordando el manto terrestre*, 1961 (**Imagen 4. 1**); en los tres rostros, vestimenta, manos, pajitas y banquetas de *Vampiros vegetarianos*, 1962; en el rostro de uno de los personajes de *Encuentro*, 1962 (**Imagen 2. 2**) y el rostro que éste lleva guardado entre su ropa y cogido con una de sus manos; en los rostros–espejos de *Los amantes*, 1963 (**Imagen 3. 9**); o en los ocho platos de *Naturaleza muerta resucitando*, 1963 (**Imagen 4. 2**).

### 2.1.7. Sinestesias

La sinestesia es un recurso más propio de la narrativa que de las artes plásticas. Se trata de un juego técnico y preciosista que origina múltiples metáforas de tipo sensitivo. En el lenguaje verbal es la unión de palabras pertenecientes a distintos dominios sensoriales que, al unirse, transmiten una sola impresión perceptiva. Esta asociación se realiza a través de la comparación y la metáfora. Para Carrere y Saborit son sinestesias:

“las metáforas que relacionan dos magnitudes —(...) enfrentando identidades y diferencias, mediante sustitución, condensación, co-presencia, etc.—, y a su vez ponen en contacto dos o más órganos sensoriales, dos o más sentidos, “natural” o contextualmente asociados a dichas magnitudes”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 353



**Imagen 2. 40.** *El flautista*. 1955. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 77 x 95 cm.



**Imagen 2. 41.** *Música solar*. 1955. Óleo sobre masonite. 91 x 61 cm.

*El flautista*, 1955 (**Imagen 2. 40**) a través de su música (oído) mueve (tacto) las piedras con las que construye una torre. En esta imagen se produce un cruce de sensaciones distintas entre sí y entre sensaciones y sentimientos, y por tanto una sinestesia visual. En *Música solar*, 1955 (**Imagen 2. 41**) se funden las percepciones visuales con las sonoras, pues el personaje crea música tocando los rayos de sol, como si de un violín se tratara. Es posible “ver” la música, pues está representada a través de líneas curvas que surgen y se expanden por el bosque, hasta romper el duro material transparente que envuelve a diversos pájaros invernando sobre los árboles; estos pájaros consiguen volar en libertad.

En *Vuelo mágico*, 1956 (**Imagen 2. 42**), Varo mezcla, de nuevo, las percepciones visuales, sonoras y táctiles; reflejando una situación donde la música es la que permite que un ser vuele mediante una simple capa; la música se convierte en hilos de apariencia débil pero cargados de magia y energía.



**Imagen 2. 42.** *Vuelo mágico*. 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 86 x 105 cm.

El argumento de *La creación de las aves*, 1957 (**Imagen 2. 7**) contiene también una sinestesia: se alude tanto a percepciones sonoras (mediante la música del instrumento de cuerda que cuelga del cuello del personaje) como a percepciones visuales (a través de los colores de la

paleta). Mediante esta mezcla, así como de la intervención sobrenatural, física o mágica, de la luz de un lejano astro, las aves dibujadas adquieren vida.

### 2.1.8. Alegorías

La alegoría proviene del griego “allegoría”. En su origen fue un término no retórico que indicaba una sucesión de metáforas. En el lenguaje artístico se tradujo como la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos<sup>28</sup>. Es una representación de ideas y conceptos o de hechos por medio de seres vivos o de objetos materiales. También el texto o la imagen plástica con que se realiza la representación<sup>29</sup>, o una ficción donde una cosa significa o representa otra diferente<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> HINKS, R. *Myth and Allegory in Ancient Art*. Edita: Kraus. New York. 1976 Págs. 4 - 16.

<sup>29</sup> SECO, M., OLIMPIA, A., RAMOS, G. *Diccionario del Español actual*. Edita: Santillana. Madrid. 1999.

<sup>30</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998. Pág. 49.

Un cuadro y una narración alegóricos se basan normalmente en la suma de una serie de personificaciones, en formas generalmente humanas y acompañadas de sus atributos característicos con los que se quiere transmitir una idea sobre la virtud, el vicio, una tendencia o inclinación, etc. Constituye uno de los recursos más frecuentes de la cultura figurativa tradicional. Según Castiñeras:

“Al contrario que en el símbolo, en la alegoría el significante es siempre distinto del significado. Ambos son diversos y no identificables, y entre ellos no existe un referencia directa y unívoca. Dicha diferencia se instituye más bien a través de una intencionada transposición de significados, lo que hizo que, desde la antigüedad, la alegoría estuviese relacionada con la metáfora y perteneciese a la esfera intelectual”<sup>31</sup>.

En la concepción simbólica del arte existe una relación entre signo y significado. En la concepción alegórica, el significado no es nunca intrínseco al signo, sino asociado, su verdadera expresión es la formulación conceptual y no el signo. Para Lausber, la alegoría guarda con el pensamiento mentado una relación de comparación:



**Imagen 2. 43.** *El mundo*. 1958. Guache sobre masonite. 19.5 x 19.5 cm.

“La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más)”<sup>32</sup>.

A lo largo de su trayectoria, Varo elaboró varias obras expresamente alegóricas, como *Vejez* 1948, *La discreción* 1958 1958 (**Imagen 4. 22**), o *El mundo*, 1958 (**Imagen 2. 43**), para lo cual se valió de una personificación

---

<sup>31</sup> Op. cit. Pág. 49 y 50

<sup>32</sup> LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria*. Fundamentos de una ciencia para la literatura. Tomo II. Edita: Gredos. Madrid. 1984. Pág. 283.



(pues el mundo es un hombre), de una sucesión de metáforas (barba–fuego; cabello–montaña...), y de distintos atributos (ala de ave y cola de pez). Se trata de un rostro masculino con un antifaz compuesto, por un extremo, de ala de ave y, por el otro, de cola de pez, barba de fuego, y su cabello es una montaña: ahí están todos los elementos del mundo: tierra, aire, agua y fuego. Esta cara se sitúa sobre una bola del mundo (que actúa como su cuerpo).



**Imagen 2. 44.** *La hermosa*. 1958.  
Lápiz sobre papel. 17.5 x 15 cm.



**Imagen 2. 45.** *Apártalos que voy de paso*.  
1959. Guache sobre cartulina. 48 x 36 cm.

*La hermosa*, 1958 (**Imagen 2. 44**), donde Varo sustituye el rostro de una mujer por el espejo donde ésta se ve reflejada; además de una alegoría, se trata de una permutación (mujer–espejo), pues crea un efecto extraño, con resonancias magrittianas.

*Apártalos que voy de paso*, 1959 (**Imagen 2. 45**), aunque el título no lo indica, parece una verdadera alegoría o personificación de la lluvia. En un ambiente invernal, una bella joven camina con un elegante vestido y sombrero

fabricado con nubes, lluvia y aire. Es una mujer-lluvia, o una personificación de la lluvia. Tras este ser se revela otro personaje del que sólo se ven los pies, pues está tapado por un enorme nubarrón; aunque también puede tratarse de un verdadero “hombre-nube”, con cuerpo y cabeza de nube y extremidades inferiores humanas.

## 2. 2. Retórica de Allende: ejemplos a modo ilustrativo

Como ya hemos explicado, la retórica de Allende suele adquirir una función estética y expresiva más que meramente argumentativa, pues aunque ayuda a construir el argumento no es el argumento en sí mismo como sucede en la mayoría de los cuadros de Varo. A continuación exponemos nuevos ejemplos que ratifican esta afirmación.

En distintas ocasiones, cuando Allende describe la perversidad de una mujer, la transforma, por unos instantes, en una araña, pero la mujer sigue siendo argumentalmente una mujer:

“**Esa mujer perezosa y blanda** cuya vida transcurría tendida en la cama con paños fríos en la frente, **se transformó en** una hembra enorme y fatal, **una araña pálida tejiendo incansable su red**. Quise ser invisible”<sup>33</sup>.

“...la viuda a la que sedujo en alta mar se había transformado en una **perversa araña** dispuesta a devorarlo como a una mosca en el tumulto de la cama”<sup>34</sup>.

“**Las mujeres son arañas** devoradoras, si no te libras de ellas nunca podrás ser tu mismo y vivirás sólo para complacerlas, me advertía Timothy Duane”...<sup>35</sup>

En otro caso, en palabras de Eva Luna, Allende describe su cuerpo y su fragilidad como un “esqueleto de pájaro” y la narradora de esta novela convierte a Zulema en “una leona en reposo”:

---

<sup>33</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 154.

<sup>34</sup> ALLENDE, I. *María La Boba*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994.

<sup>35</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 233

“El resto del tiempo mi cuerpo resultaba un estorbo, debía protegerlo de amenazas permanentes, me pesaba como lastres mi pelo claro, el color de mi piel y mis ojos, **mi esqueleto de pájaro**”<sup>36</sup>.

“Ella aceptó con la tranquila confianza de una **leona en reposo**”<sup>37</sup>.

Allende exagera la transformación de Judy, en *El plan infinito*, para crear nuevos recursos expresivos, recurriendo a varios animales, a veces indeterminados, como “animal rabioso”, y otras veces muy visuales, como “animal marino” o “comadreja inquieta”:

“Siempre había sido bonita, pero cuando cruzó el umbral de la infancia y los hombres de todas las edades comenzaron a asediarla, esa niña dulce se transformó en un **animal rabioso**”<sup>38</sup>.

“Se le llenó la cara de granos y cuando entró en la secundaria había aumentado tanto de peso que nada quedaba de la delicada **muñeca de porcelana** que fue en la infancia, **parecía un león marino**, como ella misma decía buscando denigrarse”<sup>39</sup>.

Nuevas referencias mujer-animal tienen lugar en los siguientes fragmentos:

“**La niña parecía una comadreja** inquieta, infatigable y hábil, con un tremendo sentido práctico que le permitía evadir las severas tradiciones familiares...”<sup>40</sup>

“No sólo sus senos llamaban la atención, había dejado atrás su aspecto de **ratón diligente** y se estaba convirtiendo en una muchacha explosiva...”<sup>41</sup>

“A la segunda copa los ojos le brillaban afiebrados y esa niña angélica se transformaba en una arrabalera”<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 58.

<sup>37</sup> Op. cit. Pág. 264.

<sup>38</sup> Op. cit. Pág. 70.

<sup>39</sup> Op. cit. Pág. 70.

<sup>40</sup> Op. cit. Pág. 75.



Para describir a Consuelo, madre de Eva Luna, Allende se vale de la siguiente metáfora y comparación:

Los misioneros recogieron a Consuelo cuando todavía no aprendía a caminar, **era sólo una cachorra desnuda** y cubierta de barro y excremento, que entró arrastrándose por el puente del embarcadero **como un diminuto Jonás vomitado por alguna ballena de agua dulce**<sup>43</sup>.

Igualmente, en sus textos tienen lugar descripciones de personajes cuyos rasgos se sustentan en motivos vegetales:

“Se trataba de una actriz llamada Amanda Lowell, una **escocesa comestible**, de carnes lechosas, ojos de espinaca y sabor a durazno, según aseguraban quienes la habían probado”<sup>44</sup>.

Más cómicas y creativas son las siguientes transformaciones de zanahorias y pimientos en seres humanos que saltan desde las cacerolas:

“.. la aturdía con historias de **zanahorias y pimientos** encantados, que al caer en la sopa se **transformaban en príncipes y princesas** y salían dando saltos entre las cacerolas, con sus ramas de perejil enredadas en las coronas y chorreando caldo de sus ropas reales”<sup>45</sup>.

Si en Varo son frecuentes los personajes zoomorfos mecanizados, tampoco escasean en Allende este tipo de figuras, aunque nuevamente con una función más estética y expresiva que puramente argumentativa:

---

<sup>41</sup> Op. cit. Pág. 97.

<sup>42</sup> Op. cit. Pág. 265.

<sup>43</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 9.

<sup>44</sup> ALLENDE, I. *Retrato en Sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 19.

<sup>45</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 60.

“Los helicópteros son pájaros de hacer viento, aterrizan en un tornado levantando el polvo, los desperdicios y el barro inmundo...”<sup>46</sup>

“En la batalla no hay que pensar, uno se transforma en una máquina de estropicio y muerte”<sup>47</sup>.

También destacan sus alusiones al esqueleto para mostrar la decadencia de un personaje determinado:

“En sueños Charles Reeves se me aparecía como un crujiente **esqueleto** de ropajes oscuros con una gruesa serpiente enrollada a los pies, y despierto lo recordaba reducido a una piltrafa, tal como lo vi en el hospital”<sup>48</sup>.

“De su hijo quedaba sólo un esqueleto cubierto por un pellejo de culebra”<sup>49</sup>.

### 2.2.1 Personajes difusos

Al igual que en el imaginario de Remedios Varo encontramos numerosas estilizaciones o figuras borrosas o simplificadas a sus siluetas, en la narrativa allendiana abundan personajes difusos que tienden a perderse en la nada. Así lo ratifican un buen puñado de ejemplos.

Al principio de *El plan infinito*, el protagonista, Gregory Reeves, está soñando<sup>50</sup>:

---

<sup>46</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 175

<sup>47</sup> Op. cit. Pág. 177

<sup>48</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 57.

<sup>49</sup> ALLENDE, I. *Retrato en Sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 208

<sup>50</sup> Las letras negritas de las citas son de la autora de la tesis.

“**Sombras sigilosas** trepan hacia mí. Silencio. Espero. Se acercan. Disparo contra esas **oscuras siluetas** en pijamas negras, **fantasmas sin rostro** (....). Los asaltantes se han vuelto **transparentes**, las balas pasan a través de ellos sin detenerlos, siguen avanzando implacables”<sup>51</sup>.

“...los guerrilleros eran **transparentes**, como dibujados sobre un cristal, avanzaban inexorables, me rodeaban”<sup>52</sup>.

“Hacía mucho tiempo que no pasaba un alma por esas soledades, cuando sintió a su espalda los estertores de un motor, divisó a lo lejos la **silueta imprecisa** de un camión temblequeando como un esforzado **espejismo** en la reverberación de la luz”<sup>53</sup>.

“Nunca me sentí cómodo con ella, ese **ser descolorido** y amable era muy diferente a las madres de otros niños”<sup>54</sup>.

“La imagen de mi padre comenzó a **borrarse** y fue reemplazada por la de un desconocido”<sup>55</sup>.

“Les abrió la puerta una mujercita de nada, una **sombra lívida** con un pañuelo en la cabeza y un vestido de un color indefinido”<sup>56</sup>.

“Es fácil pasar desapercibido, **borrarse como una sombra**. A menos que uno cometa una estupidez descomunal los días transcurren uno detrás de otro con la única meta de sobrevivir”<sup>57</sup>.

“...se desarrollaba como un ser misterioso e **incorpóreo** cuya principal virtud era la de **pasar desapercibida**”<sup>58</sup>.

---

<sup>51</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 11.

<sup>52</sup> Op. cit. Pág. 207

<sup>53</sup> Op. cit. Pág. 16.

<sup>54</sup> Op. cit. Pág. 58.

<sup>55</sup> Op. cit. Pág. 59.

<sup>56</sup> Op. cit. Pág. 240.

<sup>57</sup> Op. cit. Pág. 173.

<sup>58</sup> Op. cit. Pág. 259.

## 2. 3. Analogías puntuales de la retórica de Varo y Allende

Hasta aquí hemos podido comprobar que, debido al sentido específico del que se sirven las autoras en sus respectivas retóricas, el significado de sus creaciones jamás será idéntico. No obstante, si indagamos en profundidad en este aspecto de sus obras, descubriremos la existencia de diversos casos en los que los recursos expresivos empleados se aproximan en la pintora y la escritora hasta el punto de posibilitar el establecimiento de equivalencias o paralelismos entre algunos detalles de sus obras, donde además del empleo de una retórica análoga, éstas conllevan coincidencias conceptuales, argumentales o, simplemente, sensaciones y sentimientos similares.

### 2.3.1. Humanos-insectos

“Ni Eduardo ni yo contábamos para nada, éramos desechables, apenas **unos insectos** en la inmensidad de la aventura pasional de esos dos”<sup>59</sup>.

Este pequeño fragmento de la tercera parte de la novela *Retrato en Sepia*, de Allende y el óleo sobre mansonite de Varo, titulado *Encuentro* (1959 (**Imagen 2. 46**)), presentan cierta conexión argumental y expresiva (se valen de similares recursos). En la parte superior de la imagen, aparecen unos insectos, que corresponderían con Eduardo y la narradora (Aurora) del texto de Allende (dos personajes que están siendo simultáneamente traicionados) y que por tanto quedan reducidos a insectos. Los de Varo son unas luciérnagas humanizadas, pues tienen rostros, manos y brazos humanos; son insignificantes —como

---

<sup>59</sup> ALLENDE, I. *Retrato en Sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 296

cualquier insecto— frente a la escena principal, en la que tiene lugar una aventura pasional imposible entre una estatua y una mujer de fuego.



**Imagen 2. 46.** *Encuentro*. 1959.  
Óleo sobre tela. 40 x 30 cm.

Varo y Allende utilizan análogos recursos expresivos como son la metáfora de insectos-humanos (metáfora conmutativa en Varo) y la hipérbole de la exagerada escena, pues las dos expresan un gran contraste entre la pequeñez de los insectos humanizados frente a la grandiosa pasión de los personajes que se constituyen como eje principal en este cuadro y texto. De nuevo, en ambos casos, se trata de seres híbridos antropomorfos.

### 2.3.2. Individuo-ave-peiz

Otro ejemplo de un común uso de la retórica por parte de ambas autoras viene de la mano de la pintura de Varo *Caballero encantado*, 1961 (**Imagen 2. 47**), y del siguiente fragmento de la ficción *Eva Luna* de Allende:

“...colocaba a mis pies todos los tesoros de Oriente, la luna y más allá y me reducía al tamaño de una hormiga para **sentir el universo** desde la pequeñez, **me ponía alas para verlo desde el firmamento**, **me daba una cola de pez para conocer el fondo del mar**”<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Ver: ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 27 y 28.



**Imagen 2. 47.** *Caballero encantado*. 1961. Mixta sobre cartulina. 45.5 x 22 cm.

Este pequeño texto de Allende no coincide argumentalmente de forma exacta con el cuadro de Varo, pero sí son análogos los distintos recursos expresivos que emplean las dos autoras en sus creaciones, pues en ambos casos hay una transformación de un ser humano a un ser híbrido antropomorfo. El **universo** está presente en el texto y en la pintura, como en tantos otros cuadros de Varo y en el conjunto de la narrativa allendiana. Al personaje de Allende “alguien” (se trata de su madre) pone “alas” al personaje que narra (que es Eva Luna). El ser de Varo presenta un cuerpo humano (excepto las piernas) y lleva incorporada unas alas, o una especie de capa-alas. Tanto el personaje de Allende como el de Varo tienen “colas de peces”; en el caso de Varo este dato es más específico, pues se puede apreciar claramente el cuerpo (y la cola) de un caballito de mar. El espacio en ambas escenas es indeterminado y puede ser el universo, el fondo marino o una mezcla de los dos. Varo consigue crear este ambiente indeterminado a través de una textura incandescente, llena de puntos blanquecinos y plateados en la parte superior y en la inferior unas texturas de manchas azuladas y sienas difuminadas.

La analogía global de la imagen y el texto viene dada a través de la utilización de un similar recurso expresivo: **la metáfora como transformación**. En el texto, el personaje transforma su tamaño, se pone alas y cola de pez, sin perder sus rasgos humanos; es una metáfora transformadora de su físico o de su cuerpo. Y en esta transformación también interviene la hipérbole. La figura de la pintura se corresponde con una especie de permutación o metáfora conmutativa, pues es casi una mezcla de hombre y caballito de mar. Pero también podría tratarse de una acumulación icónica caótica, o un pandemónium visual, pues la

imagen es el resultado de la yuxtaposición de diversos elementos que nada tienen que ver entre sí y entre todos ellos forman una figura nueva: el hombre está ataviado con una armadura de caballería; a su vez, se cubre de un extraño manto—capa—alas; en el lugar de las piernas aparece el cuerpo de un caballito de mar, y en el extremo de esta cola hay incorporada una rueda de bicicleta. El texto narrado por Eva Luna también tiene lugar una transformación de ambiente:

“Comenzaba a hablar del pasado o a narrar sus cuentos y **el cuarto se llenaba de luz**, desaparecían los muros para dar paso a **increíbles paisajes**, abarrotados de **objetos nunca vistos**, paisajes lejanos inventados por ella o sacados de la biblioteca del patrón”<sup>61</sup>.

### 2.3.3. Hombre-animal-máquina

En un texto de Allende, perteneciente al capítulo siete de *Eva Luna*, se describe, de nuevo, una transformación de un hombre en animal, empleando para ello una metáfora. La técnica mixta sobre cartulina de Varo, *Internado ambulante*, 1962 (**Imagen 2. 48**), se vale del mismo recurso para construir una imagen con un efecto expresivo similar:

“Huberto Naranjo se fue mutando en otro animal de la espesura, sólo instinto, reflejos, impulsos, puro nervios, huesos, músculos, piel, ceño fruncido, mandíbula apretada, vientre firme. El machete y el fusil se le pegaron en las manos, prolongaciones naturales de sus brazos”<sup>62</sup>.

Además, Allende se vale de la hipérbole para expresar que Huberto jamás se separaba de sus armas: pues:

---

<sup>61</sup> Ver: ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 28.

<sup>62</sup> Op. cit. Pág. 174

“El machete y el fusil se le pegaron en las manos, prolongaciones naturales de sus brazos”.

Si las extremidades de Huberto Naranjo (en el texto de Allende) terminan en un “machete” y un “fusil”, las patas del animal de Varo están atornilladas a unas ruedas. Ambos personajes son, por tanto, una mezcla de hombre–animal–máquina.



**Imagen 2. 48.** *Internado ambulante*. 1962. Mixta sobre cartulina. 30 x 50 cm.

En la descripción, Allende se vale del recurso de la enumeración, con lo que crea gran dinamismo y velocidad; un ritmo y velocidad que también tiene lugar en la imagen de Varo mediante la textura visual del extraño ser que circula por el bosque. Pero la transformación del personaje de Varo es mucho más compleja que la del personaje allendiano. Más que de una pura metáfora, una hipérbole y una simple enumeración (como sucede en el texto de Allende), se trata de una acumulación icónica caótica o un pandemónium visual, pues la figura presenta: rostro de hombre, cuerpo de mamífero felino, algo parecido a un león o un tigre, pero las rayas de la piel de este animal crecen hacia fuera (de forma ascendente e inclinada) convirtiéndose en árboles y ramas secas, con lo que se integra aún más con el paisaje del fondo. Además, el personaje de Varo se



convierte en un vehículo que, en su interior, transporta a un intelectual con gafas, que lee un libro con un gesto imponente hacia los idénticos semblantes resguardados en cofrecillos. Varo utiliza el recurso de la repetición de los rostros, que son exactos, y en los cofres, que únicamente cambian de tamaños y de colores. Otro detalle perturbador es una figura humana que sale desde la carpa del vehículo o piel del animal y parece controlar y conducir el camino; los ojos de este personaje miran hacia lo alto, al igual que los idénticos ojos de los rostros de los cofrecillos. En cambio, la mirada del hombre–animal–máquina es triste y melancólica. La imagen está cargada de metafísica, esa metafísica que surge de la captación de un eterno movimiento paralizado.



**Imagen 2. 49.** *Animales*. 1958. Gis de colores sobre cartulina negra. 31 x 27 cm.

Por otro lado, si únicamente escogemos la primera frase del anterior fragmento de Allende, obtendremos un nuevo símil con otra obra de Varo.

“Huberto Naranjo se fue mutando en otro animal de la espesura”.

Al tratarse de un contenido mucho más general conecta fácilmente con muchos cuadros de Varo de animales antropomorfos, como sucede en *Animales*, 1958 (**Imagen 2. 49**), un dibujo de pequeñas dimensiones (31 x 27 cm.), que retrata a varios de estos tipos de seres híbridos.

### 2.3.4. Mujer- instrumento de cuerdas

No son frecuentes en Allende las transformaciones de seres humanos en máquinas u objetos. Pero en algunas ocasiones, se revelan en forma de sueños, de un modo mucho más poético y menos crítico que en Varo. Así sucede en un texto de *Eva Luna*, que presenta ciertas analogías con otro ser híbrido de Varo, la mujer-nave e instrumento de cuerdas (simultáneamente) presente en el óleo sobre mansonite *El trovador*, 1959 (**Imagen 2. 50**).

“Con él asistí por vez primera a un concierto y el impacto fue tan formidable que no dormí en tres días, porque la música quedó resonando dentro de mí, y cuando pude hacerlo, soñé que **era un instrumento de cuerdas**, de madera rubia, con incrustaciones de nácar y clavijas de marfil”<sup>63</sup>.



**Imagen 2. 50.** *El trovador*. 1959. Óleo sobre mansonite. 37 x 23 cm.

Una hipérbole está presente en este texto de *Eva Luna*:

“el impacto fue tan formidable que no dormí en tres días”.

Pero es el recurso de la metáfora lo que aproxima el texto y la pintura. La metáfora se manifiesta en el sueño de *Eva Luna*, donde aparece **convertida en un instrumento de cuerdas**. El personaje híbrido de Varo es el resultado de una acumulación caótica de elementos o un pandemónium visual: se compone de una barca cuyo extremo trasero es una cola de pez o de sirena y el delantero un torso y una cabeza de mujer; sus cabellos —a la vez que mantienen su papel de cabello, pues parten de la cabeza y son peinados— sirven como cuerdas de un arpa (o un instrumento de cuerdas

<sup>63</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 210

parecido), en la que toca el trovador que navega en el interior de la mujer–sirena–barca. Por eso, este personaje no es solo una mujer–arpa, es muchas cosas más. El cuadro de Varo resuena música por todas partes: tanto la que surge del arpa–cabello de mujer, como la voz del trovador y la de la extraña flauta que toca otro personaje femenino desde el interior de un árbol. Los pájaros de diversos tamaños distribuidos por toda la escena potencian el ritmo.

### 2.3.5. Mujer–barco

“...mujer de cuerpo galeón —quilla alta, barrigona, amplia de popa, rostro de mascarón de proa— que luce un escote maduro, pero aún turgente, y una flor en la oreja (...) bailando la polca es una nave a la deriva en olas abruptas, pero al ritmo del vals parece deslizarse en aguas dulces”,<sup>64</sup>.

El traje–barca es uno de los diseños que viste una modelo del *Tailleur pour dames*, 1957 (**Imagen 2. 51**), de Remedios Varo. El texto de Allende es la descripción de uno de los personajes de *El pequeño Heidelberg*, de los *Cuentos de Eva Luna*.

En la mujer vestida con un traje–barca de *Tailleur pour dames*, de Remedios Varo, aparecen enteros los tres elementos, la mujer, el vestido y la barca. El traje es una barca y la barca es un traje. Varo lo explicaba así:

“Un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas. Detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula. Todo ello sirve también de adorno. En tierra firme, rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así

---

<sup>64</sup> ALLENDE, I. *El pequeño Heidelberg*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 119

como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega<sup>65</sup>.



**Imagen 2. 51.** *Tailleur pour dames* (detalle 2). 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.

Existen algunas conexiones entre este personaje vestido con una barca y el personaje de Allende, que es, directamente, un barco. Las dos autoras crean metáforas, y estas metáforas comparten un elemento: la nave acuática. Pero, mientras que los elementos de permutación en Varo son un vestido y una barca, en Allende los elementos son una mujer y un galeón. Están muy próximos a constituirse como analogía sin llegar a serlo totalmente.

Otro texto de Allende que podría conectar con el anterior detalle del cuadro de Varo, valiéndose ahora del recurso retórico de la comparación, es el siguiente:

“Nora Reeves fabricó para su hija un primoroso vestido de novia con tantos velos de organdí que de lejos parecía un velero de piratas”.<sup>66</sup>

Éste caso, junto con el de Eva convertida en un instrumento de cuerdas, son dos de los ejemplos de la narrativa allendiana en el que un personaje es descrito con características de máquina, tan frecuentes en la imaginaria de Varo.

---

<sup>65</sup> OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 54 y 55.

<sup>66</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 129.

### 2.3.6. Mujer–vegetal

“Zulema, ávida como una flor carnívora, agitaba sus pétalos fragantes para atraerlo a su trampa”<sup>67</sup>



**Imagen 2. 52.** *Títeres vegetales*.  
1938. Óleo y parafina sobre triplay.  
88 x 79 cm.

La única conexión que hay entre la descripción del texto y los personajes de Varo es la metáfora o el ser híbrido “mujer–vegetal”. La frase de Allende describe a Zulema, una mujer perversa de la novela *Eva Luna* que quiere atraer a su enamorado. En *Títeres vegetales*, 1938 (**Imagen 2. 52**), Varo crea unos seres híbridos fruto de las metáforas conmutativas o permutaciones de humanos y vegetales; en concreto, aparece el rostro de una mujer con un

cuello–tallo, y de cuya cabeza parten formas vegetalizadas; también hay un rostro de hombre en medio de una extraña hoja verde deformada. Varo convierte a estos seres híbridos en “títeres”, con lo cual puede referirse al proceso que sufren las personas débiles o sin carácter al ser manipuladas por otras; y para ello potencia la metáfora del vegetal (que no puede actuar por sí mismo). Así, los personajes son verdaderos muñecos que no pueden valerse por sí mismos. La escena desborda expresión, color y dinamismo, en alusión a un verdadero espectáculo teatral.

<sup>67</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 154.



### 2.3.7. Personajes-sombra

“Era tan fuerte la personalidad de ese hombre, que para darle espacio ella se fue borrando del mundo, convirtiéndose en una sombra”<sup>68</sup>.

El texto pertenece a la primera parte de *El plan infinito* (1991) de Isabel Allende. *Fenómeno*, 1962 (**Imagen 2. 53**), es un óleo pintado en México.



**Imagen 2. 53.** *Fenómeno*. 1962. Óleo sobre masonite. 55 x 40. cm.

Las ideas que transmiten el texto y el cuadro no coinciden literalmente, no significan exactamente lo mismo. Pero hay un elemento común, un hilo argumentativo por el que sí se puede trazar una analogía. Como muchos de los personajes de Varo y Allende que ya se han analizado, éstos sufren una transformación metafórica: **se convierten en sombras**. Sin embargo, este acontecimiento o *Fenómeno* (como lo llama Varo) tiene lugar por causas bien distintas. En el cuadro de Varo, el personaje

posiblemente presenta una doble personalidad; se debate continuamente entre una y otra hasta que una de ellas, la más fuerte y que permanecía oculta (la sombra), acaba con la otra, quien queda relegada al papel de sombra, aunque mantiene sus características físicas anteriores. Es el propio personaje quien acaba con una parte de sí para dar mayor importancia a su otra parte, la que por algún motivo ha engrandecido y ha adquirido fuerza. Varo ha invertido los principios

---

<sup>68</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 30.

científicos de manera sutil, logrando un efecto cómico e inquietante<sup>69</sup>. En la escena, algunos azulejos saltan y se despegan del suelo al paso de esta figura, creando extraños ritmos visuales en el primer plano del cuadro.

Siguiendo la definición de Oliveras —y si se miran las figuras del cuadro de forma aislada— podría decirse que Varo presenta en este caso dos metáforas conmutativas, una de ellas sería la “sombra–hombre” (la sombra que adopta cualidades y funciones del hombre) y, la otra sería el “hombre–sombra” (el hombre que adquiere las funciones y cualidades de la sombra). En este tipo de metáforas, se presentan los dos términos de la relación, y el sujeto y el modificador se encuentran desestabilizados, alternando sus respectivos lugares<sup>70</sup>. Pero, la consternación de la escena es mayor porque, evidentemente, es imposible percibir a estas figuras de forma aisladas, sino interactuando entre ellas. Por eso, el resultado es una figura mucho más compleja que dos meras metáforas conmutativas; son dos metáforas intercambiadas y a su vez intercambiando sus funciones entre sí. La sombra (que adquiere autonomía y deja por tanto de ser sombra) dispone de una sombra que es un personaje real; y el personaje real es sombra de una sombra (que ya no es sombra, pero sí una silueta con cualidades de sombra): todo se trastoca en la imagen. Se trata de un juego de permutaciones —tan explícito en René Magritte— entre lo real y lo supuesto, la literalidad representativa de una imagen y su interpretación metafórica<sup>71</sup>. Carrere y Sabortit definen la permutación como

“una desviación de uno o varios elementos expresivos más allá de la situación que normalmente deberían ocupar”.

---

<sup>69</sup> Otro cuadro de Varo en el que las sombras cobran importancia y adquieren características propias de las personas es en *La despedida*. En esta composición dos amantes se besan y se alejan pero sus sombras se resisten a separarse y se dan su último beso.

<sup>70</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires, 1993. Pág. 144.

Las permutaciones visuales transportan las consecuencias expresivas directamente del plano del contenido hacia el terreno de la paradoja<sup>72</sup>. De hecho, la escena de Varo, en el punto en que la representa, es totalmente paradójica, pues, entre otras cosas, representa una sombra que no es una sombra, es más bien una silueta negra; su contorno no es cambiante, sino que está bien delimitado y definido, lo que aumenta su visibilidad; más que perder fuerza la gana, sobre todo al adquirir autonomía, independencia y funciones propias de las personas<sup>73</sup>.

Frente a la paradójica función que adquiere la sombra en el cuadro de Varo, Allende se vale de esta transformación para expresar la pérdida de individualidad por parte de su personaje. La sombra es un elemento fugitivo, irreal y cambiante. Según la simbología y la etimología, la sombra es el aspecto *yin* opuesto al aspecto *yang*; representa la parte oscura y sombría de las cosas frente a la iluminación de los objetos. Nora se convierte en una sombra que no se proyecta, sino que es en sí misma la proyección de otro ser, su marido Charles Reeves. Por eso, Nora se convierte en sombra de la misma manera que se podría haber transformado en un fantasma o en una burbuja de aire.

### 2.3.8. Otros personajes sombras o transparentes

En la narrativa allendiana, abundan personajes con tendencia a difuminarse, convertirse en sombra o volverse transparentes y esto es algo que ocurre también —aunque en ocasiones mediante procedimientos distintos— en

---

<sup>71</sup> Ver: GONZÁLEZ, J. *Mundo y trasmundo de Remedios Varo*. En: *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior de España. Madrid. 1988. Pág. 56

<sup>72</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Págs. 281 y 282.

<sup>73</sup> Las arcuaciones de medio punto sobre gruesas jambas evocan, en el cuadro, la arquitectura de Anglés, el pueblo medieval donde Varo pasó su infancia, un lugar desbordado de leyendas misteriosas sobre diablos y brujas, que inspiraron algunos de sus pinturas. Ver: SANTOS TORRELLA, R. *EL tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura*. En: *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988. Pág. 55 y 56.



los personajes de Varo. Un nuevo ejemplo de este tipo de transformación metafórica de la narrativa allendiana aparece en el siguiente texto:

“Sus hijos aprendieron a no llorar en su presencia, a **moverse como sombras** y hablar en susurros, y fue tanta la destreza que desarrollaron para pasar inadvertidos, que a veces la madre creía **ver a través de ellos** y se aterraba ante la posibilidad de que se volvieran **transparentes**”<sup>74</sup>.



**Imagen 2. 54.** *Tailleur pour dames* (detalle 3). 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.

Allende se vale del recurso de la hipérbole para plantear este tipo de transformación, consistente en difuminarse, convertirse en sombra o volverse transparentes. En este caso, todo es tan exagerado que parece increíble. Estos personajes de Allende conectan también en cierta manera —por su silencio y destreza para pasar inadvertidos— con los personajes de *Les murés*, 1958, de Remedios Varo, que, aunque no son transparentes, sí parecen ser etéreos, pues son incluso atravesados por un pájaro;

en realidad se trata de seres fantasmales o espíritus.

En *Tailleur pour dames*, 1957 (**Imagen 2. 54**) (aparecen —aunque por distintos motivos— personajes semi transparentes. En este caso, no significa que la mujer quiera pasar inadvertida, sino que se trata de una manifestación de la “duda”; además, aquí Varo se vale del recurso de la repetición para indicar agobio, obsesión y la confusión que produce la duda.

<sup>74</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 32 y 33.



**Imagen 2. 55.** *Creación con rayos astrales*. 1955. Óleo y ténpera sobre masonite. 67.4 x 42.6 cm.

En *Creación con rayos astrales*, 1955 (**Imagen 2. 55**), hay un personaje translúcido, pues está hecho de rayos de estrellas, mediante un difícil experimento de refracciones de la luz en diversos espejos ovalados, y la intervención de algún elemento sobrenatural.

La capacidad para difuminarse o pasar inadvertidos propia de los personajes allendianos se manifiesta en otros textos a través del recurso de la hipérbole:

“Mi madre era una persona silenciosa, capaz de disimularse entre los muebles, de **perdersse en el dibujo de la alfombra**, de no hacer el menor alboroto, como si no existiera”<sup>75</sup>.



**Imagen 2. 56.** *Energía cósmica*. 1956. Guache sobre cartón. 31 x 31 cm.

Muchos de los personajes de Varo coinciden con esta descripción de Eva Luna sobre su madre (Consuelo), sobre todo aquellos seres que Varo pinta como fantasmas o espíritus. Así, los fantasmas de *Energía cósmica*, 1956 (**Imagen 2. 56**) y de *Armonía*, 1956 (**Imagen 4. 3**) se confunden con los dibujos de la pared. El personaje femenino de *Tejedora*, 1956, se confunde con el resto del cuadro: se presenta

<sup>75</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 27

difuminado y borroso, de forma que su cara se pierde con la pared de la casa que está detrás; todo es silencioso, pálido, tenue, tiende a perderse, casi a dejar de existir en ese ambiente incandescente iluminado por una energía cósmica.

### 2.3.9. El poder de la invisibilidad



**Imagen 2. 57.** *Robo de sustancia*. 1955. Óleo sobre masonite. 58 x 82 cm.

“Creo que de verdad me había vuelto invisible”<sup>76</sup>.

La capacidad de volverse invisible de Eva Luna (que refleja la anterior frase) también la manifiestan distintos personajes de Varo. En *Robo de sustancia*, 1955 (**Imagen 2. 57**) de Varo aparecen diversos personajes invisibles, o huecos, pues aunque están cubiertos por gruesos ropajes no se les ve ni la cabeza ni las manos; se calientan alrededor de una hoguera acompañados de un gato. El personaje que está tras ellos les ha robado sus sustancias, es decir, sus cuerpos. En *Trasmundo*, 1955 (**Imagen 4. 21**), hay de nuevo un personaje invisible; está sentado sobre una silla en la cubierta de un barco, se percibe su ropa pero no su cuerpo ni su cabeza.

### 2.3.10. Cabello de fuego

“Es fácil distinguir a Consuelo aun desde lejos, con su **largo pelo rojo como un ramalazo de fuego** en el verde eterno de esa naturaleza”<sup>77</sup>.

(...) “Una mañana, el portugués divisó a **esa niña de piel blanca con un incendio en la cabeza**, la falda recogida y las piernas sumergidas en el pantano y creyó padecer otro ataque de fiebre intermitente”<sup>78</sup>.



**Imagen 2. 58.** *Simpatía* (detalle). 1955. Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm.

En el texto, el pelo anaranjado se convierte en un incendio a través de una metáfora. En uno de los personajes del cuadro de Varo titulado *Simpatía*, 1955 (**Imagen 2. 58**), del cuero cabelludo, más que pelo, parecen surgir llamas de fuego, aunque sin humo; por eso, forzando un poco su sentido se podría decir que esta figura también lleva un “incendio” en su cabeza. En la imagen de Varo se trata, realmente, de una fuerte descarga

eléctrica que desencadena un cúmulo de conexiones en el aire y en el suelo de la habitación.

Otro ejemplo allendiano de un cabello convertido en fuego se revela en el siguiente fragmento de *El plan infinito*:

“...el incendio de su pelo era atemorizante y pocos se atrevían a rechazarla por miedo a que de una morisqueta los convirtiera en estatuas de sal”<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 156.

<sup>77</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 10.

<sup>78</sup> Op. cit. Pág. 11.

<sup>79</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 39.



**Imagen 2. 59.** *Astro errante*.  
1961. Óleo sobre masonite.  
76 x 41 cm.

También conecta con esta hipérbole de Allende, la mujer–fuego de *Encuentro*, 1959 (**Imagen 2. 46**) un cuadro comentado en distintas ocasiones a lo largo de esta tesis. En el cuadro de Varo *Astro errante*, 1961 (**Imagen 2. 59**), la cabeza del personaje es el propio sol, una verdadera bola de fuego; y en este caso junto a una hipérbole se trata de una permutación: mujer–sol, pues el personaje comparte simultáneamente características de ambos y está situado en medio del cosmos.

En todos estos casos, Allende y Varo explotan el recurso de la hipérbole o exageración para provocar un efecto perturbador que capta la atención del espectador o lector y enriquecen con un toque luminoso la acción del texto y el poder visual del cuadro.

### 2.3.11. Descargas eléctricas

“...La tensión fue creciendo hasta que yo no pude soportarla y temí que el aire estallara en una **tormenta eléctrica**, reduciéndonos a cenizas”,<sup>80</sup>.

En *Simpatía*, 1955 (**Imagen 2. 60**), el contacto entre una mujer y su gato desemboca en una extraordinaria descarga eléctrica que se manifiesta a través

<sup>80</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 62 y 63.





**Imagen 2. 60.** *Simpatía*. 1955. Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm

de una maraña de conexiones de rayos eléctricos que construyen un geométrico laberinto de líneas rectas y curvas con distintos puntos luminosos; estos rayos parten desde el punto de la piel del gato que está siendo acariciado por la mujer, así como desde el cabello, convertido en llamas, del personaje humano, se esparcen por todo el aire de la habitación y van a chocar contra el techo, el suelo y las distintas paredes oprimidas de la habitación donde se desarrolla la escena.

Esta tormenta eléctrica del cuadro de Varo se explicaría por causas físicas que sobrepasan el mundo de las experiencias terrenales y se sitúan en un plano superior, cósmico y sobrenatural. Al sobrepasar las magnitudes terrestres se puede decir que Varo recurre a la hipérbole, donde se instalan todos los sucesos extraordinarios que exceden el ámbito de lo cotidiano.

La tormenta eléctrica que describe Allende es, sin duda, también una hipérbole, y está rociada igualmente de cierto aire sobrenatural y cósmico.

No obstante, si se indaga en el origen de estas imágenes se verá que parten de argumentos muy distintos, pues la tensión a la que se refiere Allende, en la voz de Eva Luna, es una tensión sexual entre dos amantes (Zulema y Kamal), mientras que la de Varo es fruto del roce entre un gato y su dueña. La situación que Eva Luna teme que se desencadene es la “tormenta eléctrica” que ya está sucediendo en el cuadro de Varo.



**Imagen 2. 61.** *La tarea*. 1955. Óleo sobre masonite. 30 x 23 cm.

En el cuadro de Varo, *La tarea*, 1955 (**Imagen 2. 61**) surgen chispas eléctricas en el trabajo de desempolvar una enorme alfombra; se trata de un hecho sobrenatural y por tanto hiperbólico. En *Energía Cósmica*, 1956 (**Imagen 2. 56**) un nuevo contacto sobrenatural genera diversas chispas eléctricas que no llegan a ser una tormenta.

### 2.3.12. Seres sobrenaturales



**Imagen 2. 62.** *Las almas de los montes*. 1938. Óleo sobre triplay. 75 x 51 cm.

“Subió a las cumbres de los Andes (...) donde el aire era tan límpido que **se podían ver los ángeles** a la hora del crepúsculo”<sup>81</sup>.

*Las almas de los montes*, 1938 (**Imagen 2. 62**), es un óleo sobre triplay que Varo pintó en París, durante su etapa Europea. Este breve texto de Isabel Allende pertenece al capítulo sexto de *Eva Luna*.

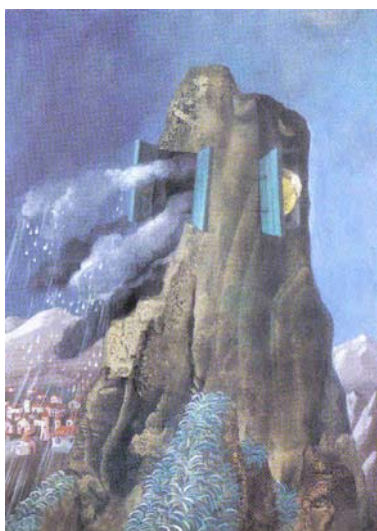
El texto y el cuadro coinciden argumentalmente, pues en ambos es posible “ver” seres sobrenaturales como

<sup>81</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 134.

son los “ángeles” o las “almas” (personalizadas) inmersos en unas cumbres. Pero los recursos expresivos utilizados para tal efecto no son exactamente los mismos. Mientras que Allende utiliza una hipérbole para indicar la altitud del lugar y a la vez rociarlo de cierto halo mágico, Varo se vale de la personificación al convertir a las almas en seres humanos femeninos que dan vida a los montes al habitar sus interiores huecos; además, las nebulosas y espirales blancas potencian el ambiente mágico que se respira en la escena.

### 2.3.13. Un pueblo de fantasía

“Condujo a Rolf Carlé directamente del barco a un pueblo de fantasía, preservado en una burbuja donde el tiempo se había detenido y la geografía había sido burlada”<sup>82</sup>.



**Imagen 2. 63.** *Cambio de tiempo*. 1948. Guache sobre cartulina. 28 x 21 cm.

*Cambio de tiempo*, 1948 (**Imagen 2. 63**) es un guache sobre cartulina que Varo pintó durante su estancia en Venezuela para un anuncio publicitario de la Casa Bayer. El texto de Allende pertenece al capítulo cuatro de *Eva Luna*.

La hipérbole reina en todo el fragmento de Allende y convierte al escenario descrito en un lugar mágico. En *Cambio de tiempo*, Varo crea un verdadero “pueblo de fantasía”, solitario y detenido en el tiempo. Está presidido por una montaña en cuyo interior

---

<sup>82</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 85.



alguien manipula los cambios climáticos. Más que un recurso expresivo en particular, el cuadro se entiende como una verdadera imagen de fantasía, o de los sueños, donde dominan los elementos cósmicos y sobrenaturales.

### 2.3.14. Objetos vivos



**Imagen 2. 64.** *Presencia inquietante*. 1959. Óleo sobre tela. 55 x 38 cm.

“La casa se había transformado en un animal impúdico respirando a mi espalda”<sup>83</sup>.

Esta frase extraída del capítulo seis de *Eva Luna* puede recordar en cierto modo al cuadro de Varo *Presencia inquietante*, 1959 (**Imagen 2. 64**), donde una cabeza fantasmal aparece desde el respaldo de la silla para lamer con lujuria el cuello de la muchacha allí sentada. Tanto en la imagen como en el texto, los objetos cobran vida propia o están habitados por inquietantes presencias fantasmales. Esto también sucede en el cuadro de Varo *Visita al pasado*, 1957, pues la casa está viva de recuerdos que metafóricamente cobran vida a través de fantasmas.

### 2.3.15. Hombres-pájaros

“Mr. Todd es un **pajarraco** de mal agüero con ideas raras, dientes de caballo y las manos sudadas”<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Op. cit. Pág. 158

<sup>84</sup> ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 57

El breve texto pertenece a la primera parte de *Retrato en Sepia* de Isabel Allende. Es la forma en que Miss Rose describe a su amigo y pretendiente inglés, el vendedor de Biblias Mr Todd. El cuadro *Caballero encantado*, 1961 (**Imagen 2. 65**) de Remedios Varo es una técnica mixta sobre cartulina de pequeñas dimensiones pintado en México.



**Imagen 2. 65.** *Caballero encantado*. 1961 Técnica mixta sobre cartulina. 48 x 23.

Más que por el contenido —que es meramente descriptivo— la imagen y el texto coinciden por los análogos recursos expresivos utilizados en ambos. A través de una metáfora, Varo y Allende convierten a un hombre en un pájaro.

La imagen de Varo es un extraño ser híbrido antropomorfo mezcla de hombre y de búho, un tipo de metáfora conmutativa o de permutación. Las garras del pájaro se han convertido en manos, el plumaje del búho actúa, a la vez, como plumaje y como extraño abrigo de un caballero. La nariz es de hombre; el ojo y la cabeza son de pájaro, pero también parecen un raro sombrero. Simultáneamente, se puede ver al búho y el torso y cabeza de un hombre; las extremidades inferiores humanas se han suprimido. A la paradójica imagen se une un nuevo elemento, una especie de adorno en el centro del abrigo—plumaje con un estampado a base de flores de lis invertidas. La imagen coincide con el texto en que en ambos aparece un “pajarraco” con “manos”. Pero en la pintura no se ven “los dientes de caballo”, ni se puede adivinar de qué índole son sus ideas, pues las de Mr. Todd, al parecer, son “raras”<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Ibid.

**Capítulo 3.**  
**Coincidencias temáticas en**  
**Remedios Varo e Isabel Allende**

## Capítulo 3. Coincidencias temáticas en Remedios Varo e Isabel Allende

La pintura y la literatura son representativas: reflejan una relación con la realidad sensible; y esta conexión conceptual con la realidad conocida permite identificar a cada obra (pintada o escrita) con un tema determinado. El tema se muestra como el contenido de la representación visual o verbal; es el asunto en torno al cual se construye la obra. En pintura, la mayoría de las veces se corresponde con el título; en literatura, el título no tiene por qué coincidir con el tema, es simplemente una palabra o frase que pretende captar la atención del lector. La pintura y la literatura son artes miméticas, pues disponen de la capacidad de representar a la naturaleza o a cualquier objeto conocido del mundo real. La analogía de cada una de las artes con la realidad propicia que haya analogías entre las artes, al partir ambas de un ente común al que están unidas por los mismos lazos. El origen de toda imagen y de toda narración, incluso la más ficticia o fantástica, es la realidad. Cualquier manifestación icónica, independientemente de su mayor o menor parecido con la realidad, posee un referente en el mundo de las apariencias sensibles; cada imagen está en relación natural con el asunto que muestra o retrata<sup>1</sup>. Pintura y literatura son lenguajes en los que se producen conexiones entre representación y objeto representado. En los casos de Remedios Varo e Isabel Allende existen uniones íntimas entre autobiografías, o biografías de personas conocidas por las autoras (sobre todo en Allende), y sus respectivas pinturas y textos literarios, pues las realidades de las autoras se convierten en productos artísticos bajo el filtro de la metáfora o de la transformación. Cada argumento o descripción de las obras de Remedios Varo e Isabel Allende dejan ver mimesis o analogías con las realidades más cercanas de las creadoras.

---

<sup>1</sup> Ver: GOMBRICH, E. H., HOCHBERG J. BLACK M. *Arte, percepción y realidad*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1996. Págs. 127 - 128

Varo y Allende transforman sus argumentos reales (miméticos) en arte a través de la imaginación<sup>2</sup>, principal fuente inductiva de la realidad, y también origen y núcleo de la expresión y la creación. Las autoras son conscientes de que no hay arte ni libertad sino en la dimensión imaginaria; una dimensión que transforma la realidad y propicia que la obra de arte pueda influir en la sensibilidad<sup>3</sup>. Por eso, las dos autoras echan mano de la capacidad liberadora del arte<sup>4</sup> a través de su imaginario; y esta facultad les deja separarse de la existencia real; un hecho que igualmente le sucede a los personajes que inventan, sobre todo en los momentos en que éstos se sienten más oprimidos por las obligaciones sociales, tradicionales o familiares de la trama de la que forman parte.

Varo y Allende utilizan, asimismo, la capacidad liberadora del sueño y del mundo onírico para alcanzar una dimensión superior a través de la pintura y la literatura. Las dos autoras sueñan para crear, el sueño antecede a sus ficciones<sup>5</sup>. Inventan un texto o una pintura que establece entre ellas y los espectadores o lectores una comunicación real y no simbólica, pues, presentan una modelización universal y paradigmática de los sentimientos y las sensaciones; un carácter universal que permite que sus creaciones lleguen a personas tan diferentes y alcancen unos límites tan amplios.

Las producciones de Varo y Allende transmiten experiencias humanas afectivas, individuales y sociales, susceptibles de inducir emociones. Allende ha

---

<sup>2</sup> La imaginación se sustenta en lo simbólico y lo metafórico, y es uno de los motivadores de la práctica artística, una herramienta de la creación y de la experiencia interior. Una de las pretensiones del arte es sobrepasar el mundo real para componer un mundo de apariencias puras, o un nuevo plano de la vida emotiva, a través de expresiones distintas de los entes reales. El arte cambia la figura del mundo, al permitir que salgan a la luz las tendencias inconscientes.

<sup>3</sup> Ver: KOGAN, J. *Filosofía de la imaginación. Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Edita: Paidós. Argentina. 1986. Pág. 46.

<sup>4</sup> Muchos autores han invocado, tanto por lo que respecta al artista como al contemplador, esa libertad que se experimenta cuando uno se eleva al plano estético.

<sup>5</sup> Gastón Bachelard se ha referido al ensueño como como fuente de la poesía. Las exigencias de la función de lo real obligan a adaptarse a la realidad, a constituirse como realidad, a fabricar obras que son realidades. Pero el ensueño libera de la función de lo real, es un testimonio de la función de lo irreal, una función que mantiene el psiquismo humano al margen de todas las brutalidades de un “no - yo extraño”. (Ver: BACHELARD, G. *Poética del sueño*. Edita: PUF. París 1960).

confesado que cuando escribe, lo que más le interesa es llegar al corazón de sus lectores. Varo se apoya en los mecanismos de la obra de arte para descargar emociones reprimidas, mediante una experiencia controlada<sup>6</sup>.

Aunque, en ocasiones el enfoque difiere, son muchas las temáticas que comparten Varo y Allende: la familia y la tradición, los personajes femeninos (y sus actitudes feministas, su pasividad, las marginaciones que sufren, el culto a la belleza y al cuerpo femenino), el amor, la supeditación a las fuerzas cósmicas, los fantasmas y espíritus o la relación íntima entre la vida y la muerte, la soledad, los sucesos psicológicos y maravillosos, la presencia de los sueños y la magia, la violencia y la política, los personajes creadores o creativos, la ciencia, y los viajes y viajeros.

---

<sup>6</sup> La obra de arte expresa ideas relativas a los grandes temas que ocuparon al hombre desde siempre y que cada época permitió vislumbrar de forma particular. La vida, la muerte, el amor, el destino, la ubicación cósmica toman cuerpo en las obras y las convierten en imágenes más o menos precisas que el hombre pueda tener de su entorno. Al poner el mundo “en figura”, las pinturas y los textos relatan espontáneamente significados comunes, como pudieron haber sido en otros tiempos la sacralidad, la espiritualidad, la trascendencia y hoy el materialismo, el escepticismo, la inestabilidad, el consumismo o la obsesión por la belleza exterior (Ver: OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires, 1993. Pág. 167).

### 3.1. Demonios del pasado: la familia y la tradición

La infancia, la juventud, el papel de la familia y la tradición son algunas de las obsesiones que viven entre las páginas de Allende y en los cuadros de Varo. Sin embargo, la escritora y la pintora no siempre tratan estas cuestiones bajo el mismo punto de vista, pues a veces sus visiones llegan, incluso, a contraponerse. Las dos creadoras experimentan la necesidad de indagar en su pasado, pero el resultado de esta introspección refleja visiones y sentimientos distintos: más pesimistas y nihilistas en Varo y algo más nostálgicos y positivos en Allende.

#### 3.1.1. La familia y la tradición en Remedios Varo



**Imagen 3. 1.** *Ruptura*. 1955.  
Óleo sobre masonite. 95 x 60  
cm.

La familia y la tradición suponen un peso para Varo, una carga que lleva a cuestas y que la persigue durante toda su vida, como se percibe en los cuadros que pintó en México, reveladores de sus experiencias juveniles. La artista representa su pasado para huir de él, pues es un recuerdo que, normalmente, la aprisiona y angustia y le impide conseguir la libertad que desea. Esto puede comprobarse en las situaciones en las que se ven inmersos sus personajes—autorretratos.

Varo escapa de una realidad con la que no está conforme, y se refugia en una imaginación introspectiva; pero el mundo que inventa es también fuente de conocimiento, ya que está en conexión con las ciencias (desde la astronomía y la física hasta la biología o la psicología).



**Imagen 3. 2.** *La huida*. 1961 (tercer panel del tríptico). Óleo sobre masonite. 123 x 98 cm.

Uno de los cuadros que más evidencia su disconformidad con las instituciones y tradiciones del pasado es *Ruptura*, 1955 (**Imagen 3. 1**). Una mujer de rostro andrógino y expresión seria, protegida por una capa con capucha, abandona una vivienda. Hojas secas, papeles viejos y algunos caracoles (que con su casa auestas connotan el pasado) parecen perseguirla mientras descende las escaleras, cuyos muros a ambos lados, recubiertos de vegetación y más caracoles, acentúan la opresión. La arquitectura románica y la capa, con reminiscencias de los trajes tiesos y estilizados de los frescos románicos de Cataluña, evocan su viaje por España durante su infancia. Los árboles sin hojas, al fondo, indican la estación invernal en que transcurre la escena y potencian el ambiente de desasosiego. Aunque el personaje da la espalda al edificio, sus ojos se dirigen hacia los otros seis pares de ojos idénticos de las figuras que, desde las ventanas del edificio, observan cada uno de sus movimientos y agitan pañuelos blancos en señal de despedida<sup>7</sup>. Remedios Varo escribía a cerca de este cuadro:

“Esta mujer ha tomado la decisión de abandonar su casa, dejando todo detrás suyo. Pero siente que desde las ventanas la están espionando y no se siente libre de su pasado, más que esto se siente angustiada”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México D.F. 1998. Pág. 23

<sup>8</sup> VARO, R. En: *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. CD- ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.





**Imagen 3. 3.** *Mujer saliendo del psicoanalista.* 1960  
Guache y lápiz sobre cartón.  
55 x 35 cm.

*La huida*, 1961 (**Imagen 3. 2**), retrata la “escapada” de casa de Varo cuando contrae matrimonio a los veintiún años con un compañero de estudios, para alejarse de la vida convencional bajo la tutela paterna e introducirse en los círculos artísticos en París y Barcelona<sup>9</sup>. Una pareja se dirige hacia una gruta en un reducido vehículo mágico con forma de paraguas invertido que, inflado por el viento a través de una pequeña pieza adherida a su parte trasera, flota sobre la espesa neblina. Otro cuadro relacionado con este tema es *La calle de las presencias ocultas*”, 1956 (**Imagen 4. 9**), donde distintos fantasmas asustan

y agobian a la protagonista.

*Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960 (**Imagen 3. 3**), refleja la presión que sentía por parte de su padre, de quien intenta liberarse; la autora escribe:

“La señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre, como es correcto hacer al salir del psicoanalista; en el cesto lleva otros desperdicios psicológicos, un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etc., el doctor es FJA (Freud, Jung, Adler)”<sup>10</sup>.

### 3.1.2. La familia y la tradición en Isabel Allende

Al contrario que para Varo, para Isabel Allende, su pasado más reciente y lejano, referido a la tradición familiar, es una fuente de conocimiento, y lo escribe, precisamente, para que no se lo lleve el viento: relata sus experiencias y

<sup>9</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 21, 22

<sup>10</sup> Ver: *Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: *Remedios Varo. Catálogo Razonado*.

las de su familia para resaltar el papel de la memoria personal como una grabación de la violencia y la represión característica de la historia latinoamericana. Allende describe a sus antecesores con orgullo, ternura y emoción, resaltando siempre su lado más humano. La autora retrata a su familia para que no se pierda su tradición oral. Además, en su literatura, deja ver el demonio de su infancia: la Iglesia Católica, con sus diablos e infiernos. Según Allende:

“nada mejor que una infancia poblada de terrores para fustigar la imaginación”<sup>11</sup>.

La autora exagera la realidad de su familia, introduciéndola en una atmósfera sobrenatural a través de una imaginación expansiva.

En su primera novela, Allende narra las peripecias de su familia:

“*La casa de los espíritus* es, básicamente, la historia de mi familia. Esteban Trueba es mi abuelo, Clara es mi abuela, Blanca es mi madre. Y todo es real, hasta lo más fantástico, hasta ese perro que acaba convertido en alfombra. El contexto político, económico y social, también es real, así como la anécdota. Yo he novelado, he hilado, he decorado los hechos, he puesto mi guinda en lo alto de la tarta”<sup>12</sup>.

Cuando Allende escribe, aunque se inspire en personas determinadas para crear personajes, éstos nunca corresponden a una descripción objetiva, sino que son fruto de la exageración o la adaptación a las circunstancias de la narración:

---

Edita: Era. México. 1994.

<sup>11</sup> ALLENDE, I. CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. Edita: Plaza & Janés Barcelona. 1998. Pág. 173

<sup>12</sup> TORRES, M. *Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia*. En: El País. Madrid. Miércoles 24 de noviembre de 1982. Pág. 40.

“Mi abuelo no era como Esteban Trueba. Sirvió de modelo para el personaje, pero en la vida real era mucho mejor que Trueba”<sup>13</sup>.

Allende también narra la historia de su familia en su libro menos ficticio y más autobiográfico: *Paula*.

En distintas ocasiones, el subconsciente de Allende ha cobrado un papel importante, tras comprobar, a posteriori, que muchos de los hechos que cuenta son autobiográficos. Allende explica:

“Aurora del Valle sufre un trauma muy grande a los 5 años, y la familia se encarga de borrarle los orígenes. Yo no me di cuenta cuando lo escribí, que a esa edad fue cuando mi padre desapareció y mi familia destruyó metódicamente todas sus fotografías borrando todo rastro suyo”<sup>14</sup>.

En sus demás novelas y cuentos, aunque no se inspire directamente en su familia, manifiesta su propensión hacia las historias de estirpes, así como lo importante que es para ella el paso de las generaciones. Las familias que retrata nunca están idealizadas, aparecen con sus defectos, carencias y dificultades. No obstante, la autora suele dejar ver su visión ideal de la familia, sustentada en el amor y la armonía entre sus miembros o amistades consideradas como tales<sup>15</sup>.

Allende, en *El plan infinito*, recrea la vida de su actual marido, William Gordon y la de algunas amigas y conocidos. Como explica la autora:

“En *El plan infinito* los personajes están basados en modelos humanos y casi todos los acontecimientos son reales. A veces necesité dos personas para crear un personaje, como en el caso de Carmen/Tamar. Los modelos fueron Carmen Álvarez, amiga de la infancia

---

<sup>13</sup> ALLENDE, I. CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. Edita: Plaza & Janés Barcelona. 1998. Pág. 34.

<sup>14</sup> LÓPEZ, Ó. *Isabel Allende en Luces y Sombras*. Qué leer día a día. Año 5. Nº 50. Barcelona, diciembre 2000. Págs. 31

de Willie, que inspiró la primera parte de la vida de mi protagonista, y Tabra Tunoa, mi buena amiga, que me dio su biografía para crear a Tamar. Gregory Reeves fue muy fácil, porque el modelo era Willie. Como en el caso de Clara del Valle, en *La casa de los espíritus*, nada tuve que inventar, el personaje estaba allí, esperándome. No tuve que agotar la imaginación<sup>16</sup>.

La familia Reeves vive en un carromato que viaja por la costa oeste de Estados Unidos. El padre, Charles Reeves, Doctor en Ciencias Divinas, predica una filosofía barata. La madre, Nora, siempre está ausente y apenas se ocupa de sus hijos, además, su tendencia a elevarse al plano espiritual se intensifica con la muerte de su marido. El protagonista, Gregory Reeves, sufre dos divorcios, y sus hijos, las consecuencias de la falta de entendimiento entre sus padres y el descuido y falta de atención hacia ellos; su hija termina refugiándose en las drogas, y su hijo, durante su infancia, manifiesta su disconformidad a través de su carácter indomable; Gregory sólo logra disfrutar de cierta armonía durante los primeros años de su infancia y, mucho tiempo después, cuando ya es un hombre maduro, al final de la novela.

Olga es una amiga íntima de los Reeves; para los niños representa una especie de “tía gruñona”. La amistad de Carmen (que después se llamará Tamar) y Gregory Reeves es duradera y supera grandes dificultades, a pesar de la distancia que los separa y el transcurso de los años; se trata de un sólido cimiento en el que Gregory se apoya como si fuera su única o verdadera familia.

Destacan en la novela los intentos de sus personajes por resolver sus conflictos familiares, incluso cuando algunos de los afectados ya están muertos. Así, Nora se fue separando de su marido los últimos años de su vida en convivencia pero, una vez que éste muere, la pareja se reconcilia, hasta el punto de que ella ya sólo vive para comunicarse con él y esperar las visitas de su espíritu

---

<sup>16</sup> Es el caso de Olga y Carmen en *El plan infinito*, Mama Fresia en *Hija de la Fortuna*, Frederic William en *Retrato en sepia* y tantos otros personajes de *Eva Luna* y de los *Cuentos de Eva Luna*.

todos los domingos. Más tarde, una vez muerta Nora, es Gregory quien se reconcilia con el espíritu de su madre, cuando, en un momento de desesperación y soledad para Gregory, ésta se le aparece y le da las muestras de cariño que nunca le mostró en vida<sup>17</sup>.

A pesar de ser huérfana, para Eva Luna, la protagonista del libro con el mismo título, la influencia de su madre (Consuelo) es decisiva, pues de ella hereda su facultad para narrar historias; además, su presencia es constante en forma de espíritu. La vida de Eva es un transitar de un lado a otro siempre en busca de protección y de vínculos lo más parecidos posibles a una familia. Cuando encuentra a Elvira, la adopta como abuela. Riad Halabí durante años la trata como a una hija; después la relación evoluciona, sólo por una noche, a amantes. Más tarde Mimi (quien era antes Melecio) le ofrece su casa y la cuida como una madre. Las relaciones de Eva con muchos otros personajes tienden a buscar ese ideal de familia.

En los *Cuentos de Eva Luna*, abundan las familias pobres, donde falta algún miembro; en ellas, los antecesores y el pasado suelen ser fundamentales para entender el presente de la historia.

*De Amor y de sombra* muestra distintos tipos de familias. La familia de Francisco, unida a través del amor y la comprensión entre sus miembros, a pesar de las calamidades que soportan: la emigración de España a Iberoamérica, el suicidio de uno de los hijos (hermano de Francisco) y el exilio de Francisco al final de la novela. Por el contrario, la familia de Irene está rota: no se conoce el paradero de su padre (aunque, probablemente sea un desaparecido, víctima de los

---

<sup>16</sup> ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. Edita: Plaza & Janés Barcelona. 1998. Pág. 113

<sup>17</sup> El asunto de las presencias inesperadas o los espíritus se trata más adelante. Como se ve, los temas recurrentes de la escritora aparecen completamente entrelazados, lo cual también sucede en Remedios Varo, pues su ruptura con la tradición se revela en forma de espíritus que persiguen al personaje principal de sus cuadros.

masacres de la policía del país), quien nunca se llevó bien con su mujer, Beatriz, madre de Irene, dos mujeres que navegan por mundos opuestos.

Más atípica es la familia presente en *Hija de la fortuna*: la conforman Jeremy —que aporta dinero para vivir con comodidad—su hermana Rose, que se ocupa de las tareas del hogar, y Eliza, un bebé abandonado<sup>18</sup> que Miss Rose cuida como si fuera su hija, (en realidad la niña es su sobrina, pues su hermano marinero John dejó embarazada a una muchacha sin recursos con quien compartió un romance de una noche en el puerto). A pesar de estar cuidada por dos madres —Miss Rose y Mama Fresia (la sirvienta de la casa)— Eliza se siente desarraigada y este sentimiento le lleva a cambiar su vida y dejar la casa chilena donde se crió para buscar a su amante en los Estados Unidos cuando descubre que está embarazada. El amor nace en esta novela representado como la culminación de una profunda amistad, la que mantienen Eliza y Tao Chi'en.

Para conseguir mayor sensación de realidad, Allende define los datos genealógicos de sus personajes, como si fueran de extrema importancia para el entendimiento de sus reacciones o su personalidad, o para clarificar el sentido de la ficción. Los personajes, en voz propia, manifiestan su importancia vital por conocer su procedencia. Así, a Tao Chi'en (en *Hija de la Fortuna*):

“le resultaba imposible imaginar su propia existencia separado de la larga cadena de sus antepasados, quienes habían contribuido no sólo a darle sus características físicas y mentales, sino que también le habían legado el karma. Su suerte, creía, estaba determinada por las acciones de los parientes que habían vivido antes, por eso se debía honorarlos con oraciones diarias y temerlos cuando aparecían en espectrales ropajes a reclamar sus derechos. Tao Chi'en podía recitar los nombres de todos sus antepasados, hasta los más remotos y venerables tatarabuelos muertos hacía más de un siglo. Su mayor preocupación en los tiempos de oro consistía en regresar a morir en su pueblo en China para

ser enterrado junto a los suyos; de lo contrario su alma vagaría para siempre a la deriva en tierra extranjera<sup>19</sup>.

Cuando la procedencia de algún personaje es difusa, éste intenta recordar su pasado o se lo inventa. Es el caso de Eliza, quien evoca sus primeros días de vida gracias a su facultad para memorizar los olores. De este modo, sabe que estuvo envuelta en lana (un chaleco) con olor de sudor a hombre y tabaco. A pesar de ello, vive sin conocer nada a cerca de sus antepasados reales. La estancia y convivencia con la familia que la acoge será de gran importancia en su vida posterior. Eliza se escapa de la casa de Miss Rose (su madre adoptiva), pero no por disconformidad ni para alcanzar la libertad, como los personajes de Varo, sino en busca de su amante y padre del hijo que lleva en su vientre.

La búsqueda de sus orígenes es el tema central de *Retrato en Sepia*. Las pesadillas de la protagonista, Aurora del Valle, no cesan hasta que descubre quiénes fueron sus padres y sus abuelos maternos y cuáles fueron los sucesos que marcaron su infancia. Aunque Paulina del Valle (abuela paterna) intenta borrar los cinco primeros años de la vida de su nieta, ésta no encontrará un verdadero equilibrio emocional hasta que los recuerde. De nuevo, en esta novela, Allende saca a relucir la importancia del pasado sobre el ser humano, y cómo el conocimiento del pasado y la memoria individual es necesaria para adquirir una identidad y moverse por la vida con seguridad.

*Retrato en sepia* presenta varios tipos de estirpes. Una de ellas es la humilde y honrada, compuesta de Eliza, su marido Tao Chi'en y sus dos hijos, en la que reina el amor, el respeto, la protección. Otra es la rica y fracturada de Paulina del Valle, su esposo Feliciano Rodríguez de Santa Cruz y sus dos hijos,

---

<sup>18</sup> La narrativa de Allende está repleta de bebés abandonados, y sobre todo de hombres que abandonan a sus mujeres dejándolas embarazadas, a veces sin ni siquiera saberlo. Un suceso que pueda originarse inconscientemente en su propia biografía, pues su padre abandonó a su madre cuando sus hijos tenían una corta edad.

desarraigados pero aprovechados de los negocios paternos. Feliciano tiene una concubina, que posteriormente será la amante de su hijo; Paulina duerme en una habitación diferente a la de su marido, porque no quiere que éste vea sus gorduras. Disponen de muchos mayordomos y criados, algunos de tanta confianza que son como parte de la familia. El sobrino de Paulina, Severo del Valle, pasa un tiempo con ellos y es educado como un hijo hasta que regresa a su país (Chile). Poco después Feliciano muere. Entonces Paulina se hace cargo de su nieta, Aurora del Valle, se casa con su mayordomo y forma una peculiar familia de tres miembros: el tío Friederick William (ex mayordomo y nuevo marido de Paulina), Paulina y su nieta Aurora.

Un tercer tipo de familia de este libro es la que forman Severo del Valle con Nívea, un matrimonio tradicional que llega a tener quince hijos de los que sobreviven once; se trata de la primera generación en *La Casa de los espíritus*.

---

<sup>19</sup> ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 13 y 14.



## 3.2. La mujer

### 3.2.1. Actitudes feministas

*La casa de los espíritus*, *De amor y de sombra*, *Eva Luna*, *Hija de la fortuna* y *Retrato en Sepia* proyectan explícitamente ideas feministas. Varo, al igual que Allende, representa mujeres creativas e intuitivas, en constante búsqueda de libertad e independencia. En el capítulo de las analogías entre las obras de Varo y Allende, se analizan en profundidad personajes de similares tipologías en las dos creadoras, todos ellos buenos ejemplos para ratificar este tema: Rosa la Bella, Clara del Valle, Olga, y las protagonistas de *Bordando el manto terrestre*, *Encuentro*, *Armonía* o *La bruja que va al Sabbath*. No obstante, en las obras de estas autoras viven muchos otros personajes de esta índole.

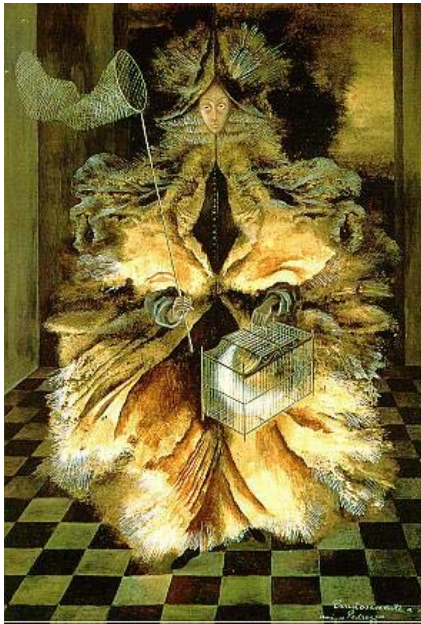


**Imagen 3. 4.** *Tailleur pour dames*. 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.

Así, los cuatro personajes femeninos de *Tailleur pour dames*, 1957 (**Imagen 3. 4**), manifiestan posturas autónomas y muestras de autosuficiencia a través del mensaje y funcionalidad de sus vestidos. Varo explica:

“Esto es el salón de un modisto para señoras. Un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas. Detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga un brújula. Todo ello sirve también de adorno. En tierra firme, rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega. El modelo sentado es para ir a estos cocktails party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno dónde poner su vaso ni sentarse; el tejido de la echarpe es de una substancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento. El modelo de la derecha

es para viuda, es de un tejido efervescente como el champagne, tiene un bolsillito para llevar el frasco de veneno, termina en una cola de reptil muy favorecedora. (...). La clienta que contempla los modelos se despliega en dos personas más porque no sabe cuál de los tres modelos elegir, y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra”<sup>20</sup>.



**Imagen 3. 5.** *La cazadora de astros.* 1956. Mixta sobre cartulina. 48 x 34 cm.

Nuevas actitudes femeninas independientes se reflejan en *La cazadora de astros*, 1956 (**Imagen 3. 5**): Una mujer ha capturado a la luna creciente con un caza mariposas, lo que pone de manifiesto la fuerza de la mujer, frente a la debilidad del satélite, privado de libertad y de luz propia. La escena remite a un arquetipo de la conciencia femenina relacionado con Diana Cazadora, la diosa de la Luna y protectora de las mujeres; pues este astro simboliza la periodicidad y la renovación, la transformación, el crecimiento y los ritmos biológicos<sup>21</sup>.

Isabel Allende describe la relación de la mujer con los sistemas políticos a través de su experiencia vivida y sustentada en la experiencia latinoamericana. En *La casa de los espíritus* recopila de forma progresiva las distintas luchas de la mujer para sobrevivir, tanto en su aspecto histórico universal como en el continental; se refiere a la identidad femenina dominante en cada época y se aleja de la concepción generalizada de la literatura femenina tradicional orientada al hogar, los hijos, el matrimonio, los amantes, el cuerpo, el erotismo, la vejez, la religión, la culpa, el miedo o las ganas; unas emociones que aparecían como sentimientos privados, individuales y desconectados de la realidad. Nívea,

<sup>20</sup> OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S. y KAPLAN, J. A. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 54, 55

<sup>21</sup> CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.

Clara, Blanca y Alba son nombres sinónimos como “una cadena de palabras luminosas” de significados parecidos pero con una dimensión ascendente que refleja el desarrollo que en ellas se produce. Son el centro de energía de esta novela, pues desafían el despotismo patriarcal, los prejuicios religiosos socio-sexuales, la dictadura y la represión política<sup>22</sup>. Por tanto, se trata de una ficción “fémico-céntrica” donde la mujer no es una excusa para escribir sino el propio texto<sup>23</sup>.

Nívea, la matriarcal, es la primera feminista del país. Por las noches se dedica a repartir propaganda sufragista e insiste en el derecho de las mujeres a asistir a la universidad, mientras los hombres de su época sostenían que si las féminas eran incapaz de sumar tampoco podrían manejar un bisturí, por lo que la tomaban por loca<sup>24</sup>.

Nívea, debido a las condiciones socio-políticas de su medio, no logra realizar su ideal feminista, pero siembra unas semillas que se traspasan a sus descendientes. Este personaje aparece también en la última novela de Allende (primer tomo de la trilogía), *Retrato en Sepia*. Desde niña ya Nívea muestra una inteligencia despierta y mantiene conversaciones intelectuales con la madre Escapulario, quien le enseña a ser independiente y pensar por sí misma.

La situación de Clara es similar a la de Nívea. Ella intuye su destino sin amor y acepta casarse con Esteban Trueba por obediencia. Nunca se conforma con su posición de mantenida, por eso se refugia en largos silencios y conversaciones con los espíritus. Por más que el marido la quiere poseer en cuerpo y alma, nunca lo logra; Esteban se llega a convencer de que nunca le perteneció. Clara continúa con la misión de Nívea y se dedica a socorrer a los campesinos, con acciones que

---

<sup>22</sup> Ver: BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Págs. 121 - 123

<sup>23</sup> Op. cit. Pág. 123

<sup>24</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995.

sólo sirven para tranquilizar la conciencia, puesto que está convencida de que los pobres no necesitan caridad sino justicia<sup>25</sup>.

En la sociedad de la novela de Allende, donde la fornicación para el hombre significa virilidad, mientras que para la mujer es una calamidad que destruye la honra de la familia entera, Allende, a través de Blanca, indica sus ideas progresistas y feministas (o más bien anti-machistas). Blanca no sólo se enamora de Pedro Tercero, el hijo del mayordomo de la finca, sino que vive el amor plenamente, aunque al principio a escondidas. Cuando su padre se entera, reacciona con violencia:

“Al ver a su hija, Esteban Trueba no pudo contener su mal carácter y se le fue encima con el caballo y la fusta en el aire, la golpeó sin piedad, propinándole un azote tras otro, hasta que la muchacha cayó y quedó tendida inmóvil en el barro. Su padre saltó del caballo, la sacudió hasta que la hizo volver en sí y le gritó todos los insultos conocidos y otros inventados en el arrebato del momento”<sup>26</sup>.

Sin embargo, Clara, su madre, apoya a su hija y se enfrenta a su marido:

“Pedro García no ha hecho nada que no hayas hecho tú —dijo Clara, cuando pudo interrumpirlo— Tú también te has acostado con mujeres solteras que no son de tu clase. La diferencia es que él lo ha hecho por amor. Y Blanca también”<sup>27</sup>.

Entonces Esteban golpea a Clara; ésta se aleja de él, le devuelve su alianza de casada y no vuelve a hablarle en su vida. Clara y Blanca abandonan la casa de campo y regresan a la capital, dejando a Esteban

---

<sup>25</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 124

<sup>26</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 213

<sup>27</sup> Op. cit. Pág. 213

“humillado y furioso, con la sensación de que algo se había roto para siempre en su vida”<sup>28</sup>.

De esta manera, el papel de Blanca es directamente feminista al luchar contra la discriminación sexual tan marcada en Latinoamérica.

Alba, la hija de Blanca, anuncia la liberación psico-sexual de la generación siguiente; se implica tan profundamente en la lucha social y política que acaba en la cárcel, donde la violan y torturan, pero sin derrotarla<sup>29</sup>.

La actitud de Irene (la protagonista de *De amor y de sombra*), en su trabajo y su vida personal, también es feminista, aunque no lucha por conseguir ciertos valores de igualdad con el hombre, como hacen algunos personajes de *La casa de los espíritus*, sino que vive esta postura con normalidad y sin planteamientos premeditados. Beatriz Alcántara, su madre, no es ni una viuda ni una “no-viuda”; guarda las apariencias y se las arregla para vivir al estilo al que estaba acostumbrada antes de la desaparición de su esposo aristocrático, el padre de Irene. Beatriz tiene un amante (y en este sentido manifiesta su actitud feminista) que podría ser su hijo, con quien se reúne varias veces al año para compartir risas, ternura y amistad; para ella representa su secreto “más luminoso”<sup>30</sup>.

Consuelo, de *Eva Luna*, es el prototipo de mujer libre, intuitiva, sin prejuicios; nacida de la selva, mantiene casi un instinto salvaje; por eso en ella el feminismo se revela de forma innata. Su vida transcurre encerrada, primero en un convento y después en la mansión del doctor Jones. Descubre su sexualidad tardíamente (a sus cuarenta años), pero con naturalidad. Asume su embarazo sin

---

<sup>28</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 214

<sup>29</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. 141 pp. Pág. 125

<sup>30</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 165

importarle en absoluto que su amante se marche después de que ella le ha salvado la vida; no es consciente de este abandono, como sí sucede en otros personajes allendianos (Eliza en *Hija de la Fortuna* o Lynn en *Retrato en Sepia*). Consuelo cría a su hija como puede y con sus propios criterios. Consuelo es feminista porque no tiene otra opción en la vida, pues es un personaje marginal, aunque ella lo ignora, y por eso es feliz.

Eva Luna es feminista sin saberlo, pues su principal preocupación es ir sobreviviendo como puede, y su entorno está muy lejos de la sociedad burguesa donde las señoritas son educadas para casarse y donde impera el machismo.

Son muchos los personajes con actitudes feministas de los *Cuentos de Eva Luna*: Belisa Crepusculario, Elena Mejías, Clarisa, Hermelinda, María la boba, la mujer protagonista de *Lo más olvidado del olvido*, Claveles Picero, la maestra Inés o Dulce Rosa Orelano<sup>31</sup>.

Olga (un personaje secundario de *El Plan infinito*) es independiente y de carácter fuerte, capaz de tomar el papel de hombre y padre de familia cuando conviene. Una mujer liberal y liberada, sin prejuicios morales, pero con importantes valores humanos. Es avispada, decidida y dueña de su vida; siempre sale adelante, incluso de las situaciones más difíciles. Le da cariño y sexo a Gregory —quien podría ser su hijo (o incluso su nieto)— provocando en él cierto enamoramiento, del que Olga le previene zarandeándolo y haciéndole ver la realidad y los límites de esa relación.

Carmen Morales/Tamar (otro de los personajes femeninos de *El Plan Infinito*) muestra una actitud feminista desde su infancia. Mientras su padre la

---

<sup>31</sup> Ver: Capítulo 1 de la presente tesis. El apartado 1.3.5., donde se resumen los *Cuentos de Eva Luna*.

educa para que, en el futuro, sea una buena madre y ama de casa y llegue virgen al matrimonio, ella sueña con

“trabajar en un circo con fieras amaestradas y un trapecio bien alto para columpiarme y mostrarle a todo el mundo los calzones”<sup>32</sup>.

La mente liberal de Carmen no se corresponde con el ambiente donde vive ni con el destino que sus padres han pensado para ella. Se enamora de un periodista también liberal, en cuya relación no está previsto casarse. Cuando el joven se marcha a estudiar a otra ciudad, ella está embarazada. Decide abortar demasiado tarde recurriendo a Olga. Pero la operación se complica, y lo que era un secreto se convierte en un secreto a voces. Carmen se salva quedando estéril y nadie delata a Olga. La joven se marcha para rehacer su vida lejos de su intolerante padre. Más tarde demostrará de nuevo su actitud feminista al adoptar a su sobrino huérfano y convertirse, por tanto en madre soltera. Éstos son sólo algunos de los sucesos que reflejan la actitud feminista de Carmen, pero hay muchas más anécdotas y detalles que se van desvelando a lo largo de la novela, así como también hay otros personajes en esta ficción con actitudes de la misma índole. Por ejemplo, Ernestina Pereda:

“era uno de esos seres destinados a explorar el abismo de los sentidos pero le tocó nacer en una época en la que las mujeres debían escoger entre decencia y placer y ella no tenía valor para renunciar a ninguno de los dos. Desde que podía acordarse vivió deslumbrada por las posibilidades de su cuerpo, a los siete años había convertido el baño de la escuela en su primer laboratorio, y a sus compañeros en conejillos de indias, con los que investigó, hizo experimentos y llegó a sorprendentes conclusiones”<sup>33</sup>.

En *Hija de la fortuna* y *Retrato en Sepia*, Allende retrata a la contradictoria Miss Rose: independiente y decidida, aunque conservadora en la

---

<sup>32</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 75

<sup>33</sup> *Ibid.* Pág. 109

educación y el futuro que decide para su hija adoptiva. Aunque aparenta ser una mujer tranquila y puritana, dedica su tiempo libre a escribir novelas pornográficas que firma con el seudónimo *Una Dama Anónima* y que llegan a escandalizar a la sociedad. Cuando su hermano Jeremy muere, ella se traslada a vivir a su país natal, Inglaterra; entonces, se dedica a escribir novelas románticas, que como las anteriores, se convierten en “best-sellers”.

Eliza adopta una actitud feminista a pesar de la educación recibida y el deseo de Miss Rose de conseguir para ella una dote y un marido que la mantenga; tras su huida, lleva una vida fuera de lo común, donde se ve obligada a ingeniárselas para sobrevivir, pero siempre alejada de cualquier comportamiento machista. En *Retrato en Sepia*, Eliza ha encontrado la estabilidad, casada con su amigo chino y médico Tao Chi'en, pero sigue siendo independiente, pues ha montado una pastelería de varios pisos con salón de té incluido.

Paulina del Valle es una mujer libre, provocadora, avispada, con buen ojo para los negocios, de carácter fuerte; dispone de dinero propio y no se deja dominar por nadie. Nunca llega a caer en la pasividad femenina de otras mujeres de la época. En cambio, pretende educar a su nieta como una “señorita”, para que se case con un marido que la mantenga. Es el mismo caso que Miss Rose Sommers y Eliza, las tres son mujeres independientes pero al enfrentarse a la educación de sus sucesoras caen en el error de educarlas como a ellas mismas las educaron, para casarse y someterse a un marido; todas ellas incurren en estas contradicciones.

Aurora es víctima, en principio, del machismo imperante en la sociedad; y se casa con un hombre que apenas conoce; sufre la humillación del adulterio, pues su marido y la mujer de su cuñado son amantes. Primeramente, se resigna y vive su tragedia en silencio porque no quiere herir a su suegra y cuñado. Al fin, escapa de ese matrimonio y rehace su vida, aunque debe cargar con su



papel de “separada”, tan mal visto en la sociedad chilena del momento, y no puede casarse con el hombre al que ama. Aurora consigue, al final de la novela, su independencia y libertad, así como la estabilidad que le proporciona un amor verdadero.

Allende refleja en toda su obra la lucha de las mujeres para obtener los mismos derechos y libertades de los hombres, para construir un mundo más justo.

“El machismo también hiere a los hombres, les impide vivir sus emociones, los encasilla en roles rígidos, los mutila en su capacidad de formar pareja o ser padres y los limita en el goce sexual. No creo que haya que renunciar a la feminidad para ser feminista, sino que por el contrario, en la medida que la mujer es libre y segura de sí misma, que lucha por su propio destino, es más femenina, más mujer”<sup>34</sup>.

### 3.2.2. Pasividad femenina

Isabel Allende —con personajes como Férula, Blanca, Nora, Zulema, Samantha o Shanon— y Remedios Varo —en cuadros como *Los ancestros o poema*, *La tarea*, *Las horas muertas* o *Mimetismo* (estos dos últimos comentados en profundidad en el capítulo de las analogías)— reflejan la angustia que les produce caer en la pasividad femenina.

Férula es uno de los personajes más llamativos y ejemplares por su sometimiento a la vida doméstica y de entrega, en *La casa de los espíritus*. La solterona de los Trueba, debido a su condición femenina, debe pasar la vida cuidando a su anciana madre:

---

<sup>34</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Págs. 125

“En la medida en que él se fue alejando de su tutela, Férula le fue tomando antipatía. La libertad que él tenía, a ella le dolía como un reproche, como una injusticia. (...) Desde que empezó a trabajar a los quince años, Esteban mantuvo la casa y adquirió el compromiso de hacerlo siempre, pero para Férula eso no era suficiente. Le molestaba tener que quedarse encerrada entre esas paredes hedionda a vejez y a medicinas, desvelada con los gemidos de la enferma, atenta al reloj para administrarle sus medicinas, aburrida, cansada, triste, mientras que su hermano ignoraba esas obligaciones”<sup>35</sup>.

En una ocasión, Férula le confiesa a su hermano que le hubiera gustado ser hombre, y éste contesta que a él no le hubiera gustado nacer mujer.

En otro momento, la que se somete a la pasividad doméstica, es Blanca cuando se casa con el conde Satigni, obligada por su padre. Sin embargo, esta pasividad no dura mucho tiempo, ya que pronto escapa de su marido para regresar con su madre.

En *Eva Luna*, el papel de la pasividad femenina total lo encarna Zulema, la mujer de Riad Halabí:

“...se encerró en su hogar, echada en la cama, atiborrándose de comida, cada vez más gorda y aburrida. Dependía de su marido para todo”<sup>36</sup>.

Zulema se tomaba el café, que le preparaba Eva Luna, en la cama, con los ojos cerrados y seguía durmiendo hasta tarde.

---

<sup>35</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 55

<sup>36</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 142

“Zulema era moralmente neutra, como un niño de pecho, toda su energía había sido desviada o suprimida, no participaba en la vida, ocupada sólo de sus íntimas satisfacciones. Sentía miedo a todo: de ser abandonada por su marido, de tener hijos de labio bífido, de perder su belleza, de que las jaquecas le perturbaran el cerebro, de envejecer. (...) A Zulema la habían educado para servir y complacer a un hombre, pero su esposo no le pedía nada y tal vez por eso ella se acostumbró a no realizar ni el menor esfuerzo y acabó convirtiéndose en un enorme juguete”<sup>37</sup>.

La madre de Rolf Carlé (en *Eva Luna*) soporta con resignación los malos tratos psíquicos y físicos de su marido. Lukas Carlé consideraba a su esposa una criatura inferior más cercana a los animales que al hombre, único ser inteligente de la creación:

“Ella había aprendido a percibir los cambios de humor de su marido y podía adivinar antes que él mismo lo supiera, cuándo se sentía con deseos de martirizarla. Entonces comenzaba a temblar con antelación, la vajilla se le caía de las manos y se rompía al suelo”<sup>38</sup>.

Cuando el marido ordenaba a sus hijos que los dejaran solos, éstos se percataban de la expresión de terror y del temblor de su madre<sup>39</sup>.

Nora (en *El plan infinito*) también sufre el problema de la pasividad femenina:

“La costumbre de la dependencia estaba tan arraigada en ella que al perder a Charles Reeves quedó como aturdida. (...) Se sentó en el porche de su casa a mirar el sauce, inmóvil durante horas, con una expresión ausente y apacible en su hermoso rostro eslavo, que ya comenzaba a decolorarse. En los años siguientes desaparecieron sus pecas, se desdibujaron sus facciones y toda ella pareció borrarse de a poco”<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 147.

<sup>38</sup> Op. cit. Pág. 32.

<sup>39</sup> Op. cit. Pág. 43.

<sup>40</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita. Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 68.

(...) “Gregory le tenía lástima, estaba seguro de que sin Judy y él, Nora moriría de inanición sentada en el sillón de mimbre contemplando el vacío. Ninguno de los dos niños consideraba la indolencia de su madre como un vicio, sino como una enfermedad del espíritu, tal vez su Cuerpo Mental había partido en busca del padre y se había perdido en el laberinto de algún plano cósmico, o se había quedado rezagado en uno de esos vastos espacios repletos de máquinas estrafalarias y de almas desconcertadas<sup>41</sup>. (...) Nora Reeves se había transfigurado en la muerte (...). (...) había vegetado varias décadas intocada por las groseras pruebas del mundo y, estaba seguro, se convertiría en niebla dentro de su ataúd”<sup>42</sup>.

En *El plan infinito*, las dos mujeres con las que se casa Gregory son dos personajes de la narrativa de Allende de carácter completamente pasivo.

Samantha Ernst (la primera esposa) de Gregory, era de naturaleza evasiva, carácter frío y perezoso:

“Nada la entusiasmaba salvo el deporte y algunas novedades traídas del Oriente, como danzas migratorias de los derivaches y técnicas de meditación trascendental. (...) Su energía era muy limitada, tal vez era simplemente perezosa como sus gatos, pero en ese lugar y en esos tiempos resultaba fácil confundir su temperamento bucólico con la paz budista tan en boga”<sup>43</sup>.

Cuando Gregory la conoce vivía sola en una suntuosa casa y con un lujoso coche a su disposición, todo pagado por su padre<sup>44</sup>. Cuidaba su cuerpo de forma obsesiva y estudiaba literatura en su tiempo libre; no había trabajado nunca y nunca lo haría. Cuando su padre se arruina, ella tiene que arreglárselas sola, así que adelanta el planeado matrimonio con Gregory.

---

<sup>41</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita. Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 70.

<sup>42</sup> Op. cit. Pág. 304.

<sup>43</sup> Op. cit. Pág. 143.

<sup>44</sup> Su padre era un rico productor de películas de cine de Hollywood, casado cuatro veces y rodeado de amantes; su madre lo toleraba a cambio de drogas y tarjetas de crédito, sin embargo, ante su riqueza y una vida sin sentido se cortó las venas en un baño de espuma.

La segunda mujer de Gregory, Shanon, también muestra un carácter pasivo:

“Las rutinas de la vida y deberes de la monogamia agobiaron a Shanon desde un comienzo, tenía la sofocante sensación de arrastrarse por un desierto de dunas interminables dejando jirones de su juventud a cada paso. La risa de cascabeles que constituía su principal atractivo bajó de tono y se hizo más notorio su carácter indolente. Se aburría sin consuelo, anclada a un marido por ilusión de seguridad, idea sugerida por su madre, quien también le insinuó que la mejor forma de atrapar a Gregory Reeves era un embarazo oportuno. (...) Ahora estaba prisionera dentro de la casa y atada a la criatura que crecía en su vientre junto al bote fantasma (...). Deambulaba por los cuartos atiborrados y se entretenía hablando por teléfono con sus amistades. (...) Se consumía de impaciencia con la actitud de adolescente consentida<sup>45</sup>. (...) El camión de la mudanza desembarcó los bultos en la sala de la nueva casa y allí quedaron desparramados, apenas le alcanzaron las fuerzas para acomodar las camas y unos cuantos utensilios de cocina, mientras a su alrededor crecían el estropicio y la confusión”<sup>46</sup>.

Lin en *Hija de la fortuna* pasa por este trance de pasividad femenina cuando se queda embarazada, aunque ello se debe a que está enferma y débil:

“Cuando quedó encinta sus males empeoraron, pues su frágil esqueleto apenas soportaba el peso del niño. Al cuarto mes dejó de salir por completo y se sentó lánguida frente a la ventana a ver pasar la vida por la calle”<sup>47</sup>.

En *Los ancestros o poema*, 1956 (**Imagen 3. 6**), Varo representa a una mujer en actitud doméstica: sentada en una silla, cose con un hilo que proviene de un extraño personaje y su tejido se convierte en un largo poema con forma de bufanda que va a parar a un baúl. Su expresión es pasiva, como si se tratara de una mujer robotizada, afín a los maniqués de Giorgio de Chirico.

<sup>45</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 278, 279, 280

<sup>46</sup> Op. cit. Pág. 292

<sup>47</sup> ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 202



**Imagen 3. 6.** *Los ancestros o poema*. 1956.  
Lápiz sobre papel. 44 x 40 cm.

La actividad del ama de casa se desdramatiza en *La tarea*, 1955 (**Imagen 2. 61**), gracias al ambiente fantástico de la situación: desde una torre poligonal con arcos góticos, dos féminas de expresiones serias sacuden una larga alfombra que se extiende por el resto de la ciudad desprendiendo un extraño polvo.

### 3.2.3. La maternidad

El miedo de Varo a quedar atrapada en el ámbito doméstico se agudiza en *Papilla estelar*, 1958 (**Imagen 3. 7**), donde una mujer, sentada en el interior de una torre poligonal con apertura al cielo, hace papilla con la sustancia estelar, que recoge a través de un mecanismo conectado a una tubería, para alimentar a una luna creciente cautiva en una jaula. La mujer está, igualmente, atrapada y aislada, y no sólo en su angosta habitación, sino en el universo. Al alimentar a la luna como si fuese un hijo enjaulado, Varo alude al ritual maternal intemporal. La artista afirmó a cerca de esta creación:

“Supe entonces que estaba hablando de mí y de mi cocina, y de mis hijos lunares y de las estrellas que yo trituro”<sup>48</sup>.

Se trata de la única referencia en la obra de la pintora a la relación madre-hijo<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 160

<sup>49</sup> Varo pasaba mucho tiempo con los hijos de sus amigos. Sin embargo, consideraba que no podría soportar la responsabilidad de la maternidad.



**Imagen 3. 7.** *Papilla estelar*. 1958.  
Óleo sobre masonite. 92 x 62 cm.

En este aspecto, Varo se diferencia profundamente de Allende, en cuyas novelas (también en su vida personal, según ha afirmado) la maternidad se presenta como algo natural e inevitable, y las relaciones madre-hijo y, sobre todo, madre-hija son fundamentales. Nivea, Clara, Blanca y Alba desarrollan entre sí un vínculo tan fuerte que se prolonga en las generaciones posteriores como una rendición familiar. Clara presiente todos sus embarazos:

“Es una niña y se llamará Blanca —dijo Clara desde el primer día que anunció su embarazo<sup>50</sup>. (...) Los mellizos se llamarán Jaime y Nicolás respectivamente”<sup>51</sup>.

Además, Allende —a diferencia de Varo— se vale de la maternidad en su narrativa, para reforzar el sentimiento de ser mujer. Una frase imponente y desesperada de actitud de autoafirmación femenina de Alba, que representa la última generación de los Trueba en *La casa de los espíritus*, es: “gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel, pero sobre todo hija mía”...<sup>52</sup>

Consuelo da a luz a su hija Eva Luna como un hecho natural. Su parto es atípico:

<sup>50</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita. Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 112.

<sup>51</sup> Op. cit. Pág. 127.

<sup>52</sup> Op. cit. Pág. 379.

“Aguantó los dolores durante trece horas sin dejar de trabajar y cuando ya no pudo más, se encerró en su pieza **dispuesta a vivir ese momento a plenitud, como el más importante de su vida**. Cepilló su cabello, lo trenzó apretadamente y lo ató con una cinta nueva, luego puso una sábana limpia en el suelo y sobre ella se colocó en cuclillas, tal como había visto en un libro sobre costumbres de esquimales. Cubierta de sudor, con un trapo en la boca para ahogar sus quejidos, pujó para traer al mundo a esa criatura porfiada que se aferraba a ella. Ya no era joven y no fue tarea fácil, pero la costumbre de fregar pisos a gatas, de acarrear peso por la escalera y de lavar ropa hasta la medianoche, le había dado firmes músculos con los cuáles pudo finalmente parir. Primero vio surgir dos pies minúsculos que se movían apenas, como si intentaran dar el primer paso de un arduo camino. Respiró profundamente y con un último gemido sintió que algo se rompía en el centro de su cuerpo y una masa ajena se deslizaba entre sus muslos. Un tremendo alivio la conmovió hasta el alma. Allí estaba yo envuelta en una cuerda azul, que ella separó con cuidado de mi cuello, para ayudarme a vivir. En ese instante se abrió la puerta y entró la cocinera, quien al notar su ausencia adivinó lo que ocurría y acudió a socorrerla. La encontró desnuda conmigo recostada sobre su vientre, todavía unida a ella por un lazo palpitante”<sup>53</sup>.

En *El plan infinito*, Judy, la hermana de Gregory, desarrolla un gran instinto maternal; cuando nació su primer hijo:

“iluminada por una felicidad que jamás imaginó posible, se lo puso al pecho, determinada a dar a esa criatura el amor que ella nunca tuvo. Había descubierto su vocación de madre”<sup>54</sup>.

Judy cría a sus hijos y a los de su segundo marido. Se casa por tercera vez y forma una enorme familia con muchos niños. Su papel en la novela es el de madre realizada y satisfecha.

No obstante, otras de las mujeres de *El plan infinito* no presentan esa inclinación, lo que deja una huella negativa en sus hijos. Allende dice sobre Nora: “es cierto que el instinto maternal nunca fue su principal característica, pero a

---

<sup>53</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 26.

<sup>54</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 130.



partir de ese momento pareció desprenderse por completo de sus dos hijos”<sup>55</sup>. Samantha descuida tanto a su hija no deseada que cuando ésta crece, sin haberse sentido nunca querida, se refugia en las drogas. Al descubrir su embarazo, Samantha se desmorona, pues siente que su cuerpo se convierte en un

“asqueroso recipiente donde crecía un ávido gurisapo imposible de reconocer como algo suyo”.

No quería tener hijos, pero se abandona a su mala suerte:

“Engordó, se le cubrió la piel de ronchas y terminó por deprimirse del todo, se sentía enferma y culpable, envenenada por alimentos putrefactos y cadáveres de animales, pero que no podía dejar de devorar, como un castigo. Dormía demasiado y el resto del tiempo veía televisión echada en la cama con sus gatos. Reeves, alérgico a los pelos de esos animales, se trasladó a otro cuarto, sin perder el buen humor ni la paciencia, ya se le pasará, son antojos de embarazada, sonreía. Samantha detestaba las labores domésticas pero al menos antes mantenía una cierta decencia en la casa, durante esos meses su relativa organización casera se transformó en caos”<sup>56</sup>.

El nacimiento de su hija no deseada la sume en una depresión y nunca será capaz de cuidarla.

Shanon también se ve incapaz de hacerse cargo de su hijo:

“Ella no servía para los afanes de maternidad, así como tampoco para el papel de esposa o ama de casa, y apenas pudo ponerse sus bluyines ajustados de soltera trató de escapar de la trampa del matrimonio”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 36.

<sup>56</sup> Op. cit. Págs. 150 y 151.

<sup>57</sup> Op. cit. Pág. 281

### 3.2.4. Marginación femenina

Los personajes femeninos marginados de Allende y Varo, aunque aceptan su condición, siempre luchan por mantener su dignidad e independencia e intentan superarse dentro de su limitado campo de acción. Tal es el caso Pancha García de *La casa de los espíritus*, una indefensa campesina violada por Esteban Trueba, que pertenece al grupo de trabajadoras sin derecho a descansos, nacidas para criar muchos hijos y enterrar a sus muertos, obligadas a bajar la cabeza ante el macho, destinadas a sufrir su “destino de perro” y a ser utilizadas como

“medida higiénica para aliviar las tensiones de los patrones”.

A pesar de esto, Pancha se rebela contra su condición poniéndole a su hijo el nombre del patrón violador; y años más tarde, el hijo, Esteban Trueba García, venga los atropellos cometidos contra su ascendencia. Diferente es la revelación de Tránsito Soto, quien escapa de su condición de marginación, practicando la arquetípica profesión permitida a la mujer: la prostitución; en esta posición, Tránsito llega a conocer a los hombres más pujantes del país y obtiene poder e independencia.

La narración allendiana refleja la situación latinoamericana, donde el grado de independencia de la mujer se relaciona proporcionalmente a su posición social: la clase baja está más oprimida y limitada para cualquier superación. Por eso, el grado de rebeldía de Pancha García y de Tránsito Soto es heroico si se considera su condición social y económica<sup>58</sup>.

Judy (en *El Plan infinito*) es una víctima de sus circunstancias, pero también es una mujer fuerte. Cuando cuenta con tan solo nueve años, tiene que soportar en silencio el incesto por parte de padre enfermo, envejecido e

---

<sup>58</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. Pág. 123

incapacitado para su trabajo, sin que su madre y su amiga Olga, que son testigos, lo impidan o la ayuden. Cuando la muchacha crece y se convierte en una guapa adolescente y todos los hombres del barrio comienzan a asediarla:

“se transformó en un animal rabioso. Sentía las miradas del deseo como una violación, llegaba a menudo a su casa gritando maldiciones, golpeando las puertas, a veces llorando de impotencia porque en la calle la silbaban o le hacían gestos procaces”<sup>59</sup>.

Se defendía del admirador que intentaba tocarla clavándole un alfiler en su parte más vulnerable.

“Se cortó el cabello como un presidiario, se vistió con ropa de hombre, devoraba con ansias las sobras de masa y de dulce de la panadería. Se le llenó la cara de granos y cuando entró en la secundaria había aumentado tanto de peso que nada quedaba de la delicada muñeca de porcelana que fue en la infancia, parecía un león marino como ella misma decía buscando denigrarse”<sup>60</sup>.

Cuando nace la primera hija de su hermano, Greg, y éste le pide ayuda, ella le previene de que no la toque y finalmente le cuenta el secreto guardado durante tantos años<sup>61</sup>.

Este tipo de marginación femenina descrito con tanta evidencia en Allende no aparece en Varo, pues sus personajes, con frecuencia, transitan en soledad sin integrarse en un mundo cotidiano dando la sensación de que su aislamiento es buscado, por lo que se podría hablar, más bien, de auto-marginación. No obstante en ciertos cuadros, las mujeres reflejan su angustia ante el acoso de seres extraños que, aunque suelen ser fantasmas, en algunos casos están pintados con tanto realismo que parecen verdaderos humanos.

---

<sup>59</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 70

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Op. cit. Pág. 155.

Así ocurre en *Presencia inquietante*, 1959 (**Imagen 2. 64**): una mujer muestra su incomodidad y perturbación ante la inesperada aparición, desde el respaldo de su silla de una cabeza humana que lengüetea su cuello con hostigamiento. Ante la rotura de la tela del asiento, las flores de lis del estampado salen disparadas por la habitación, lo que potencia la tensión de la situación.



**Imagen 3. 8.** *Visita al cirujano plástico*. 1960. Óleo sobre masonite. 71 x 35.5 cm.

### 3.2.5. Culto a la belleza y al cuerpo femenino

Varo satiriza el culto de la belleza femenina en *Visita al cirujano plástico*, 1960 (**Imagen 3. 8**), que representa una clínica “Plastoturgencia”, a la que acude una mujer de mirada insegura y acomplejada por su físico, vestida de blanco y cubierta con velos que tapan su cabello y su pronunciada nariz, dejando apenas visibles sus ojos<sup>62</sup>.

En este cuadro, Varo parodia esta postura femenina, del mismo modo que Allende ridiculiza, a lo largo de su novela *De amor y de sombra*, a la madre de Irene, Beatriz Alcántara por su ceguera ante los problemas sociales, su realidad más cercana y la de su hija, frente a la obsesión por su físico. Beatriz Alcántara sigue un programa para evitar arrugas y flacidez, pero no se preocupa de preservar una mente cada vez menos flexible:

“A su paso se volvían los ojos de los hombres y ninguno sospechaba su verdadera edad. Todavía se podía escotar tranquila sin huellas delatadoras en los pechos ni flacidez en los brazos, sus piernas tenían suaves contornos y la línea de la espalda mantenía su altivez. El soplo del mar había dado un aire festivo a su rostro, disimulando a pinceladas las

<sup>62</sup> Aunque parece aludir a su propia nariz, Varo nunca tuvo ningún tipo de complejos y se aceptaba tal y como era físicamente.

finas arrugas de sus párpados y su boca. Sólo sus manos, manchadas y con surcos a pesar de los ungüentos mágicos, delataban el paso del tiempo. Estaba satisfecha de su cuerpo. Lo consideraba obra suya y no de la naturaleza, porque era el producto acabado de su enorme fuerza de voluntad, el resultado de años de dieta, ejercicios, masajes, relajación yoga y avances de la cosmetología. En su maletín llevaba ampollas de aceite para los senos, colágeno para el cuello, lociones y cremas de hormonas para el cutis, extracto de placenta y visón para el cabello, cápsulas de jalea real y polen de la eterna juventud, máquinas, cepillos y esponjas de crin para la elasticidad de sus tejidos”<sup>63</sup>.

También Samantha (en *El Plan infinito*) vive obsesionada por la belleza:

“Cuidaba su cuerpo de forma obsesiva, hacía gimnasia por horas, bebía dos litros de agua al día y se daba baños de sol desnuda”<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 163

<sup>64</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 144

### 3.3. El amor

#### 3.3.1. Remedios Varo: amores inalcanzables o ridículos

Varo representa amores ideales, platónicos e inalcanzables, en los que su vocación de proteger y de dar entran en conflicto con su necesidad de conservar su propia libertad. El tema del contacto amoroso no es de los más frecuentes en su producción; apenas pintó tres cuadros sobre esta cuestión a lo largo de su trayectoria. Estos vínculos se presentan como un inteligente artificio verbal o visual que implican soledad, desilusión o dolor.



**Imagen 3. 9.** *Los amantes*. 1963.  
Mixta sobre cartulina. 75 x 30 cm.



**Imagen 3. 10.** *La despedida*. 1958.  
Óleo sobre tela. 34 x 24 cm.

Varo ridiculiza los apegos personales obsesivos que llevan a la perdición en *Los amantes*, 1963 (**Imagen 3. 9**): una pareja con cabezas–espejos se miran uno al otro ensimismados cogidos de la mano, con una atracción narcisista generadora de un vapor ascendente, que se condensa y vuelve a caer en forma de lluvia, ocasionando una inundación; si no interrumpen esta mutua adoración

enajenante, se ahogarán. La tonalidad oscura del cuadro refuerza la sensación de ceguera de la pareja.

*La Despedida*, 1958 (**Imagen 3. 10**), retrata un beso entre las alargadas sombras de unos amantes, que se han separado y desaparecen en direcciones opuestas por distintos pasillos. Mientras que *Encuentro*, 1959 (**Imagen 2. 46**), escenifica una pasión antinatural: una estatua de mármol, con la clásica túnica y hoja de parra, se ha bajado de su pedestal para encontrarse con su amante, una mujer de fuego.

### 3.3.2. Isabel Allende: el amor, un sentimiento poderoso

La visión del amor de Allende difiere bastante de la de Varo. Frente a la ridiculización de las relaciones sentimentales por parte de Varo, la escritora suele adoptar una actitud sentimental ante el mundo. Las relaciones amorosas presentes en *La casa de los espíritus*, *De Amor y de Sombra*, *Eva Luna*, *Cuentos de Eva Luna*, *Hija de la Fortuna* y *Retrato en Sepia* suelen ser el eje de la acción narrativa desde el principio hasta el fin. Allende integra elementos espirituales, sentimentales y eróticos en una realidad mágica, con lo que logra el aspecto polifacético característico de su ficción<sup>65</sup>. La escritora ha afirmado:

“...cuando me tildan de sentimental me están acusando de tratar los sentimientos y emociones. Pero cuando escribo yo trato de tocar el corazón de la gente si es posible, de conmoverlo, de emocionarlo y de llegar por el lado más vulnerable<sup>66</sup>.”

En otra entrevista asegura:

---

<sup>65</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 59

<sup>66</sup> ANTÓN, J. *Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”*. En: El País. Barcelona. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45.

“En mis libros (y en mi vida) el amor es el sentimiento más poderoso, aquel que mueve el mundo y con su fuerza se opone a la violencia que nos rodea siempre. No sólo el amor de pareja o de madre, sino también la solidaridad humana, la amistad, el amor a la libertad, a la verdad, a la justicia, a la tierra”<sup>67</sup>.

En la primera novela (*La casa de los Espíritus*), los nobles sentimientos se transmiten por vía materna, de generación en generación. Blanca y Pedro Tercero representan la realización de la unión interpersonal, un amor verdadero que contrasta con el amor avasallador que demuestra Esteban Trueba por Clara, a quien quiere como una posesión sin lograr poseerla<sup>68</sup>.

Allende refleja mejor su visión del amor en *Eva Luna*, donde según Juan Carlos Sunén, parece transmitir la necesidad de tener que “enternecerse” por todo<sup>69</sup>. No obstante, este tema es el principal núcleo de su segunda novela, *De amor y de Sombra*. Se trata del amor de una pareja joven, una reportera y un fotógrafo, que se va afianzando a través de hallazgos comunes y coincidencias, así como de experiencias desoladas y trágicas. El sentimiento amoroso crece a medida que comparten vivencias, aún en las sombras, pues, tal vez, la oscuridad sea necesaria para que la relación alcance su plenitud.

## **El amor inalcanzable o ridículo en los cuentos de Eva Luna: Trabajar esto: es lo que vincula a Varo y Allende!!!**

El amor es uno de los componentes que une y da coherencia a los *Cuentos de Eva Luna*. En *Dos palabras* se describe un amor mágico y pasional, un hechizo del cual es difícil librarse, mientras que el amor imposible es uno de los temas de *Niña Perversa*, *Si me tocaras el corazón*, *Esther Lucero* o *El pequeño*

---

<sup>67</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 134

<sup>68</sup> Op. cit. Pág. 60

<sup>69</sup> SUNÉN, J. C. *La progresión del cangrejo. Eva Luna*. En: El País. Barcelona. 8 de octubre de 1987.



*Heidelberg*. En cambio, el amor entre amantes se da en *Clarisa*. Una peculiar relación amorosa es la que surge al final de *Boca de Sapo*. La ausencia de amor entre un matrimonio, con malos tratos incluidos, está presente en *El oro de Tomás Vargas* (al igual que el de los padres de Rolf Carlé, en *Eva Luna*). Amores frustrados aparecen en *Tosca* o *La mujer del juez*. Una relación amorosa mágica es la de *Walimai*. El amor ingenuo tiene lugar en *María la boba*, y el autocompasivo en *Lo más olvidado del olvido*. Un amor entrañable y aparentemente “perfecto”, aunque con final trágico, es el de *Vida interminable*. Una larga y paciente espera por el amor verdadero tiene lugar en *Cartas de amor traicionado*.

El protagonista de *El plan infinito* busca la estabilidad y sólo la encuentra al final de la novela. Los tipos de relaciones amorosas o sexuales de los personajes son abundantes y muy diversas; una de ellas, incluso incestuosa (violaciones de Charles Reeves a su hija Judy).

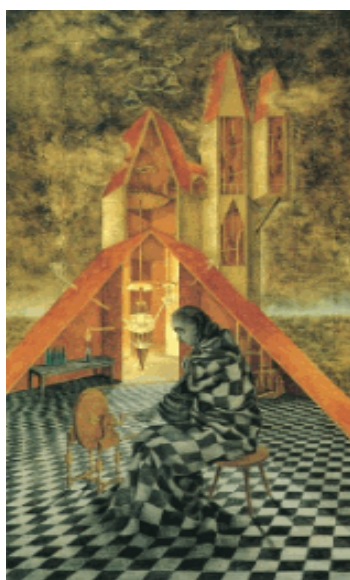
En *Hija de la fortuna* el amor entre los protagonistas es la culminación de una amistad, y surge tras el desengaño de Eliza de su primera relación, idealizada, y también mucho después de la muerte de la primera mujer de Tao Chi'en, cuyo amor físico se transforma en espiritual, exactamente como el que vive Eliza cuando fallece su marido. Igualmente, se describe la relación pasional de Miss Rose, durante su juventud, en Inglaterra, con un músico que le oculta su matrimonio, por lo que se convierte en un amor imposible o frustrado.

En *Retrato en Sepia* hay relaciones de infidelidad (Feliciano con su joven concubina), amores secretos e incesto, (presente en la relación entre el marido de Aurora, Diego, y la cuñada de éste, a escondidas de toda la familia). En cambio, Nívea y Severo del Valle representan un amor íntegro y pasional que no decrece con los años; y la pasión inicial se convierte en un amor estable, sin necesidad de contratos matrimoniales, en Aurora del Valle e Iván Radovic. Además, Eliza y Tao Chi'en encarnan un amor puro, que sobrevive a la muerte de

Tao, gracias a la fidelidad de Eliza al recuerdo persistente de su amado y a su propio fantasma andando siempre con ella.

### 3.4. La supeditación a las fuerzas cósmicas y / o sobrenaturales

Remedios Varo podría pertenecer a la corriente monista (que niega a Dios en favor del cosmos, al que el individuo pertenece como manifestación de una realidad), pues las alusiones a los elementos cósmicos son constantes en sus obras. Así, el personaje de *Ciencia inútil* o *El alquimista*, 1955 (**Imagen 3. 11**) extrae elixir de los astros con máquinas de bobinas. Una montaña hueca es responsable del tiempo atmosférico en *Cambio de tiempo*<sup>70</sup>, 1948 (**Imagen 2. 63**); desde una de sus ventanas, una mano sostiene al sol, y desde la otra nubes oscuras provocan lluvia y nieve. Un señor transporta el cosmos caminando hacia un lugar indefinido en *Centro del universo*, 1961 (**Imagen 3. 12**).



**Imagen 3. 11.** *Ciencia inútil* o *El alquimista*. 1955. Óleo sobre masonite. 105 x 53 cm.



**Imagen 3. 12.** *Centro del universo*. 1961. Guache sobre cartón. 44 x 41 cm.

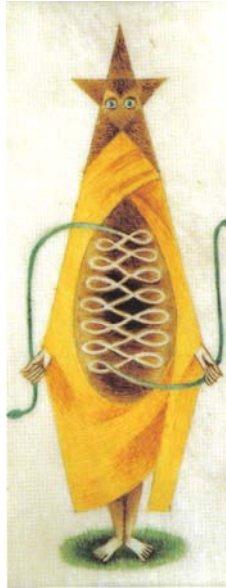
El *Personaje astral*, 1961 (**Imagen 3. 13**), con cuerpo y cabeza de estrella, y vestido con un ropaje de fuego, lleva en sus manos unas extrañas brújulas, pero no le sirven para nada, pues se encuentra desubicado, perdido en el

<sup>70</sup> Se trata de uno de los trabajos comerciales que hizo para la casa Bayer, durante su estancia en Venezuela.

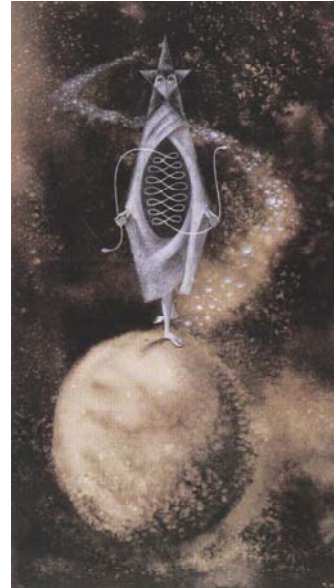
universo. Un mismo personaje —hierático, de ojos enormes, formas triangulares y con un cable en espiral en el interior de su abdomen hueco— está presente en dos cuadros con distintos ambientes: *Carta de tarot* (de fondo plano), 1957 (**Imagen 3. 14**), y *El otro reloj* (ahora, de pie, sobre un astro seguido de una cola de estrellas), 1957 (**Imagen 3. 15**).



**Imagen 3. 13.** *El personaje astral*. 1961. Óleo sobre cartulina. 71 x 32 cm.



**Imagen 3. 14.** *Carta de tarot*. 1957. Óleo sobre hueso. 12.1 x 5.4 cm.



**Imagen 3. 15.** *El otro reloj*. 1957. Guache sobre cartulina. 37.1 x 24 cm.

Dos personajes fantasmagóricos —con las miradas enfrentadas pero perdidas, casi ciegas— forman parte del cuadro *Energía cósmica*, 1956 (**Imagen 2. 56**), una energía producida cuando la mano de la mujer acaricia a un gato paralizado y sonriente, del que brotan chispas, mientras la mano del hombre toca un violonchelo. El sol entra por dos pequeños agujeros de la habitación e ilumina a unas flores de la pieza, cubierta de musgos y otras plantas que crecen en la humedad. La Tierra escapa de su eje y de su centro de gravedad en *Fenómeno de ingravidez*, 1963 (**Imagen 3. 16**), ante el asombro de un astrónomo que intenta conservar su equilibrio con cada pie en una dimensión distinta. Varo transforma el tiempo atmosférico en un hecho sobrenatural en su cuadro titulado *Frío*, 1948

(**Imagen 2. 14**), donde un extraño pájaro–hombre transporta, desde una especie de alfombra transparente, un recipiente repleto de bolas de nieve que caen sobre una aldea deshabitada. *Icono*, 1945 (**Imagen 2. 37**), es un sencillo paisaje pintado sobre un mueble de estilo gótico de madera: se trata de una fortaleza que dispone de un extraño mecanismo de poleas para atrapar a dos lunas (una a cada lado).



**Imagen 3. 16.** *Fenómeno de ingravidez*. 1963. Óleo sobre tela. 75 x 50

En *Microcosmos* o *Determinismo*, 1959 (**Imagen 2. 9**) los personajes de Escorpión, Sagitario y Capricornio, desde el interior de sus naves, recogen y manipulan sustancias celestes que introducen en un edificio donde se transforman en diversos seres. Varo ha explicado:

“Este cuadro es una parte del proyecto que hice cuando me encargaron aquellos murales para el Pabellón de Cancerología (para un centro médico de la ciudad de México), que por fin no quise realizar. Arriba se ve una pequeña parte del zodiaco, en las navecillas están, de izquierda a derecha, Escorpión, Sagitario y Capricornio (se supone que el resto del zodiaco queda fuera del cuadro). Como veréis están jalando con las manos sustancias celestes que salen después por los tubos de escape de las naves; esos tubos de escape tienen cada uno la forma del signo, las sustancias celestes caen en la especie de templo donde después de conveniente ebullantación y transformación química se producen las criaturas diversas que salen por las puertas y se reparten por el mundo. Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común a modo de placenta celeste y al separarse en individuos toman color. Por una parte trato de sugerir una especie de determinismo y por otra de armonía, esta última por medio del astro motor que mueve las navecillas (...). En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante obedeciendo a dos centros motores”<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 141

Una extraña máquina de poleas, conectada a la luna, rige los *Tres destinos*, 1956 (**Imagen 3. 17**), de un poeta, un pintor y un músico. Según la autora:



**Imagen 3. 17.** *Tres destinos*. 1956. Óleo sobre masonite. 90 x 108 cm.

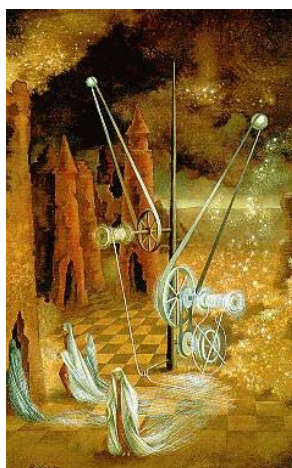
“Estos tres personajes se dedican tranquilamente a lo que quieren, no se conocen entre sí; pero hay una complicada máquina de la que salen poleas que se enrollan en ellos y los hacen moverse (ellos creen moverse libremente); esa máquina es movida a su vez por una polea que va hasta un astro y éste mueve el total. Este astro representa el destino de esta gente que, sin ellos saberlo, está mezclado y algún día sus vidas se cruzarán y mezclaran”.

Una artista–científica–mujer–búho es la responsable de la *Creación de las aves*, 1957 (**Imagen 2. 7**). Este personaje femenino recoge gotas de vapor de agua del aire y las destila; después, diseña los pájaros con un pincel originado en un instrumento musical de cuerda que lleva colgado a su cuello y situado sobre el corazón. Gracias a la refracción de la luz proveniente de una estrella en una lente sobre el dibujo, las aves cobran vida y escapan por la ventana.

Remedios Varo explica así su *Retrato del Dr. Ignacio Chávez* (1957. **Imagen 2. 22**):



“...El personaje que está en esta gruta cristaloides es el propio doctor (tomé sus rasgos más característicos, pero no traté de hacer un retrato), lo he vestido con un ropaje algo sacerdotal para sugerir que su profesión es quizás una especie de sacerdocio. En la mano tiene una llave. Los personajes que vienen por ese desfiladero tienen una puertecita en el sitio del corazón y según van pasando él les da cuerda. Estos personajes son muy irreales, más bien como marionetas y se mueven por medio de unas cuerdas que van de ruedecillas de sus codos y articulaciones hasta los astros de la constelación del cangrejo. Según los antiguos libros de filosofía (que consulté), esta constelación preside las enfermedades y asuntos del corazón”<sup>72</sup>.



**Imagen 3. 18.** *Premonición*. 1953. Guache sobre papel. 36 x 24 cm.

En *Simpatía*, 1955 (**Imagen 2. 60**), el contacto de una mujer y un gato produce chispas eléctricas; una especie de panteísmo que abole las oposiciones del pensamiento alquímico. Un científico sigue las instrucciones de un libro para crear una figura humana en su laboratorio, abierto al cielo. Se vale de rayos astrales atrapados con unas placas que al refractarse construyen al nuevo ser en *Creación con rayos astrales*, 1955 (**Imagen 2. 55**). Mientras tanto, *Premonición*, 1953 (**Imagen 3. 18**),

revela un mecanismo de poleas y ruedas unido a dos cuerpos celestes, de los que se extrae hilo astral para fabricar capas, con las que se cubren distintos personajes, cuyos porvenires parecen estar escritos. *El minotauro*, 1959, es una mujer-cabra de mirada ambigua portadora de energía cósmica. El tema de las fuerzas cósmicas está presente también en otros cuadros, que se comentan en otros apartados a lo largo de esta tesis: *Cazadora de astros*, 1957 (**Imagen 3. 5**), *Naturaleza muerta resucitando* (**Imagen 4. 2**) y *La llamada*, 1961 (**Imagen 4. 16**).

La sumisión a las fuerzas cósmicas o sobrenaturales aparece, del mismo modo, frecuentemente en la narrativa de Allende. Un ejemplo muy conocido de éstos se manifiesta a través del personaje Clara del Valle, de *La casa de los*

<sup>72</sup> Ver: *Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 55 y 56.

*espíritus*, cuando mueve el salero por la mesa o levanta otros objetos con la vista<sup>73</sup>. No obstante, estos poderes también se personifican en su segunda novela, *De amor y de sombra*, mediante Evangelina Ranquileo, una muchacha rubia, frágil, enfermiza, llorona y difícil de cuidar<sup>74</sup>. En su adolescencia comienza sentir extraños ataques que provocan perjuicios variados a su alrededor:

“Encontraron a Evangelina de espaldas en el suelo, apoyada en los talones y la nuca, doblada hacia atrás como un arco, echando espumarajos por la boca y rodeada de tazas y platos rotos”<sup>75</sup>.

La niña sufría una crisis cada mediodía. Sus arqueos agitados provenían de fuerzas ocultas que le provocaban una completa liberación:

“...el baile de las tazas en las estanterías, el lúgubre aullido de los perros, la ruidosa huida de piedras invisibles en el techo y la vibración de los muebles, pero el doctor prefirió no entrar en tales honduras y se limitó a recomendarle que pusiera la vajilla en un lugar seguro y atara las bestias en el patio”<sup>76</sup>.

“(…) Llegó a la casa una mañana y pudo comprobar con sus propios ojos que la tembladera de los muebles y el comportamiento alterado de los animales no eran habladurías, sino la verdad misma”<sup>77</sup>.

“A las doce del mediodía Evangelina cayó sobre la cama. Su cuerpo se estremeció y un hondo, largo, terrible gemido la recorrió entera, como una llamada de amor. Comenzó a agitarse convulsivamente y se arqueó hacia atrás en un esfuerzo sobrehumano. En su rostro desfigurado se borró la expresión de niña simple que tenía poco antes y envejeció de súbito varios años. Una mueca de éxtasis, dolor o lujuria marcó sus facciones. La cama se remeció e Irene, aterrada, percibió que también la mesa a dos metros de distancia adquiriría movimiento propio sin mediar fuerza alguna conocida. El susto venció su curiosidad y se acercó a Francisco en busca de protección, lo tomó de un brazo y se estrechó a él sin quitar la vista del espectáculo demencial que se desarrollaba sobre el lecho, pero su amigo la apartó

---

<sup>73</sup> Estas situaciones se analizan con detenimiento en el apartado 4.2. del Capítulo 4 de la presente tesis.

<sup>74</sup> Evangelina fue cambiada en el hospital por confusión por otra niña que nació el mismo día que ella. Por más que lo intentaron, las familias no pudieron arreglar la situación legalmente, así que las madres se prometieron respectivamente cuidar a las niñas que les entregaron como si fueran sus verdaderas hijas.

<sup>75</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 41

<sup>76</sup> Op. cit. Pág. 60.

<sup>77</sup> Op. cit. Pág. 61



con suavidad para manipular la cámara. Afuera los perros aullaban en un interminable lamento de catástrofe, coreando las voces de cánticos y rezos. Las jarras de latón bailaban en la alacena y extraños golpes azotaban el tejado como una granizada de guijarros. Un temblor continuo sacudía un entablado sobre las vigas del alero, donde la familia guardaba las provisiones, las semillas y las herramientas de labranza. De arriba cayó lluvia de maíz escapado de los sacos, aumentando la sensación de pesadilla. Sobre la cama Evangelina Ranquileo contusionaba, víctima de impenetrables alucinaciones y urgencias misteriosas. El padre, oscuro, desdentando, con su patética expresión de payaso triste, observaba abatido desde el umbral, sin acercarse. La madre permanecía al lado de la cama con los ojos entornados, intentando tal vez escuchar el silencio de Dios<sup>78</sup>. (...) En ese instante una nueva y más violenta lluvia de piedras invisibles remeció el techo<sup>79</sup>.

Cuando está completamente liberada, Evangelina golpea, incluso, al dictador, a través de las fuerzas del amor y de la vida, pero también de ansia sexual y violencia:

“Antes que nadie pudiera predecirlo, el puño de Evangelina salió disparado a estrellarse contra la rubicunda cara del militar, dándole en la nariz con tal fuerza, que lo lanzó de espaldas al suelo. Como una pelota inútil rodó su casco bajo la mesa. La joven perdió enseguida la rigidez, sus ojos ya no parecían extraviados ni echaba espumarajos por la boca. La que tomó al Teniente Ramírez por la guerrera sin el menor esfuerzo, lo levantó en vilo y lo sacó de la casa sacudiéndolo como un estropajo, era la suave muchacha de quince años y huesos frágiles que poco antes servía harina tostada con miel bajo el parrón. Sólo su fuerza portentosa delataba el estado anormal en que se encontraba<sup>80</sup>.

(...) “vio a Evangelina remolcar al Teniente hasta el centro del patio y lazarlo con displicencia a pocos metros de los protestantes, quienes permanecían temblando agazapados en el suelo. El oficial intentó ponerse en pie, pero ella le propinó unos cuantos golpes certeros en la nuca y lo dejó allí sentado, le mandó algunas patadas sin rabia, ignorando a los guardianes que la rodeaban apuntándola con sus armas, pero sin atreverse a disparar, paralizados por el asombro. La muchacha agarró la metralleta que Ramírez mantenía abrazada contra el pecho y la tiró lejos. Cayó en un barril donde se hundió frente al hocico

<sup>78</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 71 y 72

<sup>79</sup> Op. cit. Pág. 74

<sup>80</sup> Op. Cit. Pág. 75

impasible de un puerco, que la husmeó antes de verla desaparecer tragada por la porquería”<sup>81</sup>.

La alusión al cosmos también se revela, aunque de forma secundaria, en la novela *Eva Luna*:

“Desde que oyó mencionar por primera vez al cometa, decidió adoptarlo como fecha de nacimiento. Durante su infancia alguien le contó que en aquella oportunidad el mundo esperó el prodigio celeste con terror. Se suponía que surgiría como un dragón de fuego y que al entrar en contacto con la atmósfera terrestre, su cola envolvería al planeta en gases venenosos y un calor de lava fundida acabaría con toda forma de vida. Algunas personas se suicidaron para no morir chamuscadas, otras prefirieron aturdirse en comilonas, borracheras y fornicaciones de última hora. Hasta el Benefactor se impresionó al ver el cielo tornarse verde y enterarse de que bajo la influencia del cometa el pelo de los mulatos se desrizaba y el de los chinos se encrespaba y mandó soltar a algunos opositores, presos desde hacía tanto tiempo, que para entonces ya habían olvidado la luz natural, aunque algunos conservaban intacto el germen de la rebelión y estaban dispuestos a las generaciones futuras”<sup>82</sup>.

El cosmos es uno de los focos temáticos importantes de *El plan infinito* y sobre todo del inventor de esta teoría filosófica, Charles Reeves. En algunas ocasiones, Gregory reflexiona sobre el cosmos y su relación existencialista sobre el universo:

“...percibo la tierra blanda y fresca acogiéndome como el abrazo de doña Inmaculada, me hundo, me abandono y pienso en el planeta, redondo, flotando sin gravedad en el abismo negro del cosmos, girando y girando, y también en las estrellas de la Vía Láctea y en cómo será el fin del mundo, cuando todo explote y salgan partículas disparadas como los fuegos artificiales del 4 de julio y siento que yo soy parte de la tierra, estoy hecho del mismo material, cuando me muera me desintegraré, me volveré puras migajas como un queque y seré parte del suelo y crecerán árboles en mi cuerpo”<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 75, 76.

<sup>82</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 13 y 14.

<sup>83</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 86.

### 3.5. Fantasmas y espíritus, vida y muerte

Las obras de Remedios Varo reflejan su búsqueda de la elevación espiritual a través de las fuerzas invisibles en el ámbito de la soledad. Todo está vivo, tanto lo natural como lo inerte: muros, montes, muebles... Las montañas huecas de *Las almas de los montes*, 1938 (**Imagen 2. 62**), son el refugio de unas ánimas con rostros de mujeres; un escribano pasa por delante de un muro en el que las grietas han dibujado su retrato, en *Coincidencia*, 1959; y la mujer que inspecciona un cuarto con el anuncio “Se renta” se encuentran con numerosos vestigios de su vida anterior: fantasmas con su propio rostro acechando desde detrás de las paredes, debajo del mantel y de las tapicerías, en *Visita al pasado*, 1959. Una larga viña rastrera emerge por el tablero de la mesa frente a la que está situada la mujer de *Presencia inquietante*, 1959 (**Imagen 2. 64**), al insólito crecimiento vegetal se une la irrupción de un rostro masculino, desde la tapicería del respaldo de la butaca, que lame el cuello de la joven. Al rasgar la tela de la silla, las flores de lis (parte de la decoración heráldica) saltan hacia el espacio atravesando las paredes y el suelo. La vida potencial de la materia inerte se acentúa en esta imagen con numerosas alusiones sexuales (ruptura, penetración, crecimiento sinuoso<sup>84</sup>...).

La comunicación con los seres muertos en la vida cotidiana a través de la telepatía u otros poderes sobrenaturales se revelan en casi todos los libros de Isabel Allende, principalmente en *La casa de los espíritus*, *Eva Luna*, *El Plan infinito* e *Hija de la fortuna*. En su narrativa, este tema está muy unido al de la muerte, un elemento sobrenatural. Las palabras vida–muerte poseen un sentido peculiar en su obra: los muertos no están más muertos que los vivos, ni los vivos más vivos que los muertos; todos se encuentran en un mismo ámbito y los

fallecidos continúan actuando como lo hacían en su existencia. Tanto se confunden uno y otro concepto que hay muertos vivos y vivos muertos<sup>85</sup>. El sentido de la muerte en Allende es parecido, en ciertos aspectos, al de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* y ambos se asemejan al pensamiento de Camus, a la idea de la existencia individual, sin depender de la religión para obtener respuestas metafísicas. Ninguno de los personajes de *La casa de los espíritus* acepta la confesión antes de morir como medio de rendición, más bien se creen responsables de sus vidas y no sienten culpa ni remordimientos ni la angustia del pecado original. Junto al aspecto filosófico de la muerte, se halla la visión mágica, totalizadora y multifacética. Los muertos no sólo regresan y comparten sentimientos con los vivos sino que tienen necesidades físicas y emocionales, por eso crean una atmósfera maravillosa. La concepción de la muerte en *La casa de los espíritus* no es tan candente como en la obra macondiana, puesto que la de Allende es una novela de vida y optimismo, por eso la muerte es sólo un cambio de estado, otro aspecto de la vida eternamente cíclica. En *La casa de los espíritus*, Nivea muere degollada en un accidente de coche y Clara encuentra su cabeza, la lleva a casa y la sitúa sobre un armario donde permanece un tiempo; desde allí arriba presencia el nacimiento de los mellizos con los ojos abiertos. Clara nunca se aleja de Esteban Trueba, ni siquiera después de muerta. El violento esposo lo sabe, pues la ve pasar a su lado, oye su risa en la terraza y está seguro de que la acompaña. La noche de su fallecimiento, Esteban estuvo a su lado y se sorprendió al saber que Clara no había fallecido a causa de enfermedad alguna sino que había cumplido su misión en este mundo y había viajado a otra dimensión donde su espíritu, libre de estorbos materiales, se sentiría mejor. Durante su vida Esteban agredió a su cónyuge y después de muerta afirma que ha conseguido reconciliarse con ella. Pero es entonces cuando la casa de la esquina comienza a deteriorarse, pues Clara era la gran fuerza vitalizadora. Al fallecer, lo

---

<sup>84</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 158 y 159

<sup>85</sup> BAUTISTA, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Págs. 72-75

único que permanece intacto es su cuarto, con la mesa de tres patas, dos vestidos blancos, las barajas mágicas y una jaula vacía que simboliza la liberación que encuentra en la muerte, pues para Clara la vida es sólo un tránsito para alcanzar la libertad en otra vida.

Eva Luna, cuando relata la muerte de su madre, comenta:

“...a partir de entonces he tenido que afinar mucho la percepción para que ella no se pierda entre las sombras inapelables donde van a parar los espíritus difusos<sup>86</sup>. Consuelo dice: —La muerte no existe, hija. La gente sólo se muere cuando la olvidan (...). Si puedes recordarme estaré siempre contigo<sup>87</sup>”.

En uno de los *Cuentos de Eva Luna, Clarisa*, el espíritu del marido de la protagonista sigue viviendo en su casa, encerrado en un cuarto, cuarenta años después de muerto.

En *El plan infinito* los muertos se le aparecen a los vivos. Nora se le presenta a su hijo Gregory bañada en una sonrisa. Al regresar de la guerra del Vietnam, Gregory se marcha con su saco de dormir a la playa y pasa dos semanas:

“mirando el mar, fumando yerba, y charlando con el fantasma de Juan José<sup>88</sup>”

En otro momento, este personaje reflexiona sobre los hombres que mató en la contienda:

“los muertos no me pesan, andan conmigo siempre, son mis camaradas<sup>89</sup>”.

---

<sup>86</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 46.

<sup>87</sup> Op. cit. Pág. 46.

<sup>88</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 205

<sup>89</sup> Op. cit. Pág. 203

Por otro lado, Juan José (el hermano de Carmen Morales, fallecido en la guerra) es testigo de un suicidio, un hombre cornudo que se deja atropellar por un tren y queda descuartizado en pedazos:

“Juan José guardó un dedo como recuerdo, pero cuando comenzó a ver el difunto por todas partes comprendió que debía desprenderse de su trofeo”<sup>90</sup>.

En una ocasión, Olga le dice a Carmen/Tamar:

“—Ay, niña, no sabes nada de nada (...). Los muertos andan de la mano con los vivos”<sup>91</sup>.

Allende utiliza de nuevo este recurso en *Hija de la fortuna*: Lin, la mujer de Tao Chi'en, después de morir se materializa en repetidas ocasiones para aconsejar a su marido o para darle apoyo.

En *Retrato en Sepia* es el espíritu de Tao Chi'en quien acompaña a su segunda mujer, Eliza, y a su nieta Aurora:

“...el fantasma de mi inefable abuelo anda todavía por estos mundos, de otro modo no me explico cómo es lo que siento rondándome. No es sólo mi imaginación, mi abuela Eliza me ha confirmado algunas pruebas, como el olor a mar que a veces me envuelve y la voz que susurra una palabra mágica: mi nombre en chino”<sup>92</sup>.

(...) [Eliza] “No se sentía sola ni atemorizada ante el futuro, puesto que el espíritu protector de Tao Chi'en anda siempre con ella; en verdad están más juntos que antes, ya no se separan ni un solo instante. Se acostumbró a conversar con su marido en voz baja, para no parecer una enajenada ante los ojos de los demás, y por las noches duerme en el lado izquierdo de la cama, para cederle el espacio de la derecha, como tenían costumbre”<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 43.

<sup>91</sup> Op. cit. Pág. 249

<sup>92</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 318.

<sup>93</sup> Op. cit. Págs. 320 y 321.

La muerte también se refleja en muchos ambientes creados por Allende y por Varo. Allende describe en *Eva Luna*:

“En esa casa cerrada al mundo, donde la muerte había instalado sus cuarteles desde que el doctor inició sus experimentos, yo vagaba sin vigilancia. (...) la mugre y la humedad avanzaron por las paredes y los suelos de madera. El jardín no había sido atendido (...) y como resultado de tanta desidia una vegetación agresiva estaba a punto de devorar la casa e invadir la acera<sup>94</sup>. (...) Con el paso de los años se convirtió en una mansión de terror, donde los muchachos prueban su hombría pasando allí la noche entre crujidos de puertas, carreras de ratones y sollozos de ánimas<sup>95</sup>”.

Este texto concuerda con algunas imágenes de espacios interiores pintadas por Varo en los que abundan la vegetación y la desidia. Así ocurre, por ejemplo, en *Energía Cósmica*, 1956 (**Imagen 2. 56**), cuya acción se desarrolla en un cuarto oscuro y húmedo, recubierto de vegetación y habitado por dos espíritus y un gato; o *Les murés*, 1958, donde, un personaje femenino y otro masculino y un pájaro emergen desde el muro de una casa abandonada, resquebrajada, rota y agujereada, con el tejado destrozado; algunas plantas y una flor amarilla crecen en primer plano, mientras que, al fondo, hay varios árboles sin hojas, además de un viejo paraguas apoyado en la pared.

Los muertos también están presentes en *Hija de la fortuna*, siempre en relación con Tao Chi'en:

“Comentaban de los muchos genios descontentos que deambulaban por la región, almas perdidas de muertos sin recibir un funeral apropiado. La hambruna, el tifus y el cólera habían sembrado la región de cadáveres y no quedaban vivos suficientes para honrar a tantos difuntos. Por suerte los espectros y demonios tenían reputación de lerdos: no sabían voltear una esquina y se distraían fácilmente con el ofrecimientos de comida o regalos de papel. A veces, sin embargo, nada lograba apartarlos y podían materializarse dispuestos a

<sup>94</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 52.

<sup>95</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 55.

ganar su libertad asesinando a los forasteros o introduciéndose en sus cuerpos para obligarlos a realizar impensables fechorías”<sup>96</sup>.

Allende cuenta que durante el tiempo de aprendizaje de Tao Chi'en con su maestro médico no olvidó el rostro de su madre,

“porque ella se le aparecía con frecuencia”<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 172

<sup>97</sup> Op. cit. Pág. 181.



### 3.6. La soledad

Los temas de la soledad, el amor, la muerte y las presencias irreales están vinculados entre sí y cada uno de ellos impulsa a los otros en las creaciones de Isabel Allende y Remedios Varo. El amor se relaciona con la muerte, la soledad con el amor, la muerte con la soledad. Las autoras recrean sentimientos ayudándose de una atmósfera mágica que comulga con las leyes del universo y con realidades inexploradas. La mayoría de los personajes de Varo suelen encontrarse en un estado de soledad, concentrados en alguna actividad científica, artística o artesanal, y, normalmente, si están acompañados, es por alguna presencia irreal (fantasma o espíritu).



**Imagen 3. 19.** Encuentro. 1959.  
Óleo sobre tela. 40 x 30 cm.

No se van a mencionar aquí todos los cuadros de Varo protagonizados por un único personaje, pues la mayoría de ellos ya se comentan en otros apartados de esta tesis. Sin embargo, una pintura clave para ilustrar este tema es *Encuentro*, 1959 (**Imagen 3. 19**), donde la artista representa la soledad que conlleva el conocimiento de uno mismo: Una mujer pensativa, en el interior de un cuarto, abre uno de los cofres que la rodean y se encuentra con el reflejo de su propio rostro. Como comenta Beatriz Varo, es:

“el ser arrinconado, el de la soledad interior, inquietante, la persona que sólo tuvo una amiga, ella misma. Su visión del mundo no coincidía con la que tenía la mayoría de la gente. A veces comentó la incomprensión que encontraba en algunas personas allegadas;

pensaba, además es cierto, que no la tomaban en serio, lo que provocaba un exilio interior y una penosa comunicación sólo superados por su sentido del humor<sup>98</sup>.

La visión de la soledad de Allende concuerda con el pensamiento unamuniano, en el cual el aislamiento derrite esa espesa capa de pudor que aparta a unos de otros y sirve para encontrarse: entonces se descubren a todos esos hermanos en soledad. Según el pensador español, no hay diálogo más verdadero que el diálogo que uno entabla consigo mismo y este diálogo sólo es posible entablarlo estando a solas. Si quieres aprender a amar a otros, recógete en ti mismo, aconseja. Tal planteamiento es válido para la obra de las dos creadoras. Muchos de los personajes de Varo se comunican con sus propios fantasmas, lo que, en realidad, implica un diálogo con ella misma; y en la literatura de Allende, personajes como Tao Chi'en, Eliza, Gregory Reeves, Eva Luna, Clarisa, pero sobre todo, Clara se valen de la soledad para comunicarse con los espíritus que, al fin de cuentas, son sus sentimientos, sus pasiones y a la vez la manera de conocerse a sí mismos y, en el caso de Clara, de darse cuenta de que la misión más importante en su vida es amar.

En los libros de Allende existen, igualmente, otros tipos de soledad que no implican necesariamente el encuentro con los espíritus. **La soledad buscada** la encarna la solitaria y callada Blanca (de *La casa de los espíritus*), quien solía refugiarse consigo misma para regocijarse, en silencio, del amor que sentía por Pedro. O Cyrus, el amigo de Gregory (de *El plan infinito*), quien pasó años encerrado en un ascensor sin aire ni luz, leyendo a hurtadillas, y quien vivió de forma miserable y solo. **La soledad motivada por el carácter del personaje**, la representa Esteban Trueba, un hombre sumergido en una soledad absoluta (a pesar de sus riquezas y su familia), debido a su carácter dictatorial, al abuso de su poder, a la incontinencia de su ira y a sus malos modales, los que lo rodean no lo soportan

---

<sup>98</sup> VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica, S.A. Madrid. 1990. Pág. 93.

y no son pocos los que lo odian. **La soledad producto de la marginación social** se revela en muchos personajes de *Eva Luna* y, en ocasiones, es la pobreza la causante de esta soledad. Eva tiene que ingeniárselas sucesivas veces para que no se apodere de ella ese profundo sentimiento de orfandad, y vive en continua búsqueda de protección. Su madrina —después del incidente del nacimiento del “monstruo”— vive desamparada, y esta soledad se acentúa con su progresiva locura, hasta que Eva la ingresa en una clínica para trastornados mentales. La incomprendida Mimi (una mujer metida en cuerpo de hombre) en la primera parte de la historia también se encuentra muy sola, hasta que su éxito aumenta y Eva se convierte en su familia; desde entonces las dos se apoyan mutuamente. **La soledad fruto de la inadaptación al ambiente en que vive el personaje** es el caso de Zulema (la mujer de Riad Halabí en *Eva Luna*), quien se aísla, lo que le lleva a una progresiva depresión y al suicidio, su soledad buscada surge por la falta de interés hacia el nuevo hábitat donde se desarrolla su vida y hacia las personas que le rodean; también es fruto del desamor, de su pasividad y, sobre todo de su carácter excesivamente débil. **La soledad provocada por la muerte de seres queridos** tiene lugar cuando muere Clara (en *La casa de los espíritus*), pues aunque Esteban sabe que el espíritu de su mujer sigue rondando por la casa, esto no es óbice para que sienta una gran soledad. Un enorme abandono se apodera de Belisa Crepusculario cuando fallece toda su familia. Otros personajes que sufren este mal son Claveles Picero y su abuelo Jesús Dioniso Picero, la maestra Inés (con la muerte de su hijo que colmaba su vida de felicidad), Walimai, o los dos personajes de *Lo más olvidado del olvido*. **La soledad aceptada con resignación** viene representada a través de Olga, una mujer fuerte, pero que vive en soledad. Igualmente, Carmen Morales tendrá que aceptar la soledad como lo mejor que le ha podido pasar después de los errores cometidos; aunque su fortaleza le permite salir adelante, no le impide encontrarse cara a cara con este sentimiento en numerosas ocasiones, como los dos primeros años que vivió en México (de tanta

soledad que hasta tomó gusto a la lectura<sup>99</sup>). También la existencia de Nora transcurre en soledad: cuando vivía en un pueblo aceptó su triste destino de solterona, años después de casada se produce el desencuentro con su marido y su tendencia evasiva la aísla de sus hijos. Tanto Miss Rose como Mr. Todd (en *Hija de la fortuna*), cuando ya eran ancianos,

“habían hecho de la soledad un largo hábito”<sup>100</sup>.

Un ejemplo de **soledad fruto de incidentes o circunstancias anormales** es la que sufre Hortensia (del cuento *Si me tocaras el corazón*) cuyo amante la aprisionó en un sótano y se olvidó de ella, por lo que allí transcurrió gran parte de su vida. También el amante de Hortensia vive en soledad, una vez encarcelado por el grave delito cometido. Marcia Liberman fue encerrada por el Benefactor en un castillo, aunque aceptó los hechos sin analizarlos o juzgarlos, porque estuvo rodeada de lujos<sup>101</sup>. **La soledad como falta de compañía o verdadero entendimiento con las personas que rodean al personaje** aparece en Gregory Reeves, quien sólo es feliz en los pocos momentos en que se encuentra en compañía: cuando es muy pequeño y el matrimonio de sus padres aún no se ha deteriorado o cuando es aceptado como un hijo en la familia Morales. Mucho más adelante, al volver de la guerra, se va a una playa con un saco de dormir donde pasa dos semanas sin hablar con nadie y

“en el fondo deseaba regresar a Vietnam porque al menos en el frente tenía camaradas y algo que hacer, aquí estaba sin amigos, solo, no pertenecía a ningún sitio”<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 199

<sup>100</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000.

Pág. 56

<sup>101</sup> Ver: *El palacio imaginado*. En: ALLENDE, I. *Cuentos de Eva Luna* (1989). RBA. Barcelona. 1994.

Págs. 200 – 213

<sup>102</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 206

Pero el momento de la novela en el que Gregory se enfrenta cara a cara con el terror a su soledad —tras un cúmulo de circunstancias en su atormentada vida— lo narra Allende así:

“Y cuando comprendió que en realidad sólo estaba llorando por sí mismo, abrió los ojos y se encontró por fin frente a la bestia y tuvo que mirarle la cara y así supo que ese animal acechando a su espalda, ese soplo que había sentido en la nuca desde siempre, era su propio obstinado terror a la soledad, que lo afligía desde la niñez, cuando se encerraba en la bodega temblando”<sup>103</sup>.

La soledad es la causa del suicidio de la madre de Samantha (en *El plan infinito*):

“...soportó estoicamente los devaneos de su marido con el consuelo de un arsenal de drogas y varias tarjetas de crédito, hasta que un día se miró en el espejo y no distinguió su propia imagen, borrada por el desgaste de la soledad. La encontraron flotando en espuma rosada en la bañera de mármol donde se abrió las venas”<sup>104</sup>.

La hija de Gregory y Samantha (en *El plan infinito*) vive una lenta autodestrucción al caer en el mundo de las drogas. La falta de cariño y caricias por parte de sus padres le retrasa el desarrollo; su madre no se ocupa jamás de ella y ya con dos años se escapa lejos de la casa, gateando todo el día y sin comer, sin que su progenitora la eche de menos. Este tipo de soledad también es muy frecuente en algunos personajes de *Cuentos de Eva Luna*<sup>105</sup>, como el coronel, el médico enamorado de Esther Lucero, el Capitán en *El pequeño Heidelberg*, el huésped de la maestra Inés, Mauritzia, Analia Torres y el maestro de *Cartas de amor traicionado*; así como Nicolás Vidal y Tadeo Céspedes.

---

<sup>103</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 308

<sup>104</sup> Op. cit. Pág. 139

<sup>105</sup> Ver: en el Capítulo 1 de la presente tesis el apartado: 1.3.5. “Cuentos de Eva Luna”.

### 3.7. Sucesos psicológicos y maravillosos; sueños y magia



**Imagen 3. 20.** *Ruedas metafísicas*. 1944. Guache sobre cartulina. 25.1 x 15.2 cm.

La observación de sus mundos psicológicos y la introspección en sus vidas y sus sueños a través del arte como forma de conocimiento se revelan en los cuadros y en las narraciones de estas dos mujeres creadoras. Remedios huye de todo tipo de opresión y busca salidas al laberinto de su vida, involucrándose en el mundo fantástico de la mente para hallar la libertad. Sus manifestaciones se presentan en formas distintas: extrañas, tristes, angustiosas, ingeniosas, sutilmente eróticas y nunca violentas. Los eventos maravillosos son más comunes en Varo que en Allende, ya que la primera crea directamente mundos imaginarios en conexión con el surrealismo, mientras que la segunda, exagera las vivencias conocidas y reales. Los personajes de Allende se refugian en su imaginación y la utilizan como fuerza existencial que revive a los muertos y es símbolo de esperanza.

El misticismo de Remedios Varo procede de su búsqueda interior y su deseo de comprender los secretos que encierra la vida. En *Ruedas metafísicas*, 1944 (**Imagen 3. 20**), tres mujeres–ruedas (símbolo de la mecanización) circulan por unos hilos (relacionados con el destino) que se unen en un extraño poliedro; allí se agolpan muchas otras ruedas aladas autónomas que han llegado al final de su trayecto circulando cada una por un hilo propio proveniente de un túnel (tal vez, significa el subconsciente, la incertidumbre), en cuyo techo crecen raíces (que

en Varo, se asocian a opresión). En *Insomnio I*, 1947 (**Imagen 1. 24**), dos ojos vaguean perdidos por las habitaciones vacías del edificio acompañados por dos libélulas y una vela encendida.

Las imágenes del subconsciente son un punto clave en *Retrato en Sepia*. Se manifiestan a través de las pesadillas que persiguen a Aurora del Valle desde que comienza su vida con su abuela Paulina; están marcadas por el desconocimiento de sus orígenes familiares y por haber borrado de su memoria los primeros cinco años de su vida que, al principio, nadie quiere revelar:

“Había un vacío negro en mi memoria, algo siempre presente y peligroso que no lograba precisar, algo desconocido que me aterrorizaba, sobre todo en la oscuridad o en medio de una muchedumbre”<sup>106</sup>.

Más adelante afirma:

“Mis pesadillas son un viaje a ciegas hacia las umbrosas cavernas donde duermen mis recuerdos más antiguos, bloqueados en los estratos profundos de la conciencia”<sup>107</sup>.

Estos agobiantes sueños cesarán a medida que comienza a descubrir su pasado, los personajes de su primera infancia, pero sobre todo cuando experimenta la estabilidad y seguridad de un amor verdadero. Entonces, se le rebela el significado del sueño de los niños en pijama:

“...al sentirme absolutamente a salvo, abrigada y protegida, empezó a volver mi memoria de los primeros cinco años de mi vida, los años que mi abuela y todos los demás cubrieron con un manto de misterio. Primero, en un relámpago de claridad, vi la imagen de mi abuelo Tao Chi’ en murmurando mi nombre en Chino, Lai-Ming. Fue un instante brevísimo, pero luminoso como la luna. Luego reviví despierta la pesadilla recurrente que me ha

---

<sup>106</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 159

atormentado desde siempre y entonces comprendí que existe una relación directa entre mi abuelo dorado y esos demonios en pijamas negros. La mano que me suelta en el sueño es la mano de Tao Chi'en. Quien cae lentamente es Tao Chi'en. La mancha que se extiende inexorablemente sobre los adoquines de la calle es la sangre de Tao Chi'en"<sup>108</sup>.

Los personajes de Allende sueñan, sobre todo Eva Luna, y sus sueños, a veces, no se distinguen de la realidad. Allende dice que “sueña mucho”, pero su obra surge de la introspección realizada después de haber mirado a su alrededor, no está en una torre de marfil; utiliza lo místico al exagerar situaciones, para darles connotaciones mágicas y con ello sus escritos adquieren un tono muy personal. Isabel Allende describe así su relación con la magia:

“Desde muy chica, desde que puedo recordar, he sentido que el mundo es mágico, que existen dos realidades: una palpable, visible, cotidiana, solar y otra que es la realidad de la noche, de los secretos, las sombras, las pasiones incontrolables, una realidad lunar... Y esos dos planos también los siento en mi cuerpo. Hay una persona que todo el mundo ve, la que se refleja en los espejos, pero por dentro del cuerpo palpitan órganos, flotan hormonas, se gestan sueños y niños, yace la memoria, misteriosos procesos emocionales y químicos ocultos al ojo humano. En mí está contenido el pez que fui cuando me gestaron, el infante que era al nacer, la niña de siete años, la madre de veinte, la mujer madura que soy hoy, el cadáver que seré. A veces puedo ver, como en un fresco, todo lo que fui, lo que soy y seré, y en momentos especiales me parece verlo también en otras personas. (...) Esto, que llamamos juegos de imaginación, a falta de un nombre mejor, lo he sentido desde muy niña, cuando aún vivía en ese caserón sombrío de mis abuelos"<sup>109</sup>.

La magia, los sueños y los sucesos maravillosos se materializan en la narrativa de Allende y en la pintura de Varo por los deseos y la capacidad de sus personajes de volar. Sucesivas veces en las obras de una y otra aparecen personajes humanos a los que les brotan alas de insecto, de ave o de santo, y es posible visualizarlos flotado en el aire o a punto de iniciar el vuelo.

---

<sup>107</sup> Op. cit. Pág. 315.

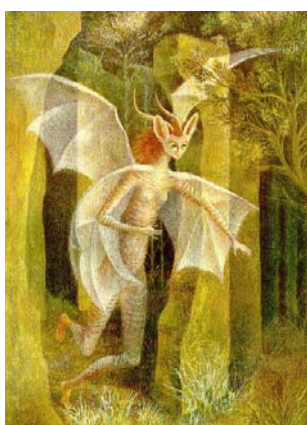
<sup>108</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 316 - 317

<sup>109</sup> ALLENDE, I. CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espíritus*. Edita: Plaza & Janés Barcelona. 1998.



### 3.7.1. Deseos de volar: *Personaje* de Remedios Varo y Tao Chi'en de Isabel Allende

“Poco a poco iba despojándose de recuerdos, deseos y pensamientos, hasta sentir que su cuerpo se disolvía en la nada. Dejaba de existir por un tiempo, hasta reaparecer transformado en un águila, volando muy alto sin esfuerzo alguno, sostenido por un aire frío y límpido que lo elevaba por encima de las más altas montañas”<sup>110</sup>.



**Imagen 3. 21.** Personaje. 1958. Mixta sobre cartulina. 77 x 49 cm.

Una mujer se transforma en un ser desconocido con alas de murciélago y cuernos de antílope en un bosque, junto a los restos de una construcción románica, sumergido en un ambiente nocturno, onírico y romántico en *Personaje*, 1958 (**Imagen 3. 21**), un cuadro influido por el aguafuerte *Contra el bien común* de la serie de los *Desastres de la guerra*, de Francisco de Goya.<sup>111</sup>

Un ejemplo allendiano análogo a los hechos del anterior cuadro lo encarnan Tao Chi'en y su fallecida esposa Lin (en *Hija de la fortuna*), como refleja el texto de arriba que se sigue así:

“Desde allí podía ver abajo vastas praderas, bosques interminables y ríos de plata pura. Entonces alcanzaba la armonía perfecta y resonaba con el cielo y la tierra como un fino instrumento. Flotaba entre nubes lechosas con sus soberbias alas extendidas y de pronto la sentía con él. Lin se materializaba a su lado, otra águila espléndida suspendida en el cielo infinito”<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998) Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 390.

<sup>111</sup> El personaje del pintor de Fuentedetodos, presenta orejas en forma de alas de murciélago y garras en vez de pies, y su imagen carga ciertos componentes de violencia y terror de los que no hay ni rastro en Varo. Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Págs. 201-207

<sup>112</sup> ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998) Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 390.

La trama sucede a plena luz del día, pues el águila es el símbolo del sol. La situación ocurre meses más tarde de la muerte de Lin, la mujer de Tao Chi'en, de pies pequeños y deformados por la costumbre china y los valores de belleza de esa sociedad. En este fragmento, Tao Chi'en evoca el recuerdo de su mujer, siente que se desvanece y se sumerge en un plano imaginario en el que mentalmente logra transformarse en águila y volar sobre las montañas para reencontrarse con Lin, también convertida en águila.

### 3.7.2. Otros personajes que desean volar

Gregory Reeves (en *El plan infinito*) también experimenta la sensación de elevarse hacia el espacio: “Me invade una calma profunda, se me olvida Martínez, el miedo, el dolor y el cuarto de las escobas, estoy en paz, me elevo y me voy volando con los ojos abiertos hacia el vacío sideral, me voy volando, volando con Oliver”<sup>113</sup>.

Varo idea muchos otros personajes que muestran su deseo de volar, como *Mujer lechuza volando*, 1957, (**Imagen 4. 11**), *Pájaro humano*, 1943<sup>114</sup>, *Personaje pájaro*, 1945<sup>115</sup>, *Personaje libélula*, 1955<sup>116</sup> (**Imagen 2. 13**), *Mujer lechuza vestida*, 1957<sup>117</sup>, *Personaje alado*, 1959 (**Imagen 2. 1**) y *Pterodáctilo*, 1959 (**Imagen 2. 25**). En *Vuelo mágico*, 1956 (**Imagen 3. 22**), una mujer de mirada ausente toca un instrumento que al sonar permite el vuelo de un joven. La situación se desarrolla en el interior de unas misteriosas ruinas; el cielo está oscuro pero la escena está muy bien iluminada.

---

<sup>113</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 86.

<sup>114</sup> Dibujado a lápiz con líneas de contorno; de perfil, con un ojo humano, cabeza picuda y expresión seria; el ala visible y su cola toman la forma de una chaqueta.

<sup>115</sup> Es un dibujo a pluma y tinta sepia sobre papel constituido por líneas de contorno y también por trazos nerviosos y sueltos; presenta nariz en forma de pico y orejas como plumas; cuello y torso humano.

<sup>116</sup> Un guache sobre cartón. Un insecto de grandes dimensiones con alas de libélula, símbolo de elegancia y levedad. Aunque comienza a elevarse verticalmente, permanece en trance. Su expresión es ambigua y seria, la mirada perdida, las manos cruzadas; transmite cierta espiritualidad

<sup>117</sup> Se trata de una lechuza humanizada arropada con un manto.



**Imagen 3. 22.** *Vuelo mágico*. 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 86 x 105 cm.

### 3.8. Violencia y política

Violencia y política son temas muy frecuentes en Allende que no se manifiestan de la misma manera en Varo. Según Allende:

“Todos los que escribimos y tenemos la suerte de ser publicados, debemos asumir una responsabilidad ineludible: combatir la opresión. Es hora de poner las letras al servicio del hombre”<sup>118</sup>.

La política y la violencia son dos de los pilares de fondo, en los que se sustentan *La casa de los Espíritus* y *De amor y de sombra* y son elementos generadores de las trayectorias de los personajes. En la primera novela, desde la muerte de Rosa, al beber un veneno destinado a su padre (integrante del Partido Liberal) hasta las revoluciones de los campesinos y las torturas que vive Alba. En la segunda, la política determina buena parte del devenir de los personajes, pues si Francisco y su familia se encuentran en el país donde se desarrolla la acción es porque sus padres han emigrado por el franquismo de España; todos los sucesos se desarrollan en torno a hechos políticos y, al final, los protagonistas huyen hacia la frontera y buscan el exilio por causas también políticas.

La inestabilidad política de los países sudamericanos, las constantes revoluciones, golpes de Estado, contrarrevoluciones o los continuos gobiernos dictatoriales son asuntos frecuentes también de *Eva Luna*. Eva vive desde su infancia constantes agitaciones y querellas en su país. Cuando muere el primer Dictador, las medidas de seguridad se relajan, y el Ministro de la Guerra se hace con el poder:

---

<sup>118</sup> ALLENDE, I. *El compromiso del escritor latinoamericano*. En: Araucaria de Chile. Edita: Michay. Nº 25. Madrid. 1984. Págs. 171 - 173.

“Poco a poco volvió la calma. Vacieron las cárceles de los presos políticos para dejar espacio a otros (...) y empezó un gobierno más progresista que prometió colocar a la nación en el siglo veinte”<sup>119</sup>.

Pero el Gobierno no cumple lo prometido, por lo que crece el rencor. Surgen voces que quieren contar la verdad de lo que ocurre en el país, y algunas de ellas se silencian brutalmente, como la del director de un periódico humorístico que revela la corrupción existente en el país:

“al día siguiente apareció su cadáver con huellas de tortura y degollado”<sup>120</sup>.

Ese asesinato provoca la rebelión del pueblo, a la que se une la “Revuelta de las putas”, porque el Gobierno ha cerrado los burdeles de una parte de la ciudad. El General convoca un plebiscito que gana fraudulentamente, y al final cae el gobierno y el general, una situación que tiene como consecuencia la reunión de los partidos en la oposición hasta que

“la derecha económica y la oligarquía, sumadas a la rebelión en el último instante [...] se apoderaron de los cargos vitales y así amaneció el primer día de la democracia”<sup>121</sup>.

Este nuevo periodo de inestabilidad política conduce a otro Golpe de Estado. A espaldas del Gobierno, nace un grupo rebelde que pretende derrocar a los dictadores y conseguir la democracia, a través de “la guerrilla”, dirigida por el “Comandante Rogelio” que conseguirá devolver la democracia a los ciudadanos.

En *El plan infinito* se alude a la violencia cuando Gregory se marcha a luchar en la Guerra del Vietnam, que define como

---

<sup>119</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 22.

<sup>120</sup> Op cit. Pág. 127.

“una fiera desquiciada, inútil razonar con ella, hay que tratar de engañarla”<sup>122</sup>.

El clima político también aparece como fondo en *Hija de la fortuna* y *Retrato en Sepia*. Isabel Allende considera que es imposible hablar de Latinoamérica sin mencionar la violencia, pues se trata de una tierra de grandes contrastes y donde hay que sobrevivir tiempos de mucha virulencia<sup>123</sup>.



**Imagen 3. 23.** *El agente doble*. 1936. Óleo sobre cobre 22 x 17 cm.

Aunque los temas de política no son muy frecuentes en Varo, la pintora elaboró un cuadro en Francia donde trata esta cuestión en profundidad: *L'agent double* (*El agente doble*), 1936 (**Imagen 3. 23**), que refleja un aspecto del clima político de España. La pared del fondo de la habitación donde se desarrolla la escena está cubierta de pechos femeninos carnosos y en ella hay también un árbol. Por un ventanuco de una de las paredes laterales, entra un brazo con un grueso guante en la mano, sosteniendo una esfera que arrastra un hilo. Un personaje mitad hombre - mitad mujer se sitúa de frente en la pared opuesta, con un abejorro gigante en su espalda. Una cabeza emerge por una grieta del suelo junto a unas líneas serpenteantes. La ventana de la pared lateral, la abertura del fondo o la grieta del suelo, vías para una posible huida, son inaccesibles. En el cuadro se plantea una cuestión fundamental en la guerra civil: ¿quién es el agente doble? El miedo a caer en una trampa de los agentes dobles es prudencial en una guerra civil en la que el enemigo y el aliado no se distinguen.

---

<sup>121</sup> Op. cit. Pág. 168

<sup>122</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 180

<sup>123</sup> SHIELD, E. THOMSON, Jr. *Ink, Blood and Kisses: 'La casa de los espíritus' and The Myth of Disunity*. En: Hispanofila. Estados Unidos. Mayo de 1990. Págs. 79 - 86.



**Imagen 3. 24.** *Pintura*. 1936.

*Pintura*, 1936 (**Imagen 3. 24**), es otro de los cuadros de Varo de tono político: Figuras - maniqués de medio cuerpo de cabezas peladas y miradas fijas, colocados en hileras y separadas por unos muros de altas púas. Aunque todas las caras son muy similares, aún no han perdido su individualidad y cada una presenta algún rasgo distintivo: opulentos pechos al descubierto una, camiseta sin mangas otra, o anillos entrecruzados

en el lugar del torso una tercera. El tono general es más lúcido que terrorífico, los cuerpos mutilados y retorcidos son emblemas de la época y aluden a las víctimas, a los heridos y a los alocados que se veían en las calles de Madrid al comienzo de la guerra civil española<sup>124</sup>.

<sup>124</sup> Ver: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 47 y 48

### 3.9. Personajes creadores

#### 3.9.1. Remedios Varo: tejedoras y músicos

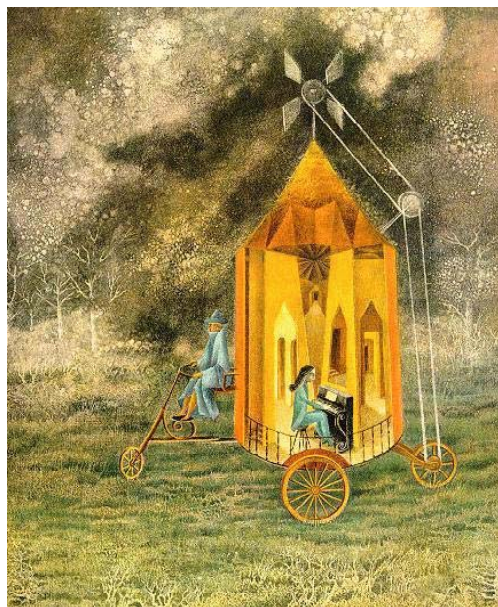
Tejer o hacer música son algunas de las actividades en las que se ven inmersos los personajes de Varo, mientras que en los de Allende domina la escritura como actividad creativa dentro de su propia narrativa.

Gran parte de los personajes de Varo revelan facultades creativas que les permiten bordar un manto terrestre, diseñar trajes muy útiles, construir una torre a través del sonido de una flauta, hacer música con la luz del sol y la vegetación de un bosque o crear las aves. Así, el personaje de *Creación de las aves, 1957 (Imagen 2. 7)*, representa el arquetipo creativo de Varo, en un cuadro donde coinciden muchos elementos cósmicos y terrestres: la luz de un astro, los colores primarios del mundo exterior, el prisma para desintegrar la luz astral, la brocha de la mujer-lechuza y el instrumento musical.

*El flautista, 1955 (Imagen 2. 40)*, al tocar su flauta, produce un hilo de música que levanta, una a una, las piedras del campo donde se ubica, para construir una torre gótica de interminables escaleras que tocan un cielo de atardecer brumoso, mágico. Un duende, vestido con la vegetación de un bosque, hace música con instrumento compuesto de un arco y rayos solares, produciendo *Música solar*, título del cuadro realizado en 1955 (**Imagen 2. 41**), mientras que por las ondas sonoras se liberan unos pájaros aprisionados en unos cristales de hielo y emprenden su vuelo hacia la libertad, a modo de alegoría de la primavera.

En otro cuadro, una mujer toca el piano en su *Roulotte (Imagen 3. 25)* mientras es transportada a lo largo de un bosque.





**Imagen 3. 25.** *Roulotte*. 1955. Óleo sobre masonite. 78 x 60 cm.

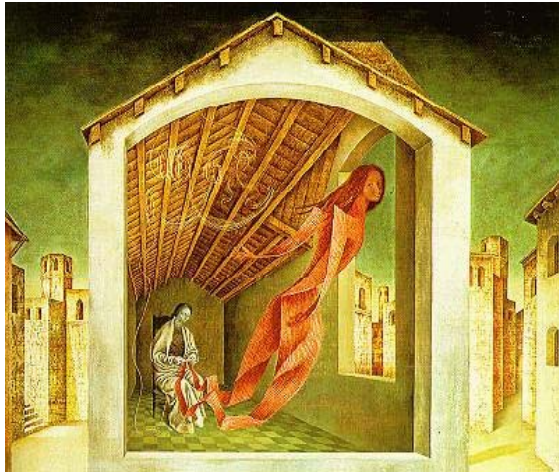
No obstante, entre las acciones creativas de los personajes de Varo, la que más domina es la de **tejer**<sup>125</sup>, como se comprueba en los siguientes cuadros:

*La tejedora de Verona*, 1956 (**Imagen 3. 26**) donde una señora teje el cuerpo de una mujer que intenta escapar por una de las ventanas de la habitación en la que está sentada su creadora; aunque cobra cierta autonomía y vuela por la habitación, como todo personaje

inventado, depende de su creador. No puede huir, pues está unida a la madeja (con la que la costurera prosigue su trabajo), proveniente de un hueco del techo del edificio; esta ausencia de libertad humana va unido al concepto de “destino” de Varo.

*La tejedora Roja*, 1956 (**Imagen 3. 27**), un cuadro muy parecido al anterior que intensifica la sensación de agobio y de ausencia de libertad: el rojo de la “mujer-hilo” es mucho más intenso y cálido y contrasta con los tonos del fondo, que son más oscuros, pues la escena se desarrolla de noche. La costurera está en sombra, en un último plano y pierde importancia sobre su propia obra, que parece revelarse e intentar huir; del techo y de la pared del fondo cuelgan telas y filamentos, así como varias formas humanas hechas de hebras, que aluden a un sentimiento de muerte. Un gato, en primer plano, fabricado con hilo juega a engordar un ovillo que está agrandando con su propio rabo, no se da cuenta que, a

medida que su madeja crece, su rabo desaparece y que está acabando con su existencia mientras juega.



**Imagen 3. 26.** *La tejedora de Verona.* 1956. Óleo sobre masonite. 86 x 105 cm.



**Imagen 3. 27.** *La tejedora roja.* 1956. Óleo sobre tela. 43.5 x 23.5 cm.

En *Los hilos del destino*, 1956 (**Imagen 3. 28**), Varo se debate entre



**Imagen 3. 28.** *Los hilos del destino.* 1956. óleo sobre masonite. 60 x 34.5 cm.

unas manos que tiran de él desde detrás de una puerta y los hilos que lo sujetan al techo. La composición y el ambiente de *Los ancestros* o *Poema*, 1956 (**Imagen 3. 6**), es parecido a *Les feuilles mortes*, 1956 (**Imagen 4. 7**), sin llegar a ser tan inquietante, pues la actitud de la mujer es más activa; parece estar pensando, aunque su cara refleja tristeza. Desecha una pieza para construir otra que va a parar a un baúl. La luz entra por una puerta de la izquierda, mientras que una brisa hace revolotear a numerosas hojas secas. La alfombra también se constituye de flores y otros vegetales.

La mujer borda fuera de su casa, rodeada de un paisaje montañoso, con la luz lunar, en un dibujo de fuertes contrastes entre blancos y grises oscuros titulado *Bordando el manto lunar*, 1956.

*Tejedora*, 1956, parece estar basado en el dibujo anterior. El blanco proveniente del cielo y que ilumina el rostro de la mujer, así como el manto que cose, conforman el centro de atención de esta composición nebulosa y difuminada, por el efecto de la luz lunar, que connota magia.

En otros cuadros, la metáfora del tejido representa la identidad existente entre los hombres unidos por un mismo destino, como ocurre en *Premonición*, 1953 (**Imagen 3. 17**) y *Tres destinos*, 1956 (**Imagen 3. 16**).

### **3.9.2. Personajes creativos de Isabel Allende: la literatura dentro de la literatura**

Los personajes creativos tampoco escasean en la ficción allendiana: Rosa cuando teje su mantel, Blanca con sus nacimientos de barro, Alba cuando pinta las paredes de su dormitorio con un inmenso fresco, Marcos con sus inventos, Carmen Morales con el tallado de sus joyas, Olga con sus conjuros de bruja, Ana, la violinista de orquesta de cámara, Mauritzia, primero pianista y después mediocre cantante de ópera, Horacio Fortunato, el trapeceista, con sus juegos circenses, Aurora del Valle, con su pasión por la fotografía, Clara, con sus cuadernos de anotar la vida, y Consuelo, Eva Luna, Belisa Crepusculario o Miss Rose con sus facultades para contar historias.

También se encuentran en el texto de Alba otras formas de escritura donde la mujer es el centro de atención, como los bordados de temas mitológicos de Rosa, las figuras de cerámica de Blanca y el mural donde Alba pinta los recuerdos y las alegrías durante su niñez. Alba rescata, revisa y continúa la

tradición literaria de la mujer, aquélla que hasta entonces sólo había merecido una lectura privada. Así, recontextualiza los discursos de la mujer como centro de atención (ginocéntricos) dentro del orden simbólico. Su escritura representa el acto de mirar atrás y adentrarse en un viejo texto con una postura crítica. Ejemplo de ello es el meta-comentario que Alba hace del texto de Clara referido a que la historia familiar contenida en el cuaderno de su abuela fue ordenada por hechos y no cronológicamente, lo que implica que el texto de Clara no es un diario sino una ficción. Aunque, la diferencia no parece fundamental puesto que el diario tradicionalmente ha sido un género destinado para el consumo personal. Alba, al recontextualizar la narración de Clara en su propio texto, rescata, revaloriza y revisa esta ficción. El recuento que Clara hace de la historia de su familia ilustra metonímicamente el orden patriarcal prevalente en su sociedad. Su texto codifica la ideología que coloca al hombre a la cabeza de la sociedad, situación asimétrica que debe analizarse junto con las relaciones de clase y raza. La doble extratextualidad, las referencias a personas históricas como Pablo Neruda y Salvador Allende, identificados en el texto como “el poeta” y “el candidato” y a Chile como “el país de los terremotos”, al que se describe desde muchos aspectos pero sin nunca nombrarlo, incrementan la ilusión de la historicidad de lo narrado<sup>126</sup>.

Alba recuenta acontecimientos históricos con el propósito de que dicho discurso sea consumido por la sociedad que originó la escritura. Puesto que se trata de textualizar la historia de Clara por medio de su discurso, la escritora Alba metafóricamente se inscribe en la historia<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Ver: MUÑOZ, W. O. *Las (re)escrituras de “La casa de los espíritus”*. En: *Discurso - Literario: Revista de Temas Hispánicos*. Asunción, Paraguay. Primavera 1988. Pág. 120.

<sup>127</sup> Alba textualiza la historia de la mujer y su lucha contra el poder hegemónico masculino, historia que incluye las vidas de obreras pobres explotadas, campesinas violadas, mujeres maltratadas en el ámbito doméstico, así como la de mujeres de valientes. La narradora considera las relaciones entre los géneros y las actividades de la mujer como parte de la historia, pues cada vínculo es politizado y examinado como parte integral del orden público. En este sentido, su discurso subvierte la esencia de la historia propia, la que ya no es un sistema monolítico sino un espacio en el que resuena una pluralidad de voces.

Aunque Clara y Alba demuestran una gran creatividad a través de la escritura de la historia de la familia, el personaje más creativo por excelencia y que destaca en la narrativa de Allende por mezclar literatura y vida, uniéndolas irremediabilmente, es Eva Luna: una niña que quiere ser escritora y se llama así misma “ladrona de historias”. La novela está repleta de cuentos y subcuentos, los que inventa Eva, ya que vive reinventando la realidad o la ficción hasta que logra hacer de ello su profesión. Según Reyzábal, también Eva tiene bastante facilidad para “robar” las historias y el estilo de otros, así como de acumular recursos exagerándolos<sup>128</sup>:

...“me largué de inmediato con la historia de una doncella enamorada de un bandolero”<sup>129</sup>.

“Había una mujer cuyo oficio era contar cuentos”<sup>130</sup>.

“Yo cambiaba el argumento convirtiendo los delicados amoríos de un modesto charro en una tragedia de sangre y espanto”<sup>131</sup>.

Según Vicente Cabrera:

“*Eva Luna* se propone novelar y hacer reflexiones, dentro de su misma ficción, sobre el mecanismo de su auto elaboración como novela y como texto–fusión, que hace uso y abuso de los clichés propios de la cultura elite y la cultura popular, su ámbito de textualización es amplio y su ambición técnica es paradigmática. Es un texto que cuestiona otros textos y contextos y se cuestiona así mismo y al género que pertenece. (...) su cometido, a más de novelar, es confrontarse con la palabra, con sus posibilidades de creación y destrucción de sí misma y de su lectura”<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> Ver: REYZÁBAL, M. V. *Eva Luna, Tras el realismo mágico*. En: Reseña. Año XXIV. Nº 179. Madrid. Diciembre. 1987. Pág. 36.

<sup>129</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 66

<sup>130</sup> Op. cit. Pág. 262

<sup>131</sup> Op. cit. Pág. 121

<sup>132</sup> Cabrera afirma que el final de la novela es el final de una autobiografía: “viciada por una serie de dudas y contradicciones, que deliberadamente defraudan al lector que está a punto de acabar la lectura de un farragón textual de doscientas ochenta y tantas páginas narradas por una persona que no está cierta de lo que dice y que acostumbra a exagerar las cosas. La víctima de la ironía es el lector y el texto mismo. Pero no del todo, porque a lo largo del texto la narradora advierte la naturaleza de su narración, haciendo específicamente alarde de su derecho —como creadora de su mundo narrado— de hacer cuanto le parezca con su texto”. CABRERA, V. *La ironía metaficticia e intertextual de “Eva Luna”*. En:

Tanto la narradora como el lector constatan simultáneamente la escritura y la lectura del texto. Este texto va más allá de una realidad propuesta y fija, y se inventa otra, la suya propia. Se crea una realidad múltiple, como la identidad de quien lo narra.

En *Cuentos de Eva Luna*, Belisa Crepusculario (de *Dos palabras*) vende palabras y se inventa historias para todos los gustos y colores y así salva su vida, y también encuentra el amor.

Miss Rose Sommers libera su imaginación a través de sus novelas firmadas como “Una Dama anónima”. Por respeto o pudor nadie las menciona, al igual que tampoco se comentan sus acuarelas. En el Chile de aquellos tiempos, la escritura y la pintura se trataban como desviaciones menores, nada de qué avergonzarse pero tampoco de lo que hacer alarde<sup>133</sup>. Sin embargo, a sus setenta años de edad, cuando le empiezan a flaquear la salud, sigue escribiendo sus novelas de amor, “todas más o menos iguales, convertida en la más famosa escritora romántica de la lengua inglesa”<sup>134</sup>. Entonces le dicta a Eliza “...y más adelante, cuando también le falló la lucidez, Eliza fingía tomar notas pero en realidad las escribía ella, sin que el editor o las lectoras lo sospecharan nunca, sólo fue cuestión de repetir la fórmula”<sup>135</sup>.

Cuando Eliza comienza su aventura en busca de Joaquín Andieta y se encuentra con Tao Chi'en (quien la va a esconder en el barco): “Tuvo claramente la sensación de emprender otra historia en la que ella era protagonista y narradora

---

ARANCIBIA, J. A. (edición & introducción). *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Edita: Universidad del Norte, Asunción, Paraguay. Del 22 al 27 de julio de 1991. Pág. 357.

<sup>133</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 150

<sup>134</sup> Op. cit. Pág. 322.

<sup>135</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 322.

a la vez”<sup>136</sup>; esta frase rebela la relación entre vida y narración de los personajes de Allende, que tal vez se inventan su propia vida al vivirla, al igual que la propia Autora, como ha comentado en diversas entrevistas.

Aurora del Valle, en *Retrato en Sepia*, manifiesta su creatividad a través de su afición por la fotografía y la escritura. Ella es la autora de su propia historia y la de su familia, y la narra para recuperar la memoria y el pasado. En su autobiografía novelada Aurora advierte:

“Esta historia es larga y comienza mucho antes de mi nacimiento; se requiere paciencia para contarla y más paciencia aún para escucharla. Si por el camino se pierde el hilo, no hay que desesperar, porque con toda seguridad se recupera unas páginas más adelante”.

A lo largo de la novela recuerda al lector que es ella quien escribe, alude a la subjetividad de la escritura y hace ver que cuenta su versión de los hechos, la que ella conoce. Así, afirma:

“Comprendo que en la escritura de esta memoria debo traicionar a otros, es inevitable. “Acuérdate que la ropa sucia se lava en casa”, me repite Severo del Valle, quien se crió como todos nosotros bajo esa consigna. “Escribe con honestidad y no te preocupes de los sentimientos ajenos, porque digas lo que digas te van a odiar”, me aconseja en cambio Nívea. Sigamos pues”<sup>137</sup>.

Y en el epílogo, la escritora protagonista concluye:

“Mediante la fotografía y la palabra escrita intento desesperadamente vencer la condición fugaz de mi existencia, atrapar los momentos antes de que se desvanezcan, despejar la confusión de mi pasado. Cada instante desaparece en un soplo y al punto se convierte en pasado, la realidad es efímera y migratoria, pura añoranza. Con estas fotografías y estas páginas mantengo vivos los recuerdos; ellas son mi asidero a una verdad fugitiva, pero verdad

---

<sup>136</sup> Op. cit. Pág. 168

<sup>137</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 113



de todos modos, ellas prueban que estos eventos sucedieron y estos personajes pasaron por mi destino. (...). Escribo para dilucidar los secretos antiguos de mi infancia, definir mi identidad, crear mi propia leyenda. Al final lo único que tenemos a plenitud es la memoria que hemos tejido. Cada uno escoge el tono para contar su propia historia; quisiera optar por la claridad durable de una impresión en platino, pero nada en mi destino posee esa luminosa cualidad. Vivo entre difusos matices, velados misterios, incertidumbres; el tono para contar mi vida se ajusta más al de un retrato en sepia...»<sup>138</sup>.

### 3.9.3. Remedios Varo e Isabel Allende: personajes circenses



**Imagen 3. 29.** *Funambulistas*.  
1944. Temple sobre masonite.  
38 x 26.5 cm.

A veces, aparecen en la narrativa y en los cuadros de Allende personajes propios de un circo o un teatro ambulante:

“Los malabaristas, acróbatas, encantadores de serpientes, travestis, músicos itinerantes, magos y contorsionistas se daban cita en las calles...”<sup>139</sup>.

Este párrafo de Allende resume cuadros de Varo como *Boceto para biombo*, 1950, que representa a un personaje de circo con su pájaro amaestrado en la mano, o *Funambulistas*, 1944 (**Imagen 3. 29**), donde un personaje, con cuatro caras que comparten los ojos, hace equilibrio sobre la rama de un árbol, ligado a una extraña maquinaria con ruedas y un molinillo, elementos típicos de Varo<sup>140</sup>.

Un caso de **analogía** entre este tipo de escenas de la pintora y la escritora lo encontramos en el cuadro *El malabarista de Varo y los malabarismos de Carmen de El plan infinito* de Allende:

---

<sup>138</sup> Op. cit. Págs. 343 y 344

<sup>139</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 86.

<sup>140</sup> Del mismo año datan también dos sencillos dibujos de funambulistas, uno a lápiz y otro a tinta.



“Un día, jugando con tres manzanas, descubrió que podía mantenerlas todas en el aire sin ninguna dificultad, pronto hacía malabarismo con cinco huevos y de eso pasó naturalmente a objetos más exóticos”<sup>141</sup>.

(...) “Se instalaron en una esquina bien alejada del barrio, vistieron sus ropas de juglares y enseguida iniciaron el acto. Pronto se congregó una pequeña multitud alrededor del par de niños y el perro. Carmen, con su diminuta figura, sus trapos estafalarios y su increíble habilidad para lanzar la aire velas encendidas y cuchillos afilados, resultaba una atracción irresistible, mientras Gregory se perdía en las canciones de su armónica. En una pausa de la malabarista el muchacho abandonó la música e invitó a los presentes a probar suerte”<sup>142</sup>.



**Imagen 3. 30.** *El malabarista o el juglar*. 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 122 cm.

En *El malabarista o el juglar*, 1956 (**Imagen 3. 30**), un personaje hace malabarismos, frente a un público abundante<sup>143</sup>, con una bola en su carromato, acompañado de una mujer dormida en una silla, un león sentado en el suelo, un búho y una cabra. En este cuadro, Varo repite veinte veces el mismo tipo de

personaje<sup>144</sup>.

La escena se desarrolla con calma y armonía. Desde el interior de una caja sobre una banqueta se asoma un rostro a contemplar el espectáculo. Distintos pajarillos rondan por el tejado y por una de las ventanas del carricoche.

<sup>141</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 86.

<sup>142</sup> Op. cit. Pág. 87.

<sup>143</sup> Veintiuna personas observa al juglar: sus rostros, peinados y vestimentas son idénticos, aunque sus expresiones difieren (unos miran con paciencia, otros con resignación, desconfianza, aburrimiento, alegría...). Están en la plaza de un pueblo de casas de colores.

<sup>144</sup> Es una repetición de tipo icónico; conlleva una consecuencia de contenido, pues provoca una saturación figurativa que —además de crear un ritmo plástico— está rociada de ironía, comicidad y

## 3.10. La ciencia

### 3.10.1. Remedios Varo: alquimistas y científicos



**Imagen 3. 31.** *Planta insumisa*. 1961. Óleo sobre masonite. 84 x 62 cm. Oval.

La ciencia, como producto de la actividad intelectual, es para Varo un complemento del arte; así lo refleja en numerosas obras, como *Armonía*, 1956, (**Imagen 4. 3**), *Mujer saliendo del Psicoanalista*, 1960 (**Imagen 3. 3**), *Visita al cirujano plástico*, 1960 (**Imagen 3. 8**), *Elíxir*, 1957, *Retrato del Doctor Ignacio Chávez*, 1957 (**Imagen 2. 22**), *Creación con rayos astrales*, 1955 (**Imagen 2. 55**) o *Ciencia inútil o El alquimista*, 1955 (**Imagen 3. 11**).

Además, la ciencia se rebela como uno de los temas principales en muchas otras obras. Entre ellas, *Planta insumisa*, 1961 (**Imagen 3. 31**), una pintura sobre la que Remedios comentó:

“Este científico experimenta con plantas y vegetales diversos. Está perplejo porque hay una planta rebelde. Todas están ya echando sus ramas en formas de figuras y fórmulas matemáticas menos una, que insiste en dar una flor y la única ramita que echó al principio y que cae sobre la mesa era muy mustia y además equivocada pues dice “dos y dos son casi cuatro”, cada pelo del científico es una fórmula matemática”<sup>145</sup>.

*Laboratorio*, 1947, es uno de los cuadros menos fantasiosos de Varo, pues describe un laboratorio sencillo, con distintas probetas y tubos, pero donde

---

parodía. Además, Varo repite con un ritmo continuo las ventanas y columnas en los edificios del escenario del cuadro.

<sup>145</sup> Ver: *Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994.

no hay ningún elemento especialmente extraño o sobrenatural. *Descubrimiento de un geólogo mutante*, 1961 (**Imagen 2. 5**), muestra a un geólogo (mutante por las radiaciones), que carga con un instrumento–laboratorio, examina una gigantesca flor en un paisaje devastado por la bomba atómica. Sobre *Au bonheur des dames*, 1956 (**Imagen 2. 20**), Varo explica:

“Criaturas caídas a la peor mecanización, todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etc., en la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para subsistir. Criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular”<sup>146</sup>.



**Imagen. 3. 32. Revelación o El relojero.** 1955. Óleo sobre masonite. 71 x 84 cm.

*Tejido espacio–tiempo*, 1954 (**Imagen 2. 19**), representa a un hombre y una mujer, con las miradas perdidas y cuyos cuerpos se estructuran con elementos mecánicos como ruedas y tuercas, están paralizados en el tiempo, inmersos en el centro de un tejido de cuerdas o mimbres y atrapados en el eterno retorno espacio–tiempo incontrolable. La pintora explicó así su obra *Revelación o El relojero*,

1955 (**Imagen 3. 32**):

“Aquí se trata del tiempo. Por eso hay un relojero (que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro), pero por la ventana entra una “revelación” y comprende de golpe muchísimas cosas; he tratado de darle una expresión de asombro y de iluminación. A su alrededor hay cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en diferentes épocas; eso lo consigo por medio de

<sup>146</sup> Ver: *Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994.

los trajes característicos de épocas muy distintas, cada reloj tiene una ventana con rejas como en una cárcel<sup>147</sup>.

### 3.10.2. Isabel Allende: médicos y curanderos

En la literatura de Isabel Allende también hay personajes dedicados a la ciencia. La medicina es la reina en este campo. Según la autora:

“Mis personajes más atractivos suelen ser médicos, y eso que suelo desconfiar de ellos, pero en la literatura la medicina simboliza la capacidad de sanar a otros, aunque sea sólo física<sup>148</sup>.”

En *De amor y de sombra*, Francisco, uno de los protagonistas, es médico psiquiatra excluido de su profesión por sospechas ideológicas y activismo, por lo que trabaja de fotógrafo.

En *Eva Luna*, el doctor Jones pasó años perfeccionando un sistema para conservar a los muertos, pero se murió sin difundir sus teorías y fórmulas:

“También trabajaba en una cura para el cáncer, pues observó que esta enfermedad es poco frecuente en las zonas infectadas de paludismo y dedujo naturalmente que podía mejorar a las víctimas de ese mal exponiéndolas a las picaduras de los mosquitos de los pantanos. Con la misma lógica, experimentaba dando golpes en la cabeza de los tontos de nacimiento o de vocación, porque leyó en la ‘Gaceta del Galeno’ que debido a un traumatismo cerebral una persona se transformó en genio. (...) Su fórmula para embalsamar era de una sencillez admirable, como los son casi todos los grandes inventos. Nada de sustraer las vísceras, vaciar el cráneo, zambullir el cuerpo en formol y rellenarlo con brea y estopa, para al final dejarlo arrugado como una ciruela y mirando estupefacto con ojos de vidrio pintado. Simplemente extraía la sangre del cadáver aún fresco y la reemplazaba por un líquido que lo

---

<sup>147</sup> Ver: *Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 51.

<sup>148</sup> LÓPEZ, Ó. *Isabel Allende en Luces y Sombras*. Qué leer día a día. Revista mensual. Año 5. Nº 50. Barcelona. Diciembre 2000. Págs. 31.

conservaba como en vida. La piel, aunque pálida y fría, no se deterioraba, el cabello permanecía firme y en algunos casos hasta las uñas se quedaban en su sitio y continuaban creciendo. Tal vez el único inconveniente era cierto olor acre y penetrante, pero con el tiempo, los familiares se acostumbraban. En esa época pocos pacientes se prestaban voluntariamente a las picaduras de insectos curativos o a los garrotazos para aumentar la inteligencia, pero su prestigio de embalsamador había cruzado el océano y con frecuencia llegaban a visitarlo científicos europeos o comerciantes norteamericanos ávidos de arrebatarse su fórmula”<sup>149</sup>.

El médico de *Esther Lucero*, Ángel Sánchez, recurre a los conjuros de un indio y a diversas plantas para salvar a su paciente de la que está enamorado.

Roberto Blaum, en *Vida interminable*, practicaba su oficio en los hospitales de indigentes donde atendía a un número mayor de enfermos y cada día aprendía algo nuevo; esos turnos en los pabellones de los moribundos le inspiraron una compasión por los cuerpos frágiles encadenados a las máquinas de vivir. Publicó un libro sobre el derecho a una muerte apacible; proponía que la muerte, con su ancestral carga de terrores, es sólo el abandono de una cáscara inservible, mientras el espíritu se reintegra en la energía única del cosmos. Su proposición trascendió a los círculos de científicos e invadió la calle y dividió las opiniones. Le ofrecieron una cátedra en la facultad de medicina y se convirtió en el profesor más solicitado por los estudiantes. Su teoría se olvidó con la misma rapidez con la que se puso de moda, no se cambió la ley, ni se discutió el problema en el congreso, pero en el ámbito académico y científico su prestigio aumentó. En otro libro escribe que el amor y un buen estado de ánimo previenen el cáncer y su teoría se banaliza y muchos la aprovechan desde diversos ámbitos (sectas, perfúmenes, pastillas para seducir)<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 16 y 17.

<sup>150</sup> Ver: Introducción a las obras de Allende y Varo.

En *Hija de la fortuna* y *Retrato en Sepia*, la medicina y el amor a la ciencia se presenta a través de Tao Chi'en, su primer maestro y algunos de sus colegas con quienes intercambia conocimientos. Tao Chi'en:

“Venía de una familia de curanderos. Por incontables generaciones los hombres de su sangre se transmitieron de padres a hijos conocimiento sobre plantas medicinales, arte para extraer malos humores, magia para espantar los demonios y habilidad para regular la energía, ‘qi’”<sup>151</sup>.

Más tarde, Tao Chi'en es vendido a un médico tradicional, un *zhong yi*, que necesitaba un aprendiz. Su maestro era seguidor de Confucio en los aspectos prácticos y de Buda en materia ideológica.

“Observando trabajar al médico llegó a conocer los intrincados mecanismos del organismo humano, los procedimientos para refrescar a los afiebrados y a los de temperamento fogoso, dar calor a los que padecían el frío anticipado de la muerte, promover los jugos en los estériles y secar a aquellos agotados por flujos. (...) Cuando cumplió los catorce años su maestro lo consideró maduro para practicar y lo mandaba regularmente a atender prostitutas, con la orden terminante de abstenerse de comercio con ellas, porque tal como él mismo podía comprobarlo al examinarlas, llevaban la muerte encima”<sup>152</sup>.

Un amigo de Tao Chi'en funda la clínica Ebanizer Hobbs, en Inglaterra y allí acude Paulina del Valle<sup>153</sup>. En ese hospital trabajan los doctores Gerald Suffolk e Iván Rodovic, este último descendiente de una familia de médicos y compañero de Aurora al final de la novela.

---

<sup>151</sup> Ver: ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998) Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 169.

<sup>152</sup> Op. cit. Págs. 177 y 178

<sup>153</sup> Ver: ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita. Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Págs. 234 - 239

### 3.11. Viajes y viajantes

La imaginería de Varo está poblada de personajes que se encuentran en la situación de viajar. Y este tema también aparece con frecuencia en las ficciones de Allende, por lo general llenas de acción y sucesos que se describen con gran rapidez. La diferencia es que, mientras los medios de transporte de Allende son los corrientes y normales (o más realistas), Varo idea vehículos totalmente fantásticos, irreales y utópicos —tanto de propulsión cósmica, como terrestre, aéreos o marinos— que funcionan por fuentes de energías superiores y se componen de extrañas maquinarias y velas.

Uno de los personajes de Allende, Consuelo (en *Eva Luna*) lleva a cabo un viaje, a través de distintos vehículos, desde la selva donde fue encontrada hasta la ciudad:

“El viaje comenzó en canoa por los afluentes del río a través de un panorama demencial, luego a lomo de mula por mesetas abruptas donde las noches helaban los pensamientos y finalmente en camión por húmedas llanuras, bosques de plátanos salvajes y piñas enanas, caminos de arena y sal, pero nada sorprendió a la niña, pues quien ha abierto los ojos en el territorio más alucinante del mundo, pierde la capacidad de asombro. Durante ese largo trayecto lloró todas las lágrimas que guardaba en su organismo, sin dejar reserva para tristezas posteriores”<sup>154</sup>.

Este párrafo de *Eva Luna*, podría asemejarse y ser ilustrado, o más bien ampliado, con los distintos viajes que describe Varo en varias pinturas: Cuando viaja en canoa,

“por los afluentes de un río a través de un panorama demencial”,

---

<sup>154</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 12.

coincide con *Hallazgo*, 1956 (**Imagen 3. 33**); en esta imagen los tripulantes de un barco —que circula, prácticamente con el remo a través de un volante de uno de ellos por un pantano poblado de vegetación— encuentran una bola luminosa que brilla con gran intensidad en medio del bosque.



**Imagen 3. 33.** *Hallazgo*. 1956. Óleo sobre masonite. 78 x 69 cm.

Otro de los medios de transporte de Consuelo es un camión, cuando su viaje transcurre

“por húmedas llanuras, bosques de plátanos salvajes y piñas enanas, caminos de arena y sal”.

Esta descripción es parecida a la imagen de Varo titulada *Roulotte*, 1955 (**Imagen 3. 25**); aunque no es un camión, sí es un medio de transporte terrestre y el paisaje por el que transita es similar al que comenta Allende. El carricoche de Varo circula gracias al viento que mueve la hélice de su parte alta, sin embargo la sensación de estatismo se refuerza por la ausencia de viento. La base es circular; su parte alta es puntiaguda, y en ella hay una hélice estática, ante la ausencia de viento. Este carronato alberga en su interior distintas habitaciones; en una de ellas, que da al exterior a través de una barandilla y sin muro, una mujer toca el piano. Por fuera, un hombre con un sombrero y cubierto de un manto conduce el vehículo, rodeado de espesa vegetación e inmerso en un ambiente difuso típico de Varo. Varo explica:



“Este carricoche representa un hombre verdadero y armonioso, dentro de él hay todas las perspectiva y felizmente se transporta de acá para allá, el hombre dirigiéndolo y la mujer produciendo música tranquilamente”<sup>155</sup>.

*De amor y de Sombra* dedica varias páginas a describir el viaje (o la huida) que Irene y Francisco realizan por necesidad, ante la situación política, pues se dirigen al exilio:

“Salieron de la ciudad por la carretera al sur. Su plan consistía en localizar un paso de montaña cruzar la frontera antes que el cerco de la represión se cerrara inexorablemente sobre ellos”<sup>156</sup>.

“(…) Hicieron el camino en dos etapas (…).. no imaginaba que hoy te llevaría por esta interminable ruta de pesadilla con todos los sentidos en ascuas, pendiente de cada ruido, vigilando, sospechando”<sup>157</sup>.

“(…) Atravesaron un pueblo borracho de luz, cruzado por las carreteras de verduras, los vendedores de chucherías, las bicicletas y los destartados autobuses cargados hasta el techo”<sup>158</sup>(…). Se preguntaron si no estarían **huyendo de sus propias sombras**”.

“(…) Tantas horas rodaron por esos caminos eternos, que perdieron la capacidad de ver el paisaje y al final del día todo les parecía igual. Se sentían como un par de náufragos astrales”<sup>159</sup>.

“(…) Acomodaron el equipaje y emprendieron marcha en fila india por un sendero apenas visible que conducía a un paso olvidado entre dos puestos fronterizos, antigua ruta de contrabandistas, ya olvidada. Cuando la huella desapareció del todo, tragada por esa naturaleza indómita, el banquero se orientó por las señales talladas en los árboles. (…). Alerces, tepas, robles, mañíos, custodiaban el paso de los viajeros y en algunas partes su follaje se juntaba en lo alto formando una impenetrable cúpula verde. Avanzaron durante horas sin detenerse. En todo el trayecto no se cruzaron con ningún ser humano; era una soledad húmeda, fría, sin márgenes, un laberinto vegetal por el cual iban como únicos andantes. Pronto pudieron tocar los grandes manchones de nieve rezagada del invierno.

<sup>155</sup> Ver: Varo, R. Nota a la lámina II. 37. En: PAZ, O.; CAILLOIS, R. y GONZÁLEZ, J. *Remedios Varo*. Edita: Era. Ciudad de México. 1996. Pág. 176. También en: KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998. Pág. 12.

<sup>156</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 260.

<sup>157</sup> Op. cit. Pág. 261.

<sup>158</sup> Op. cit. Pág. 262.

<sup>159</sup> ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 263.

Penetraron las nubes bajas y por un tiempo los rodeó la espuma impalpable que borraba el mundo. Al salir apareció de súbito ante sus ojos el majestuoso espectáculo de la cordillera ondulando hasta el infinito con sus picachos morados, sus volcanes coronados de blancura, sus barrancos y quebradas, cuyas paredes de hielo se derretían en verano. De vez en cuando divisaban una cruz marcando el sitio donde algún viajero dejó la vida, abatido por la desolación y allí el montañés se persignaba, reverente para consolar el ánimo”<sup>160</sup>.

(...) “los jóvenes echaron a andar hacia la línea invisible que dividía esa inmensa cadena de montañas y volcanes”<sup>161</sup>.

Un soldado viaja solitario, hasta encontrarse con la familia Reeves, en *El plan infinito*:

“El soldado inició la marcha con su mochila y a media tarde ya estaba arrepentido de no haber tomado el bus. Partió silbando contento, pero con el paso de las horas le dolía la cintura y la canción se le enredaba con palabrotas. Eran sus primeras vacaciones después de un año de servicio en el Pacífico y regresaba a su pueblo con una cicatriz en el vientre, los resabidos ataques de malaria y tan pobre como siempre había sido”<sup>162</sup>.

Carmen/ Tamar se pasará la vida viajando:

“...viajaría cada año a lugares distantes y exóticos en busca de materiales raros y de ideas nuevas”<sup>163</sup>.

En *Hija de la fortuna* se dedican dos capítulos a relatar las aventuras de Eliza a bordo del *Emilia*, donde se embarcó como polizón gracias a la ayuda de Tao Chi'en<sup>164</sup>. Allí sufre un aborto, pero llega a California sana. Posteriormente, en *Retrato en sepia*, se alude a estos hechos y se demuestra en otras sucesivas ocasiones su espíritu de viajera:

---

<sup>160</sup> Op. cit. Pág. 266.

<sup>161</sup> Op. cit. Pág. 267.

<sup>162</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 16

<sup>163</sup> Op. cit. Pág. 243

<sup>164</sup> Ver: ALLENDE, I. *Hija de la Fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Págs. 164 – 168 y 217 - 240

“El ánimo aventurero que la había impulsado a huir de Chile a los dieciséis años escondida en la barriga de un velero para ir a California, despertó en ella de nuevo al quedar viuda. (...) Aquella euforia intensa de la aventura no se le olvidó más. (...) Al desaparecer Tao Chi'en, único norte en su vida, el momento de navegar a la deriva había llegado. “En el fondo siempre he sido un trotamundos, lo que quiero es viajar sin rumbo fijo” escribió en una carta a su hijo Lucky.<sup>165</sup> (...) Era una de esas viajeras que se empeñan en trasladarse a los lugares de donde otra gente huye. (...) nada le daba tanto orgullo como coger una peste peregrina o ser mordida por algún bicho forastero. Dio vueltas durante años con sus baúles de exploradora. (...) Tal vez durante la larga travesía en el vapor mi abuela Eliza recordó sus primeros dieciséis años en Chile, este esbelto y airoso país”<sup>166</sup>.

En *Hija de la fortuna*, Agustín del Valle invita a los Sommers y a Jacob Todd a visitar sus fundos:

“El camino resultó una pesadilla (...) los del Valle se trasladaban en carretas tiradas por bueyes, donde colocaban mesas y divanes de felpa. Seguían una recua de mulas con el equipaje y peones a caballo, armados de primitivos trabucos para defenderse de los bandoleros, que solían esperar agazapados en las curvas de los cerros”<sup>167</sup>.

Miss Rose (en *Hija de la fortuna*) disfruta de viajes periódicos desde Chile a Perú para hacer algunas compras. Joaquín Andieta, el enamorado de Eliza, se embarca en Valparaíso rumbo a California en busca de fortuna. Y Feliciano Rodríguez de Santa Cruz y su mujer Paulina del Valle también viajan hasta allí; donde Paulina inicia sus afortunados negocios de venta de frutas y otras necesidades de los que buscan oro.

En *Retrato en Sepia*, Severo del Valle viaja en barco, cuando es un adolescente, desde Chile hasta California para ser educado por su tía Paulina del

---

<sup>165</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Págs. 321 y 322

<sup>166</sup> Op. cit. 323

<sup>167</sup> Op. cit. Págs. 49 y 50

Valle. Tras la muerte de su marido es Paulina del Valle quien viaja desde San Francisco a Valparaíso en Chile.

“Mi abuela Paulina del Valle, su marido recién estrenado, el peluquero, la niñera, dos mucamas, un valet y yo partimos en tren a Nueva York con un cargamento de baúles y allí tomamos crucero a Europa en una nave británica<sup>168</sup>. (...) Llegamos a Chile un año más tarde, cuando la trastabillante fortuna de mi abuela había vuelto a ponerse de pie gracias a la especulación del azúcar que hizo durante la Guerra del Pacífico<sup>169</sup>. (...) Desde Buenos Aires cruzamos Argentina por tierra hasta llegar a Chile, un verdadero Safari, teniendo en cuenta el volumen de equipaje que venía de Europa más las once maletas con las compras que se hicieron de Buenos Aires. Viajamos en coche, con la carga en una recua de mulas y acompañadas por guardias armados al mando del tío Frederick”<sup>170</sup>.

Más tarde, Paulina viaja a Europa con todo su séquito bajo la excusa de ampliar sus negocios, aunque la verdadera razón es que está enferma y necesita operarse en Inglaterra.

“El paso de las montañas en coche, a caballo y finalmente en mula, por despeñaderos que se abrían a ambos lados como abismales fauces dispuestas a devorarnos, fue inolvidable. El sendero parecía una infinita culebra angosta deslizándose entre esas montañas abrumadoras, columna vertebral de América. Entre las piedras crecían algunos arbustos sacudidos por la inclemencia del clima y alimentados por tenues hilos de agua. Agua por todas partes, cascadas, riachuelos, nieve líquida; el único sonido era el agua y los cascos de las bestias contra la dura costra de los Andes. Al detenernos, un abismal silencio nos envolvía como pesado manto, éramos intrusos violando la solitud perfecta de esas alturas<sup>171</sup>. (...) Paso a paso avanzaban los animales suspendidos entre precipicios cortados a pique y altas paredes de roca pura peinada por el viento, pulida por el tiempo. El aire era delgado como un claro velo y el cielo un mar color turquesa (...). Un paso en falso y las mulas habrían rodado con nosotros encima a lo más profundo de esos barrancos”<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. Pág. 157

<sup>169</sup> Op. cit. Pág. 159

<sup>170</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. Págs. 161 y 162

<sup>171</sup> Op. cit. Pág. 228

<sup>172</sup> Op. cit. Pág. 229

Esta descripción paisajística de Allende coincide en algunos aspectos con *Acantilado*, 1962, de Varo, que representa un angustioso y estrechísimo camino recto que forma parte de un elevado acantilado, por donde circulan una viajera envuelta en un abrigo seguida por una cabra. Desde el camino, surge una escalera que lleva a la entrada de una cueva. Una mujer está asomada desde uno de los “agujeros-ventanas” de la “pared” del acantilado y observa el extraño cielo.



**Imagen 3. 34.** *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. 1959. Óleo sobre tela. 44 x 39.5 cm.

Varo refleja sus viajes interiores potenciando la presencia de lo imaginario. *Caminos Tortuosos*, 1957 (**Imagen 2. 17**): una mujer bicicleta o mujer rueda, bien ataviada (en su traje hay incluidas multitud de alas de insectos) circula por una acera, mientras un señor la espía escondido e intenta atraparla, pues su largo bigote rodea el brazo de la joven. *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959 (**Imagen 3. 34**): el vehículo es un chaleco convertido en recipiente —pero que incluye bolsillos, botones y solapas— con espacio para una sola persona. Tiene una brújula y alas de ángel, en la parte superior, que la exploradora maneja a través de unos hilos. La fuente es una simple copa, tal vez mágica, desde la que brota el agua de forma inexplicable. *Personaje en lancha*, 1957 (**Imagen 2. 30**): la escena está resuelta con siluetas y figuras planas, en tonos amarillos y ocre y con la técnica del borrado y difuminado.

*El rapsoda*, 1957 (**Imagen 3. 35**) es un dibujo a línea. Un trovador navega sobre una barca-sirena cuyo cabello utiliza como arpa ayudado de un peine. El lago está en medio de la ciudad, donde la gente se asoma a las ventanas para observarlo y oírlo cantar; al fondo queda un bosque de árboles.



**Imagen 3. 35.** El rapsoda.  
1957. Lápiz sobre papel. 37  
x 23 cm.

En *Lady Godiva*, 1959, (**Imagen 2. 11**), una mujer —con un rostro deformado muy ancho y corto, con enormes ojos alargados, nariz estrecha y boca minúscula, y un vestido con alas que deja sus pechos al aire— es transportada por su propio cabello endurecido, que se divide en dos partes: una para sentarse y otra para apoyar sus pies; este cabello está unido a un hierro pegado a una rueda; en lo alto hay un manillar y un recipiente con una llama de fuego. La mujer circula por una vía muy estrecha y es espiada por una persona que la mira desde detrás por una ventana románica; un pez que nada al otro lado, en un estanque o un río, también la observa. El formato del cuadro potencia la verticalidad y ayuda al equilibrio, pues parece imposible que ese delicado vehículo pueda sostener a la mujer con tan solo una rueda.

Los cabellos vuelven a formar parte del medio de transporte de otro personaje de Varo, *El trovador*, 1959 (**Imagen 2. 50**). Esta pintura destaca porque hay más personajes que de costumbre: la mujer–arpa–barca-sirena que transporta al trovador, una mujer–árbol que toca un instrumento de viento y las numerosas aves que atienden a la música y parecen formar un animado público. Toda la escena está embaída en tonos ocres, pardos y anaranjados.

Un mecanismo parecido pero con mayor capacidad y mejor estudiado es *Taxi acuático*, 1962; ya no es tan endeble y permite transportar a una persona: una señora envuelta en un traje blanco y en un pañuelo que sólo deja visibles sus ojos y manos; el ambiente recuerda a Venecia, pues se trata de una ciudad donde las calles son ríos. *Locomoción acuática*, 1963, es una nave esquemática y débil que apenas protege al viajero; se compone de una noria que se mueve en el agua

mediante un mecanismo de pedales; del recipiente que flota en el agua parte un manillar, al que se agarra el personaje, sentado en una butaca con un respaldo que se extiende hasta la cabeza. Plásticamente, el cuadro es pobre en colorido, pues a Varo le basta con una gama reducida de ocre, amarillos, blancos, pardos y gris azulado.

En el *Retrato del Barón Ángelo Milfastos de niño*, 1952, un niño de ojos grandes y tímidos, vestido elegantemente, viaja en una barca de vela junto con una cabeza sin cuerpo y un cuchillo, tal vez, el arma decapitadora. En *Ascensión al monte análogo*, 1960, una mujer viaja sobre una minúscula balsa de madera hacia el bosque del fondo<sup>173</sup>.

El cuadro titulado *Personaje*, 1958 (**Imagen 3. 21**), representa a un ser andrógino circulando por un espacio fantástico sobre una extraña maquinaria de apariencia blanda, una especie de tejido que nace por debajo de la propia vestimenta del personaje; sus hilos se tornan alambres que van a parar a numerosas ruedas de diversos tamaños, así como a dos hélices. Varo explota el recurso de la decalcomanía tanto para conformar la etérea nave como la capa y el extraño sombrero que arropa a la figura. El solitario individuo flota en el aire en posición sedente; su rostro y manos se tornan de un gris azulado, sus ojos perdidos, miran al infinito y no prestan ninguna atención al libro que transporta abierto en una de sus manos.

*Hacia el acuario*, 1961 (**Imagen 2. 12**) es el lugar de destino de un personaje con las extremidades inferiores convertidas en ruedas y un bastón en forma de llave para apoyarse, que atraviesa una frondosa vegetación. Su capa se transforma en un asiento donde transporta a un niño vestido de negro.

---

<sup>173</sup> Hay dos versiones en distintos tonos y en diferentes grados de elaboración. Uno de ellos está simplificado a su silueta, apenas se revelan rasgos del vestido y del paisaje.

Otros de los personajes viajeros de Allende y Varo, así como sus respectivas máquinas de locomoción, se describen con detenimiento en la siguiente parte de la presente tesis: (Capítulo 4. Analogías entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende).



**Capítulo 4.**  
**Analogías entre pinturas de Remedios Varo**  
**y textos literarios de Isabel Allende**

## Capítulo 4. Analogías entre pinturas de Remedios Varo y textos literarios de Isabel Allende

“La diferencia es compatible con la analogía y a su vez es lo que permite que tales analogías existan. (...) Las artes verbales y visuales poseen un funcionamiento análogo y es posible la traslación desde el sistema de una al de otra. En ellas tiene lugar una relación de intercambio y de diálogos”.

Antonio Monegal

Todo el mundo ha experimentado, alguna vez, al leer un texto esa sensación de haber visto en otra parte lo que su contenido sugiere porque le recuerda a una determinada pintura conocida; o quizás ha sentido lo contrario: la contemplación de un cuadro le invoca una determinada narración leída en otro momento. Algunas de estas relaciones tal vez sean fácilmente explicables por pertenecer a creadores de la misma época o población, o un similar movimiento artístico-literario. En otros casos no se encontrará ninguna explicación, sino, a lo mejor, tan solo esa identificación universal que existe entre los sentimientos humanos. El uso de imágenes pictóricas para ilustrar los textos y portadas de creaciones literarias es una práctica común; también lo es el que los pintores utilicen en sus catálogos frases de escritores porque ven en ellas aproximaciones a sus obras; y es que los ejercicios de transferencia interartística son muy habituales dentro de la tradición específica de las artes. Es un proceso que implica un (simulacro de) tránsito. Cualquier aspiración de salvar la diferencia entre la pintura y la literatura requiere un gesto simbólico de trasgresión de los límites ontológicos o, en palabras de Antonio Monegal,

“un intento de deshacer (o por lo menos enmascarar) la frontera entre el arte y la vida, entre el signo y la cosa, entre la escritura y el diálogo. En este espacio común, que es el límite de la diferencia, tiene lugar su espacio propio, el paso de la frontera”<sup>1</sup>.

Cualquier semejanza depende de las diferencias concurrentes. Si la semejanza es lo suficiente llamativa, las diferencias pueden dejarse de lado. Si la analogía es explorada hasta el punto en el que las distinciones se tornan molestas, la formulación de la comparación se convierte en una metáfora del pensamiento<sup>2</sup>.

La pintura y la literatura son artes miméticos, pues disponen de la capacidad de representar la naturaleza, o cualquier objeto conocido del mundo real. Son lenguajes en los que se producen conexiones entre representación y objeto representado, pues, independientemente de su mayor o menor parecido con la realidad poseen un referente en el mundo de las apariencias sensibles<sup>3</sup>.

Ya hemos visto, en el capítulo sobre las temáticas de Remedios Varo e Isabel Allende, que las dos autoras comparten no pocas realidades “reales” y/o interiores similares, unos hechos, circunstancias, emociones y sentimientos que trascienden a sus obras, permitiendo y potenciando que sus creaciones sean análogas.

Igualmente, los ejemplos que proponemos ratifican la siguiente tesis de Alberto Carrere y José Sabortit:

“...entre toda esa proteica diversidad es posible percibir importantes similitudes, capaces de hacernos intuir algo común tras lo que en apariencia sólo son diferencias:

---

<sup>1</sup> Ver: MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 32.

<sup>2</sup> Op. cit. Pág. 24.

<sup>3</sup> Ver: VILLAFANÉ, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Edita: Pirámide. Madrid. 1985. Pág. 30.

pintura(s) y texto(s) verbale(s) son manifestaciones humanas, sin parangón en el mundo animal; poseen comúnmente la capacidad de describir, representar, expresar mundos internos o externos, propios o ajenos; en cuanto a ordenaciones del mundo, o construcciones de la realidad suponen proyecciones de lo discontinuo a lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber; en ocasiones se les llama arte; se basan en estructuras articuladas y biplanas (lo que los manifiesta no se confunde con lo manifestado). Es decir, poseen capacidad de significar: son *conjuntos significantes*”<sup>4</sup>.

El arte fantástico de Varo depende del sutil cambio y de la superposición de formas espaciales y narrativas. Octavio Paz en *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo*, un texto referido a la obra de la pintora, utiliza expresiones como:

“...hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje...  
(...) oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura...”<sup>5</sup>

que ayudan a comprender el potencial narrativo inherente en el arte visual de la pintora. Quizás, Paz perciba los hilos y rayos astrales de Varo como símbolos para idear sus historias místicas. El caso es que este carácter descriptivo de las pinturas de Varo permiten que éstas pueden ser leídas como las historias que cuentan, y precisamente, si se miran sus cuadros sin leer sus explicaciones o interpretaciones, éstos pueden sugerir, en muchos casos, las mismas situaciones que se describen en algunos fragmentos —desligados del contexto de las novelas— de Isabel Allende. Ese ha sido el proceso para establecer las analogías que presentamos en el presente capítulo. Se trata de paralelismos conceptuales; es decir, temáticos o de contenido. Pero, también en muchos los cuadros y los fragmentos conectan porque emplean un idéntico recurso expresivo como la hipérbole, la metáfora o la transformación.

---

<sup>4</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Págs. 60 y 61.

El contenido y significado de las pinturas de Varo y los textos de Allende se expresan en ocasiones a través de un lenguaje simbólico. Por eso, en este capítulo se analizan también, detenidamente, los elementos simbólicos que se encuentran en las creaciones que se comparan. Los símbolos representan figuras u objetos de forma convencional o arbitraria; a veces, para ello se basan en relaciones de analogías. Según Castiñeras:

“El símbolo es una realidad aprehensible mediante los sentidos que remite a otra realidad que excede el alcance de los mismos<sup>6</sup> (...)...consiste en la presentación de un signo o de una imagen (significante), que hace referencia a una realidad (significado), que, a pesar de ser distinta de la imagen, es una parte intrínseca de ella, de manera que acaba por identificarse con ésta”<sup>7</sup>.

Para O. Ferrai, el símbolo se presenta como una conexión natural y no deliberada entre significante y significado, y tiene un carácter casi mágico, de valor absoluto y exclusivo, de una unidad de conjunto. No nace de la experiencia estética, sino de un patrimonio de nociones generales. En la representación simbólica existe, entre la figura significante y lo significado, una relación conceptual, inmediata y directa, que implica su correspondencia automática reversible, y casi una identificación<sup>8</sup>.

Las situaciones que se describen en los textos de Allende y en los cuadros de Varo transcurren en un plano imaginario que parten de sus visiones interiores, de sus recuerdos, y que, a través de la expresividad, se transforma en arte.

---

<sup>5</sup> Ver: PAZ, O. *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo*. En: PAZ, O., CAILLOIS, R. y GONZÁLEZ, J. *Remedios Varo*. Ciudad de México, Edita: Era. México. 1966. Pág. 9–10.

<sup>6</sup> REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Edita: Cátedra. Madrid. 1995.

<sup>7</sup> CASTIÑERAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998. Pág. 48.

<sup>8</sup> Ver: FERRAI, O. *Simbología e allegorie. Enciclopedia dell'Arte Universalee XII*. Roma-Venecia, 1964. Págs. 491-493.

A través de la verificación de estas analogías, se podrá demostrar que las ficciones de Isabel Allende y las pinturas de Remedios Varo son muy similares en sus estructuras estéticas y en la proyección de sus mundos místicos.

## 4.1. Bordar un mundo de fantasía

“Entretanto, lo aguardaba sin aburrirse, imperturbable en la gigantesca tarea que se había impuesto: bordar el mantel más grande del mundo. Comenzó con perros, gatos y mariposas, pero pronto la fantasía se apoderó de su labor y fue apareciendo un paraíso de bestias imposibles que nacían de su aguja ante los ojos preocupados de su padre<sup>9</sup>. (...) ese día estaba más ausente que de costumbre, imaginando nuevas piezas para su mantel, mitad pájaro y mitad mamífero, cubiertas con plumas iridiscentes, provistas de cuernos y pezuñas, tan gordas y con alas tan breves, que desafiaban las leyes de la biología y la aerodinámica<sup>10</sup>. (...) Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo aún antes de que naciera, porque la vio en sueños, por eso no se sorprendió de que la comadrona diera un grito la verla<sup>11</sup>. (...) Se observaba, dentro de lo posible, la mayor tristeza y castidad”<sup>12</sup>.

Los anteriores fragmentos pertenecen al capítulo primero de *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, dedicado, principalmente, al personaje de Rosa, la Bella. Remedios Varo pintó *Bordando el manto terrestre*, 1961 (**Imagen 4. 1**), veintiún años antes en México, y se constituye como la segunda secuencia de un tríptico.

El escenario del cuadro y del texto se ubican en un plano imaginario que toma como referente una realidad conocida: el recuerdo de niñez de Varo y el recuerdo del personaje allendiano Rosa la Bella a la hora de idear su manto. Son tan nítidas las conexiones que podríamos pensar que una de las costureras de Varo es Rosa.

---

<sup>9</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 16

<sup>10</sup> Op. cit. Pág. 15

<sup>11</sup> Op. cit. Pág. 14



**Imagen 4. 1.** *Bordando el manto terrestre*. 1961. Óleo sobre mansonite. 1 x 1.23 m

Los animales de la narración son inexistentes pero están inspirados en la realidad: “un paraíso de bestias imposibles”, “mitad pájaro y mitad mamíferos cubiertas con plumas iridiscentes, cuernos y pezuñas tan grandes y con alas tan breves”. En la pintura no hay animales fantásticos, pero sí lo es el conjunto de la escena: ubicadas en una torre, unas muchachas —de idéntica fisonomía y vestuario— bordan una tela que descende por unas troneras hacia el exterior de la edificación. El dibujo que han diseñado con sus agujas sobre tejido del bastidor se está transformando en real y tridimensional sobre el manto que recubre la tierra: casas, bosques, mares, barcos, hombres, animales. El maestro, con capucha y un velo cubriendo su cara, dirige a las muchachas siguiendo el manual de instrucciones, mientras remueve un caldo que hierve en un recipiente alquímico del que las chicas sacan su hilo de bordar. Su tamaño y posición (de pie) otorga

---

<sup>12</sup>Op. cit. Pág. 2



sensación de superioridad sobre el resto. Un personaje de barbilla picuda y ojos, melancólicos, envuelto en un manto, vigila al fondo tocando una flauta. Para interpretar o explicar la imagen, Varo escribió:

“Bajo las órdenes del gran maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos, sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bienamado”<sup>13</sup>.

Varo elige un tema que, a través de sus elementos iconográficos, se hace inteligible sin dificultad. Su pintura es narrativa y puede dar lugar a numerosas interpretaciones y significados, siempre en relación con el lenguaje verbal. El texto de Allende es perfectamente visualizable, pues al leerlo es posible imaginar mentalmente lo que cuenta. Las escenas del cuadro y el texto tienen un valor representativo: son imágenes relacionadas con el mundo conocido, que tienen su referente en la naturaleza. Aunque sean imaginarias, se valen de la capacidad mimética de sus respectivos lenguajes artísticos. Ambas parten de un ente o elemento común, al que están unidas por los mismos lazos. El contenido del cuadro y del texto coincide. Además, se utilizan elementos figurativos parecidos: los personajes del texto y del cuadro, el mantel y el manto o las agujas.

La pintura ofrece una descripción monoescénica; equivale a la instantánea de un momento particular de una historia narrada en forma de tríptico en tres escenas. En este caso, se muestra la situación que tiene lugar después de ser

---

<sup>13</sup> *Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Pág. 59. Thomas Pynchon, en *The crying of Lot 49* (1996), describe este cuadro al final del primer capítulo. Oedipa Maas, la protagonista de la novela, recuerda una muestra de Varo: “En Ciudad de México, sin darse cuenta, había acabado por entrar en una exposición de la guapa española exiliada Remedios Varo; en el panel central del tríptico titulado *Bordando el manto terrestre* había una serie de niñas delgaduchas con caras en corazón, ojos grandes, cabellera de oro en rama, encerradas en el habitáculo superior de una torre circular, bordando una especie de tapiz que se salía por las troneras y caía al vacío, tratando inútilmente de llenarlo: pues los demás edificios y criaturas, todas las olas, barcos y bosques de la tierra estaban dentro de ese tapiz y el tapiz era el mundo. Edipa, con morbo, se había detenido ante el cuadro y se había echado a llorar”. (PYNCHON, T. *La subasta del lote 49*. Edita: Tusquets. Barcelona. 1994. Pág. 20).

conducidas hacia la torre, cuando las muchachas han sido encerradas, y antes de que tenga lugar la huida de una de ellas. La acción, topográficamente, se sitúa en una construcción románica. En cuanto a sus caracteres prosopográficos, los personajes presentan elementos y gestos que se repiten: todos permanecen hipnotizados, excepto una muchacha que teje una trampa para escapar. Remedios también pinta rasgos de carácter, porque, por la expresión, se da a entender datos de la personalidad de los personajes: concentración, timidez, picardía. Aunque todo ello es más propio de la literatura, este cuadro es un ejemplo de que la pintura permite presentar algunos efectos de la narrativa, a partir de la selección de una escena adecuada.

El texto de Allende es más descriptivo que de acción. Se alude al personaje físicamente y se aportan datos de su personalidad (con tendencia a evadirse y a imaginar). El modo empleado en ambos (pintura y texto) es inductivo, porque el objetivo es dar cuenta de la realidad general pintada y narrada. Los significados del texto y del cuadro están abiertos a la creatividad del lector–espectador que lo lee o presencia. En uno y otro se encuentran sentimientos y sensaciones universales como la soledad y la necesidad de huir o evadirse.

En el texto y en el cuadro se repiten diversos términos que poseen un fuerte contenido simbólico. Bordando el manto “terrestre”, bordando el manto del “mundo”, y el mantel más grande del “mundo”. “Mundo” es, en este caso, una palabra determinante para comprender el significado de las dos creaciones. La simbología habla del mundo dividido en tres niveles: celeste, terreno e infernal, que se corresponde con tres modos de la actividad espiritual. La vida interior se proyecta en el espacio, siguiendo el proceso general de la formación de los mitos. En la pintura está claro la diferencia entre tres zonas: la terrestre, el cielo y, en medio, la torre, desde donde se está creando ese propio mundo. Rosa comienza a

coser el mantel con “perros”<sup>14</sup>, “gatos”<sup>15</sup> y “mariposas”, unos animales que no aparecen en el manto de Varo. Ligeras y sutiles e inconstantes, las mariposas son espíritus viajeros, y su visión anuncia una visita o la muerte de alguien próximo. Rosa las incluyó en su mantel de forma inconsciente, sin saber que pronto iba a morir envenenada. En el cuadro de Varo aparece una majestuosa cabra (aunque no en el texto de Allende) sobre una meseta, en la parte inferior izquierda del manto que han creado las costureras<sup>16</sup>. En el texto de Allende se alude a piezas imaginarias que son “mitad pájaro, mitad mamíferos”<sup>17</sup>. En el cuadro hay dos pajarillos que sobrevuelan el mar a la izquierda de la torre<sup>18</sup>. Casas, mar y cielo son elementos del cuadro de Varo que contienen significados simbólicos. La “casa” está en el centro del mundo, es la imagen del universo; según Bachelard, es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, un cosmos. La representación del “cielo” es inevitable en un paisaje como el que construye Varo; simboliza la creencia en un Ser divino celeste, creador del universo y garante de la fecundidad de la tierra gracias a las lluvias que vierte; es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar<sup>19</sup>; el mar<sup>20</sup>, símbolo de la dinámica de la vida, es un importante elemento del manto terrestre de Varo.

<sup>14</sup> Según la simbología, si bien el “perro” visita los infiernos, es también a menudo su guardián o presta el semblante a sus amos.

<sup>15</sup> El simbolismo de los *gatos* es muy heterogéneo, y oscila entre las tendencias benéficas y maléficas, lo cual puede explicarse por la actitud perspicaz del animal.

<sup>16</sup> La *cabra* (capra) representa un instrumento de la actividad celeste en beneficio de la tierra, de la agricultura y la ganadería.

<sup>17</sup> En la simbología, lo más parecido a este tipo de seres es el hindú *Kinnara*, medio hombre–medio pájaro, asociado a personajes de carácter solar, tales como Vishnú, Sûrya o Buddha.

<sup>18</sup> El vuelo predispone a los *pájaros* para ser símbolos relacionados con el cielo y la tierra.

<sup>19</sup> El solo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, alude a poder y sacralidad. La trascendencia divina se revela en lo inaccesible, infinito, eterno y en la fuerza creadora del cielo (la lluvia). El modo de ser celeste es una hirofania inagotable. Todo lo que sucede en la atmósfera y en las regiones superiores a ésta —la revolución rítmica de los astros, la persecución de las nubes, las tempestades, el rayo, los meteoros, el arco iris— son manifestaciones de lo sagrado a través de realidades profanas (Ver: CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.)

<sup>20</sup> Todo sale del mar y todo vuelve a él. El mar es el lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos; simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales; una situación de ambivalencia, de incertidumbre, duda, indecisión que puede concluir bien o mal; por eso, es a la vez imagen de la vida y de la muerte. (Ver: CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.)

Además del contenido que desarrollan Varo y Allende, las creadoras utilizan un similar recurso expresivo que potencia la presencia de la analogía entre la pintura y el texto: la hipérbole. Se trata de la acción de “bordar” un manto y un mantel de grandes dimensiones, “el mantel más grande del mundo” y “el manto terrestre”: ambas expresiones son exageradas. Las artes del tiempo —como la narrativa— cuando construyen hipérboles se acercan a las artes del espacio, pues mueven a la imaginación a condensar en una misma porción de espacio dos objetos de reinos distintos. Por eso, cuando Allende ofrece esta imagen tan visualizable es fácil compararla con una pintura que representa algo análogo a lo que ella escribe, como sucede en este caso concreto de Varo. Según Alberto Carrere y José Saborit:

“La hipérbole visual se caracteriza por un exceso —de aumento o de disminución— en el plano de la expresión, que desborda los límites de la verosimilitud en la representación icónica o las expectativas respecto a la regularidad plástica”<sup>21</sup>.

Este carácter hiperbólico del manto y el mantel concede a las descripciones de las autoras un efecto poético evocador.

La acción de bordar se presenta como símbolo de la “creación”, aunque Varo también la utiliza, irónicamente, como metáfora existencial. El arte del bordado —habilidad doméstica, utilizada desde antiguo para preparar a las colegialas y a las niñas en sus casas familiares a una dócil feminidad— se transforma en un acto de creación celestial, y en el caso de Varo, frente a la muerte inminente, simboliza además un medio para huir, representado por la tejedora situada a la izquierda del lienzo, cuya actitud difiere de la de las demás, pues no participa de la mística que domina en el cuadro al no asumir la identidad inconsciente del resto del grupo y se emancipa al tejer una trampa en la que se le ve junto a su amado.

---

<sup>21</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 443.

Varo explicó en uno de sus textos que la muchacha de su cuadro necesitaba tejer los destinos de ella y su amado juntos para así quedar unidos hasta la eternidad<sup>22</sup>. Este detalle de la imagen está al revés escondido entre los pliegues del manto que sale de su mesa por lo que no se ve a simple vista.

Varo, variando el mito de la creación, recurrió a la distinguida labor doméstica de la costura para representar su deseada fuga; su heroína, destinada a tejer en la torre, es una alegoría de su propia liberación. En la torre se somete a la estricta tradición académica de reconstruir la naturaleza fielmente, siguiendo unas reglas impuestas que la mantienen en el anonimato, al igual que a sus irreconocibles compañeras (todas presentan el mismo rostro); allí se encuentra aislada de la existencia que desea vivir; por eso, conspira la trampa para efectuar su huida. La metáfora del tejido —que representa fundamentalmente la creación y la vida, y que forma parte de la mayoría de las cosmogonías— se repite con mucha frecuencia en los cuadros de Remedios Varo. También Allende escribe sobre otros personajes que tejen en *La casa de los espíritus*. Así, de todas las artes domésticas, la de tejer fue la única que pudo dominar Clara<sup>23</sup>, y su hija, Blanca, cuando era una joven adolescente bordaba en verano en “Las tres Marías”<sup>24</sup>.

En el texto y en el cuadro predominan los personajes femeninos. Las costureras de Varo, tienen el rostro delicado y nostálgico, con grandes ojos almendrados, la nariz larga y afilada y un abundante y brillante cabello, que caracterizaba el semblante de la pintora. Son todas iguales, estilizadas, con la piel tenue y el cabello color oro recogido en un moño, y se encuentran perfectamente uniformadas, de manera que parecen simbolizar a la misma persona, lo que crea un sentimiento mágico e irreal en la obra. Varo emplea un recurso muy propio de la literatura y más raramente utilizado en el campo de la plástica: la repetición. En

---

<sup>22</sup> Ver: VARO, R. *Consejos y recetas*. Edita: Amigos del Museo Carrillo Gil. México. 1988. Pág. 21.

<sup>23</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 90

<sup>24</sup> Op. cit. Pág. 170.

cierto modo, recuerda al arte bizantino con sus personajes copiados de forma idéntica una y otra vez, que Varo sitúa simétricamente. Alberto Carrere y José Saborit denominan a este procedimiento “paranomasia visual”. Según ellos, surge cuando hay bloques pictóricos que se corresponden de forma parcial o total, lo que implica un grado de invariantes y variables que se manifiestan en uno o más niveles de la expresión pictórica<sup>25</sup>.

El personaje que aparece en este fragmento de Isabel Allende es Rosa, un ser imaginario, mágico, celestial, que recuerda la figura mítica de la sirena; se convierte en un ser mitológico, que simboliza en la novela el consumado logro de la perfección, como se expresa en este texto:

“Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con el cabello verde y los ojos amarillos, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original, como lo dijo la comadrona santiguándose. Desde el primer baño, la nana le lavó el pelo con infusión de manzanilla, lo cual tuvo la virtud de mitigar el color, dándole una tonalidad de bronce viejo, y la ponía desnuda al sol, para fortalecer su piel, que era translúcida en las zonas más delicadas del vientre y de las axilas, donde se adivinaban las venas y la textura secreta de los músculos”<sup>26</sup>.

“El tono de su piel, con suaves reflejos azulados, y el de su cabello, la lentitud de sus movimientos y su carácter silencioso, evocaban a un habitante del agua<sup>27</sup>. Tenía algo de pez, y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena, pero sus dos piernas la colocaban en un límite impreciso entre la criatura humana y el ser mitológico”<sup>28</sup>.

La celestial belleza causaba desorden y congestión en el tráfico pues andaba como si fuera volando. Ningún hombre se sentía suficientemente macho para protegerla de los deseos de otros y muchos enloquecían por ella. El único que pudo pretenderla fue Estaban Trueba. La feminidad de Rosa, virgen, bella, sensible y

---

<sup>25</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 239.

<sup>26</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 14

<sup>27</sup> Op. cit. Pág. 14

<sup>28</sup> Op. Cit. Pág. 15

frágil no logra madurar en una vida activa y se torna en mito. No forma una familia propia pero su existencia es determinante en la vida de los otros. Sin embargo, se puede subrayar la independencia de la joven con respecto a los hombres, su desatención hacia su novio, Esteban Trueba, que trabaja en las minas con el único propósito de obtener el dinero necesario para casarse con ella:

“Rosa, sin embargo, no tenía prisa por casarse y casi había olvidado el único beso que intercambiaron al despedirse y tampoco podía recordar el color de los ojos de ese novio tenaz”<sup>29</sup>.

Al fallecer, la habitación se llena de rosas, a pesar de no ser la estación de las flores. Su muerte cambia el curso de las vidas de dos hombres: Severo del Valle, su padre, para quien el dolor es más grande que todas sus ambiciones políticas y abandona definitivamente su carrera en el seno del Partido Liberal; y Esteban Trueba, su novio, que colmado de ira, frustración e impotencia ante el hecho irremediable, decide volcar toda su energía en la reconstrucción de la estancia familiar abandonada, las Tres Marías, y hacerse rico<sup>30</sup>.

La figura de Rosa pasa a formar parte del bagaje mítico de la familia y a deambular tanto sobre el recuerdo de su novio frustrado, como sobre las tendencias creativas inconscientes de Blanca y de Alba. Con materiales diversos, la arcilla y la pintura mural, harán resurgir las criaturas fantásticas que Rosa bordaba en su mantel interminable:

---

<sup>29</sup> Ibid

<sup>30</sup> CASTILLO BERCHENKO, A. *Claves de una marginalidad*. Edita: Perpignan université. 1990. Pág. 79.

“A lo largo de esos años, Alba fue llenando ésa y las demás murallas de su dormitorio con un inmenso fresco, donde, en medio de una flora venusiana y una fauna imposible de bestias inventadas, como las que bordaba Rosa en su mantel y cocinaba Blanca en su horno de cerámica, aparecieron los deseos, los recuerdos, las tristezas y las alegrías de su niñez”<sup>31</sup>.

El verbo “volar”, una metáfora “en ascenso”, se asocia con el ave, y, en el contexto de la narración, con movimientos ligeros y graciosos. En general, existe una marcada tendencia a relacionar a la joven Rosa con el agua, los seres marítimos, mitológicos y fantásticos. Como ha expuesto Damjanowa, se presta una atención especial a sus cabellos, asemejándolos con aguas y con plantas<sup>32</sup>. Su cabello verde recuerda a múltiples leyendas y mitos como, por ejemplo, el nacimiento de Afrodita de las aguas del mar en la mitología griega. Mediante el uso de numerosas metáforas y comparaciones, Allende conforma una alegoría, con la que se logra la imagen de la Creación: el inicio de la vida en las aguas, el principio femenino y su destrucción en la realidad existente<sup>33</sup>. La escritora utiliza las siguientes expresiones:

---

<sup>31</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 285

<sup>32</sup> DAMJANOWA, L. *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español. (Estudio en caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y Plinio Mendoza)*. Edita: Universidad de Viena. Austria - Bulgaria. 1993. Pág. 153

<sup>33</sup> DAMJANOWA, L. *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español. (Estudio en caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y Plinio Mendoza)*. Edita: Universidad de Viena. Austria - Bulgaria. 1993. Pág. 299-200



“su gracia marítima”<sup>34</sup>, (...) “como un ángel distraído”, (...) “su porte de hada, y esa manera de moverse como si fuera volando”<sup>35</sup>, (...) “su espléndida desnudez de sirena”<sup>36</sup>, (...) “su belleza de fondo de mar”<sup>37</sup>, (...) “su hermosura marina”<sup>38</sup>, (...) “con su pelo de sauce como un manto vegetal”, (...) “la piel de color y la textura de alabastro”<sup>39</sup> (...) “soltar el verde manantial de su cabello y hundirme en sus aguas más profundas”<sup>40</sup>, (...) “ese increíble pelo verde que le enmarcaba la cara como un sombrero de fantasía”<sup>41</sup>, (...) “con su largo pelo cayendo como una cascada vegetal hasta el suelo”<sup>42</sup>, (...) “su larguísimo pelo verde colgaba como un helecho desde el mesón hasta las baldosas del suelo”<sup>43</sup>, (...) “risa de cascabeles”, (...) “joven celestial”, (...) “sus hombros suaves acariciados por los rizos verdes que escapaban del peinado”, (...) “pupilas de oro”<sup>44</sup>.

Allende vuelve a mencionar a este personaje mítico en su último libro, *Retrato en sepia*:

“ese año a Severo y a Nívea del Valle les había nacido un ángel, como decía la gente, una niña bella como un hada en miniatura, a quien llamaron Rosa. Nívea opinó que todos los hijos anteriores habían sido puro entrenamiento para producir finalmente esa criatura perfecta”<sup>45</sup>.

La representación en el cuadro del cielo oscuro y la iluminación de un sol bajo sitúa un atardecer que está dejando paso a la noche; un tipo de luz que recuerda a la obra de Giorgio de Chirico. La torre, de densas paredes, pertenece a un pesado castillo románico, pintado en sienas y grises sombríos. Este edificio medieval, aprisiona a las costureras del mundo externo pero tiene una apertura hacia el cielo. Según Engel, Varo eligió este período, quizás, porque fue una época

<sup>34</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 14

<sup>35</sup> Op. cit. Pág. 33

<sup>36</sup> Op. cit. Pág. 38

<sup>37</sup> Op. cit. Pág. 32

<sup>38</sup> Op. cit. Pág. 37

<sup>39</sup> Op. cit. Pág. 68

<sup>40</sup> Op. cit. Pág. 47

<sup>41</sup> Op. cit. Pág. 33

<sup>42</sup> Op. cit. Pág. 38

<sup>43</sup> Op. cit. Pág. 49

<sup>44</sup> Op. cit. Pág. 33.

<sup>45</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 227.

de la Historia en que las armonías del mundo se apreciaban en todos los objetos, incluso en los más sencillos, y lo racional y lo irracional, lo científico y lo espiritual estaban profundamente entrelazados;

“la ciencia y la religión no eran antitéticas y la plenitud y diversidad de la naturaleza no eran evidencia de una lucha descarnada por la supervivencia, sino de una gran cadena de vida, puesta en su lugar por un Creador benévolo”<sup>46</sup>.

El espacio que describe Varo puede dividirse en dos partes: el que corresponde con el interior de la torre, donde están las costureras, el maestro y el personaje de la flauta, estrecho, octagonal, simétrico y asfixiante; y el que corresponde con el exterior, compuesto por el manto donde emergen casas, árboles, lagos, valles o mares, amplio, se extiende hacia los lados, crece a medida que las costureras trabajan.

La escena de Varo se sitúa en un ambiente nuboso e informal, pues el cielo y el agua presentan una textura difusa y borrosa que las eleva a un plano fantástico. Para conseguir este efecto, la pintora utiliza la técnica de la “decalcomanía” desarrollada por Óscar Domínguez en los años 30, como procedimiento automático surrealista.

La situación de Allende transcurre temporalmente en un Jueves Santo, cuando toda la familia de Rosa asiste a la misa de las doce, en la parroquia de San Sebastián, lugar mencionado pero a penas descrito en los fragmentos seleccionados y a lo largo del capítulo; la escritora tan solo expresa sensaciones como

“aquel era un día aburrido y otoñal o se observaba la mayor tristeza y castidad”<sup>47</sup>,

---

<sup>46</sup> ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.

<sup>47</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 12

descripciones que se identifican igualmente con el cuadro de Varo.

En el fragmento seleccionado no se describe ningún ambiente, pero sí en el siguiente párrafo, extraído del mismo capítulo:

“los santos estaban tapados con trapos morados y bajo las sábanas del luto, la corte celestial parecía un amasijo de muebles esperando la mudanza, sin que las velas, el incienso o los gemidos del órgano, pudieran contrarrestar ese lamentable efecto. Se erguían amenazantes bultos oscuros en el lugar de los santos de cuerpo entero, con sus rostros idénticos de expresión constipada, sus elaboradas pelucas de cabello de muerto, sus rubíes, sus perlas, sus esmeraldas de vidrio pintado y sus vestuarios de nobles florentinos”<sup>48</sup>.

En la pintura de Remedios, el maestro y la figura del fondo, tapadas con lienzos, se asemejan a los santos de la escena descrita en el libro, cuyos rostros además, son idénticos, lo que coincide con la representación de las tejedoras, que son todas iguales, dentro de la torre, en el cuadro. El espacio donde se desarrolla la escena sobre Rosa se divide en dos partes (al igual que la escena de Varo): la que corresponde con el mundo real, es decir, la iglesia donde la muchacha está sentada junto a su familia, asistiendo distraída a la misa del padre Restrepo; y la que ocurre en su mente, mientras imagina las piezas para su mantel, imagen que concuerda con otro fragmento en el que se describe a Rosa bordando el gran mantel, mientras espera a su novio, que trabaja en las minas del norte buscando oro.

En las dos situaciones (pintura y texto) reina la calma: se trata de una larga espera. Apenas hay movimiento (acción), en tal caso es una acción lenta, pausada, que permite la evasión al mundo imaginario: imaginar, soñar, evadirse son las acciones que realizan los personajes del texto y el cuadro, pero también conspirar una trampa, en el caso de la pintura.

---

<sup>48</sup> Op. cit. Págs. 11 y 12

La composición del cuadro está dominada por la verticalidad, y en segundo lugar por la diagonalidad (oblicuidad). El centro cósmico coincide con la torre, donde tiene lugar la creación, que se expande a cada uno de sus lados.

Aunque Varo ideó *Bordando el manto terrestre* en México, la pintora recurre a sus vivencias de adolescente en España: se inspira en los colegios católicos, de monjas, donde estudió desde los ocho años hasta su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid (en 1924). Según Juliana González, una amiga de Varo, el cuadro evoca:

“la infancia en Europa, en España, en el edificio colmena creado por almas entusiastas que trabajan duramente para prolongar las tradiciones, para perpetuar la obra de los antepasados. Un mundo viejo y austero encerrado entre muros de virtud, forrado con grandes armarios llenos de virtud española en un mundo de sombras, de temores, de pasillos estrechos, de muebles rancios... un mundo en el que no hay lugar para la improvisación pues todo está arreglado de antemano”<sup>49</sup>.

La pintura refleja las costumbres religiosas, católicas y puritanas en las cuales fue educada. México, un país donde lo imaginario se vive en la calle, puede haberla ayudado a potenciar el realismo mágico que brota de su mente. La raza de los personajes es blanca, como la propia artista y su lugar de origen, a pesar de estar en un país donde se mezclan blancos y mestizos. Sin embargo, no se distingue la raza del personaje del fondo, completamente cubierto de mantos.

Rosa la Bella está inspirada en la realidad, como Isabel Allende explicó en una lectura presentada en 1988:

---

<sup>49</sup> GONZÁLEZ, J. En: PAZ, O., CAILLOIS, R. y GONZÁLEZ J. *Remedios Varo*. Edita: Era. Ciudad de México. 1996. Pág. 165

“la novia que mi abuelo había tenido, que se llama ‘Rosa la Bella’ en el libro, realmente existió, ella no es una copia de García Márquez, como mucha gente ha dicho”<sup>50</sup>.

Aunque no sea una copia de “Remedios”, la más bella de Macondo, de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, entre ambos personajes hay algunas similitudes: además de su belleza encantadora y que enloquecía a los hombres, a las dos les ronda la fatalidad. Rosa no desempeña en la novela un papel principal, ni de mujer activa como Nívea, Clara, Blanca o Alba. Aparece como la mujer frágil, que muere a causa de las codicias masculinas, víctima inocente de los rencores de que es objeto el padre en su carrera política. Representa un tipo de mujer de la época, pasivo, que queda al margen de los cambios que le acontecen a la mujer en el transcurso de los años que describe Allende en la novela.

---

<sup>50</sup> KRSTOVIC, J. (editor). *Hispanic Literature: criticism*. Edita: Gale Research Company. Vol 1. *Allende to Jiménez*. Detroit. 1994. Pág. 7

## 4.2. Lo sobrenatural en lo cotidiano

“Los poderes mentales de Clara no molestaban a nadie y no producían mayor desorden, se manifestaban casi siempre en asuntos de poca importancia y en la estricta intimidad del hogar. Algunas veces, a la hora de la comida, (...) el salero comenzaba a vibrar y de pronto se desplazaba por la mesa entre las copas y platos, sin que mediara ninguna fuente de energía conocida ni truco de ilusionista”<sup>51</sup>.



**Imagen 4. 2.** *Naturaleza muerta resucitando*. 1963. Óleo sobre tela. 110 x 80 cm.

El fragmento pertenece al capítulo primero de *La casa de los espíritus*, escrito en 1981. *Naturaleza muerta resucitando* (**Imagen 4. 2**), constituye la última

---

<sup>51</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 17.

obra de Varo, una especie de resumen–testamento de sus ideas e inquietudes. Fue pintado en México en 1963.

La imaginación se contrapone a lo real en el pensamiento mismo: todo lo que está más allá de la experiencia es imaginario. La situación que describen el texto y el cuadro se rigen por leyes físicas que quedan fuera de la experiencia cotidiana, son distintas a las del mundo real. En ambos casos aparece el fenómeno de levitación y atracción: en la narración, un salero vibrando y desplazándose por una mesa; en la pintura, una mesa con un mantel con arrugas que se pliegan como una espiral sobre el cual ocho platos han ascendido y giran en torno a la vela encendida que preside la mesa, al igual que, diversas frutas, algunas de las cuales han chocado entre sí desprendiendo por el aire sus semillas, que al caer en el suelo germinan en plantas.

En el texto, Allende describe los poderes de una niña que trascienden a una realidad superior y sobrepasan la lógica de la realidad habitual. Varo en un estado supra–consciente, presenta otro mundo, poseedor de otras leyes, de otros espacios y otros tiempos, de otra materia y otra lógica, donde lo conocido pierde su familiaridad, sin que llegue a resultar absolutamente extraño e indiferente; construye o intuye conscientemente un mundo idealizado en el que reina la armonía y lo sublime.

El ambiente creado en ambas escenas es íntimo. Varo muestra en su pintura un mundo apartado y solitario, donde se aprecian indicios de una reconciliación entre sus conflictivos impulsos míticos y materiales. La construcción gótica, medieval, presenta una estructura directa, pues es realista a pesar de ser imaginaria. La imagen del cuadro de Remedios Varo es narrativa y descriptiva: describe un estado de la naturaleza y del alma humana. Domina lo intemporal. No hay personajes, es un estado, pero en actividad, un microcosmos

creado alrededor de una vela y sobre una mesa. Ese estado permanecerá así indeterminadamente.

Los asuntos que tratan Varo y Allende en sus composiciones (pictóricas y literarias respectivamente) tienden a lo cósmico porque buscan las claves del orden y se proyectan hacia el universo objetivo terrestre y celeste; exploran en el más allá de la razón científica y la razón común sin separarse al mismo tiempo de la fantasía y lo poético. Lo importante es la sublimación: la transformación por la cual los cuerpos sólidos (platos y frutas en Varo y el salero en Allende) se volatizan, se sublimizan al elevarse por los aires, en una atmósfera de extraordinaria sutileza en la que todo tiende a perder peso, en un ambiente donde nada es desgarrador o trágico y todo sucede sin violencia. Este efecto de la sublimación es, sin duda, más vigoroso e impetuoso en el cuadro, donde cada elemento se transforma, que en el texto, donde tan sólo se mueve un simple salero.

La pintura es un retruécano o un juego de palabras visual, pues es una naturaleza “muerta reviviendo”. La gravedad se presenta como fenómeno cíclico y espiritual: todo es ligero, suave, íntimo y eterno; los insectos revolotean y los objetos —compuestos de una materialidad sutil, volátil, energizada— se levantan y quedan suspendidos. La sublimación es la forma de salvarse, de trascender de la maldad, el caos, la fealdad. Así, se producen interpenetraciones de diferentes órdenes, materia y energía, materia y espíritu, lo animado y lo aparentemente inanimado. El prodigio ocurre en un espacio y tiempo peculiar, en dimensiones verdaderamente profundas de la temporalidad y la espacialidad, testimonio de vivencias y apreciaciones esencialmente cualitativas. La energía de la mesa cósmica presagia alguna calamidad; potencia y supera la limitación física de la existencia espacial; desafía a la gravedad arreglándoselas para seguir estando recta y vertical. Varo revisa el binarismo de la física al crear una geometría metafísica en que la operan la realidad física y espiritual.



La pintura se proyecta en varios planos. Uno de ellos, el más literal o puramente visual, es la imagen de una escena casera común energizada, un comentario sarcástico sobre lo inerte de una naturaleza muerta. Otro plano, metafórico, retrata una analogía de la representación del cosmos: la vela luminosa es el sol, alrededor del cual dan vueltas los planetas bajo las formas de frutos. Un tercer plano podría ser filosófico o simbólico, pues la imagen constituye una afirmación del concepto de reencarnación, del nacimiento, muerte y renacimiento de todas las cosas<sup>52</sup>. No hay vida sin muerte. Se identifica con la esperanza de lo infinito que tenía Remedios, quien creía en la metempsicosis<sup>53</sup>.

Esta idea de regeneración, trasmigración, reencarnación del cuadro se expresa en esos frutos–planetas que han salido de su órbita (signo del Apocalipsis para una mente amante de lo medieval como la de Varo) han colisionado y desperdigado sus semillas en el suelo como si fueran gotas de sacrificio, renacen otra vez de la planta que dará fruto cumpliendo así el rito cíclico de la vida. Se produce la creación de materia nueva para reemplazar a la vieja. El universo prosigue. Según Peter Engel:

“Sin ser una simple armonía o un caos fuera de control, *Naturaleza muerta resucitando* es la propuesta más audaz y llena de esperanza de Varo de un mundo en balance mítico y científico”<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.

<sup>53</sup> Según la metempsicosis, el alma no sólo pasa psíquicamente a través de la infancia, la juventud y la vejez, sino también a través de los cambios de cuerpo. La creencia en esta doctrina está atestiguada en numerosas áreas culturales: indias, helénicas o nórdicas, aunque es rechazada por el judaísmo y el islam. Conlleva, por una parte, la aspiración a la pureza y, por otra, el sentido de la responsabilidad de los actos realizados. Esta doble fuerza entra en un ciclo de renacimientos, hasta que la perfección abra el acceso (fuera de la rueda de la existencia) a la eternidad. La metempsicosis simboliza la continuidad moral y biológica, pues, es imposible escapar de la vida y de las consecuencias de sus actos. La creencia en la metempsicosis excluye el azar (Ver: CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995).

<sup>54</sup> Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.

Una referencia importante para entender el cuadro de Remedios es un ejemplar de divulgación sobre el universo en expansión escrito por Fred Hoyle<sup>55</sup>, (científico que se hallaba frecuentemente en el centro del debate sobre la cosmología, en las décadas de 1940 y 1950); Hoyle, uno de los autores favoritos de Varo en la época en que imaginó el cuadro, propugna junto con Hermann Bondi y Thomas Gold, en la Teoría del Estado Estacionario, que el Universo no tiene principio ni fin, sencillamente *es* y conforme crece se genera la nueva materia para llenar los huecos. Estos autores pensaban que el universo se expande a una tasa constante con una distribución de masa uniforme en todas partes<sup>56</sup>. Hoyle creía en el movimiento perpetuo, la generación espontánea y la inmortalidad, todo envuelto en una teoría científica, casi mítica<sup>57</sup>. Varo pintó *Naturaleza muerta resucitando*, tras leer las teorías de Hoyle, y se trata de uno de sus cuadros más complejos y enigmáticos de la artista. Engel cuenta que dos años después de terminada la obra, los astrónomos Arno Penzias y Robert Wilson de los Laboratorios Bell descubrieron la radiación cósmica de fondo, un residuo de la explosión cósmica primordial que descarta la teoría del Estado Estacionario. No podemos adivinar como reaccionaría Varo ante este descubrimiento, pero durante el tiempo en que realizó *Naturaleza muerta resucitando* se fue obsesionando con la enfermedad y la muerte casi al punto de la parálisis, como la fruta de la pintura que queda suspendida y congelada en el espacio<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup>Las teorías de Hoyle han sido sucesivamente publicadas y reeditadas en libros como: HOYLE, F. *El universo inteligente*. Edita: Grijalvo Mondadori. Barcelona, 1985; HOYLE, F. *¿Energía o extinción?* Edita: Alianza. Madrid. 1981. HOYLE, F. *Infierno y Astronomía*. Edita: Martínez Roca. Barcelona, 1976.

<sup>56</sup>Según Engel, Hoyle deja de lado tanto la pregunta sobre el origen del universo, como la Segunda Ley de la Termodinámica, a partir de la cual los proponentes de la gran explosión producen un mundo carente de energía y destinado a la extinción (Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995).

<sup>57</sup> Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.

<sup>58</sup> Ibid.

Si tenemos en cuenta el resto del mundo imaginario de Varo, se podrían pensar en muchos de los personajes de la pintora, colectivamente, como las visiones análogas de las fantasmales presencias que anima Clara a través de su mesa mágica de tres patas. Las fantasías ocultas se hacen visibles gracias a los aprendizajes adquiridos sobre este mueble dinámico y cinético. Ambas mesas giratorias, la de Clara-Allende y la de Varo se activan por la misma energía cósmica. Igualmente, puede relacionarse el hilo de los numerosos cuadros de Varo con el hilo de la clarividencia de Clara.

La protagonista de la novela y del texto de Allende manifiesta desde niña poderes mentales: mueve el salero en cualquier dirección hasta que la madre le hace volver en sí, conoce el significado de los sueños, adivina el futuro y descubre las intenciones de la gente. Pero, además, invoca espíritus traviesos que inquietan a las personas que la rodean y establece comunicación con los seres de otras dimensiones en un lenguaje que considera universal, el Esperanto. Con frecuencia se la ve caminar sonámbula por las estancias de la gran casa de la esquina en las noches de luna llena. Mucha gente acude a ella para que interprete sus sueños. Con sus poderes, Clara se entera de su matrimonio, del nacimiento de su hija, de la muerte de su padre y del lugar donde se hallaba la cabeza de Nivea, después del accidente automovilístico, cabeza que lleva a la casa y deja en un armario, desde donde presenciara el nacimiento de los mellizos con los ojos abiertos. También predice la muerte del padrino, la hernia del padre, el triunfo político del esposo, la única nevada que cae en la ciudad, el trágico terremoto, la identidad de un hombre que había asesinado a unos jóvenes y la estafa del progenitor. Sin percatarse de que su hija se convierte en una adolescente, sigue entretenida tocando a Chopin con el piano cerrado, haciendo bailar las sillas por toda la casa y declamando versos sin rima, argumento ni lógica. Uno de los presagios más catastróficos de Clara es la predicción de la muerte de Rosa la Bella, dos días después la fabulosa hermana sucumbe envenenada. El fatídico incidente le produce tal remordimiento que deja

de hablar durante nueve años. Algunos de estos pasajes se relatan en párrafos como los siguientes, extraídos de *La casa de los Espíritus*:

“Clara clarividente conocía el significado de los sueños. Esta habilidad era natural en ella y no requería los engorrosos estudios cabalísticos que usaba el tío Marcos con más esfuerzo y menos acierto”<sup>59</sup>.

“Los sueños no era lo único que Clara adivinaba. También veía el futuro y conocía la intención de la gente, virtudes que mantuvo a lo largo de su vida y acrecentó con el tiempo. Anunció la muerte de su padrino, don Salomón Valdés, que era corredor de la Bolsa de Comercio y que creyendo haberlo perdido todo, se colgó de la lámpara en su elegante oficina. Allí lo encontraron por insistencia de Clara, con el aspecto de un carnero mustio, tal como ella lo describió en la pizarra. Predijo la hernia de su padre, todos los temblores de tierra y otras alteraciones de la naturaleza, la única vez que cayó nieve en la capital matando de frío a los pobres en las poblaciones y a los rosales en los jardines de los ricos, y la identidad del asesino de las colegialas, mucho antes que la policía descubriera el segundo cadáver, pero nadie la creyó y Severo no quiso que su hija opinara sobre cosas de criminales que no tenían parentesco con la familia. Clara se dio cuenta a la primera mirada que Gertulio Armando iba a estafar a su padre con el negocio de las ovejas australianas, porque se lo leyó en el color del aura. Se lo escribió a su padre, pero éste no le hizo caso y cuando vino a acordarse de las predicciones de su hija menor, había perdido la mitad de su fortuna y su socio andaba por el Caribe, convertido en hombre rico, con un serrallo de negras culonas y un barco propio para tomar el sol”<sup>60</sup>.

“La habilidad de Clara para mover objetos sin tocarlos no se pasó con la menstruación, como vaticinaba la nana, sino que se fue acentuando hasta tener tanta práctica, que podía mover las teclas del piano con la tapa cerrada, aunque nunca pudo desplazar el instrumento por la sala, como era su deseo. En esas extravagancias desarrolló la capacidad de adivinar un asombroso porcentaje de las cartas de las barajas e inventó juegos de irrealidad para divertir a sus hermanos. Su padre le prohibió escrutar el futuro en los naipes e invocar fantasmas y espíritus traviesos que molestaban al resto de la familia y aterrorizaban a la servidumbre, pero Nivea comprendió que mientras más limitaciones y sustos tenía que soportar su hija menor, más lunática se ponía, de modo que decidió dejarla en paz con sus

---

<sup>59</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 87 y 88

<sup>60</sup> Op. cit. Págs. 88 y 89

trucos de espiritista, sus juegos de pitonisa, y su silencio de caverna, tratando de amarla sin condiciones y aceptarla tal cual era. Clara creció como una planta salvaje”<sup>61</sup>.

“Llegó a compenetrarse tan bien con su ama, que cuando ésta salía a caminar sonámbula por la casa, el perro la seguía en la misma actitud. Las noches de luna llena era común verlos paseando por los corredores, como dos fantasmas flotando en la pálida luz”<sup>62</sup>.

### Cuando ya tenía una nieta, se desplazab

“en estado de trance por todo el salón, sentada en su poltrona con las piernas encogidas, arrastrada por una fuerza invisible<sup>63</sup>, y en las sesiones de los viernes, la mesa de tres patas daba saltos a plena luz del día, sin que mediara ningún truco o, energía conocida o palanca”<sup>64</sup>.

El personaje de Clara de *La casa de los espíritus*, que aparece en el texto, está inspirado en la abuela de Isabel Allende. En un fragmento de su libro *Paula*, Allende explica los comentarios que oía de pequeña a cerca del talento de este personaje real para predecir el futuro, leer la mente ajena, dialogar con los animales y mover los objetos con la mirada:

“Cuentan que una vez desplazó una mesa de billar por el salón, pero en verdad lo único que vi moverse en su presencia fue un azucarero insignificante, que a la hora del té solía deslizarse errático sobre la mesa. Esas facultades despertaban cierto recelo y a pesar del encanto de la muchacha los posibles pretendientes se acobardaban en su presencia, pero para mi abuelo la telepatía y la telequinesia eran diversiones inocentes y de ninguna manera obstáculos serios para el matrimonio”<sup>65</sup>.

Uno de los significados de la pintura de Varo se explica como analogía o referencia de la representación del cosmos; el resto de la escena, la mesa y la

---

<sup>61</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 89

<sup>62</sup> Op. cit. Págs. 89 y 90

<sup>63</sup> Op. cit. Pág. 297

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ver: ALLENDE, I. *Paula* (1994). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 12.

arquitectura representadas en el cuadro están copiadas de la realidad. De este modo, en el texto y en el cuadro se comprueba la capacidad mimética de ambas artes; en las dos se producen conexiones entre representación y objeto representado.

Lois Zamora llega a permitirse el invento de una propia meta ficción (totalmente coherente y justificada): imagina a Remedios Varo pintando el retrato de Clara (su autorretrato) y la arquitectura fantástica de su casa, mezclada con el grupo de espiritualistas que especulaban a su alrededor, en el momento en que ésta ayudaba a la gente con sus premoniciones (antes del fatídico incidente de su hermana y de su voluntaria mudez)<sup>66</sup>.

Para Zamora, el foco central de *La casa de los Espíritus* es un sistema cósmico localizado estructuralmente. La mesa de Clara está en el centro de su casa y es el medio que conecta a la casa y a sus habitantes con el mundo espiritual; y, en la novela, es el centro estructural del espacio imaginativo, así como el centro temático de la imagen narrativa. Al igual que los movimientos y giros espaciales de la mesa de Varo (de su cuadro *Naturaleza muerta resucitando*), los movimientos verbales de la mesa de Clara (Allende) tienen un indiscutible significado cósmico. La mesa de Clara es el centro simbólico del sistema cósmico y está en tensión con el sistema terrestre (el sistema a menor escala), referido a la realidad política y social. El lector, como Clara, siente constantemente el conflicto entre su visión de la armonía cósmica y los catastróficos acontecimientos que se suceden. En las pinturas de Varo, y en concreto en *Naturaleza muerta resucitando*, esta tensión crea un frágil pero sostenible equilibrio (como testimonian los insectos y las semillas en colisión). Clara trata de mantener

---

<sup>66</sup> ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: *Comparative Literature*. Estados Unidos. Primavera 1992. N° 44.

“el delicado equilibrio entre los espíritus del más allá y las almas necesitadas del más acá”<sup>67</sup>,

pero finalmente reconoce que el equilibrio es imposible, pues los poderes de la mesa no siempre funcionaban sin poder remediar la peste, la sequía, la fiebre aftosa de las vacas, el moquillo de las gallinas o la ira de su marido. Y así se van sucediendo las diversas penurias hasta el punto de incluir, antes de terminar la novela, torturas y asesinatos. Según Zamora, la novela, por completo, se puede estructurar según la cuadrícula del sistema cartesiano de Arnheim.

La relación vida–arte está constantemente presente en estas dos creadoras. Cada cuadro de Varo simboliza un aspecto de su vida y en este caso está directamente relacionado con la cuestión de la muerte. En otoño de 1963, Varo manifestó a algunos amigos, como al pintor Gunther Gerszo, el deseo de no querer vivir más. Un mes más tarde, un ataque masivo al corazón (consecuencia, señalaron muchos, de excesiva tensión y adicción a los cigarrillos) satisfizo su deseo. *Naturaleza muerta resucitando* fue su última obra terminada. Tras una vida de autorretratos, el lienzo final de Varo es su única obra mayor que no contiene una figura humana. Al respecto, se ha comentado que es como si hubiera visto su propia vida terminando y si la pudiese continuar en un plano superior, transmutando de la carne al espíritu, de la masa a la energía pura. Así, *Naturaleza muerta resucitando* puede ser un autorretrato, pues Varo está presente como la radiación cósmica de fondo, mucho después de que la sustancia se haya desvanecido.

El texto de Isabel Allende no se refiere tan directamente a la cuestión de la muerte como el cuadro de Varo; sin embargo, el asunto de la muerte sí mantiene

---

<sup>67</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 148.

conexiones, a lo largo de la novela, con el personaje de Clara y su poder de comunicarse con los espíritus, como su predicción de la muerte de Rosa, la Bella; pero además, cuando Clara tuvo premoniciones sobre su muerte empezó a prepararse: regaló las joyas y la ropa a los necesitados, organizó los cuadernos de anotar la vida de acuerdo a eventos y se fue desprendiendo del mundo cada vez más ligera, más transparente más halada, finalmente se fue.

De este modo, el tema de la muerte, en Isabel Allende, adquiere un sentido muy peculiar, y a su vez se asemeja, en algunos aspectos, a Gabriel García Márquez. Los muertos no están más muertos que los vivos, ni los vivos más vivos que los muertos. Todos continúan obrando como lo hacían en su existencia e inclusive piensan en la otra muerte<sup>68</sup>. Esta es una característica general del realismo mágico literario, lo sobrenatural se trata como si fuera cotidiano y la muerte no es mirada con temor puesto que ésta es sólo un cambio de domicilio, una manera de salir de la rutina. De la misma manera que se murió Clara, se murió Varo, con una muerte esperada y preparada, dejando su imagen presente en sus cuadros y su visión de la vida y la muerte en su último lienzo terminado. Para Remedios Varo e Isabel Allende vida y muerte es lo mismo: movimiento perpetuo, generación espontánea e inmortalidad. Esta visión de la muerte es también semejante a la manifestada por Khalil Gilbran en *El profeta*<sup>69</sup>, quien considera que la vida y la muerte es una unidad análoga al río y el océano. Desde este punto de vista, la muerte no es más que otra parte de la vida y viceversa.

---

<sup>68</sup> BAUTISTA GUTIÉRREZ, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 78.

<sup>69</sup> GILBRAN, K. *El profeta*. Edita: Visor. Madrid. 1994



### 4.3. Un mundo mágico

“Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un calidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir.

(...) era un mundo mágico. Clara habitaba un universo inventado para ella, protegida de las inclemencias de la vida, donde se confundían la verdad prosaica de las cosas materiales con la verdad tumultuosa de los sueños, donde no siempre funcionan las leyes de la física o de la lógica. Clara vivió en ese período ocupada en sus fantasías, acompañada por los espíritus del aire, del agua, y de la tierra, tan feliz, que no sintió la necesidad de hablar en nueve años”<sup>70</sup>

El fragmento pertenece al capítulo tercero de *La casa de los espíritus* (1982). *Armonía*, 1956 (**Imagen 4. 3**) fue realizado en México.

Clara, el personaje allendiano, parece estar recluida y aislada, pues pasa su juventud en el interior de su vivienda. Sin embargo, su vida está colmada de sorpresas o al menos de ausencia de aburrimiento, en un ambiente de paz, silencio y armonía o en el que no hay prisas. Además, el tiempo no es lineal sino que el pasado y el futuro conviven simultáneamente y el presente se constituye como su imagen reflejada muchas veces sin ningún tipo de orden. Es un mundo irreal, en el que la ficción se mezcla con lo cotidiano, y en el que no funcionan las leyes conocidas y la realidad se confunde con lo imaginario. Más que incomunicación, lo que se produce es una gran comunicación consigo misma. Todo lo que se detalla en el texto conecta con la imagen de Varo, donde una joven solitaria se divierte jugando con elementos mágicos intervenidos por la música, las matemáticas y el azar.



**Imagen 4. 3.** *Armonía*. 1956. Óleo sobre masonite. 76 x 94 cm.

La explicación que propone Remedios a su obra es la siguiente:

“El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas, cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos. Soplando por la clave que sostiene el pentagrama debe salir una música no sólo armoniosa, sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar (que tantas veces interviene en todos los descubrimientos), pero el azar es algo fuera de nuestro mundo, o más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos, que es el nuestro”<sup>71</sup>.

Para Peter Engel:

---

<sup>70</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 94

“*Armonía* es una evocación mordaz de la búsqueda de orden en un mundo entrópico. En la obra es aparente todo tipo de desorden. Entre los mosaicos del piso crece la hierba y las paredes escarapeladas se separan revelando figuras humanas contenidas en su interior. Sin importarle el decaimiento que lo rodea, el protagonista de Varo está plácidamente sentado frente a una mesa, arreglando flores, conchas, sólidos geométricos y fórmulas matemáticas sobre un cayado musical. No podría acentuarse más el contraste entre la perfección de los mundos musical y matemático (perfectos, y también imaginarios: una de las fórmulas es la raíz cuadrada de menos uno) y la decadencia del mundo material”<sup>72</sup>.

Clara del Valle, entretenida en sus fantasías e inventos, se asemeja al personaje de *Armonía*. Los poderes extrasensoriales, la clarividencia y la superintuición reveladora marcan las personalidades de un mismo mundo donde no hay separación entre lo real y lo mágico, lo natural o sobrenatural, lo psíquico y lo esotérico. Allende y Varo dan vida a los entes inertes. Los objetos viven en el mundo de Clara y en el cuadro de Varo: dos de las paredes enfrentadas, de la pintura, esconden extraños personajes capaces de hacer música con un pentagrama, una clave de sol y unas notas musicales, que son hojas, conchas de mar, un bulbo (parece una cebolla), bolas, anillos...; algunos azulejos del suelo se levantan y dejan escapar extrañas telas, raíces y plantas; los extraños objetos que abundan en los cajones y el baúl abierto se mueven y escapan de sus escondites.

En el texto de Allende, los aparecidos convivían con los humanos y en el cuadro de Varo formas fantasmales cohabitan con el único personaje humano y real, lo que conecta nuevamente el texto y la pintura. La imagen del aparecido simboliza el temor a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira un miedo casi pánico, y al que se hace retroceder a las tinieblas. El

---

<sup>71</sup> VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica, S.A. Madrid. 1990. Pág. 236.

aparecido es la realidad negada y temida. El psicoanálisis ve ahí un retorno de lo rechazado, de los retoños de lo inconsciente.

El personaje de Allende, igual que el de Varo, vive en un mundo mágico. La pintora, profundamente supersticiosa, creía no sólo en la magia, sino en la mística de las fuerzas que están más allá de nosotros y que influyen en los acontecimientos y los dirigen: todo ello se refleja en su obra.

Las características que Allende dice de Clara coinciden con el personaje de Armonía, así como con la mayoría de los personajes de Varo. Clara vive en un mundo propio, lejos de las cosas prácticas de la vida, como los personajes de Varo (sin embargo, Clara logra educar y querer a sus tres hijos y crear una atmósfera de tranquilidad y confianza en la casa). A Clara, de niña, se la describe como una

“pequeña sombra silenciosa”<sup>73</sup>

y el silencio es también una característica pronunciada de los personajes de Varo, que suelen estar ensimismados en sus propios mundos. Clara se vale de la soledad para comunicarse con los espíritus que son sus sentimientos, sus pasiones y a la vez, la manera de conocerse así misma y de darse cuenta de que la misión más importante de su vida es amar<sup>74</sup>. El personaje representado en el cuadro está aislado y sólo cuenta con la compañía de los aparecidos de la habitación que emergen de las paredes, así como pequeños seres vivos como pajarillos y plantas

---

<sup>72</sup> Ver: ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. En: CD-ROM. Edita: EDITEC. México, D.F. 1995.

<sup>73</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 45

<sup>74</sup> La soledad en *La casa de los espíritus* está acorde con el pensamiento unamuniano, en el cual la soledad derrite a la persona a expensas de capas de pudor que aísla a unos de otros y sirve para encontrarse, para descubrir a todos esos hermanos en soledad.

que habitan el mismo cuarto. Los personajes de Varo frecuentemente están solos y se encuentran en una búsqueda constante de sí mismos<sup>75</sup>.

Según Lois Zamora, el hecho de que la infancia de Clara carezca de lenguaje puede ser entendido como una iniciática (iniciación en una sociedad secreta) y facilita su construcción de conciencia femenina que es primariamente espacial y sincrónica, y sólo secundariamente verbal o diacrónica. Durante su mudez, vive acompañada por distintos espíritus. Su mundo sin palabras se visualiza como las pinturas que Alba creará más tarde sobre sus paredes. La metáfora espacial del calidoscopio —unida a la mudez de Clara y a sus conversaciones con los aparecidos— parece calculada por Allende para enfatizar todavía más sus tranquilas fantasías visuales. Y Alba (su nieta, la que cuenta la historia), refiriéndose, al final, al cuaderno de notas de su abuela, habla en términos de espacio y de mirada. Cuenta que Clara graba sus visiones silenciosas en palabras en vez de percibir la verdadera realidad. Clara en su cuaderno de notas, Alba en su narración, y Allende en la conciencia de su novela evitan la temporalidad lineal de la narración verbal, es decir la sucesión del pasado, el presente y el futuro, para crear estructuras que procuren simultaneidad e inmediatez en el modo visual o espacial<sup>76</sup>.

En ambos casos, el ambiente es tranquilo, armonioso, silencioso, íntimo, solitario, sin tiempo y sin prisas. Es un espacio que da cobijo a la felicidad autosuficiente que proporciona la creatividad.

---

<sup>75</sup> BAUTISTA GUTIÉRREZ, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991. Pág. 56.

<sup>76</sup> Ver: ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: *Comparative Literature*. Estados Unidos. Primavera 1992. N° 44.

#### 4.4. Volar dentro de un pájaro mecanizado

“Cuando el trabajo estuvo listo, resultó ser un pájaro de dimensiones prehistóricas, con un rostro de águila furioso pintado en su parte delantera, alas movibles y una hélice en el lomo. Causó conmoción. (...) Marcos anunció que apenas se despejara el tiempo pensaba elevarse en el pájaro y cruzar la cordillera. La noticia se regó en pocas horas y se convirtió en el acontecimiento más comentado del año. La máquina yacía con la panza asentada en tierra firme, pesada y torpe, con más aspecto de pato herido, que de uno de esos modernos aeroplanos que empezaban a fabricarse en Norteamérica. Nada en su apariencia permitía suponer que podría moverse y mucho menos encumbrarse y atravesar las montañas nevadas (...)”<sup>77</sup>

Contra toda lógica, al segundo intento el pájaro se elevó sin contratiempos y hasta con cierta elegancia, entre los crujidos de su esqueleto y los estertores de su motor. Subió aleteando y se perdió entre las nubes”<sup>78</sup>.



**Imagen 4. 4.** Jean Nicolle. 1949. Lápiz sobre papel.



**Imagen. 4. 5.** *Explorador piloto*. 1960. Mixta sobre cartulina. 35 x 25 cm.

---

<sup>77</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 22.

<sup>78</sup> Op. cit. Pág. 24

Estos fragmentos pertenecen al capítulo primero de *La casa de los espíritus*. El primer trabajo, un retrato a lápiz sobre papel de Jean y Francine Nicolle Savigny-sur Orge, lo realizó Varo en México en 1949 (**Imagen 4. 4**). El segundo, *Piloto Explorador* —una técnica mixta sobre tabla— también lo pintó en México, pero once años después, en 1960 (**Imagen 4. 5**).

A primera vista varias imágenes plásticas sobre todo argumentales coinciden en el escrito, el dibujo y la pintura. Además, en los tres casos (el allendiano y los dos de Varo) se recurre a la expresividad de la metáfora plástica para dotar de gracia y magia una situación análoga. Las metáforas de Varo (visuales) se constituyen como una forma de percepción, mientras que las de Allende (verbales) son formas de captación imaginarias. Pero una y otras operan —en palabras de Elena Oliveras— como un auténtico “fertilizante” del pensamiento<sup>79</sup>. Para esta autora: la metáfora verbal asocia cualidades comunes de objetos distintos en un mismo espacio imaginario; y la metáfora pintada asocia cualidades comunes de objetos distintos en un mismo espacio perceptivo visual<sup>80</sup>.

En ambos casos,

“se logra la unión de dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea”<sup>81</sup>.

Se trata indistintamente de una máquina-pájaro o un pájaro-máquina; dos ideas que cooperan para dar lugar a un significado incluyente y por tanto metafórico, que enriquecen el texto, la pintura y el dibujo. En concreto, en las obras de Varo, sus figuras son metáforas denotativas: las imágenes presentan

---

<sup>79</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 61

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> RICHARDS, I.A. *The Philosophy of Rhetoric*. Edita: Oxford University Press. 1936. Pág. 93.

elementos de dos términos distintos —el pájaro y la nave aérea—, pero con ciertas características similares (aunque de distinta forma, pueden volar).

Allende se vale, además, de la hipérbole; pues, la noticia del viaje fue

“el acontecimiento más comentado del año y su pájaro-máquina adquiere dimensiones prehistóricas”<sup>82</sup>,

frente a los de Varo, en cuyas naves apenas hay espacio para sus respectivos pilotos. Por otro lado, la hélice —que se presenta en el lomo en la descripción de Allende— aparece en la parte delantera y superior del aparato en el dibujo (*Jean Nicoll*) y en la parte trasera en la pintura (*Piloto explorador*) de Varo; las alas no son movibles en las maquinarias de Varo, pues estas naves funcionan con motor, mientras que en el texto el pájaro “subió aleteando”. A pesar de los detalles diferenciales entre estos pájaros-máquinas, las situaciones que describen Allende y Varo son muy parecidas y completamente imaginarias; remontan al lector a la propia simbología del pájaro relacionada con el cielo y la tierra<sup>83</sup>.

En cuanto a las situaciones, en los tres ejemplos, los protagonistas son “pilotos exploradores” o, como en el caso de Marcos, aspiran a serlo. El retrato de Nicolle, de Remedios Varo, representa a un hombre de aspecto maduro, serio y concentrado en su oficio. Jean Nicoll fue un personaje real, piloto francés, amante

---

<sup>82</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 22.

<sup>83</sup> En Griego, el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. En el Taoísmo los inmortales toman la figura de ave para connotar la liberación de la pesadez terrestre. El pájaro es la figura del alma que se escapa del cuerpo o de las funciones intelectuales. Los pájaros simbolizan los estados espirituales y superiores del ser. Para San Juan de la Cruz, es el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero e inestable, volando sin método y sin consecuencia.



y compañero de Varo por un tiempo en México<sup>84</sup>. El dibujo de Varo y la escritura de Allende coinciden en la acción argumental, en el momento en que la maquinaria está elevada y comienza a perderse entre las nubes, de manera que la imagen gráfica podría ser perfectamente una ilustración del párrafo de Allende.

Aunque en el texto seleccionado de Allende no se alude físicamente a Marcos, a lo largo del capítulo se lo describe como lo recordaba Clara: vestido de explorador, curtido por las inclemencias de todos los climas del planeta, flaco, con unos bigotes de filibustero, entre los cuales asomaba su extraña sonrisa de “dientes de tiburón” (metáfora denotativa)

El personaje que aparece en *Piloto explorador*, la pintura de Varo, tiene rasgos femeninos y es el típico personaje–autorretrato de Varo, con las características que se repiten en la mayoría de sus cuadros (ojos almendrados, nariz grande, rostro en forma triangular); va envuelto en una túnica y lleva una especie de casco en la cabeza.

El personaje de Marcos Evangelista es uno de los más fantásticos, junto con Rosa la Bella y Clara del Valle, de *La casa de los espíritus*. Tiene un nombre bíblico y ciertos aspectos similares a los de Melquíades, el mago de Macondo. Muere varias veces y retorna. Cuenta con dotes de adivinador y espíritu aventurero e investigador, viaja por todo el mundo y en cada regreso aporta innumerables novedades como polvos contra la impotencia, bábulos, animales embalsamados o experimentos alquímicos. Sus modales son como los de un caníbal. Cuando vive en la casa de su hermana, se pasa la noche haciendo ejercicios para mejorar el control de la mente sobre el cuerpo y para mejorar la digestión, hace experimentos

---

<sup>84</sup> Remedios, en sus escritos de comedia fantástica, describe a Jean Nicolle como Don Jon (sic) de Aguilota, “intrépido piloto del estratosfero (...) un piloto alto vestido con una túnica de plumas, una brújula en medio del pecho y un casco con aspas de molino, el bigote es grande y en cada punta está posado un colibrí” (Obra de Teatro escrita a mano por Varo y otros: archivo Gruen. Ver: KAPLAN, J. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México DF. 1998. Pág. 112).

de alquimia en la cocina, llenando toda la casa de con humaredas fétidas y estropea las ollas con sustancias sólidas que no se pueden desprender del fondo; por las noches, arrastra sus mantas por los corredores, ensaya sonidos agudos con instrumentos salvajes y enseña a hablar en español a un loro cuya lengua materna es de origen amazónico<sup>85</sup>.

Al volver de uno de sus viajes por el mundo, el tío Marcos trae el pájaro que se describe en el fragmento seleccionado y anuncia que cruzará la cordillera en la extraña aeronave. Los habitantes del pueblo se agolpan el día señalado para presenciar el increíble acontecimiento y estupefactos ven al tío volar y desaparecer en las alturas desafiando las leyes de la aerodinámica y la lógica. Al darse cuenta de que no regresa, envían a un grupo de voluntarios a buscarlo y retornan con un ataúd negro. Toda la gente asiste al funeral del intrépido aviador. Tres días más tarde, el tío aparece en la casa más saludable que nunca.

Cierto día, el tío Marcos y Clara deciden montar un negocio para adivinar la suerte. Él tiene la imaginación cosmopolita y la niña el poder de la clarividencia. Tal es el éxito de la empresa que la casa se llena de clientes deseosos de conocer la muerte y remediar sus males. Pero abandonan el negocio al darse cuenta de que puede perjudicar a la carrera política del padre de Clara. Marcos continúa sus andanzas hasta que muere a causa de una peste en el trópico. Sus restos llegan acompañados de un enorme cachorro, Barrabás, que desempeñará un papel notable en la vivencia de los Trueba.

Estas obras de Varo recuerdan al imaginario de El Bosco, quien, en *Las tentaciones de San Antonio*, pintó una nave aérea de dimensiones reducidas en la que un barco-cisne se mueve gracias al energético batir de alas del ave. El aparato

---

<sup>85</sup> Ver: ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 20

del dibujo *Jean Nicolle* es más máquina que animal, sin embargo en el de *Piloto Explorador*, la mezcla es más tajante y su influencia del pintor flamenco más evidente.

Como desconfiaba de la tecnología, Varo ideaba vehículos que pudiesen utilizar fuerzas naturales y humanas: en este caso un molino de viento y ruedas. Y es en estas naves, siempre equipadas con medios de locomoción alternativos, producto de su imaginación, en lo que la obra de Varo imita más a la de El Bosco. En realidad, lo que ambos artistas pretendían era que sus vehículos se entendiesen como metáforas del viaje. Unas metáforas que, para El Bosco, enlazan con el carácter fortuito de la vida (pues los pasajeros van a la deriva porque no saben o no pueden controlar su propio viaje). En cambio, para Varo, la metáfora del viaje contiene en sí una doble representación: la del exilio físico, con el trastorno psíquico que conlleva, y la de la búsqueda espiritual. Quizás los dos artistas introdujeron, en tan diversos vehículos, detalles tan llenos de comicidad por sus deseos de aligerar el peso de tales significados.

Estos nexos comunes entre Varo y El Bosco, el viaje y el humor, son también vínculos existentes entre las obras de Varo y Allende (como ha quedado demostrado, no sólo en ésta analogía, sino también en el Capítulo 3 de la presente tesis), y su riquísimo simbolismo se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad y el descubrimiento de un centro espiritual. Los verdaderos viajeros, siempre insatisfechos, sueñan con lo desconocido más o menos inaccesible, así lo cree Baudelaire:

“Aquellos cuyos deseos tienen la forma de nubes / Y que sueñan, así como un recluta el cañón,/ Con vastas voluptuosidades, cambiantes, / desconocidas,/ y cuyo nombre la mente humana nunca supo”<sup>86</sup>.

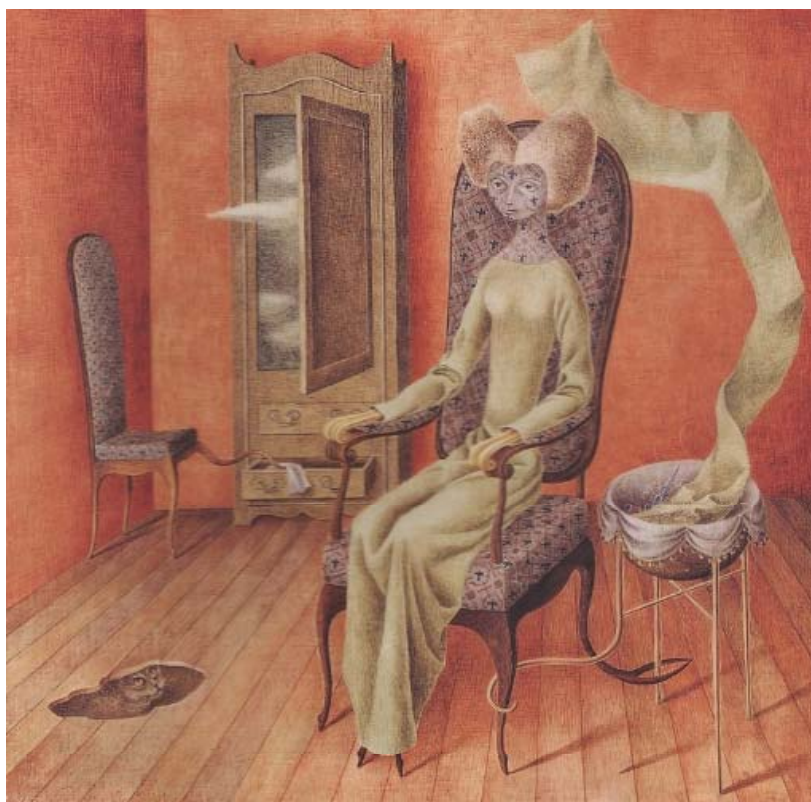
---

<sup>86</sup> BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvres*. Edita: Pléiade. París. 1940.

Tal vez los personajes de Varo y Allende sientan como el viajero prototipo baudelariano.

## 4.5. Mujeres vegetando

“Vegetaba como una flor de otro clima, dentro de esa casa enclavada en arenas, (...) sorprendiendo a menudo pequeños detalles que la inducían a dudar de su propia cordura. La realidad le parecía desdibujada, como si aquel sol implacable que borraba los colores también hubiera deformado las cosas que la rodeaban y hubiera transformado a los seres humanos en sombras sigilosas<sup>87</sup>. (...) Su sensualidad estaba adormecida y en las raras ocasiones en que meditaba sobre su desafortunado destino, se complacía imaginándose a sí misma flotando en una nebulosa, sin penas ni alegrías, alejada de las cosas brutales, aislada (...). Pasaba interminables horas contemplando el paisaje pálido que se extendía delante de su ventana<sup>88</sup>”.



**Imagen 4. 6.** *Mimetismo*. 1960. Óleo sobre masonite. 48 x 50 cm.

<sup>87</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 268

El fragmento pertenece al capítulo séptimo de *La casa de los espíritus* dedicada a la relación de Blanca con su marido, el Conde Satigny, el cuadro de Varo *Mimetismo*, 1960 (**Imagen 4. 6**), pertenece a su época mexicana.

El texto de Allende coincide argumental y temáticamente con la pintura de Varo como si fueran parte de la misma historia. Son descripciones miméticas, pues parten de una realidad común y, en posición de espejo, cuentan o “traducen” un hecho existente, cada una de las autoras mediante el lenguaje que conoce. Al igual que en el resto de las analogías que se proponen en esta tesis, la diferencia viene dada más por el “medio” que por el contenido<sup>89</sup>.

Ambas autoras tratan con gran fuerza el tema de la pasividad femenina. En los dos casos, la protagonista es una mujer aislada e inmovilizada en un salón, pasando las horas sin nada que hacer, perdiendo el sentido de la realidad. Es evidente que comparten, de forma más o menos consciente, un sentimiento, el de la soledad: en *Mimetismo* la mujer queda en soledad al metamorfosearse en las flores de lis del estampado de la tela del sillón; en la novela, Blanca está sola y aislada ante la incompreensión de su marido y de sus sirvientes.

Aunque tratan el mismo tema, en el texto y la pintura hay algunas particularidades distintas. Así, en *Mimetismo* la mujer está rodeada de muebles antropomorfizados y por ello lo inanimado se aviva en marcado contraste con la mujer, cuya situación Varo describe de esta manera:

---

<sup>88</sup> Op. cit. Pág. 268 y 269.

<sup>89</sup> Esta cuestión ya la analizaba Aristóteles, en su *Poética*, donde refiere al interés, en general, del hombre por imitar la naturaleza por diferentes medios como el color y las figuras (pintura), la voz (narración oral) o muchos recursos a la vez: “...así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de los colores como por medio de figuras —ya por medio del arte, ya por costumbre— y otros mediante la voz, igualmente, en las artes, la imitación se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos, bien con todos ellos a la vez”. (Ver: ARISTÓTELES. *Poética*. Edita: Bosch. S.A. Barcelona. 1985. Pág. 221 – 223).

“Esta señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual a la tela del sillón y las manos y los pies ya son madera torneada, los muebles se aburren y el sillón abre el cajón, el gato que salió a cazar sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación”<sup>90</sup>.

En la escena pictórica, los muebles simbolizan ciertas partes del cuerpo, por lo que se puede hablar de las catacresis<sup>91</sup> “pie de mesa” y “pie de silla”, las cuales al referirse a los muebles utilizan dos palabras primitivamente asociadas al cuerpo humano. La silla del rincón rebusca con su pata en un cajón del armario, que da al exterior en su parte superior y por él entra una nube. El sillón y las patas del costurero parecen luchar, hasta el punto de que a una de las patas le han salido dientes. El tejido que está dentro del costurero también se revela y se levanta por detrás de la mujer. Esta energía de los muebles hace resaltar la sumisión de la mujer, cuya apatía y trastorno sorprende incluso al gato. Son anécdotas que, aunque están representadas con humor, en su conjunto transmiten tanta desesperación, como el capítulo VII de *La casa de los espíritus* de Allende, referido a Blanca, la hija de Clara y Esteban, que simboliza la inocencia en la novela.

Allende compara a su personaje con una “flor de otro clima”, con ello indica su inadaptación al ambiente, su espera a un tiempo mejor, su sensación de tránsito. El personaje de Varo se está convirtiendo en el estampado floreado de la silla donde está sentada. La flor, en general, es símbolo del principio pasivo. Su desarrollo, a partir de la tierra y del agua, simboliza la manifestación a partir de

---

<sup>90</sup> Ver: *Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros*. En: *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994. Págs. 58 y 59.

<sup>91</sup> Según Antonio Monegal: “Para decir lo que no puede ser dicho con los medios disponibles, a falta de una palabra propia de la cosa, se usa una palabra ajena a la cosa: una palabra que es solamente apropiada. Esto también se llama catacresis” (Ver: MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid, 1998. Pág. 15).

dicha sustancia pasiva<sup>92</sup>. Blanca, el personaje que describe Allende, percibe a los seres humanos como “sombras sigilosas”. El elemento de la sombra es muy recurrente en las dos autoras y también aparece en otros de los cuadros y textos que se comentan en esta tesis<sup>93</sup>. En el cuadro de Varo ocupa un lugar importante el armario; este objeto adquiere para Bachelard una simbología que se relaciona con la “necesidad de secretos”. Sin embargo en el cuadro de Varo es justamente el elemento que permite una salida al exterior, una mirada al cielo, o más bien a otro mundo diferente. Las escenas pictóricas y literarias suceden en rincones de una casa donde los personajes permanecen inmóviles. Según Bachelard, todo rincón de una casa, de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa. El rincón “vivido”, en muchos casos se niega a la vida, la oculta. El rincón nos asegura la inamovilidad<sup>94</sup>. En el cuadro, un gato asustado observa la transformación de la mujer; el simbolismo del gato, que Varo pinta frecuentemente, oscila entre las tendencias benéficas y maléficas, lo que se explica por su actitud socarrona. Remedios Varo temía verse atrapada por la pasividad doméstica, hasta el punto de llegar a tirar los platos sucios a un rincón por no fregarlos y siempre había obtenido trabajos más creativos o intelectuales para ganarse la vida. El personaje de *Mimetismo* refleja el conocimiento de que esta pasividad, puede llegar a ser una coloración protectora de las mujeres cuya vitalidad se ve minada por el aislamiento doméstico. El cuadro es un reverso del autorretrato Leonora Carrington, (1936 - 37), en el que se pintó sentada en una silla

---

<sup>92</sup> La flor se presenta, a menudo, como una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual. Su significación se precisa, entonces, según su color, que revela tendencias psíquicas: el amarillo reviste simbolismo solar, el rojo simbolismo sanguíneo, el azul simbolismo de una realidad soñadora. Pero los matices del psiquismo se diversifican indefinidamente.

<sup>93</sup> La sombra es lo que se opone a la luz y también es la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes. La sombra que no se produce ni se orienta, que no tiene existencia ni ley propia, es, según Lie-tse, el símbolo de toda acción, que únicamente encuentra su fuente legítima en la espontaneidad; es la única realidad de los fenómenos según el budismo (un fantasma, una burbuja de aire, una sombra), y la única realidad del cielo y la tierra, respecto del Tao. (Ver: CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.)

<sup>94</sup> Ver: GASTÓN, B. *Poética del Espacio*. Edita: Fondo de cultura económica. México. 1994.



que adopta sus atributos físicos: los brazos terminan en manos con alargados dedos curvos, y las patas llevan zapatos de tacón alto.

Surgen así dos metáforas *in absentia* total<sup>95</sup>, pues los sujetos (las manos y los pies de la mujer) han desaparecido al haber sido absorbidos por el modificador (brazos y patas de un sillón).

Los ambientes pintado y descrito son asfixiantes. La situación del cuadro es trágico-cómica; se emplean colores estridentes y muy contrastados como el verde y el naranja. Calma y desorden son los sentimientos contrapuestos que conviven y habitan en ambas escenas.

Blanca (de *La casa de los espíritus*) se casó sin amor, debido a las presiones sociales y ante el miedo que le producía su progenitor, a quien estaba acostumbrada a obedecer. Su embarazo y la noticia de que el padre de su hija (su gran amor, Pedro García Tercero) estaba muerto, terminaron por decidirla, aunque se propuso no consumir ese matrimonio, resultado de un arreglo comercial entre su marido y su padre y en el cual ella no tenía nada que decir. Su marido no tenía ninguna impaciencia amorosa hacia Blanca y escondía su homosexualidad bajo la apariencia de una exacerbada intelectualidad. El Conde decoró a su gusto la antigua mansión en la que se instalaron; destinó los cuartos más apartados de la casa a su capricho por la fotografía, rogando a Blanca que no entrara jamás sin autorización, porque se podían velar las placas con la luz natural, también contrató a varios indios para su servicio y una coja gorda y analfabeta para atender a su mujer. Blanca se sentía incómoda y desconfiaba de todos sus sirvientes, que la atendían desgastados; se burlaban a sus espaldas, circulaban como espíritus y se deslizaban sin ruido por las habitaciones, casi siempre desocupados y aburridos,

---

<sup>95</sup> Ver: OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 148

sin responderla cuando ella les hablaba y susurrando entre ellos en dialectos del altiplano.

La joven comenzó a hacer suposiciones extrañas, desdibujó la realidad o la percibía de una forma imaginaria, como se describe en la novela:

“Sólo le preocupaba el asunto de las momias. Estaba acostumbrada a ver sus siluetas transparentes paseando por los corredores de la casa de sus padres, metiendo ruido en los roperos y apareciendo en los sueños para pronosticar desgracias o los premios de la lotería. Pero las momias eran diferentes a esos seres encogidos, envueltos en trapos que se deshacían en hilachas polvorientas, con sus cabezas descarnadas y amarillas, sus manitas arrugadas, sus párpados cosidos, sus pelos ralos en la nuca, sus eternas y terribles sonrisas sin labios, su olor a rancio y ese aire triste y pobretón de los cadáveres antiguos le revolvían el alma”<sup>96</sup>. (...) “Blanca soñaba con ellas, tenía alucinaciones, creía verlas andar por los corredores en la punta de los pies, pequeñas como gnomos solapados y furtivos. Las esperaba silenciosamente, vigilando por la puerta entreabierta de su habitación. Pronto tuvo la certeza de que se paseaban por la casa, arrastrando su patitas infantiles por las alfombras, cuchicheando como escolares, empujándose, pasando todas las noches en pequeños grupos de dos o tres, siempre en dirección al laboratorio fotográfico de Jean de Satigny. A veces creía oír unos gemidos lejanos de ultratumba y sufría arrebatos incontrolables de terror, llamaba a gritos a su marido, pero nadie acudía y ella tenía demasiado miedo para cruzar toda la casa y buscarlo”<sup>97</sup>.

Blanca atribuye las extrañezas que percibía entre los sirvientes al calor del desierto y el embarazo, que probablemente le hacían ver visiones, como le aseguró su marido y le escribió su madre. Es en esta etapa, en la que se puede comparar a Blanca con el personaje de *Mimetismo*, por su pronunciada pasividad.

---

<sup>96</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 271. Este párrafo de Allende recuerda otro cuadro de Remedios Varo: *Ritos extraños* (1959), donde un hombre de aspecto resbaladizo circula sigiloso por una habitación tras una cortina intentando no hacer ruido. La enorme mansión está vacía; no hay muebles perceptibles, sólo un pequeño paragüero y un perchero del que cuelga un sombrero, junto con un espejo. El diseño de la cortina consta de tres máscaras, en su parte superior, que parecen vivas. En las esquinas crece un musgo que mimetiza con el color verde de la tela.

<sup>97</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 272

## 4.6. Tejiendo, aisladas

Pesada, torpe, solitaria y con un cansancio perenne, Blanca se refugió en el tejido y el bordado<sup>98</sup>. (...) Los primeros meses de su vida de casada transcurrieron apacibles y aburridos. La tendencia natural de Blanca al aislamiento y la soledad se acentuó. Se negó a la vida social<sup>99</sup> (...). Llegó a pensar que había perdido la capacidad de amar y que el ardor de su carne se había callado definitivamente<sup>100</sup>. (...) Los meses transcurrían inmutables<sup>101</sup>.



**Imagen 4. 7.** *Les feuilles mortes*. 1956. Óleo sobre cartón. 74 x 60 cm.

<sup>98</sup> ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 266.

<sup>99</sup> Op. cit. Pág. 267

<sup>100</sup> Op. cit. Pág. 269

<sup>101</sup> Ibid.

El fragmento, al igual que en la anterior analogía, también pertenece al capítulo séptimo de *La casa de los espíritus* dedicada a la relación de Blanca con su marido, el Conde Satigny; el cuadro de Varo *Les feuilles mortes*, 1956 (**Imagen 4. 7**), pertenece a su época mexicana.

Esta analogía va íntimamente unida a la anterior, que compara el cuadro *Mimetismo* con el personaje de Blanca. Pues, en este caso, se trata del mismo personaje de Allende viviendo la misma situación: su terrible relación con su recién marido, impuesto por su padre. Por tanto, puede considerarse a la presente analogía como la continuación de la precedente. En ambos cuadros los personajes presentan actitudes parecidas, tal vez más trágica en *Mimetismo*, pintado por Varo cuatro años después que *Les feuilles mortes* (también conocido como *Les Heures mortes*), donde la mujer todavía es capaz de realizar una actividad, a pesar de la sensación de aburrimiento y monotonía que desprende su rostro.

En *Les feuilles mortes*, la joven de larga cabellera pelirroja enrolla, de forma automática, un ovillo de lana interminable procedente de un pasillo de sucesivos pórticos cada vez más pequeños y profundos, por los que salen pajarillos, que se encuentran en el interior de una silueta de un ser humano, situado de pie, sobre la alfombra, con la cabeza inclinada. La mujer no parece tener conciencia de lo que ocurre a su alrededor<sup>102</sup>, pues su mirada está perdida, como si vagara por otros mundos y su actitud es totalmente pasiva, por lo que, tal vez, esa figura sea producto de su imaginación.

El centro de atención de la composición es, sin duda, la mujer pues es la única figura (si se exceptúan unas hojas anaranjadas al fondo y un pajarillo) que está pintada con colores vivos y tan contrastados como lo son el naranja y el verde. El resto es en blanco y negro. La geometría interior en *Les feuilles mortes* parece

---

<sup>102</sup> Recuerda a ciertos retratos metafísicos de Giorgio de Chirico.

un escenario teatral o un telón de fondo. Las paredes están llenas de humedad y vegetación como ocurre en muchas descripciones de los interiores de Allende. La vegetación llena la vivienda de fuerzas que recuerdan a la arruinada y deteriorada casa donde habita Clara. El musgo o moho que cuelga de las paredes y el techo son reminiscencias de muchas ficciones en las casas latinoamericanas que se destruyen ante las fuerzas de la naturaleza, como la casa de los Buendía en *Cien años de soledad* de García Márquez, el palacio del dictador en *El otoño del patriarca*, la casa de Olmos Acevedo en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, la casa de Ventura en *Casa de campo* de Donoso, las casas–mansiones volteadas en la ciudad de México del cuento de Fuentes *Estos fueron los palacios*<sup>103</sup>.

En la alfombra, crecen hierbas y florecillas, las cortinas de una de las ventanas abierta se mueve por la fuerza del viento que deja pasar hojas secas del exterior; el estado de la casa es de abandono y decrepitud, justo el mismo estado al que se ha abandonado la mujer, “torpe y pesada” como en el texto de Allende.

El final del capítulo describe la espeluznante situación en la que estaba sumida Blanca. La joven descubre la naturaleza de su marido —quien esconde su homosexualidad bajo la apariencia de una exacerbada intelectualidad, y dedica el supuesto cuarto de fotografía a enormes orgías— y la realidad en la que está viviendo; entonces, abandona la mansión horrorizada para regresar a la casa de sus padres donde nacerá, a salvo, su hija.

En *Les feuilles mortes* —atendiendo a la teoría de *El poder del centro*, de Arnheim<sup>104</sup>— el centro cósmico de la composición sería el ovillo de lana que se origina en el interior de una arquitectura poblada de arcos simétricos situada dentro

<sup>103</sup> Ver: ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: *Comparative Literature*. Estados Unidos. Primavera 1992. Nº 44.

<sup>104</sup> Ver: ARNHEIM, R. *El poder del centro*. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1993.

del personaje masculino, sustituyendo su tórax. Este hilo une a las dos figuras, pues va a parar a las manos de la joven sentada en una silla tejiendo una enorme bufanda que vuela por la sala y se introduce en un enorme baúl semi-abierto, que descansa en una esquina, al fondo de la habitación. De esta manera, el hilo marca las líneas estructurales principales del aposento. La figura masculina y sus arcos, envueltos en un ropaje de pliegues circulares, apuntan hacia el centro del cuadro. La mujer controla el destino de la figura masculina pues éste se va destruyendo a medida que ella lo deshila para tejer su bufanda. El poder enigmático de la figura femenina de Varo emana de sus ojos abstraídos y acentúa la compleja tensión entre círculos y líneas rectas de la alfombra y el misterio que provoca la ausencia de ojos masculinos. Los personajes se sitúan sobre el grandilocuente espacio típico de Varo. Como en muchas otras de sus pinturas, la hiperrealidad visual crea un ambiente surrealista. Las paredes, la puerta o el espejo existen en dos dimensiones. El arco de la puerta por la que entran hojas secas transporta al espectador a un mundo exterior de la casa, donde el viento sopla y la hierba crece.

## 4.7. Una espera interminable

“Se sentó en una mecedora de mimbre bajo el alero del patio a mirar la tarde y a aguardar el regreso de su amante. (...) Zulema pasó horas meciéndose y llamándolo con todos sus sentidos (...). La comida se puso rancia en la cocina y se esfumó el aroma discreto de las flores en la habitación. (...) habían enmudecido los grillos. Y el aire estaba detenido, ni una hoja se movía en el patio.

El olor del deseo había desaparecido. Mi patrona aún se mantenía inmóvil en el sillón, con el vestido arrugado, las manos crispadas, lágrimas le mojaban la cara, tenía el maquillaje chorreado, parecía una máscara abandonada a la intemperie. (...) la mujer no se movió.

(...) me di cuenta de que en el alma de Zulema algo se había quebrado. Sentí horror al mirarla, ya no era la persona que conocía, se estaba transformando en una especie de enorme vegetal. Preparé café para las dos y se lo llevé con la esperanza de devolverle la antigua identidad, pero no quiso probarlo, rígida, una cariátide con la vista clavada en la puerta del patio”<sup>105</sup>.

(...) “Zulema continuó callada y tranquila, llorando a ratos, sin manifestar ningún entusiasmo por la comida, la radio o los regalos de su marido. Comenzó a adelgazar y al cabo de tres semanas su piel se había vuelto de un suave color sepia”<sup>106</sup>.

“Un par de años después de la partida de Kamal, el estado de Zulema se había estabilizado en la melancolía, recuperó el apetito y dormía como antes, pero nada provocaba en ella el menor interés, se le iban las horas inmóviles en su sillón de mimbre observando el patio, ausente de este mundo”. (...) “Mi patrona ya no recordaba a Kamal ni lamentaba la pérdida del amor, simplemente se instaló en la indolencia para la cual siempre tuvo vocación. Su enfermedad le sirvió para huir de las pequeñas responsabilidades fastidiosas de su casa, de su matrimonio, de sí misma. La tristeza y el aburrimiento le resultaban más soportables que el esfuerzo de una existencia normal. Tal vez en esa época comenzó a rondarle la idea de la muerte, como estado superior de pereza, en el cual no tendría que mover la sangre de sus venas o el aire en sus pulmones, el descanso sería total, no pensar, no sentir, no ser”<sup>107</sup>.

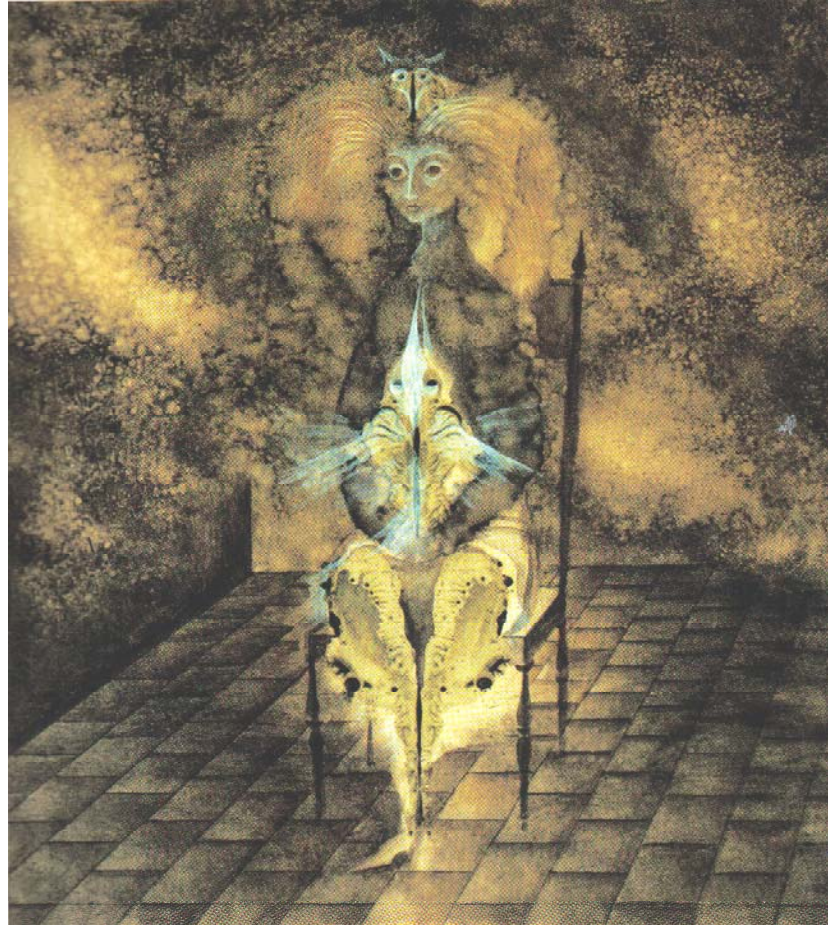
---

<sup>105</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés Editore. Barcelona. 1995. Pág. 159

<sup>106</sup> Op. cit. Pág. 161.

<sup>107</sup> Op. cit. Pág. 175.





**Imagen 4. 8.** *Mujer sedente*. 1950. Mixta sobre papel. 28 x 25 cm.

Los textos pertenecen al capítulo ocho de *Eva Luna*, de Isabel Allende. El cuadro de Varo *Mujer Sedente*, 1950 (**Imagen 4. 8**) se incluye en su etapa mexicana.

El fragmento describe la reacción y el estado de Zulema, la mujer de Riad Halabí, después de vivir un apasionado encuentro amoroso con Kamal, un familiar de su marido, mientras éste se encontraba de viaje. Zulema espera con paciencia a su amante, sin decidirse a buscarlo; comienza un progresivo deterioro que, tras



convertirla en un “enorme vegetal”, la lleva a la muerte buscada, a través del suicidio.

Esta analogía es muy parecida a las dos anteriores (Mujeres vegetando y Tejiendo, aisladas). Se inserta dentro de una temática a la que ambas autoras aluden con frecuencia: la pasividad femenina, y tal vez sea éste el ejemplo más dramático de tal inacción, pues las jóvenes de las ficciones pierden parcialmente su condición de personas para convertirse en mujeres–vegetales. Varo y Allende se valen de recursos expresivos análogos para contar o representar escenas semejantes: la metáfora plástica o la transformación, así como la hipérbole, pues tal transformación es fruto de una enorme exageración.

En el texto, Zulema

“se estaba transformando en una especie de enorme vegetal”<sup>108</sup>.

En el cuadro, no sólo la quietud de la mujer la hace parecerse a una planta, sino que todo su cuerpo se cubre de una extraña materia semejante a musgo y otras especies de vegetales. Esta transformación equivale a lo que Elena Oliveras calificaría como una “metáfora *in absentia* parcial”<sup>109</sup>, pues el sujeto (la mujer) es reemplazado parcialmente por el modificador (al rango de vegetal). A su vez, se trata de una metáfora denotativa, porque incluye las cualidades primarias o “propiedades” del objeto (la planta), sus rasgos esenciales, aquello capaz de distinguirlo de otros objetos, todo lo que hace su significado de diccionario (su inmovilidad). Decir vegetal por persona pasiva sitúa el fundamento en la semejanza de los términos o elementos visuales (los vegetales son pasivos). Al describir las metáforas denotativas se podría hablar de parecido entre imágenes,

---

<sup>108</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés Editore. Barcelona. 1995. Pág. 159

<sup>109</sup> Ver: OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 148

pero en opinión de Oliveras, aún en estos casos la *equivalencia* se impone al parecido<sup>110</sup>. La relación establecida no se encuentra en el mundo de la experiencia cotidiana, sino que es imaginaria y ficticia. Este recurso, como diría Arnheim,

“no es una invención sofisticada de los artistas sino que deriva y se conecta con formas universales de acercamiento al mundo de la experiencia”<sup>111</sup>.

La metáfora en tanto que metalenguaje crea un nuevo sentido desviado<sup>112</sup>.

Las mujeres del texto y la pintura están sentadas, con la mirada fija en un punto muerto. El vestido arrugado de Zulema es en *Mujer sedente*, 1950 (**Imagen 4. 8.**), una especie de estropajo. La cara de este personaje está difusa, se puede decir, para asemejarla a Zulema, que su rostro se diluye entre el agua de las lágrimas y el “maquillaje chorreado”. Si las manos de Zulema están “crispadas”, estas supuestas extremidades de la *Mujer sedente* (que al igual que los pies han perdido sus formas humanas) acogen un extraño pájaro luminoso inerte con pico y alas que destellan un brillo azulado, el mismo brillo que aún se percibe en la frente y nariz de la fémica; mientras otro extraño ser habita en su cabello de estopa. El cuerpo está recubierto de líquenes. Los ojos están huecos, toda su piel es de un color sepia y no se distingue el vestido.

*Mujer sedente* no ha sufrido tantas transformaciones como *El espíritu de la noche*, 1952 (**Imagen 4. 13.**) y aún en su cuerpo se vislumbran formas humanas proporcionadas. La pieza donde se ubica es oscura, poblada de vegetación brumosa (representada mediante la técnica de la decalcomanía).

---

<sup>110</sup> Op. cit. Pág. 159.

<sup>111</sup> ARNHEIM, R. *The Expressiveness of Visual Forms*. En: MELVIN, R. (editor). *A Modern Book of Aesthetics*. Holt, Rinehart and Witson. Nueva York. 1979. Pág. 269.

<sup>112</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 30.

### Eva Luna dice sobre Zulema:

“Nos acostumbramos a la idea de que Zulema era una especie de planta enorme y delicada”<sup>113</sup>.

Su final es trágico: se dispara un tiro en la boca con la escopeta de su marido destruyéndose el paladar. A Eva la consideran culpable de asesinato y la encarcelan hasta que Riad Halabí mediante un soborno consigue que la dejen libre. Poco a poco comienza de nuevo la vida en la casa de Riad Halabí, y Allende introduce el realismo mágico en su narración:

“sin hablar de lo ocurrido y sin mencionar los nombres de Zulema o de Kamal, pero ambos aparecían en las sombras del jardín, en los rincones de los cuartos, en la penumbra de la cocina, él desnudo con los ojos ardientes y ella intacta, rolliza y blanca, sin máculas de sangre o semen, como si viviera de muerte natural”<sup>114</sup>.

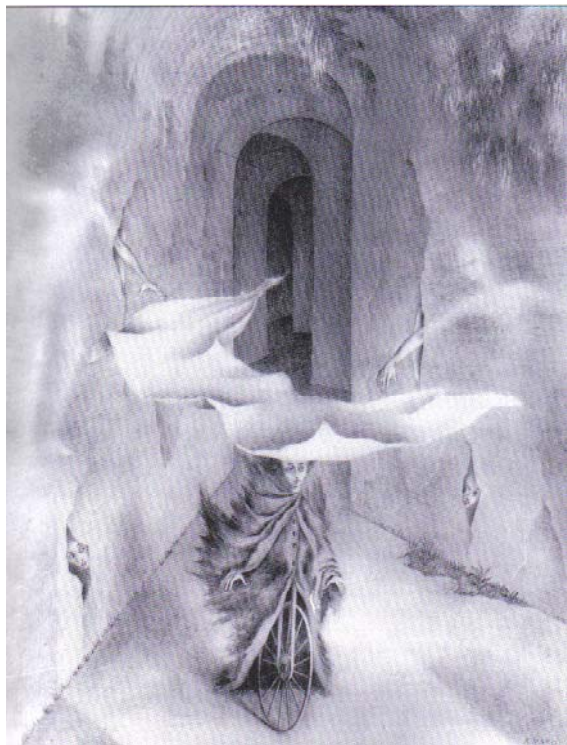
---

<sup>113</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés Editores. Barcelona. 1995. Pág. 176.

<sup>114</sup> Op. cit. Pág. 187

## 4.8. Fantasmas velados

(...) “en esa mansión también circulaban discretos fantasmas, cuya presencia todos percibían menos el profesor Jones, que se empeñaba en negarlos porque carecían de fundamento científico. Aunque estaba a cargo de las tareas más duras, la muchacha encontraba tiempo para sus ensañaciones, sin que nadie la molestara interpretando sus silencios como virtudes milagrosas”<sup>115</sup>.



**Imagen 4. 9.** *La calle de las presencias ocultas*. 1956. Lápiz sobre papel. 52 x 42 cm.

El texto pertenece al primer capítulo de *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende, en el cual se relata la historia de su madre, Consuelo. El dibujo, *La calle de las presencias ocultas*, 1956 (**Imagen 4. 9**), pertenece a la etapa mexicana de Remedios Varo.

---

<sup>115</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés Editores. Barcelona. 1995. Pág. 18

La presencia de los fantasmas que circulan en la mansión de la narración y en el largo pasillo de la arquitectura de la pintura se torna como algo normal. Los fantasmas que describe Allende son apariciones sobrenaturales de difuntos, sueños o construcciones de la razón; son *discretos*, no molestan, más bien acompañan a Consuelo (el personaje principal de ese capítulo de *Eva Luna*); la liberan de su dura vida, la elevan a un plano imaginario y le permiten soñar. En cambio, los fantasmas del dibujo de Varo son autobiográficos, pues sus rostros son idénticos a los de la joven que ocupa el centro de la composición; son por tanto fruto de distintas apariciones del yo, de un yo desconocido que surge desde el inconsciente y que inspira un miedo cuasi pánico: aparecen por todas partes desde distintos recovecos de las paredes y muros medio rotos de los pasillos estrechos. Hay cuatro presencias irreales situadas simétricamente: dos de ellos son blancos, borrosos y están difuminados en los muros, cada uno tiene un brazo real con el que intenta atrapar a la muchacha que circula deprisa con su extremidad–rueda; de los otros dos fantasmas sólo se perciben los rostros y están acechando desde distintos agujeros de los oprimentes muros. Según el psicoanálisis, el aparecido es la realidad negada, temida y rechazada; un retoño del inconsciente. Y éste es el tipo de fantasma que evoca Varo; proviene de su pasado, un pasado del que siempre huye y constantemente refleja en su obra en forma de imágenes quiméricas.

Pero aún más insólito que estas visiones quiméricas de la fantasía es la mujer del dibujo que, muy oculta bajo una indumentaria agobiante, circula impulsada con una rueda de bicicleta, que brota de su propio cuerpo conformando su extremidad inferior. Es un mecanismo improbable ya que no tiene manillar, y forma parte de la serie de personajes híbridos, humanos–mecanismos de Varo. Se trata de una compleja metáfora connotativa *in absentia* parcial:

“La superposición sólo parcial de los términos hace de la metáfora un fenómeno complejo, de efecto desconcertante. Podemos aislar en él dos momentos de alguna manera antagónicos: el de la identificación ficticia y el de ‘corrección’, el de la atracción y el del rechazo semántico”<sup>116</sup>. El nuevo ser es el resultado de una doble iconicidad: la mujer y la rueda, dos elementos que nada tienen que ver entre sí. El Grupo  $\mu$  llamaría a esta imagen de Varo: una “figura no reversible no jerarquizada”, pues con distintos elementos forma un tipo nuevo, lo que impide que la figura sea reversible; la yuxtaposición operada no implica ninguna intersección semántica entre el substituyente y el substituido, y los elementos se ajustan a la estructura de la figura que los engloba<sup>117</sup>.

La situación se ubica en un enorme pasillo de una construcción románica. En este caso, se recurre a la hipérbole, incluso en el título, pues el largo “pasillo” pasa a denominarse “calle”. La gradación de arcos, que dan sensación de profundidad, representan al pasado: es una galería de recuerdos de la que se quiere escapar, amenazada por los antepasados de aspecto fantasmal, que están al acecho a uno y otro lado.

Consuelo, a quien Allende dedica el primer capítulo de *Eva Luna*, pasó la infancia en una región encantada, un oasis indio en la selva. Su descripción está cargada de realismo mágico:

“Es fácil distinguir a Consuelo aun desde lejos, con su largo pelo rojo como un ramalazo de fuego en el verde eterno de esa naturaleza. (...) sobrevivió curtida por el sol, mal alimentada con yuca y pescado, infestada de parásitos, picada de mosquitos, libre como un pájaro. (...) vagaba husmeando la flora y persiguiendo a la fauna, con la mente plena de imágenes, de olores, colores y sabores, de cuentos traídos de la frontera y mitos arrastrados por el río”<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 66.

<sup>117</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Págs. 273, 274.

<sup>118</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Págs. 10 y 11

Después, fue enviada a la ciudad, al convento de las “Hermanitas de la Caridad”, donde pasó tres años abrumada por la sensación de encierro. Como no tenía ningún interés por ser monja fue enviada a servir a la casa del Profesor Jones, un médico extranjero que se dedicaba a perfeccionar un sistema para conservar los muertos; en esa casa se sintió a sus anchas<sup>119</sup>. En la novela, seguidamente se relata como fue concebida Eva, la escasa y definitiva relación de Consuelo con el padre de su hija, la infancia de Eva entre las momias y la muerte de Consuelo, que se seguirá evocando a lo largo del libro como alguien esencial para el desarrollo y supervivencia de Eva, pues de su madre hereda la facilidad para narrar historias.

---

<sup>119</sup>ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 18.

## 4.9. Paludismo en la selva

“...una vegetación voluptuosa, que crece enredada en sí misma (...). Allí el tiempo se ha torcido y las distancias engañan al ojo humano, induciendo al viajero a caminar en círculos. El aire, húmedo y espeso, a veces huele a flores, a hierbas, a sudor de hombres y a aliento de animales. El calor es oprimente, no corre una brisa de alivio, se caldean las piedras y la sangre en las venas. (...) Al atardecer el cielo se llena de mosquitos fosforescentes, cuyas picaduras provocan inacabables pesadillas”<sup>120</sup>



**Imagen 4. 10.** *Paludismo*. 1947. Guache sobre cartulina. 25.5 x 21 cm.

El fragmento pertenece al capítulo uno de *Eva Luna* (1987), donde se relata la historia de Consuelo, y en este párrafo se describe a la selva caribeña donde vive el personaje. En *Paludismo*, 1947 (**Imagen 4. 10**), Varo representa la

---

<sup>120</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 10.



imagen de un mosquito en el primer plano sobre una selva, un anuncio para la Casa Bayer que realizó durante el año que pasó en Venezuela y donde queda reflejado su conocimiento de los insectos parasitarios.

Tanto el texto elegido como el cuadro son pura y exclusivamente descriptivos. No hay acción. Ambas autoras se valen del recurso de la mimesis para evocar un lugar común que las dos visitaron, la selva del Amazonas en Venezuela, a la que están unidas por los mismos lazos; en los dos casos se producen conexiones entre representación y objeto representado. Según Antonio Monegal, cuando la pintura establece la representación de lo real, es decir la mimesis, como valor prioritario, comienza a asemejarse a la literatura, pues pone delante de los ojos lo ausente y permite descodificar su significado a través de su materia. No obstante, la obra de arte verbal o visual puede acercarse a la naturaleza sin imitarla sino proponiéndose como un objeto con existencia propia<sup>121</sup>; la obra de arte verbal o visual se hace presente como tal, pero también es signo de otra cosa que está ausente, para que la significación se produzca<sup>122</sup>. Y esto es lo que sucede en las presentes creaciones de Allende y Varo.

La descripción de Allende es más barroca que la pintura de Varo; presenta más barullo y más animales, pues se completa así:

“y por las noches se escuchan con nitidez los murmullos de las aves, los gritos de los monos, y el estruendo lejano de las cascadas, que nacen de los montes a mucha altura y revientan abajo con un fragor de guerra”<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 35.

<sup>122</sup> MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998. Pág. 37.

<sup>123</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 10.

Allende explota el recurso expresivo de la sinestesia, o la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales; dominan los sentidos: hay mezclas de olores (sudor de hombre, con el olor de las plantas...) combinadas con sensaciones táctiles (pues se siente el calor, el aire y las picaduras de mosquitos), así como las visuales (el extenso panorama que presenta ante los ojos). Varo simplifica la selva a un río o un lago, una variada y voluptuosa vegetación que crece enredada, una suave bruma que cruza un cielo azul, y centra su atención en el gigantesco mosquito causante del Paludismo (foco principal del cuadro). Los mosquitos también están presentes en el texto de Allende, quien los describe con el adjetivo “fosforescentes”, como incursores de “inacabables pesadillas”. Este insecto simboliza agresividad, buscar obstinadamente violar la vida íntima de su víctima y alimentarse de su sangre<sup>124</sup>. Sin duda, Varo y Allende se refieren al mismo lugar y por ello incorporan elementos semejantes para sus descripciones análogas (respectivamente, pictórica y literaria).

---

<sup>124</sup> Ver: CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.

## 4.10. El vuelo de una mujer pájaro

“Jugaba a que un rayo de luna me daba en la espalda y me brotaban alas de pájaro, dos grandes alas emplumadas para emprender vuelo. A veces me concentraba tanto en esa idea, que lograba volar sobre los techos de la ciudad”<sup>125</sup>.

Este texto pertenece al capítulo tercero de *Eva Luna* (1987), de Isabel Allende. Existen dos versiones de *Mujer lechuza volando* (ambas de formato ovalado): la primera es un dibujo a lápiz sobre papel con formato ovalado, realizado en México en 1957 (**Imagen 4. 11**); la segunda es una pintura sobre un plato, fechado también en 1957, con técnica mixta sobre vidrio recubierto de oro, hoja y piel.



**Imagen 4. 11.** *Mujer lechuza volando*. 1957. Lápiz sobre papel. 14 x 19 cm. Oval.

Volar con alas propias es una acción irreal, imposible (sin ayuda de las innumerables máquinas existentes) para un ser humano y que sin embargo los

---

<sup>125</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 72.

personajes de Varo y Allende consiguen efectuar sin dificultad en el plano imaginario, gracias al recurso de la metáfora como transformación. Allende alude a una mujer pájaro, y Varo representa una mujer lechuza, que en la terminología de Elena Oliveras, sería calificada como “una metáfora conmutativa in absentia parcial”, pues se unen dos elementos diferentes para producir una doble iconicidad en una misma imagen<sup>126</sup>. En cambio, para Carrere y Saborit y para el Grupo  $\mu$  esta figura se denomina “permutación”, por la paradoja, el efecto teratológico y la desviación que producen<sup>127</sup>.

Con la acción de volar, Varo y Allende representan la intención de sus personajes de huir de sus opresiones para hallar la libertad<sup>128</sup>. Las alas de Eva Luna y del personaje de Varo son emplumadas<sup>129</sup>. Ambos personajes femeninos se transforman en pájaros (son seres híbridos mitad mujeres mitad pájaros). Estas metamorfosis son expresiones del deseo, de la censura, del ideal o de la sanción, surgidos de las profundidades de lo inconsciente de los personajes; simbolizan la identificación en una personalidad en vías de individualización, que aún no ha asumido verdaderamente la totalidad de su yo, ni actualizado todos sus poderes<sup>130</sup>.

El fragmento está extraído del capítulo en el que se describe la muerte de Consuelo (madre de Eva Luna), cuando su hija es una niña, y más tarde el fallecimiento del profesor Jones; se relata la relación de Eva Luna con su madrina, su primer trabajo sirviendo en una casa; su huida, que le lleva a conocer a Huberto Naranjo, y su vuelta a la casa de los solterones. Es entonces cuando Eva describe

---

<sup>126</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 148

<sup>127</sup> Ver: Capítulo 2 de la presente tesis: Retórica de Remedios Varo e Isabel Allende.

<sup>128</sup> La acción de lanzar el vuelo se aplica universalmente al alma en su aspiración o estado supra individual.

<sup>129</sup> El simbolismo de las alas y las plumas conllevan la noción general de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo. Indican también la facultad cognoscitiva (el que comprende tiene alas). En la tradición cristiana, las alas significan movimiento aéreo y ligereza, y simbolizan el pneuma, el espíritu. En la Biblia son un símbolo constante de la espiritualidad, o de la espiritualización, de seres que tienen poderes, que hacen a la figura humana formas de animales.

<sup>130</sup> CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.

cómo se asomaba al balcón para evadirse por un tiempo de sus rutinas y de su tediosa existencia en un mundo de ensoñaciones.

Los personajes son muy parecidos, pero sus orígenes y contextos diferentes. Eva Luna es una niña con mucha imaginación con tendencia a la evasión en el mundo de la fantasía, influenciada por la educación de su madre quien le narra cuentos:

“colocaba a mis pies todos los tesoros de Oriente, la luna y más allá, me reducía al tamaño de una hormiga para sentir el universo desde la pequeñez, me ponía alas para verlo desde el firmamento”<sup>131</sup>.

Como le enseña su madre, para Eva Luna la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, sino que tiene también una dimensión mágica

“y si a uno se le antoja, es legítimo exagerarla y ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido”<sup>132</sup>.

La vida de Eva Luna transcurre en un viajar por diversos territorios del país, una vida a la que se enfrenta sola y cuya única herencia es un padre al que no llegó a conocer y una madre que, aunque le transmitió su pasión por los cuentos, murió demasiado pronto. Para huir de la penosa realidad que la rodea, se refugia en un mundo maravilloso colmado de mitos y leyendas que la embriagan y la alejan del mundo real<sup>133</sup>. Consuelo, a pesar de ser analfabeta, se sentía atrapada por los libros

---

<sup>131</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. Cuarta edición en biblioteca de autor: noviembre 1995. Pág. 27 y 28.

<sup>132</sup> Op. cit. Pág. 28

“y daba vueltas a las páginas para sumergirse unos minutos en el mundo privado de cada uno”<sup>134</sup>.

Ella le enseñó a Eva a narrar cuentos, a tocar la luna, a crear un universo poblado de extraños y queridos personajes, a apropiarse de las palabras y “a ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido”<sup>135</sup>. Eva es intuitiva, rebelde, tenaz, imaginativa, apasionada, leal.

Mujer-lechuza, de Varo, conecta con el texto de Allende en el momento en que la niña comienza a volar, después de que sus brazos se hayan convertido en alas emplumadas. Es tanta la conexión que los dibujos de Varo podrían ilustrar el texto de Allende, o el texto complementar al dibujo. Parecen formar parte de la misma historia y podrían haber sido creados por mentes muy parecidas. La diferencia del dibujo de Varo con respecto al texto de Allende radica en la expresión del personaje. Cuando Eva se eleva y está en trance de poder volar debería tener una expresión de felicidad, sin embargo el personaje de Varo se mantiene serio, muestra perplejidad, tiene los ojos bien abiertos como le sucede a toda lechuza y transporta una bandera en su coronilla que se zarandea al ritmo del viento. Sus cabellos largos le dan un aspecto femenino y aunque sus brazos se han convertido en alas, las manos son todavía de mujer: son finas y estilizadas. Tanto Eva Luna como *Mujer-lechuza* presentan un aspecto exterior débil y frágil, pero en la expresión del dibujo y entre las líneas del libro de Allende se puede comprobar la fortaleza interior de ambos personajes.

Simbólicamente, la lechuza está vinculada con la luna, pues no soporta la luz solar. Las alas, emblema del dinamismo y de la espiritualización, liberan las

---

<sup>133</sup> VILA DESPUJOL, M<sup>a</sup>. C., MUÑOZ TOMÁS, A., CONTRERAS MARTÍN, A. M., MENÉNDEZ CABRERA, J. *Eva Luna. Isabel. Allende. Guía de lectura*. EDITA: Plaza & Janés. Barcelona. 1994. Pág. 17.

<sup>134</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 19.

<sup>135</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 28

fuerzas creativas; este significado se relaciona mucho con el texto, cuya acción sucede durante la noche por efecto de la luz lunar (causante de la transformación).

El dibujo a lápiz —con una fina línea de contorno y sin apenas sombras— contrasta con la marcada textura de las plumas. Las orejas tienden a afinarse y son puntiagudas. Excepto los ojos, el resto de los rasgos de la cara son femeninos, la nariz alargada y la boca pequeña recuerda a los facciones de la pintora. El estrecho soporte ovalado, aprisiona a la figura, a pesar de que está volando (símbolo de libertad); y recuerda que esa libertad es momentánea; en el fondo está aprisionada, igual que Eva cuando despierte de sus ensoñaciones y se encuentre de nuevo en la casa de los solterones donde trabaja.

Aunque en el texto no se pueda percibir por su brevedad, a lo largo de la novela de Eva la protagonista se revela como un alter ego de la escritora, un personaje que inventa continuamente sus historias y las incorpora a su vida creando situaciones con dimensiones particulares en las que se enlazan lo real y la ficción. Así, aparece lo imaginario definido como la facultad del yo, capaz de explicar, percibir y soñar la realidad desde presupuestos simbólicos y analógicos (colectivos o individuales) y no sobre presupuestos científicos y objetivos<sup>136</sup>. Lo imaginario domina en toda la novela de Isabel Allende, como un sustituto metafórico de la realidad, cubre funciones formales y estructurales únicas en el relato.

---

<sup>136</sup> Ver: CODDOU, M. *Para leer a Isabel Allende. Introducción a la casa de los espíritus*. Literatura Americana Reunida. Concepción, Chile. 1988

## 4.11. Una mujer-gata melancólica

“Nada en su aspecto delataba sus sueños tórridos ni anunciaba la criatura apasionada que en realidad era. Pasaba desapercibida entre los muebles ordinarios y los cortinajes desteñidos de la pensión de su madre. Era sólo una gata melancólica jugando entre los geranios empolvados y los grandes helechos del patio o transitando entre el fogón de la cocina y las mesas del comedor con los platos de la cena”<sup>137</sup>.



**Imagen 4. 12.** *Dama Felina*. 1950. Lápiz sobre papel.  
21 x 16 cm.

El fragmento pertenece a la primera parte del cuento *Niña Perversa* de *Cuentos de Eva Luna* (1989), de Allende. *Dama Felina*, 1950 (**Imagen 4. 12**), es un dibujo a lápiz sobre papel que se incluye en la etapa mexicana de Varo.

---

<sup>137</sup> ALLENDE, I. *Niña Perversa*. ALLENDE, I. *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 19.



La analogía surge no sólo por la situación y la escena sino por el claro recurso expresivo utilizado en el texto y el dibujo: la metáfora plástica. En concreto —y siguiendo la terminología de Oliveras<sup>138</sup>— se trata de una metáfora conmutativa “*in absentia* parcial”, pues aparecen características de dos seres distintos (gata y mujer) en un único y nuevo personaje: dama felina (en Varo) y una niña gata (en Allende). Este tipo de recurso, el Grupo  $\mu$  lo calificaría como una “figura reversible no jerarquizada”, pues integra dos entidades visuales, “cuyos significantes presentan rasgos parecidos”<sup>139</sup>. A su vez, el término “gata melancólica” y la imagen de la *Dama felina* de Varo pueden entenderse como formas de caricaturas, pues ambas escenas transportan cierto componente irónico.

El personaje del texto, Elena Mejías, es la niña perversa que, durante su infancia —trastocada por el amor platónico que siente hacia el amante de su madre, Juan José Bernal, el Ruiseñor—, comienza a transformarse en un ser diferente, como relata Allende:

(...) “Elena empezó a mutarse en un ser diferente. Durante los primeros años de su vida había sido una niña silenciosa y tímida, entretenida siempre en juegos misteriosos, que hablaba sola por los rincones y se chupaba el dedo”<sup>140</sup>.

El personaje de Varo está dibujado esquemáticamente con finas líneas de contornos y apenas algunas tramas; su rostro es triangular, al igual que las orejas, está vestida con un delicado traje de encajes, bajo el que se percibe la cola y pezuñas y patas gatunas. Pero adopta una actitud más propia de un ser humano que de un felino: sentada sobre una silla, con un ramo de rosas entre sus dedos—pezuñas. Al fondo, unas cortinas difuminadas (como en el texto de Allende, que están desteñidas) constituyen el único escenario que se percibe.

---

<sup>138</sup> OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993. Pág. 148

<sup>139</sup> GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Pág. 271.

### La imagen *Dama felina* de Varo coincide con otros textos de Allende:

“Nora, de huesos largos y movimientos lentos, tenía **rostro de gato** y peinaba en un moño sus largos cabellos pálidos, no usaba maquillaje ni adornos, y siempre parecía recién aseada”<sup>141</sup>.

“La imagen de esa niña silenciosa con languidez de **gato en reposo**, lo acompañó durante los años difíciles de la adolescencia y en el dolor del duelo”<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> ALLENDE, I. *Niña Perversa*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 19.

<sup>141</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 25.

<sup>142</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 33.

## 4.12. La mujer que se transformó en monstruo

“El vestido amarillo se le pudrió en el cuerpo y acabó desnuda<sup>143</sup>.”

(...) los líquenes (...) le crecían a Hortensia en el cuerpo como una flora delicada y pálida, casi invisible al ojo desnudo, oloroso a tierra removida y a cosa abandonada. (...) su mente estaba detenida en algún momento de la infancia y la soledad terminó por perturbarla del todo. En realidad se fue convirtiendo en una criatura subterránea. En esa tumba se agudizaron sus sentidos y aprendió a ver lo invisible, la rodearon alucinantes espíritus que la conducían de la mano por otros universos. Mientras su cuerpo permanecía encogido en un rincón, ella viajaba por el espacio sideral como una partícula mensajera, viviendo en un territorio oscuro, más allá de la razón.

Si hubiera tenido un espejo para mirarse se habría aterrado de su propio aspecto, pero como no podía verse no percibió su deterioro, no supo de las escamas que le brotaron en la piel, de los gusanos de seda que anidaron en su largo cabello, convertido en estopa, de las nubes plomizas que le cubrieron los ojos ya muertos de tanto atisbar en la penumbra. No sintió como le crecían las orejas para captar los sonidos externos, aún los más tenues y lejanos, como la risa de los niños en el recreo de la escuela, la campanilla del vendedor de helados, los pájaros en vuelo, el murmullo del río. Tampoco se dio cuenta de que sus piernas antes graciosas y firmes, se torcieron para acomodarse a la necesidad de estar quieta y de arrastrarse, ni que las uñas de los pies le crecieron como pezuñas de bestia, los huesos se le transformaron en tubos de vidrio, el vientre se le hundió y le salió joroba. Sólo las manos mantuvieron su forma y tamaño, ocupadas siempre en el ejercicio del salterio, aunque ya sus dedos no recordaban las melodías aprendidas y en cambio le arrancaban al instrumento el llanto que no le salía del pecho. De lejos Hortensia parecía un triste mono de feria y de cerca inspiraba una lástima infinita. Ella no tenía conciencia alguna de esas malignas transformaciones, en su memoria guardaba intacta la imagen de sí misma, seguía siendo la misma muchacha que vio reflejada por última vez en el cristal de la ventana del automóvil de Amadeo Peralta, el día que la condujo a su guarida. Se creía tan bonita como siempre y continuó actuando como si lo fuera, de este modo el recuerdo de su belleza quedó agazapado

---

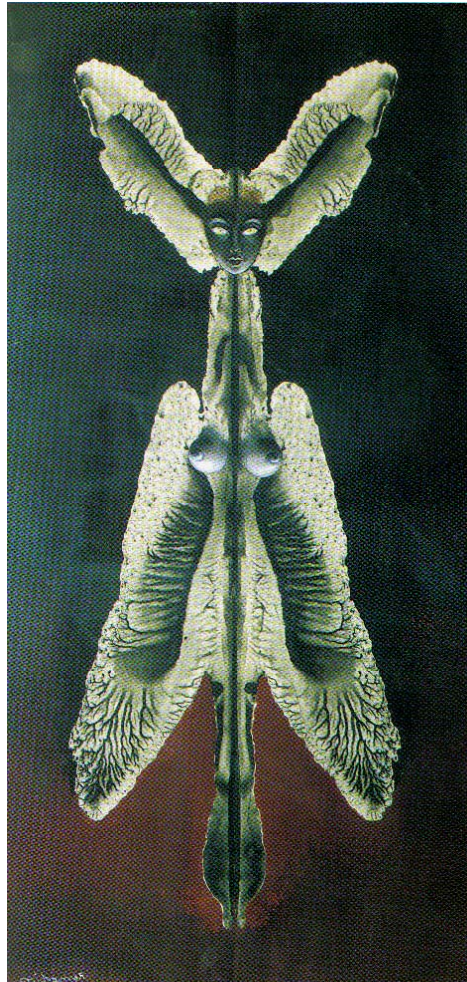
<sup>143</sup> ALLENDE, I. *Si me tocaras el corazón*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita. RBA. Barcelona. 1994. Pág. 62

en su interior y cualquiera que se le aproximara lo suficiente podía vislumbrarla bajo su aspecto externo de enano prehistórico”<sup>144</sup>.

(...) “el lugar tenía fama de hechizado, decían que se escuchaban ruidos de demonios y muchos habían visto por allí a una bruja desgreñada invocando a las ánimas de los esclavos muertos”.

(...) “oyeron con claridad un canto monstruoso”.

(...) “encontraron a una criatura desnuda, con la piel flácida colgando en pálidos pliegues (...) que gemía aterrorizada por el ruido y la luz. Era Hortensia, brillando con fosforescencia de madreperla bajo las linternas implacables de los bomberos, casi ciega”...



**Imagen 4. 13.** *Mujer o El espíritu de la noche.* 1952. Guache sobre cartulina. 42 x 22 cm.

---

<sup>144</sup> ALLENDE, I. *Si me tocaras el corazón.* En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita. RBA. Barcelona. 1994. Págs. 63 y 64

Los textos están extraídos de *Si me tocaras el corazón* uno de los *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende. El cuadro *Mujer* o *El espíritu de la noche* de Varo (**Imagen 4. 13**), pintado en México en 1952, representa una especie de mujer monstruo, desnuda y deformada, con escamas y largas orejas y los ojos amarillos.

El personaje allendiano, Hortensia, es una adolescente a quien Amadeo Peralta corteja, la lleva hasta su coche, le recita todo su repertorio de galán y la conduce a un descampado, donde termina de enamorarla. Amadeo Peralta, quien se va a casar, se olvida enseguida de la niña, pero ella —tocada por la fiebre del amor— lo busca y se muestra sumisa. Amadeo Peralta la encierra en un sótano de una vieja casa de su familia para aprovecharse de la situación, pero después de pasar un mes retozando con ella allí escondidos, sus visitas se hacen más escasas; y al encontrarla un día moribunda, decide contratar a una india para que la cuide. Hortensia permanece recluida en esa habitación oscura los cuarenta y siete años siguientes. Un día, unos niños la descubren al escuchar su extraño canto. La noticia indigna al país entero, el pueblo reúne dinero y todo tipo de ayudas para Hortensia. Amadeo Peralta, convertido en símbolo de lo abominable, es encarcelado. Sin embargo, Hortensia cada día le lleva una marmita caliente, y le explica al portero que a ella casi nunca la dejó con hambre; después se queda en la calle gimiendo con agonía, atravesando los nervios de Amadeo, quien termina por olvidar el significado de ese reproche cotidiano.

Hortensia es un personaje extralúcido y apasionado, con nombre de flor como de flores se recubrirá su cuerpo. Está descrita de forma realista pero con cualidades extrañas, en el límite con lo imposible. Lo insólito es narrado como algo cotidiano. Los tópicos propios del realismo mágico como el amor, la muerte, el tiempo o la soledad están presentes en el cuento. La hermosa adolescente se transforma en un monstruo con el aspecto que se describe en el texto seleccionado

y que se parece mucho a la *Mujer o Espíritu de la noche* de Remedios Varo: ambas están desnudas, recubiertas de escamas y líquenes, sus piernas parecen tubos y sus orejas son enormemente alargadas.

Para potenciar la expresividad del texto y la imagen, Varo y Allende se valen de diversos recursos, principalmente la metáfora y la hipérbole. Así, los ojos amarillos del personaje de Varo imitan a los de un gato (metáfora denotativa), y su mirada está perdida, como ciega; los de Hortensia están directamente “muertos” y cubiertos de “nubes plumizas” (dos hipérbolos). Los huesos de Hortensia “se le transformaron en tubos de vidrio” (metáfora) y, la mujer adquiere un aspecto de “enano prehistórico” (hipérbole). Las extremidades superiores del personaje de Varo se han transformado en alas de libélula (metáfora).

Las características de *El espíritu de la noche* que más la identifican como mujer son los senos —muy redondos, firmes y endurecidos—, y los rasgos de la cara. De resto, representa a un ser extraño, monstruoso y nunca visto, como Hortensia. El cuello es extremadamente largo. Las piernas están unidas, como si fuese una sola y están recubiertas de una extraña piel<sup>145</sup>. Esta mujer es casi bicromática; apenas hay en ella distintos valores de ocre amarillentos y de tierra sombra tostada. Una luz ilumina toda la figura, que queda en un único plano y destaca sobre un fondo oscuro y neutro, casi negro, sólo teñido de carmín en la parte inferior, lo que otorga cierta calidez al lienzo y marca la diferencia entre el plano del suelo y el plano del fondo.

Hortensia está inspirada en un personaje real, al igual que todo el cuento del que es protagonista (*Si me tocaras el corazón*). El origen se sitúa en la prensa

---

<sup>145</sup> Se podría decir, que Varo —en la terminología del Grupo  $\mu$ — ha inventado una “figura no reversible no jerarquizada”, pues los determinantes están tomados de un mismo paradigma (el paradigma animal). “Pero ya no se trata de formar un todo conocido (...), sino al contrario, de formar un tipo nuevo, lo que le impide a la figura ser reversible”. El resultado es “un producto de partes distintas”. Ver: GROUPE  $\mu$ . *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993. Págs. 273 y 274.

venezolana: “una mujer a quien un amante celoso encerró en un sótano por cincuenta años. Cuando la rescataron era un monstruo ciego, con las uñas como garras, cubierta de escamas, que había olvidado el lenguaje humano”<sup>146</sup>. El común denominador de estos personajes femeninos, o su común germen, es, en definitiva, nuevamente, la imaginación. Las dos creadoras toman como materia bruta la realidad circundante y cotidiana y la transforman en realidad mágica.

En el texto de Allende, se compara a Hortensia con “una bruja desgredada” que invocaba a las ánimas de los esclavos muertos<sup>147</sup>. El sentido de “bruja” al que se refiere Allende es el de la antítesis de la imagen idealizada de la mujer. El espacio descrito en el texto remite a lo subterráneo: una tumba, que connota muerte, donde circulan espíritus. La autora también lo define como un foso:

“Cuarenta y siete años más tarde, cuando Hortensia fue rescatada del foso donde había permanecido sepultada...”<sup>148</sup>.

como una guarida, es decir un refugio, un espacio apropiado para esconderse; además, Allende afirma:

“el lugar tenía fama de hechizado”.

“(…) Hortensia fue a parar al sótano del antiguo ingenio de azúcar de los Peralta, donde permaneció encerrada toda su vida. Era un recinto amplio, húmedo, oscuro, asfixiante en verano y frío en algunas noches de la temporada seca, amoblado con unos cuantos trastos y un jergón. Amadeo Peralta no se dio tiempo para acomodarla mejor, a pesar de que algunas veces acarició la fantasía de convertir a la muchacha en una concubina de

---

<sup>146</sup> ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y Espiritus*. Edita: Plaza & Janés Barcelona. 1998. Pág. 111

<sup>147</sup> C. G. Jung considera que las brujas son una proyección del alma masculina, del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre. (Ver: ADLER, Gerhard. *Études de Psychologie Jungienne*, Ginebra. 1957. Pág. 18.)

<sup>148</sup> ALLENDE, I. *Si me tocas el corazón*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita. RBA. Barcelona. 1994.

cuentos orientales, envuelta en tules leves y rodeada de plumas de pavo real, cenefas de brocado, lámparas de vidrio pintados, muebles dorados de patas torcidas y alfombras peludas donde él pudiera caminar descalzo”.<sup>149</sup>.

Hortensia se sitúa en un sótano —que en palabras de Bachelard— se trata de

“un ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”.<sup>150</sup>.

El habitante apasionado cava el sótano,

“lo cava más, hace más activa su profundidad. El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite”<sup>151</sup>.

En el sótano se mueven los seres más lentos, menos vivos y más misteriosos. Para un ser valiente la racionalización es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva; las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro<sup>152</sup>. Por eso, este extraordinario espacio es el más adecuado para situar una historia tan mágica y oscura como la de Hortensia.

---

<sup>149</sup> ALLENDE, I. *Si me tocas el corazón*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita. RBA. Barcelona. 1994.

<sup>150</sup> ALLENDE, I. *Si me tocas el corazón*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita. RBA. Barcelona. 1994.

<sup>151</sup> BACHELARD. G. *La poética del espacio* (1957). Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1995. Pág. 49

<sup>152</sup> BACHELARD. G. *La poética del espacio* (1957). Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1995. Pags. 49 - 50.



### 4.13. Volar gracias a una capa

(...) “pudo ver con nitidez a un fantasma vestido de azul, dio una voltereta en el aire y por un instante pareció detenerse en el gesto de saludarla desde el cielo. Ella sofocó un grito, segura de que la aparición caería como una piedra y se desintegraría al tocar tierra, pero la capa se infló y aquel coleóptero radiante estiró los brazos y se aferró a un níspero vecino. (...) Patricia no atinó a moverse mientras en las alturas volaban esos silenciosos pájaros con capas de oro”<sup>153</sup>.

El fragmento pertenece a *Regalo para una novia* uno de los *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende. *Aprendiz de Ícaro*, 1959 (**Imagen 4. 14**), de Remedios Varo es un dibujo a lápiz y sanguina sobre cartulina.



**Imagen 4. 14.** *Aprendiz de Ícaro*. 1959. Lápiz y sanguina/cartulina. 45 x 58 cm.

La magia y las fuerzas sobrenaturales forman parte de la situación que dibuja Varo: un joven —bien ataviado con un traje y una capa con forma de

---

<sup>153</sup> ALLENDE, I. *Regalo para una novia*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 76

cometa— vuela, por el pasillo de un edificio románico, dirigido por alguien o algo (que no se ve, pues queda fuera de los límites de la composición) que agarra los hilos que parten de su capa–volantín: tal vez sea un niño que juega con su cometa, como ocurre en otro cuadro de Varo (*Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*, 1956 (**Imagen 1. 54**); o tal vez sea un instrumento que permite el vuelo del personaje cuando suena su música, tal y como sucede en *Vuelo Mágico*, 1956 (**Imagen 2. 42**). En el trayecto por el aire, acompañan al aprendiz numerosas libélulas que parecen guiarlo o ayudarlo ante su torpeza. Se dirigen a una vela encendida, situada sobre una pequeña mesa redonda, en una de las habitaciones que comunica con el pasillo a través de una ancha ventana, y que, con su radiante llama, llena de incandescencia ese espacio. La vivienda es vieja, tiene algunas paredes estropeadas y por ellas crecen plantas y raíces.

En la situación del texto, Allende juega con el dinamismo, el movimiento y colorido, pero también con cierto misterio que radica en ocultar lo que trata de ver la protagonista del cuento, Patricia. Para ello, la escritora se vale del empleo de tres metáforas que concuerdan con la forma en que Patricia percibe lo que está viendo. De este modo, el pretendiente de Patricia —que el lector conoce porque se ha mencionado con anterioridad— se convierte, sucesivamente, en:

“un fantasma vestido de azul, un coleóptero radiante con brazos y unos silenciosos pájaros con capa de oro”<sup>154</sup>

Estas metáforas le dan al texto un tono mágico y sobrenatural, pero sobre todo lúdico, irónico y humorístico, pues, ante su confusión, Patricia percibe la escena como un verdadero caos, donde reina la sorpresa y lo insólito.

---

<sup>154</sup> ALLENDE, I. *Regalo para una novia*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994.

Las conexiones entre las dos escenas son evidentemente temáticas y argumentales. Reflejan el deseo de volar por parte de sus protagonistas, pero ambos lo hacen con gran torpeza y ayudándose de objetos diversos: una capa inflada y el muro al que está apunto de agarrarse el aprendiz (en Varo); y el níspero (en Allende).

Se sabe que son humanos. Esto es así, incluso, en el texto de Allende, no sólo porque se ha descrito con anterioridad, sino porque se mencionan partes claves del cuerpo humano, como los brazos. Tanto Horacio (así se llama el que parecía un fantasma o un coleóptero) como el aprendiz de Ícaro muestran su deseo de superarse, como indica la simple acción de volar, aunque en el caso de Horacio (el personaje de Allende), también hay un propósito de llamar la atención a una dama (Patricia), a la que quiere conquistar.

Aunque hay algunas conexiones elementales entre el texto y la imagen, si se aprecian en su contexto cada una de las creaciones, se observarán las diferencias.

Varo se inspiró, para esta composición, en la mitología de Ícaro, el hijo de Dédalo y una esclava para transmitir sus propios sentimientos alimentando su arsenal narrativo y espiritual<sup>155</sup>. Pero Varo no delata cuál será el final de este arriesgado aprendiz. Sólo capta un instante y deja que el espectador invente el resto. Aún así, la escena se separa bastante de la leyenda de Ícaro, que se desarrolla en un exterior: En la imagen de Varo, el aprendiz se acerca a la vela, que con su

---

<sup>155</sup> La leyenda cuenta que Ícaro consigue escapar del laberinto donde estaba aprisionado con su padre gracias a las alas que le fabrica Dédalo, alas que fija, con cera, sobre sus hombros, y con las que vuela sobre el mar. Pero, desoyendo todos los consejos de prudencia, se eleva más y más alto, y más y más cerca del sol, por lo que la cera se funde y cae el mar. Este mito simboliza las ambiciones desmesuradas del espíritu, de la inteligencia que peca de insensata, de la imaginación perversa. (Ver: DIEL, P. *El simbolismo en la mitología griega*. Edita: Labor. Barcelona. 1976. / CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Edita : Robert Laffont y Jupiter. París, 1982.)

calor tal vez pueda derretir la cera de sus hombros sobre la que está pegada la capa; pero aunque cayera al suelo no se haría tanto daño, porque el aprendiz que pinta Varo aún no ha sido capaz de sobrevolar ni la mitad de altura que la de su supuesto maestro. De todas maneras, no se saben cuáles eran las verdaderas intenciones de Varo con esta imagen.

El personaje que intenta volar en el cuento de Allende es Horacio, que hereda de su padre (cuando éste se retira) el circo que poseía y dirigía. Así, en su veintena, queda a cargo de esta empresa, de la que le interesa, sobre todo, su aspecto comercial. Se propone ser rico para encontrar la estabilidad que su familia nunca le ofreció. A sus cuarenta y seis años, se enamora de Patricia Zimmerman. Ella está casada con un joyero y es muy distinta a las mujeres que hasta entonces han sido amantes de Horacio. El dueño del circo quiere arrebatarla a su marido para amarla de la mejor manera posible. Le envía cada día ramos de flores que Patricia tira a la basura y cartas que ella no abre, incluso una joya de la empresa de su marido que también devuelve. Entonces, Horacio decide llamar su atención de una forma más original. Primero piensa en cómo distraer a su marido. Envía a una bella joven a devolver la joya que él había comprado y por quien el marido de Patricia había sentido curiosidad; un interés que crece al ver a la joven (la invita a cenar y varios días después la lleva a Nueva York). Mientras tanto, Horacio prepara una función para Patricia. El fragmento extraído del cuento corresponde con el momento en que, desde la terraza, la mujer percibe a los fantasmas (Horacio y su séquito) dando volteretas en el aire, al que sigue un divertido y animado espectáculo circense. Después de todo ello, por fin, Patricia sale riendo a su encuentro<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Otro cuadro de Varo que conecta, en cierto modo, con el anterior fragmento (siempre descontextualizado) del cuento *Regalo para una novia* de Allende es *Banqueros en acción* (1962), donde varios hombres vestidos con frac y sombreros oscuros vuelan también gracias a sus capas ante la sorpresa de una mujer que los observa asustada escondida tras la pared de una edificación.

## 4.14. Brujas adivinatoras

(...) “¿qué bola es esa? —preguntó el soldado.

—la bola de cristal donde Olga ve todo lo que nadie más puede ver—”<sup>157</sup>.

“Olga partió al camión y poco después regresó con una esfera de vidrio y un desteñido paño de terciopelo bordado”...<sup>158</sup>

“Una mata de pelo salvaje teñido con henna caía sobre sus hombros como una estrafalaria peluca en diversos tonos de bermellón, se colgaba tantos abalorios que parecía un ídolo cubierto de baratijas, aspecto que la ayudaban en su tareas adivinatorias, la bola de vidrio y las cartas de tarot brotaban como extensiones de los dedos”...<sup>159</sup>

En ese período de tantas incertidumbres la maga afinó el talento, apremiada por las circunstancias desarrolló fuerzas desconocidas y creció hasta convertirse en ese mujerón formidable....<sup>160</sup>

...al entrar a una vivienda le bastaba olisquear el aire por unos segundos para impregnarse del clima, sentir las presencias invisibles, captar las huellas de las desgracia, adivinar los sueños, oír los susurros de los muertos y comprender las necesidades de los vivos....<sup>161</sup>

...estaba convertida en una bruja despelucada, pero no había mermando su energía de curandera y vidente....<sup>162</sup>

Todo está en la mente, la imaginación obra milagros, sostenía. Su vivienda también mostraba desgaste, parecía un bazar de santero atiborrado de empolvados artículos de magia, con más desorden y menos colorido que antaño. Del techo aún colgaban ramas secas, cortezas y raíces, se habían multiplicado las estanterías con frascos y cajas, el antiguo aroma a incienso de las tiendas de los pakistanos había desaparecido, tragado por olores más poderosos. Muchos potes aún conservaban nombres sugerentes: No-me-olvides, Negocio-seguro, Conquistador-irresistible, venganza-solapadas, Placer-violento, Quítales todo”...<sup>163</sup>

<sup>157</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 20.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Op. cit. Pág. 25

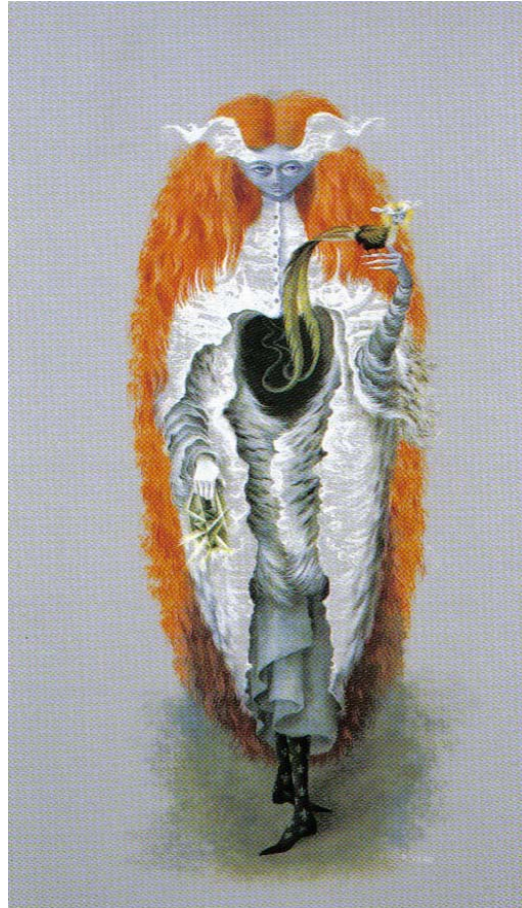
<sup>160</sup> Op. cit. Pág. 39

<sup>161</sup> Op. cit. Pág. 40

<sup>162</sup> Op. cit. Pág. 219

<sup>163</sup> Ibid.

El anterior fragmento pertenece a *El plan infinito* (1991) de Isabel Allende. Remedios Varo pintó con técnica mixta sobre papel *Bruja que va al Sabbath* (**Imagen 4. 15**), en México en 1957.



**Imagen 4. 15.** *Bruja que va al Sabbath*. 1957. Mixta sobre papel. 55 x 32 cm.

Olga dispone de una bola mágica y, debido a las necesidades de la vida, desarrolla “fuerzas desconocidas”; es capaz de sentir presencias invisibles, adivinar sueños y oír a los muertos: sucesos paranormales que se escapan de los marcos realistas y se sumergen en lo imaginario. *La bruja que va al Sabbath* (de Varo) tiene sus manos ocupadas por elementos fantásticos: un objeto geométrico que irradia rayos luminosos y cuya utilidad tal vez sea la de vislumbrar el futuro; del dedo pulgar de la otra mano brota una mujer-pájaro (permutación o metáfora conmutativa) con el mismo rostro y melena de la hechicera (repetición icónica),

pero cuerpo y patas de alas, y dos largas plumas en la cola que se introducen y pierden en el interior del tórax de la propia maga, a través de un profundo agujero con forma de corazón que ocupa toda la cavidad torácica. Su cuello es extremadamente largo y está abrigado con una extraña prenda abotonada, blanca y espumosa o de plumas. El resto del ropaje lo constituye una falda gris y unas medias oscuras con un estampado de flores de lis. Su cara triangular, ojos almendrados y los labios finos son los rasgos andróginos de los autorretratos de Varo. Destaca la cabellera naranja que casi le llega hasta los pies. Está sola, igual que la mayoría de los personajes imaginarios de Remedios, quien esta vez, reflexiona sobre su propia existencia y se representa como bruja, de acuerdo a su creencia en la magia y la superstición.

En la novela, también se describe a Olga con expresiones como:

“la mujer de greñas rojas”<sup>164</sup>,

“la del cabello imposible”<sup>165</sup>,

un cabello que igualmente recuerda al de *La bruja que va al Sabbath*. Olga, como buena adivinadora y maga tiene una boa:

“No se siente sobre esa caja, ahí va la boa y no hay que tapparle los huecos de ventilación”<sup>166</sup>,

y fabrica collares con cuentas de colores para la buena fortuna y para la invisibilidad:

“Olga fabricaba collares con cuentas de colores.

—Son para la buena fortuna —le notificó al huésped.

---

<sup>164</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 17

<sup>165</sup> Ibid.

—Y también para la invisibilidad —dijo la niña.  
—¿Cómo?  
—Si usted empieza a volverse invisible se pone uno de estos collares y todos pueden verlo —aclaró Judy<sup>167</sup>.

Olga no conoce las leyes de la magia, ni la ciencia de la astrología, o adivinaciones y otros asuntos propios de su profesión,

“pero a la hora de usar su bola de maga o sus naipes marcados resultaba un portento. Lo suyo no era una ciencia oculta sino arte de la fantasía, compuesto en su mayor parte de intuición y astucia. Estaba genuinamente convencida de sus poderes sobrenaturales, hubiera apostado la cabeza en favor de sus profecías y si le fallaban siempre tenía a flor de labios una disculpa razonable, por lo general se trataba de una mala interpretación de sus palabras. Cobraba un dólar por adelantado para adivinar el sexo de los niños en el vientre de la madre. Acostaba a la mujer en el suelo, con la cabeza hacia el norte, le colocaba una moneda en el ombligo y balanceaba sobre su barriga un trozo de plomo atado a un hilo de pescar. Si ese improvisado péndulo se movía en la dirección de las agujas, del reloj nacería un niño y al revés una niña. El mismo sistema aplicaba con vacas y yeguas preñadas, apuntando a las ancas del animal. Daba su veredicto, lo escribía en un papel y lo guardaba como prueba contundente<sup>168</sup>. (...) “Entre los amuletos y potiches que ofrecía lo más solicitado era su ‘agua magnetizada’ milagroso líquido envasado en toscos frascos de vidrio verde. Explicaba que se trataba sólo de agua común, pero dotada de poderes curativos porque estaba impregnada de fluidos psíquicos. Realizaba esta operación en noche de luna llena y, según habían comprobado Judy y Gregory, consistía simplemente en llenar los frascos, taparlos con un corcho y ponerles las etiquetas, pero ella aseguraba que al hacerlo cargaba el agua de fuerza positivas, y así debía ser, porque las botellas se vendían como pan caliente y los usuarios nunca se quejaron de los resultados. Según cómo se empleara prestaba diversos servicios: bebiéndola lavaba los riñones, frotándola aliviaba dolores de artritis y en el peinado mejoraba la concentración mental pero no tenía efecto en dramas pasionales, como celos, adulterio, o involuntaria soltería en este punto la hechicera era muy clara y lo así se lo advertía a los compradores. Tan escrupulosa era en sus recetas como en asuntos de dinero, sostenía que no existe buen remedio gratuito, sin embargo no cobraba por ayudar en un parto, le gustaba traer criaturas a este mundo, nada podía compararse al instante en que aparecía la cabeza del recién

---

<sup>166</sup> Op. cit. Pág. 18

<sup>167</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 19

<sup>168</sup> Op. cit. Pág. 26



nacido en la sangrienta abertura de su madre. Ofrecía sus servicios de comadrona en las fincas aisladas y los sectores más pobres de los pueblos, en especial los barrios de negros, donde la idea de dar a luz en un hospital era todavía una novedad. Mientras esperaba junto a la futura madre, cosía pañales y tejía botines para el niño y sólo en esas raras ocasiones se dulcificaba su pintarrajeado rostro de hechicera. Cambiaba el tono de voz para animar a su paciente durante las horas más difíciles y para cantar la primera canción de cuna que había traído al mundo. A los pocos días cuando madre e hijo habían aprendido a conocerse mutuamente, se reunía con los Reeves, que acampaban cerca. Al despedirse anotaba en un cuaderno el nombre del niño, la lista era extensa y a todos los llamaba sus ahijados. Los nacimientos traen buena suerte, era su brusca explicación por no cobrar servicios”<sup>169</sup>.

Olga tenía una relación de hermana con Nora, la mujer de Charles Reeves, padre del protagonista de la novela, Gregory Reeves, la relación con los hijos de este matrimonio era de

“tía regañona. A Charles Reeves lo trataba como a un socio, con una mezcla de petulancia y buen humor, nunca se tocaban, parecían no mirarse si quiera, pero actuaban en equipo, no sólo en el negocio de los cuadros sino en todo lo que hacían juntos. Ambos disponían del dinero y de los recursos de la familia, consultaban los mapas y decidían los caminos, salían a cazar, perdiéndose durante horas bosque adentro. Se respetaban y se reían de las mismas cosas, ella era independiente, aventurera y de carácter tan decidido como el predicador, estaba fabricada de su mismo acero, por lo mismo no la impresionaba ni el talento artístico de ese hombre. Era la reciedumbre masculina de Charles Reeves, que más tarde sería también la característica de su hijo Gregory, lo único que en algunos momentos la subyugaba”<sup>170</sup>.

Cuando Charles Reeves cae enfermo, Nora se refugia en sus creencias Bahai. Entonces, Olga ocupa con naturalidad el lugar del padre: decidía la ruta, manejaba el camión, echaba al hombro los bultos más pesados, reparaba el motor cuando daba guerra, cazaba liebres y pájaros y, con la misma autoridad, impartía órdenes a Nora o propinaba nalgadas a los niños cuando se sublevaban.

---

<sup>169</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 26-27

<sup>170</sup> Op. cit. Pág. 27

Para viajar, utilizaba pantalones ordinarios de obrero, camiseta y gorra. Pero para trabajar de clarividente se ponía una falda de flores chillona, una blusa escotada, collares ruidosos y botas amarillas; se maquillaba a brochazos sin el menor cuidado: las mejillas de payaso, la boca roja, los párpados azules. El efecto de esa máscara, esos vestidos y “el incendio” de su pelo era atemorizante y pocos se atrevían a rechazarla por miedo que de una morisqueta los convirtiera en estatuas de sal. Abrían la puerta, se encontraban ante esa grotesca aparición con una bola de vidrio en la mano y el estupor los dejaba boquiabiertos. Era muy simpática cuando tenía necesidad; solía regresar al campamento con un trozo de pastel o carne, regalos de clientes satisfechos por el futuro prometido en los naipes mágicos, y por el chispazo de buen humor que encendía en el aburrimiento perenne de sus vidas<sup>171</sup>.

La conexión argumental y temática entre el texto sobre Olga de *El plan infinito* y *La Bruja que va al Sabbath* hace que sea posible pensar en la imagen de Remedios como ilustración de la narración de Allende, o a la inversa, la narración de Allende como complemento de la pintura de Varo; aunque, por sí solas, imagen y narración tienen la suficiente fuerza y autonomía para estar aisladas. Ambos personajes encarnan la figura de la bruja: lo más opuesto que existe de la imagen idealizada de la mujer. Jung considera que las brujas materializan esta sombra rencorosa, de la que los hombres no pueden liberarse, y se inviste, al mismo tiempo, de una potencia temible. Pero esta proyección es, en realidad, una participación secreta en la naturaleza imaginaria de las brujas. Mientras que estas fuerzas oscuras de lo inconsciente no sean asumidas en la claridad del conocimiento, de los sentimientos y de la acción, la bruja sigue viviendo entre los

---

<sup>171</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 39

humanos. Fruto de los rechazos, encarna también los temores o anhelos de la psique humana incompatible con su propio “yo”<sup>172</sup>.

#### 4.15. Llegar desde otro mundo

“Madre, la llamó primero con el pensamiento y luego con un desgarrado grito, y entonces las imágenes imprecisas se concentraron, las líneas difusas se perfilaron como firmes trazos de pluma y Nora Reeves apareció de cuerpo entero, real y presente, y le tendió las manos sonriendo. Quiso ponerse en pie para abrazarla como no lo había hecho jamás, pero no logró moverse y se quedó en su sitio repitiendo mamá, mientras la habitación se llenaba de una luz incandescente y poco a poco llegaban otros visitantes: Cyrus, Juan José Morales de la mano de Thui Nguyen, el chico de Kansas, que murió en sus brazos y otros lívidos soldados, Martínez sin asomo de la antigua insolencia, pero todavía con su atuendo de *pachuco*, y muchos más que fueron entrando silenciosos y llenaron el cuarto. Gregory Reeves se sintió bañado por la sonrisa de Nora, que tanto necesitó de niño y en vano buscó de adulto. Permaneció inmóvil en el silencio tranquilo de un tiempo detenido en los relojes, hasta que lentamente desapareció el séquito de los muertos. La última en irse fue su madre que retrocedió flotando y se diluyó en la pared, dejándole la certeza de un cariño que no supo expresar en vida, pero que siempre le tuvo”<sup>173</sup>.

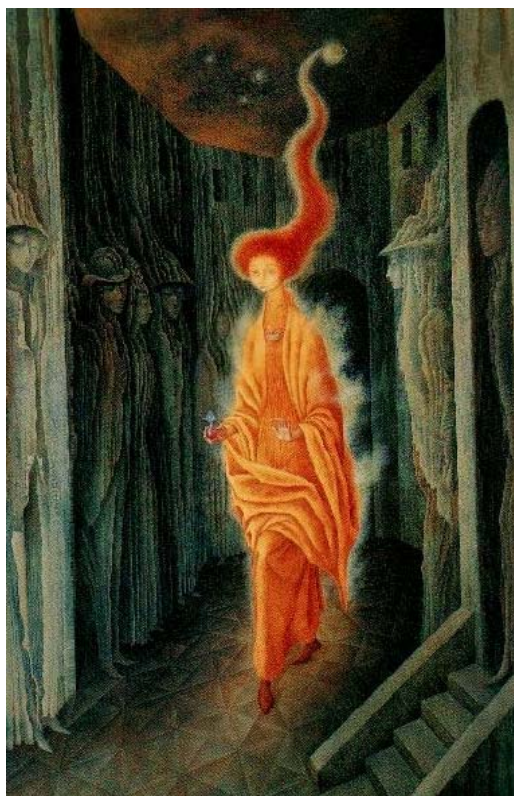
El texto pertenece a la cuarta parte de *El plan infinito* (1991), *La llamada*, 1961 (**Imagen 4. 16**), es de la época mexicana de Varo.

En el texto, una imagen del pensamiento del protagonista Gregory Reeves se convierte en real: la madre del personaje, que estaba muerta, se presenta en la habitación rodeada de una luz incandescente junto con otros visitantes muertos, que se van de la misma manera que han llegado. Más tarde, Nora (madre de Gregory) retrocede flotando y se diluye en la pared. Allende se eleva, de nuevo, a un mundo donde no están precisos los límites entre lo real y lo imaginario, donde lo sobrenatural es posible, los muertos y los vivos se comunican. En *La llamada*,

<sup>172</sup> ADLER, G. *Études de Psychologie Jungienne*. Edita: Georg. Ginebra. 1957. Pág. 18. La bruja ha sido considerada, por la influencia de la predicación cristiana, como una degradación deliberada de las sacerdotisas, de las sibilas y de las magas druídicas..

<sup>173</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 306

una mujer —con un mortero colgado del cuello e iluminada por una estrella enlazada en su largo cabello que se pierde en las alturas— aparece de repente en una edificación sin techo y en cuyas paredes hay diversas figuras humanas grises, apagadas y dormidas mezcladas con los muros que las atrapan. Se podría pensar que Gregory Reeves, el protagonista de *El plan infinito*, está presenciando la escena pintada por Varo, en la que su madre y todos sus amigos muertos emergen, como en el cuadro, a través de diferentes pliegues labiales de la pared. El personaje femenino de Remedios Varo camina ligero, como si flotara, de la misma manera que Nora retrocede.



**Imagen 4. 16.** *La llamada*. 1961. Óleo sobre masonite. 98.5 x 68 cm.

Remedios Varo quiso representar en *La llamada* a una figura que trata de despertar a unos seres petrificados y dormidos. Varo se interesó por las doctrinas budistas, donde la mano abierta es, el gesto (“mudra”) de bendición; también recuerda el último sermón de Buda: Cuando sus discípulos le pidieron que les diera sus últimos consejos, Buda abrió sus manos y se las enseñó diciendo que no

escondía nada, porque todo lo que conocía se lo había enseñado ya. Una mano abierta es la que da, la que bendice y, en esta tradición, el don más grande es el conocimiento y la compasión, que consiste en la búsqueda personal de la iluminación, en conseguir ser una luz para uno mismo. El personaje de *La llamada* está literalmente iluminado. Según Joseph Campbell, este cuadro conforma la primera etapa del viaje mitológico, pues el destino ha invocado a la heroína y ha cambiado su centro de gravedad espiritual desde dentro de los límites de su sociedad a una zona desconocida<sup>174</sup>.

El papel de la madre<sup>175</sup> toma en las obras de Isabel Allende una notable importancia. Durante su vida Gregory Reeves, protagonista de *El plan infinito*, no disfruta de una buena relación con su progenitora; una vez muerta, Nora se le aparece, como un espíritu, para darle fuerzas. El fragmento de Allende pertenece a una parte de la novela en la que se narra la historia de la hija de Gregory, Margaret, inmersa en el mundo de la prostitución y las drogas; se alude también a la madre de ésta, Samantha, la primera mujer de Gregory; se describe la relación de Gregory con Shannon, su segunda esposa y madre de su segundo hijo, David, un torbellino de rebeldía que Shannon abandona al sentirse incapaz de controlarlo; se relata el caso de Benedic y su hijo, quien sufre una enfermedad que lo ha llevado de regreso a la edad de catorce años. Se trata de todo el cúmulo de circunstancias que llevan a Reeves a caer en una crisis nerviosa, pues al resto de problemas se ha añadido el de la muerte de su madre.

---

<sup>174</sup> CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. En: Bollingen Series. N° 17. Princeton, N.J. 1968. Pág. 58.

<sup>175</sup> La madre simboliza la seguridad de la protección, el calor, la ternura y el alimento. Es también, al contrario, el riesgo de opresión y ahogo por una prolongación excesiva de su función, cuando la generosidad se torna acaparadora y castradora. En el análisis moderno, la madre —o lo inconsciente— es la primera forma del “ánima” del individuo. (Ver: ADLER, G. “*Études de Psychologie Jungienne*”. Edita: Georg. Ginebra. 1957. Págs. 53, 54, 111, 206)

Cuando Gregory trabajaba en una fábrica y se sentía muy solo, recibía algunas visitas imaginarias, como la de sus amigos Carmen y Cyrus; y también, nuevamente, la de Nora:

“Su madre se materializaba de pronto, discreta y tenue. Le llevaba unas galletas y un hueso para Oliver, se sentaba junto a la puerta en el borde de la silla y conversaba con la mayor formalidad de los mismos temas de siempre: Historia, recuerdos del padre, música. Cada día parecía más etérea y más borrosa. Los sábados escuchaban juntos el programa de ópera de la radio y Nora, conmovida hasta las lágrimas, comentaba que ésas eran voces de seres sobrenaturales, los humanos no podían alcanzar tal perfección. Con sus habituales buenas maneras miraba de lejos el montón de libros junto a la cama y preguntaba cortésmente qué estaba leyendo”<sup>176</sup>.

Nora es un personaje femenino original, que cumple el papel de esposa, madre y maestra; deja su profesión al casarse, pero imparte clases a sus hijos, quienes no iban a la escuela debido a la vida de trashumantes que llevaba la familia. Nora era tímida e introvertida, de huesos largos y movimientos lentos; su rostro es descrito por Allende metafóricamente como *rostro de gato*. Además, tal como la percibe Charles Reeves:

“había algo límpido en ella, una cualidad transparente que no era sólo inocencia, sino auténtica rectitud, un rasgo luminoso, frío e incontaminado como el hielo”<sup>177</sup>.

Su rostro es triangular y cubierto de pecas; su cabello largo y pálido, aunque solía recogerse en un moño, no se maquillaba, ni usaba adornos, y

“...siempre parecía recién aseada. En esos viajes polvorientos donde escaseaba el agua para lavarse y resultaba imposible planchar un vestido, ella se las arreglaba para presentarse tan pulcra como el blanco mantel almidonado de su mesa”<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 113 y 114.

<sup>177</sup> Op. cit. Pág. 29.

Es un personaje que vive elevado en una dimensión superior:

“Su carácter reservado se acentuó con los años, poco a poco se desprendió de la tierra, elevándose a una dimensión donde nadie pudo darle alcance”<sup>179</sup>.

“Sus padres, judíos rusos, le dieron la mejor educación que pudieron costear, se graduó de maestra y aunque dejó su profesión al casarse, se mantenía en forma estudiando historia, geografía y matemáticas para enseñarles a sus hijos, porque resultaba imposible enviarlos a la escuela con la vida de bohemios que llevaban”<sup>180</sup>.

El proceso de aislamiento de Nora comienza cuando conoce a Charles Reeves, quien le propone viajar con él, lo que ella acepta de inmediato:

“con la sensación de haber sido tomada de la mano de una vez para siempre. En ese momento, cuando imaginó la posibilidad de entregarle su alma, comenzó el proceso de abandono que marcaría su destino. Partió sin despedirse de nadie, con una bolsa de libros como único equipaje”<sup>181</sup>.

“Gregory vivió intrigado por la misma curiosidad que atrajo a Charles Reeves en aquella sala alquilada en un pueblo pobre del medioeste, intentó mil veces derribar los muros que aislaban a su madre y tocar sus sentimientos, pero como nunca lo consiguió decidió que en su interior no había nada, estaba vacía y era incapaz de amar a nadie con certeza, a lo más manifestaba una imprecisa simpatía por la humanidad en general”<sup>182</sup>.

Nora se viste de luto en el aniversario de las bombas que pusieron fin a la guerra con el Japón. Dejó de interesarse por las personas cercanas, sus hijos y su marido. Las noticias sobre la guerra, los campos de concentración y la devastación de la bomba atómica la sumieron en una crisis nerviosa. Nora vivía en la cabaña que su marido, Charles Reeves, había comprado hacía treinta años; la vivienda se

---

<sup>178</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 25.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Op. cit. Pág. 27.

<sup>181</sup> Op. cit. Pág. 29.

<sup>182</sup> Op. cit. Pág. 29 y 30.

encontraba decrepita y precaria, pero ella no hacía nada por arreglarla, hasta que su hija Judy y su segundo marido

“aparecieron de visita y encontraron a la anciana sentada en el sillón de mimbre bajo el sauce, porque el techo del porche se había desmoronado, los pilares estaban podridos”<sup>183</sup>.

Así que la recogen, dejándole a Charles una nota con su nueva dirección para que su espíritu pudiera visitarla en la casa de Judy.

“Charles Reeves debe haber encontrado el mensaje, tal y como encontró los otros cada vez que su viuda cambió de domicilio, porque no faltó ni un solo jueves a la cita póstuma ni Nora perdió de vista el hilo de la naranja que la unía al otro mundo”<sup>184</sup>.

Nora Reeves murió de una pulmonía.

“O tal vez se había ido muriendo de a poco a poco desde hacía más de cuarenta años y nadie se dio cuenta. En los últimos años su mente divagaba por caracoleados senderos espirituales y para no perder el rumbo andaba siempre con la invisible naranja del “Plan Infinito” en la mano. Judy le rogaba que la dejara en casa cuando salían, no fuera la gente a pensar que su madre llevaba la mano estirada para pedir limosna. Nora se creía de diecisiete años en un palacio blanco donde la visitaba su novio, Charles Reeves, quien aparecía a la hora del té con sombrero de vaquero, una serpiente mansa y una bolsa de herramientas para arreglar los desperfectos del mundo, tal como la había visitado religiosamente todos los jueves desde el día lejano en que se lo llevó la ambulancia para otro mundo. La agonía comenzó con fiebre intermitente y cuando la anciana entró en estado crepuscular, Judy y su marido la trasladaron al hospital. Allí permaneció un par de semanas, tan débil que parecía volatizarse de a poco, pero Gregory estaba seguro que su madre no agonizaba. Le regaló un equipo de sonido para que escuchara sus discos de ópera, notó que movía levemente los pies bajo las

---

<sup>183</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 29 y 30

<sup>184</sup> Ibid.



sábanas al ritmo de las notas y algo así como una sonrisa infantil le rozaba la boca, prueba concluyente de que no pensaba marcharse”<sup>185</sup>.

Su hijo creía que estaba bien porque todavía se conmovía con la música.

“Pero una madrugada lo llamaron del hospital y amaneció con su hermana junto a una camilla donde yacía el cuerpo leve de una mujer sin edad. Su madre iba para los ochenta años, pero se había despedido de la existencia hacía mucho, abandonándose a una locura benigna que la ayudó a evadirse por completo de los dolores de la existencia, aunque sin afectar sus modales educados ni la delicadeza de su espíritu, Nora Reeves retrocedía a otro tiempo y a otro lugar, hasta que perdió la cuenta del olvido. Al final de su vida creía ser una princesa de los Urales y deambulaba cantando arias por las albas habitaciones de un lugar encantado”. (...).

“Regresó a una juventud imaginaria, donde no existían deberes ni sufrimientos, sólo tranquilas diversiones de música y libros. Leía por el placer de comprobar las infinitas variaciones de veinticuatro signos impresos sobre el papel, pero no recordaba las frases ni se daba cuenta del tema, hojeaba con el mismo interés una novela clásica o el manual de instrucciones de un aparato eléctrico. Con los años se había encogido al tamaño de una muñeca transparente, pero con los cosméticos milagrosos de sus fantasías, o tal vez simplemente con la inocencia de la muerte, recuperó la frescura perdida en tanta vida y al morir se veía tal como Gregory la recordaba cuando era niño y ella le revelaba las constelaciones en el firmamento. Las semanas de fiebre, el prolongado ayuno y el cabello cortado a mechones por las tijeras de su nieto, que ya no volvió a crecerle, no lograron destruir esa ilusión de belleza. Se le fue el alma con la dulce timidez que le era propia, de la mano de su hija. La enterraron sin aspavientos ni lágrimas un día de lluvia”<sup>186</sup>.

Después de muerta, la imagen de su madre se le siguió apareciendo sucesivas veces a Gregory.

---

<sup>185</sup> Op. cit. Págs. 301 y 302.

<sup>186</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Págs. 302 y 303.

“Su madre acudió de nuevo como un recuerdo persistente, su voz susurrándole, tratando de decirle algo, y se dio cuenta de que no la conocía, era una extraña. (...) ...la vio joven, con vestido de cuello de encaje y el pelo recogido en un moño, de pie a la salida de un pueblo polvoriento”<sup>187</sup>.

Casi siempre se le aparecía en momentos en que se sentía débil, para apoyarlo:

“Cuando llegaba al límite de sus fuerzas invocaba la visión de su madre, tal como se le apareció después de su muerte, con los brazos extendidos y una sonrisa de bienvenida, que lo calmaba, aunque en el fondo sabía que se aferraba a una ilusión, esa madre afectuosa era una creación de su mente”<sup>188</sup>.

Aunque tal vez el personaje de *La llamada* no sea un difunto que vuelve a la vida, sí es un ser proveniente de otro mundo para ayudar a alguien que lo reclama. Se trata de una escena tranquilizadora, llena de paz, silencio y armonía.

La jerarquía visual del cuadro está perfectamente estructurada: el elemento principal es la mujer anaranjada e iluminada, cuya calidez contrasta con el frío fondo verdoso. La composición se equilibra con una tendencia a la simetría, donde el personaje central actúa como una especie de eje. La imagen, responde a la teoría de Arnheim sobre *El poder del centro*, pues se representan dos sistemas espaciales en interacción, el cósmico y el local. El sistema concéntrico o cósmico viene dado por la figura incandescente, tras ella hay un sistema cartesiano donde confluyen infinitud de rectas verticales y horizontales conformando una verdadera cuadrícula.

“El sistema centrado aporta el punto medio, el punto de referencia de todas las distancias y el lugar de cruce de la vertical y la horizontal centrales de la cuadrícula. Y el sistema cartesiano aporta las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha,

---

<sup>187</sup> Op. cit. Pág. 305.

<sup>188</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 312

indispensables en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> ARNHEIM, R. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1993. Págs. 9 -11.

## 4.16. Presencia prodigiosa

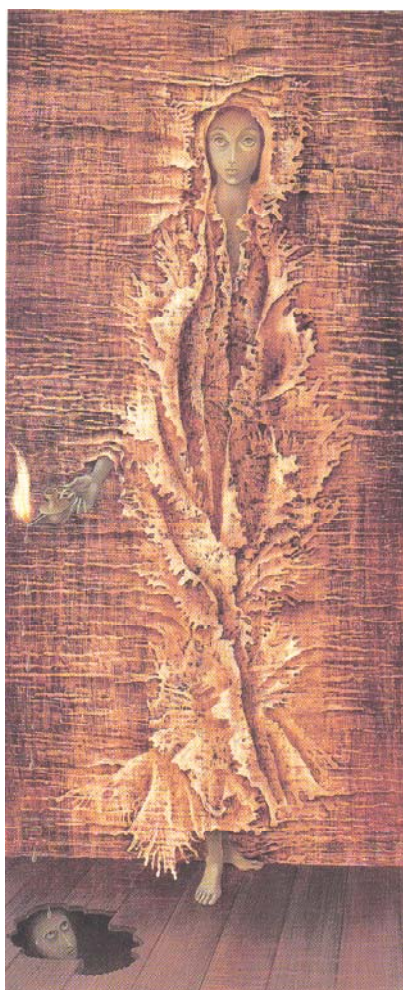
“Iba camino a la salida, cuando percibió en la piel una presencia extraña. Asustado, levantó el farol y vio con perfecta claridad en el círculo de trémula luz a su adorada Lin observándolo a poca distancia y con esa expresión burlona en su rostro translúcido que constituía su mayor encanto. Llevaba su vestido de seda verde bordado con hilos dorados, el mismo que usaba para las grandes ocasiones, el cabello recogido en un sencillo moño sujeto con palillos de marfil y dos peonías frescas sobre las orejas. Así la había visto por última vez, cuando las mujeres del vecindario la vistieron antes de la ceremonia fúnebre. Tan real fue la aparición de su esposa en la bodega, que sintió pánico: los espíritus, por buenos que hubieran sido en vida, solían portarse cruelmente con los mortales.

Trató de escapar hacia la puerta, pero ella le bloqueó el paso. Tao Chi'en cayó de rodillas, temblando, sin soltar el farol, su único asidero con la realidad. Intentó una oración para exorcizar a los diablos, en caso que hubieran tomado la forma de Lin para confundirlo, pero no pudo recordar las palabras y sólo un largo quejido de amor por ella y nostalgia por el pasado salió de sus labios. Entonces Lin se inclinó sobre él con su inolvidable suavidad, tan cerca que de haberse atrevido él hubiera podido besarla, y susurró que no había venido de tan lejos para meterle miedo sino para recordarle los deberes de un médico honorable”<sup>190</sup>.

El fragmento de Allende pertenece al capítulo quinto de la segunda parte de la novela *Hija de la fortuna* (1998), titulado *El viaje*; se trata del momento en que el espíritu de Lin, la mujer fallecida de Tao Chi'en, se le aparece al médico para recordarle sus deberes y pedirle que ayude a Eliza, la polizón enferma y embarazada que se encuentra escondida en la bodega del barco. *Luz emergente*, 1962 (**Imagen 4. 17**), es un óleo sobre masonite que pertenece a la etapa mexicana de Remedios Varo.

---

<sup>190</sup> ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 220



**Imagen 4. 17.** *Luz emergente*. 1962.  
Óleo sobre masonite. 65 x 28 cm.

En *Luz emergente*, una bella mujer surge a través de unas roturas del muro que se convierten en pliegues de su vestido; mira al frente, es joven, sin arrugas; sus finos pies ya han atravesado la pared, también una mano que transporta un candil con una luminosa llama y que deja caer gotas de aceite al agujero del suelo de madera, desde donde observa la situación un personaje asustado. La escena se envuelve en tonos cálidos anaranjados y sepías. El foco principal del cuadro es el rostro verdusco, de ojos bien abiertos y cejas arqueadas del fantasma femenino que emerge de la pared, y que se equilibra con el rostro masculino en una esquina inferior del cuadro. Domina la verticalidad por la figura femenina y el formato

rectangular, pero se compensa con la textura de la madera o del muro, cuya trama se compone de líneas discontinuas horizontales.

En el texto y en la imagen, las mujeres se presentan de forma mágica, pero diferente: en el fragmento ésta emerge de la propia piel del protagonista; en la imagen, desde el muro de la habitación. El personaje de Allende trata de escapar ante esa extraña aparición, el de Varo observa desde un agujero, escondido en el piso inferior. Un farolillo para alumbrar aparece en las dos situaciones pero en personajes opuestos. Aunque los detalles de las situaciones descritas no coinciden con exactitud, sí se puede trazar entre ellas una analogía, pues el argumento es muy parecido.

Lin, el personaje de Allende, es la mujer difunta de Tao Chi'en, y emerge en la piel de su marido para recordarle sus deberes cuando éste ha perdido el rumbo de sus obligaciones. Lin en vida fue una mujer delicada y frágil, de pies pequeños y carácter dulce. Fue comprada por su marido a través de una agencia y un catálogo, como era costumbre hacer cuando un hombre chino quería casarse. Así que Tao Ch'ien, cuando pudo levantar el pañuelo de seda roja, "se encontró ante un rostro armonioso, que miraba obstinadamente el suelo"<sup>191</sup>. Y desde ese instante adoró a la joven que le había tocado en suerte. Lin era

"una persona misteriosa y compleja, capaz de desarmarlo con su ironía y desafiarlo con sus preguntas. Lo hacía reír como nadie, le inventaba historias imposibles, lo provocaba con juegos de palabras. En presencia de Lin todo parecía iluminarse con un fulgor irresistible. (...) Abrir los ojos por las mañanas y ver a Lin durmiendo a su lado lo hacía reír de dicha y un instante después temblar de angustia. ¿Y si una mañana ella no despertaba? El dulce olor de su transpiración en las noches de amor, el trazo fino de sus cejas elevadas en un gesto de perpetua sorpresa, la esbeltez imposible de su cintura, toda ella lo agobiaba de ternura"<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 199

<sup>192</sup> ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 200

### Lin es delicada y enfermiza:

“tenía los pies vendados y era tímida y dulce como una ardilla. (...) La misma mujer que parecía inagotable por las noches, durante el día se transformaba en una inválida. Apenas podía caminar un par de cuadras con sus pasitos de mutilada. (...) No se quejaba jamás en alta voz, pero bastaba verla transpirar y morderse los labios para adivinar el esfuerzo de cada movimiento. Tampoco tenía buenos pulmones. Respiraba con un silbido agudo de jilguero, pasaba la estación de las lluvias moquillando y la temporada seca ahogándose porque el aire caliente se le quedaba atascado en los dientes”<sup>193</sup>.

Tras su embarazo, del que nació una niña que pereció minutos después, Lin se quedó aún más enferma, y meses más tarde fallece. Pero su espíritu siempre se las arregla para encontrar a Tao y comunicarse con él. En el fragmento seleccionado se describe la primera aparición de Lin como espíritu, después de muerta:

“Por primera vez desde su muerte, Lin lo visitaba sin timidez. Antes de iniciar su vida de marinero la había percibido cerca en varias ocasiones, sobre todo cuando se sumía en profunda meditación, pero entonces era fácil confundir la tenue presencia de su espíritu con su añoranza de viudo. Lin solía pasar por su lado rozándolo con sus dedos finos, pero él se quedaba con la duda de si era ella realmente o sólo una creación de su alma atormentada. Momentos antes en la bodega, sin embargo, no tuvo dudas: el rostro de Lin se le había aparecido tan radiante y preciso como esa luna sobre el mar. Se sintió acompañado y contento, como en las noches remotas en que ella dormía acurrucada en sus brazos después de hacer el amor”<sup>194</sup>.

Una vez que Lin aparece en la habitación y Tao Chi'en se tranquiliza, ella le recuerda que:

---

<sup>193</sup> Op. cit. Págs. 201 y 202

<sup>194</sup> Op.cit. Pág. 222.

“También ella había estado a punto de irse en sangre como esa muchacha después de dar a luz a su hija y en esa ocasión él había sido capaz de salvarla. ¿Por qué no hacía lo mismo por aquella joven? ¿Qué le pasaba a su amado Tao? ¿Había perdido acaso su buen corazón y estaba convertido en una cucacacha? Una muerte prematura no era el karma de Eliza, le aseguró. Si una mujer está dispuesta a atravesar el mundo sepultada en un agujero de pesadilla para encontrar a su hombre, es porque tiene mucho ‘qi’”.

“—Debes ayudarla, Tao, si se muere sin ver a su amado nunca tendrá paz y su fantasma te perseguirá para siempre —le advirtió Lin antes de esfumarse.

—¡Espera! —suplicó el hombre extendiendo una mano para sujetarla, pero sus dedos se cerraron en el vacío.

(...) No te vayas, no te vayas, repitió mil veces, vencido de amor. Por fin pudo ponerse de pie, abrir la puerta y salir al aire libre”<sup>195</sup>.

La huella que le deja este espíritu al médico chino es tan potente que inmediatamente se dispone a curar a Eliza; aunque ésta sufre un aborto y Tao extrae el feto muerto, el médico consigue salvarla. En el futuro Lin se presentará muchas otras veces, incluso para aconsejar a quien fue su marido que debe pensar en rehacer su vida y casarse; así se convertirá en una aliada para la propia Eliza, más que en una rival. Tal es el cariño y la complicidad que sentirá Eliza por la primera mujer de su marido que bautiza a su hija con el nombre de ésta, aunque con la escritura inglesa (Lynn) para facilitar su integración en el país donde vive entonces (Estados Unidos).

---

<sup>195</sup> ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999. Pág. 221



### 4.17. Una aparición mágica



**Imagen 4. 18.** *Sea usted breve.* 1958. Óleo sobre masonite. 72 x 14 cm.

“Desconcertada, me senté entre dos columnas de un edificio, dispuesta a luchar contra la sensación de orfandad que en otras ocasiones había experimentado y ahora volvía a invadirme. Escondí la cara entre las rodillas, llamé a mi madre y muy pronto percibí su aroma ligero de tela limpia y almidón. Surgió ante mí intacta, con su trenza enrollada en la nuca y los ojos de humo brillando en su rostro pecoso, para decirme que esa trifulca no era nada de mi incumbencia y no había razón para tener miedo, que me sacudiera el susto y echáramos a andar juntas. Me puse de pie y le tomé la mano”<sup>196</sup>.

Este fragmento de Allende está extraído del capítulo cinco de *Eva Luna* (1987). El cuadro de Varo *Sea usted breve*, 1958 (**Imagen 4. 18**), pertenece a su etapa mexicana.

En *Sea usted breve*, una mujer parece provenir de una nube que aún se posa en su cabeza y va dejando restos en su camino. Fija la mirada en un punto situado en frente de ella y tiene una expresión ambigua, expectante y como si fuera a hablar. Circula con elegancia y suavidad, es delicada y camina como si no pesara. Su vestido es dorado y vegetal o con plumas, lleva una bola brillante en la mano. El formato del cuadro es muy alargado, lo que acentúa la espiritualidad de la escena: el personaje está en el centro, entre dos altos edificios de ventanas románicas

<sup>196</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 126

de una estrecha calle de piedra. Podría representar a Consuelo, la madre de Eva que se le aparece a su hija cuando más la necesita.

Eva evoca a su madre cuando se queda sola y perdida, sin saber adónde ir o a quién pedir ayuda, tras “la revuelta de las putas” y la llegada de la policía a la casa donde vivía con la Señora quien huyó sin permitirle ir con ella, mientras su otro amigo, Mimi-Melecio, ha sido cogido por la policía. Entonces se le aparece el espíritu de su madre y le ofrece unos momentos de paz. Este atisbo de realismo mágico vuelve a presentarse a través de la comunicación entre muertos y vivos. Eva pasa varios días deambulando por la ciudad, sin rumbo y comiendo lo que puede hasta que conoce a quien será su nueva familia por un tiempo Riad Halabí. En otra ocasión, Eva vuelve a aludir a su madre: “Mi madre también encontró un lugar en las sombras de las habitaciones y solía presentarse por las noches como un soplo junto a mi cama. Me sentía apaciguada y contenta”<sup>197</sup>.

La escena del texto y el cuadro son mágicos e ilusorios, debido al talante de los personajes que describen y la forma en que se revelan y se inmiscuyen entre el resto de la realidad circundante.

---

<sup>197</sup> ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995. Pág. 149 y 150.

## 4.18. Un arduo viaje

“Durante una interminable sequía le tocó enterrar a cuatro hermanos menores y cuando comprendió que llegaba a su turno, decidió echar a andar por las llanuras en dirección al mar, a ver si en el viaje lograba burlar a la muerte. La tierra estaba erosionada, partida en profundas grietas”<sup>198</sup>.



**Imagen 4. 19.** *Camino árido*. 1962. Vinílica sobre cartulina. 70.5 x 21.5 cm.

El fragmento está extraído de *Dos Palabras*, uno de los relatos del volumen *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende. *Camino árido*, 1962 (**Imagen 4. 19**), pertenece a la época mexicana de Varo.

En *Camino Árido*, una joven estilizada camina descalza, apoyándose en un bastón, por un extenso paisaje desértico y montañoso; está arropada con un largo vestido lleno de pliegues y volantes que presenta una textura muy parecida al terreno desértico y montañoso que le rodea. Tiene la mirada fija y perdida y su aspecto es cansado y triste.

Belisa Crepusculario es la niña huérfana que se dedica al oficio de vender palabras, contar las noticias de un pueblo a otro y vender un pasado a quien lo necesite, hasta que toca el corazón de un general.

<sup>198</sup> ALLENDE, I. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 12

Ambas situaciones están envueltas en un halo de tristeza, dos mujeres viajan para olvidar su pasado y sin conocer sus destinos y circulan por un paisaje seco y erosionado; pero ninguna pierde la esperanza de encontrar un futuro mejor. El viaje simboliza la búsqueda de la verdad, la paz, la inmortalidad y el descubrimiento de un centro espiritual; más que un simple desplazamiento local, expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas. Según Jung, es testimonio de una insatisfacción, que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes. Este filósofo piensa que la aspiración al viaje es la búsqueda de la madre perdida; por el contrario, Cirlot observa que también puede ser la huida de la madre. Este tránsito de un lugar a otro simboliza también el deseo de aventuras y de encontrar algo, ya sea un tesoro o un conocimiento concreto o espiritual. Alude, en el fondo, a una huida de sí<sup>199</sup>. Pero estos viajeros no encuentran jamás aquello de lo que han querido huir: a sí mismos. En este sentido, el viaje se convierte en el signo y el símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo, y el único viaje válido es aquel que realiza el hombre en el interior de sí mismo.

---

<sup>199</sup>ADLER, G. *Études de Psychologie Jungienne*. Edita: Georg. Ginebra. 1957. / CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Edita: Robert Laffont y Jupiter. París. 1982.

## 4.19. Un viaje sin destino obligatorio

“Iban por los caminos del oeste sin prisa y sin rumbo obligatorio, cambiando la ruta de acuerdo al capricho de un instante, al signo premonitorio de una bandada de pájaros, a la tentación de un nombre desconocido. Los Reeves interrumpían su errático peregrinaje donde los sorprendiera el cansancio o encontraran a alguien dispuesto a comprar su intangible mercadería. Vendían esperanza”<sup>200</sup>. (...) “los viajes determinaron la suerte de los Reeves sin alterarles la estabilidad, porque las rutinas y las normas eran precisas”<sup>201</sup>.



**Imagen 4. 20.** *Emigrantes*. 1962. Mixta sobre cartulina. 51 x 34 cm.

El anterior texto seleccionado es el comienzo del libro *El plan infinito* (1991) de Isabel Allende. Remedios Varo pintó *Emigrantes*, 1962 (**Imagen 4. 20**), en México, un año antes de su muerte.

---

<sup>200</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 15.

<sup>201</sup> Op. cit. Pág. 16.

En el cuadro, una pareja de emigrantes viaja por un espacio sin identificar en otra de las extrañas máquinas ideadas por Varo, pues tiene forma de barco pero circula por la tierra mediante ruedas y una vela con forma de luna. La parte inferior del barco es tradicional, de madera. Sin embargo, la sección superior correspondiente a las velas se vuelve compacta, es como una carpa protectora, pues en su interior hay espacio para los personajes; sus extremos, en lo alto, presentan la forma irregular propia de un bosque de árboles sin hojas y la de una montaña de arena arcillosa; entre la roca del bosque y la vegetación hay pliegues de tela que parecen pieles de visón o jabalí, para proteger del frío y las inclemencias del tiempo a los viajeros. Desde la cubierta nace una escalera de piedra que se pierde entre los pliegues y texturas de las velas–rocas. Una mujer en la cubierta está ensimismada escribiendo sobre un cuaderno apoyada sobre una mesa, compuesta de un tablero que se mantiene en el aire gracias a unos agujeros por donde se han introducido las ramas de un arbolillo. La señora, autorretrato de Varo, está sentada en un taburete. El conductor en una cubierta superior dirige el rumbo del barco a través de un enorme timón brújula, que parece una mesa redonda de una sola pata. El hombre mira hacia un punto fijo en lo alto. El ambiente es nocturno y tranquilo. El vehículo se mueve muy despacio.

Los emigrantes de Varo no parecen tener ninguna prisa ni rumbo obligatorio, como tampoco los de Allende. En ambos casos, sus medios de transporte son sus propios hogares, por eso ambos se sienten tan seguros y estables.

El transporte de los Reeves era:

“un cacharro pintado de colores insolentes, cargado hasta el tope con una montaña de bártulos, coronado por una jaula con pollos, un perro atado de una cuerda, y sobre el techo un megáfono y un cartel donde se leía en grandes letras El Plan Infinito”<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 17.

Allí viajaban el matrimonio Reeves, Charles y Nora, sus dos hijos, y la amiga de la familia y adivinadora, Olga. El camión y su contenido eran las únicas posesiones de los Reeves como tal vez también lo sean la nave y su contenido en los personajes de *Emigrantes*.

Los Reeves recorrieron el desierto, en varias direcciones, y cruzaron las montañas hasta llegar a una playa del Pacífico; vivían de vender los cuadros de paisajes de Charles Reeves y de las adivinanzas de Olga; además, Charles predicaba la Única Verdad del Plan Infinito basado en su descubrimiento del significado de la vida en una revelación mística:

“Contaba que se hallaba solo el desierto, como Jesús de Nazaret, cuando un Maestro se materializó en forma de víbora y le mordió un tobillo, vean la cicatriz. Agonizó por dos días y cuando sintió el hielo de la muerte subirle del vientre al corazón, su inteligencia se expandió de súbito y ante sus ojos afiebrados apareció el mapa perfecto del universo con sus leyes y secretos. Al despertar estaba curado del veneno y su mente había entrado en un plano superior del cual no pensaba descender. Durante aquel ardiente delirio el Maestro le ordenó divulgar la única verdad del Plan Infinito y él lo hizo con disciplina y dedicación, a pesar de los graves inconvenientes que esa misión representaba, como decía siempre a sus oyentes”.<sup>203</sup> (...) “Cobraba un dólar por entrar a sus prédicas y otros dos por salir, porque en la puerta montaban guardia Nora y Olga con una pila de sus libros y nadie osaba pasar por delante sin adquirir un ejemplar. Tres dólares no era una suma exagerada, considerando los beneficios recibidos por los oyentes, que partían reconfortados en la certeza de que sus desgracias eran parte de un diseño divino, tal como sus almas eran partículas de la energía universal, no estaban desamparados, ni el cosmos era un negro espacio donde prevalecía el caos, existía un Gran Espíritu Unificador que le daba sentido a la existencia”<sup>204</sup>. (...) “El universo entero pertenece a la Suprema Inteligencia, que lo creó y es tan inmensa y perfecta que el ser humano jamás podrá conocerla. Por debajo de ella están los Logi, delegados de la luz y encargados de llevar partículas de la Suprema Inteligencia a todas las galaxias. Los Logi se comunican con los Maestros Funcionarios a través de quienes hacen llegar los mensajes y las normas del Plan Infinito a los hombres. (...) En seguida presentaba a los Logi, que se

---

<sup>203</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. Pág. 23

encontraban en la sala en estado gaseoso y por lo tanto invisible, y explicaba que ellos mantenían en marcha la maquinaria precisa del universo. En cada época y en cada religión los Logi elegían Maestros Funcionarios para comunicarse con los hombres y divulgar los propósitos de la Suprema Inteligencia. Él, Charles Reeves, Doctor en Ciencias Divinas, era uno de ellos. Su misión consistía en enseñar las pautas a los simples mortales, y una vez cumplida esa etapa pasaría a formar parte del privilegiado contingente de los Logi...»<sup>205</sup>

No se sabe cómo sobreviven los personajes de la imagen de Varo, pero es seguro que se dedican a una actividad fuera de lo normal y que se extiende por los límites de lo imaginario, al igual que las invenciones del predicador de Allende.

---

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996. 34 y 35



## 4.20. Morir en el mar

“La vida del mar era ruda y mal pagada, los accidentes, la malnutrición y las enfermedades hacían estragos, en cada viaje moría más de uno y los cuerpos iban a parar al fondo del océano sin que nadie volviera a acordarse de ellos. Además los capitanes solían ser unos déspotas, que no debían rendir cuentas a nadie y [ante] cualquier falta castigaban con azotes”<sup>206</sup>.



**Imagen 4. 21.** *Trasmundo*. 1955. Óleo sobre tela. 43.5 x 55 cm.

El texto seleccionado pertenece a la segunda parte de *Hija de la fortuna* (1998) y en concreto el capítulo titulado *Tao Chi'en*. El cuadro *Trasmundo*, 1955 (**Imagen 4. 21**), fue pintado por Varo en México.

En este fragmento, Allende describe, en general, cómo transcurría la vida de los hombres de mar a finales del siglo XIX, y es esa descripción “universal” la que coincide con la imagen de Varo. En el cuadro, hay muchos elementos que

---

<sup>206</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 209.

parecen indicios de un accidente transcurrido a bordo y, al igual que en el texto; en el óleo, se pueden ver fragmentos de cuerpos humanos hundidos en el mar (“los cuerpos iban a parar al fondo del océano sin que nadie volviera a acordarse de ellos”). Sin embargo, ante el realismo de la escena descrita por Allende, el cuadro de Varo se torna fantástico, y traspasa el mundo real para instalarse en un mundo del más allá, como el propio título indica: *Trasmundo*. El vehículo marítimo es ya de por sí inventado por la mente de la pintora, con elementos típicos de su imaginaria como las hélices y molinos de viento. Mientras que la escena de Allende se sitúa a mar abierto, la de Varo tiene lugar en un mar rodeado de pequeñas islas o incluso de un río con muchas curvas; el caso es que el agua está rodeada de vegetación y montañas rocosas que parecen arquitecturas evaporadas. Tampoco es real el movimiento del agua y sus tres extraños “agujeros”, donde se pueden ver: en uno de ellos una mano intentando atrapar unas piedras brillantes, tal vez diamantes; y en otro unas piernas que se alejan de las bolas; y en un tercero, simplemente, dos piedras poligonales rebosantes de brillo. En la cubierta del barco, sobre una silla se sienta una vestimenta vacía de cuerpo, cabeza o extremidades humanas, desde el interior del gabinete se proyecta a la cubierta una sombra de un hombre sin que éste sea perceptible; además, por el suelo del barco hay tirados trozos de ropas.

El fragmento de Allende está extraído del capítulo en el que se describe la vida de Tao Chi'en y justifica por qué era tan difícil conseguir marineros. La escritora relata cómo el capitán John Sommers hizo firmar al médico chino un contrato de marinero por dos años después de emborracharlo y embarcarlo en su buque:

“Despertó a la luz de un mediodía refulgente, abrió los ojos con tremenda dificultad y apenas logró incorporarse un poco se vio rodeado de cielo y agua. Tardó un buen rato en darse cuenta que estaba de espaldas sobre un gran rollo de cuerdas en la cubierta de un barco. El golpe de las olas contra los costados de la nave repicaba en su cabeza como formidables campanazos. Creía escuchar voces y gritos, pero no estaba seguro de nada, igual podía encontrarse en el infierno. Logró ponerse de rodillas y avanzar a gatas un par de metros, cuando lo invadió la náusea y cayó de bruces. Pocos minutos más tarde sintió el garrotazo de un balde de agua fría en la cabeza y una voz dirigiéndose a él en cantonés. Levantó la vista y se encontró ante un rostro imberbe y simpático que lo saludaba con una gran sonrisa a la cual le faltaban la mitad de los dientes. Un segundo balde de agua de mar terminó de sacarlo del estupor”<sup>207</sup>.

Los viajes y viajantes son temas constantes de la pintora y la escritora, como se ha visto en otras de las analogías presentadas y en el capítulo de las Coincidencias temáticas. Éste es un nuevo ejemplo que lo ratifica, pero también potencia las diferencias estilísticas y motivacionales de las creadoras, pues los viajes de Varo son siempre interiores, cercanos a la mística y la espiritualidad, mientras que los de Allende se constituyen como un acercamiento al conocimiento a la realidad exterior, al mundo que rodea a los personajes a través de sus aventuras.

---

<sup>207</sup> ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000. Pág. 208

## 4.21. Una mujer con alas

“Ya entonces era casi puro espíritu, parecía siempre a punto de despegar del suelo y de salir volando por la ventana”<sup>208</sup>.

(...) “Le sobraba ánimo, pero le fallaba el cuerpo, le costaba caminar, se desorientaba en las calles, no tenía apetito y acabó alimentándose de flores y miel. El espíritu se le fue desprendiendo en la misma medida en que le germinaron las alas”<sup>209</sup>

(...) “Su prestigio era tan sólido, que muchos aseguraban haber visto un círculo de luz en torno de su cabeza y haber escuchado música celestial en su presencia, por lo mismo no me sorprendió, al desvestirla para ponerle el camión, encontrar en sus hombros dos bultos inflamados, como si estuviera a punto de reventarle un par de alas de angelote”<sup>210</sup>.

*La discreción*, 1958 (**Imagen 4. 22**) es un guache sobre papel de Remedios Varo perteneciente a su época mexicana. El texto pertenece a *Clarisa*, uno de los *Cuentos de Eva Luna*, de Isabel Allende.

Temática y argumentalmente hay diversas conexiones entre las situaciones que describen Varo y Allende. El personaje de Varo parece encontrarse en un estado diferente al terrestre, pues su expresión está ausente como si se encontrara en otro mundo. En este aspecto, conecta con Clarisa (personaje allendiano) a quien

“El espíritu se le fue desprendiendo en la misma medida en que le germinaron las alas”.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> ALLENDE, I. *Clarisa*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 31.

<sup>209</sup> Op. cit. Pág. 36.

<sup>210</sup> Op. cit. Pág. 39.

<sup>211</sup> Op. cit. Pág. 36.



**Imagen 4. 22.** *La discreción*. 1958. Guache sobre papel. 17.5 x 15.5 cm.

Al igual, que Clarisa, el personaje de Varo dispone de alas de ángel; y ambas mujeres presentan un círculo de luz sobre su cabeza.

Varo y Allende se valen de la combinación de recursos como la hipérbole y la metáfora para dotar de rasgos sobrenaturales a estos personajes femeninos que sufren la transformación de mujeres a seres celestes y espiritualizados. Todo el texto de Allende está poblado de hipérboles :

“era casi puro espíritu; parecía siempre a punto de despegar del suelo y de salir volando por la ventana”<sup>212</sup>

Varo pinta una pobre y triste mujer ojerosa de piel blanquísima, cubierta con diversos velos; desde la parte posterior de la cabeza le brotan dos alas de ángel

---

<sup>212</sup> ALLENDE, I. *Clarisa*. En: *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994. Pág. 31.

simétricas. Lleva un vestido abotonado hasta el final del cuello y un velo semi transparente que le cubre hasta casi la punta de la nariz y permite ver sus ojos apagados. Sobre su cráneo aplanado flota una esfera luminosa. La mujer está sumida en una gran melancolía y todo el ambiente del cuadro es deprimente, en tonos marrones, violetas, ocre y grises. Además de una hipérbole (era tan buena que le crecieron alas) y de una metáfora, la obra de Varo puede interpretarse como una personificación del nombre abstracto “discreción”. En pintura, se denomina **personificación** a una figura humana, normalmente femenina, que presenta o encarna una idea abstracta o un elemento de la naturaleza. Este modo de dar contenido a las figuras constituye uno de los recursos más habituales del lenguaje artístico en periodos como el griego o el renacentista. Fue en Grecia donde la personificación halló los cauces expresivos que la caracterizan, debido al carácter antropomórfico de su panteón y a su afán por dar al mundo una apariencia corpórea<sup>213</sup>.

En sus muchos años de existencia, Clarisa alcanzó fama de santa por sus prodigios humildes y necesarios. Aún de anciana preservó su constancia para socorrer al prójimo. Tuvo dos hijos “retardados” y un marido depresivo que dejó de trabajar tras conocer la desgracia de sus niños. Clarisa mantuvo a la familia con sus múltiples empleos. Aunque era viuda y realizaba trabajos pesados, volvió a quedarse embarazada dos veces más y estos hijos no salieron retardados sino fuertes y sanos. Un día sus hijos mayores se quedaron atrapados en la sala de baño y “un escape de gas los trasladó apaciblemente al otro mundo”. Cuando ya era anciana, un ladrón intentó robar en su casa, pero ella dialogó con él sin ningún miedo, le regaló todo lo que tenía y lo invitó a una taza de té con galletas, lo

---

<sup>213</sup> **La figura** es el componente esencial de la pintura figurativa. Por ella se entiende la forma de un ser animado humano, animal o híbrido. Se corresponde en la obra literaria con el personaje. Por su descripción es necesario fijarse en su sexo, edad (joven o viejo), su posición (de pie o sedente), caracterización (barba, cabello, etc.) e indumentaria. Cuando hay más de una figura se puede hablar de grupo. Si la figura o un grupo de ellas están desarrollando una acción, entonces tenemos una escena. Éstas pueden ser de muchos tipos según su temática: “bíblicas, mitológicas, históricas, de género, etc. (Ver: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998. Pág. 40 y 46).

incorporó a su lista de protegidos y le prometió que no lo iba a acusar a las autoridades. Desde entonces, el ladrón le envió una postal de Navidad cada año. Aunque su marido estaba muerto, su presencia seguía en la casa y se lo oía toser y hasta hablar como si viviera. Clarisa decidió morirse, pues después de ver al Papa seguido de una manifestación de hombres vestidos de monjas, con las caras pintarrajadas a favor del aborto, el divorcio, la sadomía, y el derecho de la mujer a ejercer el sacerdocio, creyó que ya había visto suficiente. Clarisa avisó a su marido (el espíritu estaba en la casa) y a sus hijos de que se iba a morir. Sus amigos y conocidos, enterados de la noticia, fueron a visitarla, entre ellos el ladrón; también llegó su amante, el padre de sus hijos menores, Don Diego Cienfuegos, convertido en prócer después de tantas décadas de servicio a la vida pública. Y así, Clarisa se murió feliz, con capullos de alas en los hombros.

En la narrativa allendiana, hay otros ejemplos que conectan con diversos aspectos de *La discreción* de Varo, como el siguiente párrafo extraído de *Afrodita*:

“Mi tía Teresa, la que se fue transformando en ángel y murió con embriones de alas en los hombros, está ligada para siempre al olor de las pastillas de violeta”<sup>214</sup>.

Existen muchas otras analogías entre las obras de estas artistas, y bastaría que comparásemos las descripciones prodigiosas de los dos últimos libros de Isabel Allende (*La ciudad de las bestias* y *El reino del dragón de oro*) con las pinturas de Remedios Varo para proseguir esta investigación. No obstante, consideramos que estas veintidós analogías trazadas –a las que se pueden sumar las quince presentadas en el capítulo sobre sus retóricas, así como algunas de las que surgieron al comparar sus temáticas (capítulo 3)– son suficientes para validar los objetivos trazados al inicio de la presente tesis.

---

<sup>214</sup> ALLENDE, I. *Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1997. Pág. 10

## **Conclusiones**



## Conclusiones

1) A lo largo de esta tesis se ha puesto de manifiesto que realmente **existen conexiones y analogías entre la pintura de Remedios Varo y la literatura de Isabel Allende**, a pesar de que las dos creadoras no llegaron a conocerse ni personalmente ni a través de sus obras, y siempre teniendo en cuenta sus diferencias, así como las limitaciones de los respectivos lenguajes en los que se expresan. Por tanto, esta investigación **corroborra, amplía y estudia desde nuevos puntos de vista los postulados de la profesora Lois Zamora**, quien considera que las estructuras estéticas y los mundos místicos de Varo y Allende son muy similares.

2) Si Remedios Varo estuvo de alguna manera vinculada con la filosofía del surrealismo europeo y si en la narrativa de Isabel Allende se encuentran ciertos caracteres propios del realismo mágico y de los escritores del *boom* o del *postboom*, lo cierto es que **ambas creadoras han optado por un camino creativo en solitario y sus obras son fruto de unas trayectorias basadas en vivencias personales** o en vivencias muy cercanas a ellas (como la de su país o los países donde residieron), por lo que es difícil encasillarlas por completo en uno u otro movimiento.

3) Estas autoras encarnan el ideal de artista, donde vida y arte **van íntimamente entreverados**, pues las principales fuentes de inspiración de sus obras son sus propias vidas o las de sus familias. **El exilio y los viajes reales y/o interiores**, y un pensamiento, en general, **feminista** son aspectos de sus existencias que trascienden a sus creaciones. Igualmente, las dos autoras **reflejan en sus obras el clima político de las épocas en que viven**, aunque

Allende en una mayor proporción (en la totalidad de sus ficciones) que Varo (en apenas dos pinturas).

**4)** En sus obras, se revelan la **observación de sus mundos psicológicos y la introspección en sus vidas y en sus sueños**. Las dos autoras materializan sus ideas y experiencias en un plano imaginario, desde una perspectiva universal y en un estado consciente, a través del **arte como forma de conocimiento**.

**5)** Remedios Varo e Isabel Allende se valen de un **análogo uso de la retórica** (con un predominio de **metáforas e hipérboles**), y estos recursos expresivos les permiten idear sus **múltiples seres híbridos, mezcla de humanos, animales y máquinas**. Sin embargo, no hay que olvidar que, mientras que las transformaciones que propone Varo son reales dentro de sus propios márgenes ficticios, las metamorfosis de Allende no han sido escritas para interpretarlas en su significado estricto, pues en tal caso la ficción se tornaría fantástica, una intención que no es la de la escritora.

**6)** Además, Varo idea muchos de sus seres antropomorfos o/y zoomorfos mediante los recursos del **pandemónium visual, la acumulación icónica caótica o la figura no reversible no jerarquizada**, así como a través de **permutaciones o metáforas conmutativas, sinécdoques visuales o estilizaciones, alegorías, metonimias, figuras jerarquizadas no reversibles, repeticiones de tipo icónico y sinestias**.

**7)** Existen diversos casos en los que **los recursos expresivos de Varo y Allende se aproximan hasta el punto de posibilitar el establecimiento de equivalencias entre determinados detalles de sus obras**, donde el empleo de una retórica similar conlleva, a su vez, coincidencias

argumentales o descriptivas, o simplemente, sensaciones y sentimientos parecidos.

**8)** En las pinturas y textos literarios de estas autoras existe un particular tipo de **intertextualidad** originado en el análogo uso de la **metaficción o de la ficción dentro de la ficción**. Se trata, en el caso de Varo, de **personajes capaces de conformar nuevos mundos a través de sus acciones creativas**, como tocar un instrumento o tejer, y en el caso de Allende, de **personajes cuyos discursos se superponen a la trama general**, la complementan o crean nuevas ficciones dentro de la ficción. Y este aspecto de sus obras, la creación dentro de la creación, da lugar a la **compleja unidad de sus respectivas pinturas y novelas**.

**9)** La **ciencia suele manifestarse**, en sus obras, **como un complemento del arte**, un producto de la actividad intelectual, y por eso **abundan** personajes creativos que son **extravagantes científicos o inventores**. Igualmente, aparecen **funambulistas, malabaristas, personajes circenses, vagabundos y no pocos aventureros incansables**, que recorren los lugares más exóticos, extraños e inexplorados en **vehículos artificiosos**, imaginarios y mágicos, en el caso de Varo, y en medios de transportes más reales o conocidos, en los libros de Allende.

**10)** Son **constantes las actitudes independientes, intuitivas, creativas o feministas** de sus personajes femeninos, así como la defensa de tal actitud al tiempo que reflejan una **disconformidad con las tradiciones en las que no existe igualdad entre el hombre y la mujer**.

**11)** La cuestión de la **pasividad femenina** cobra enorme fuerza en las ficciones de Varo y Allende, desde una perspectiva crítica, trágica o irónica.

Asimismo, las dos autoras **ridiculizan** en sus obras **el culto a la belleza y al cuerpo femenino** por parte de la mujer.

**12)** En cambio, **el tema de la maternidad** queda patente en sus respectivas obras desde **puntos de vista diferentes**; pues, mientras que para Varo conlleva la **pérdida de la libertad**, para Allende se manifiesta como un **hecho natural, inevitable y de autoafirmación, que refuerza el sentimiento de ser mujer**.

**13)** Aunque, por lo general, la visión del amor es más positiva en Allende que en Varo, **varias de las ficciones cortas (*Cuentos de Eva Luna*) de índole amorosa de la escritora chilena coinciden con la posición pesimista de Varo**, y atañe a **un tipo de contacto que implica soledad, desilusión o dolor**, pues son **amores imposibles, destructivos o ridículos, que nunca podrán fraguarse**.

**14)** Las autoras **recrean sentimientos ayudándose de una atmósfera mágica** que comulga con las leyes del universo y con realidades inexploradas. Estas **alusiones a los elementos cósmicos y a poderes sobrenaturales desconocidos**, en ocasiones, **están ligadas a la comunicación con los muertos o con espíritus del pasado** y también **al destino de sus personajes** (y por tanto a la ausencia de libertad).

**15)** Sus pinturas y escritos **reflejan una búsqueda de la elevación espiritual a través de las fuerzas invisibles en el ámbito de la soledad**. Las autoras **reflexionan**, a través de determinados personajes, **sobre ese tipo de aislamiento voluntario que conlleva el conocimiento de uno mismo**.

**16)** En sus creaciones, **los temas de la soledad, la muerte, la magia y las presencias irreales interactúan entre sí y cada uno de ellos impulsa a los otros.** No faltan escenas y situaciones donde **todo se revela vivo, o habitado por espíritus, tanto lo natural como lo inerte: muros, montes, muebles o tazas.**

**17)** Sus personajes **tratan de resolver sus conflictos (interiores o familiares) retornando a su pasado para comunicarse con sus propios fantasmas o con los espíritus de seres muertos que regresan a la vida.**

**18)** La huella de los tiempos pretéritos vividos por estos protagonistas (o por sus antecesores) es decisiva para entender el devenir de las ficciones, en las que **suelen emprender largos periplos en busca de sus orígenes, la libertad** u otros misterios indescifrables y trascendentes (de ahí la abundancia de viajeros en sus obras).

**19)** La magia, los sueños y los sucesos maravillosos se materializan en sus obras, frecuentemente, mediante **los deseos y la capacidad de sus personajes de volar.** Varo y Allende pintan o describen sucesivas veces personajes humanos a los que les brotan alas de insecto, de ave o de santo, y se encuentran flotando en el aire o a punto de iniciar el vuelo.

**20)** **Determinados cuadros de Varo y textos literarios de Allende** desligados de sus explicaciones o del contexto general de sus obras **presentan la facultad de sugerir situaciones, escenas, sentimientos o sensaciones análogas.** Y esto permite la posibilidad de pensar en la **imagen** de Varo **como ilustración** de la narración de Allende o en **la narración** de Allende **como** complemento o **explicación** de la pintura de Varo.

**21) Al unir las creaciones de estas autoras se revelan dimensiones ocultas de sus respectivas obras y surge una nueva ficción o una nueva lectura de las anteriores lecturas, y por tanto se ofrece una visión original de tales pinturas y textos literarios, bien diferente a todo lo publicado con anterioridad sobre ellos.**

**22) La comparación de los mundos creativos de Remedios Varo e Isabel Allende ha evidenciado que estas autoras, sin conocerse, descubren, al mirar hacia dentro, similares fantasmas y espíritus, parecidas ataduras e injusticias y semejantes obsesiones y sueños, todo ello, tal vez, gracias a algún tipo de magia o alquimia invulnerable a distancias y tiempos.**

# **Bibliografía**

## Bibliografía

### 1. Bibliografía general

ACEVEDO, J. *Para hacer historietas*. Edita: Popular. Madrid. 1987

ADLER, G. A. *Études de Psychologie Jungienne*. Edita: Georg. Ginebra. 1957.

ALTER, R. *Partial Magic. The Novel as a Self Conscious Genre*. Edita: University California Press. Berkeley. 1975.

ANDERSON IMBERT, E. *El realismo mágico y otros ensayos*. Edita: Monte Ávila. Caracas, Venezuela. 1976

ANÓNIMO. *Historia Universal de la Literatura*. Volumen IV. *Literatura contemporánea del siglo XX*. Edita: Alphabetum Multimedia (CD-ROM) – Qué leer. Barcelona. 2000

ARAGÓ STRASSER, D. (editor). *Relatos célebres sobre la pintura*. Edita: Áltera Barcelona 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edita: Bosch. S.A. Barcelona. 1985.

ARNHEIM, R. *The Expressiveness of Visual Forms*. En: MELVIN, R. (editor). *A Modern Book of Aesthetics*. Holt. Rinehart and Witson. Nueva York. 1979.

ARNHEIM, R. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1993.

AUMONT, J. *La imagen*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1992.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1994.

BACHELARD, G. *Poética del sueño*. Edita: PUF. París. 1960

BARTHES, R. *Rhétorique de l'image*. Communications. N°4. 1964.

BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvres*. Edita: Pléiade. 2 Volúmenes. París. 1940.

BOU, E. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Edita: Pre-textos. Valencia. 2001.



BRETÓN, A. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Edita: Galerie Beaux Arts. París. 1938.

BRETÓN, A. *Manifestos del surrealismo*. Edita: Guadarrama. Madrid. 1969.

BULFINCH, T. *Bulfinch's Mythology*. Edita: Avenal Books. Nueva Cork. 1978.

CAMACHO CABRERA, E. *La escenografía como técnica, creación e investigación en la enseñanza de Bellas Artes*. dEspacio. Nº 3. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Págs. 14 - 20. Marzo de 1991.

CAMACHO CABRERA, E. *Síntesis de una imagen. Propuesta de representación plástica de "Informe para una Academia", de Kafka*. Act. Aula de Cultura de Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife. 1986.

CAMACHO CABRERA, E. *Pinturas negras de Goya. Recreaciones y estudio plástico-escenográfico*. Publicaciones científicas. Arte e Historia. Nº 3. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife. 1987.

CAMACHO CABRERA, E. *Marianela (Novela de Benito Pérez Galdós adaptada al teatro). Visión plástico-escenográfica y conversión en lenguaje literario al espacio tridimensional*. Adaptación teatral en XXI Estudios. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Madrid. 1991.

CAMACHO CABRERA, E. *La escenografía del vestuario teatral: Matisse, Léger, Goncharova, Picasso, Gris, De Chirico*. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Nº 96. Julio - septiembre 2003. Págs.: 175 - 181.

CAMERO, C., BERMUDEZ, D., RUBIALES, M. (editores). *Literatura-Imagen*. Serie: Filosofía y Letras. Nº. 148. Edita: Universidad de Sevilla. 1993.

CARPENTIER, A. *De lo real maravilloso americano. Tientos y diferencias*. Edita: Arca. Montevideo. 1967.

CARPENTIER, A. *Lo barroco y lo real maravilloso. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros*. City: Siglo Veintiuno. Nº: 11135. México 1981.

CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Edita: Cátedra. Madrid. 2000.

CARRINGTON, L. *Memorias de Abajo*. Edita: Siruela. Madrid. 1995

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Edita: Ariel. Barcelona. 1998.

CORBACHO CORTÉS, C. *Literatura y Arte: el tópico "ut pictura poesis"*. Edita: Universidad de Extremadura. Cáceres. 1998.

CORBACHO CORTÉS, C. *Poesía y Pintura en Manuel Machado*. Edita: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones. Cáceres. 1999.

CHATEAU, J. *Las fuentes de lo imaginario*. Edita: FCE. México. 1972.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Edita: Robert Laffont S.A. et Jupiter. París, 1982.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Edita: Herder. Barcelona. 1995.

DA VINCI, L. *Cuadernos de notas*. Edita: Edimat libros. Madrid. 1999.

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1994.

DE MICHELI. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Edita: Alianza Forma. Madrid. 1990.

DIEL, P. *El simbolismo en la mitología griega*. Edita: Labor. Barcelona. 1976.

ECO, U. *Signo*. Edita: Labor. Barcelona. 1988.

ECO, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Edita: Lumen. Barcelona. 1994.

ECO, U. *Tratado de semiótica general*. Edita: Lumen. Barcelona. 1995.

FERNÁNDEZ, A., JIMÉNEZ, J., DE DIEGO, E., CASTRO BORREGO, F., JARAUTA F., BOZAL, V., MOLINUEVO J. L., *Arte y escritura*. Edita: Universidad de Salamanca. 1995.

FERRERI, O. *Simbología e allegorie. Enciclopeida dell'Arte Universalee XII*. Roma-Venecia. 1964.

- FOUCOULT, M. *Les mots et les Choses*. Edita: Gallimar. París. 1996.
- GADAMER, H-G. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Edita: Sígueme. Salamanca. 1984.
- GADAMER, H- G. *Verdad y método II*. Edita: Sígueme. Salamanca. 1992.
- GADAMER, H.-G. *Estética y hermenéutica*. Edita: Tecnos, S. A. Madrid. 1996.
- GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónedes a Platón. La invención del territorio artístico*. Edita: El Acantilado. Barcelona. 1999.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. *La imagen narrativa*. Edita: Paraninfo. Madrid. 1995.
- GILBRAN, K. *El profeta*. Edita: Visor. Madrid. 1994
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*. Edita: Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- GOMBRICH, E. H, HOCHBERG J. BLACK M. *Arte, percepción y realidad*. Edita: Paidós Comunicación. Barcelona. 1996.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Edita: Anthropos. Barcelona. 1989.
- GOODMAN, N. *Languages of art*. Edita: Hackett Publishing Company. Indianapolis. 1976.
- GROUPE μ. *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Edita: Cátedra. Madrid. 1993.
- HINKS, R. *Myth and Allegory in Ancient Art*. Edita: Kraus. New York.1976.
- HORACIO, Q. F. *Epistola ad Pisones*. Edita: Compañía Bibliográfica Española. Madrid. 1959.
- HOYLE, F. *¿Energía o extinción?* Edita: Alianza. Madrid. 1981.
- HOYLE, F. *Infierno y Astronomía*. Edita: Martínez Roca. Barcelona. 1976.
- HOYLE, F. *El universo inteligente*. Edita: Grijalvo Mondadori. Barcelona. 1985.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox*. Wilfred Laurier University Press. Waterloo, Ontario. 1980.

- JUNG, C. G. *Le symbolisme des contes de fées*. París. 1949.
- JUNG, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Edita: Caralt. Barcelona. 1997.
- KLEIN, R. *La forme et l'intelligible*. Edita: Gallimard. París. 1970.
- KOGAN, J. *Filosofía de la imaginación. Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Edita: Paidós. Argentina. 1986.
- KRISTEVA, J. *The Kristeva Reader*. Edita: Toril Moi. Columbia University Press. New York. 1986.
- KRISTEVA, J. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Edita: Du Seuil. París. 1981.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*. Edita: Gredos. Madrid. 1975.
- LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia para la literatura*. Tomo II. Edita: Gredos. Madrid. 1984.
- LESSING, G. E. *Laocoonte*. Edita: Tecnos. Madrid. 1990.
- LOEFFLER-DELACHAUX, M. *Le symbolisme des contes de fées*. Edita: L'Arche. París, 1949.
- LLARENA, A. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud. (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*. Edita: Hispamérica. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 1997.
- METZ, Ch. *Au-delà de l'analogie, l'image*. En: *Communicatio*, nº 14. Kincksieck. 1972. Págs. 151 – 162.
- MONEGAL, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Edita: Tecnos. Madrid. 1998.
- MUNIER, R. *Contra la imagen*. Edita: Alfa. Montevideo. 1961.
- OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Edita: Almagesto. Buenos Aires. 1993.
- PÁEZ, D. D., ADRIÁN, J. A. *Arte, lenguaje y emoción. La función de la experiencia estética desde una perspectiva vigotskiana*. Edita: Fundamentos. Madrid. 1993
- PÉRET, B. *La nature dévore le progrès et le dépasse*. Minotauro. Nº 10. París. Invierno de 1937.

PRAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes plásticas*. Edita: Taurus. Madrid. 1981.

RACIONERO, L. *El arte de escribir. Emoción y placer del acto creador*. Edita: Temas de Hoy. Madrid. 1995.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Edita: Cátedra Madrid. 1995.

RIBOT, T. *Essai sur l'imagination créatrice*. Edita: Alcan. París. 1900.

RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Edita: Oxford University Press. New York. 1936.

SARTRE J. P. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'Imagination*. Edita: NRF. París. 1940.

SCHAPIRO, M. *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Edita: Encuentro. Madrid. 1998.

SECO, M., OLIMPIA, A., RAMOS, G. *Diccionario del Español actual*. Edita: Aguilar. Grupo Santillana. Madrid. 1999.

SHAPIRO H. A. *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*. Edita: Routledge. Londres–Nueva York, 1994.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Edita: Tecnos. Madrid. 1987.

THRIRION, A. *Revolutionaries without Revolution*. Edita: Robert Laffour. París. 1972.

TOMÁS, F. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Edita: La balsa de la Medusa. Madrid. 1998.

VARIOS AUTORES. *Historia visual del siglo XX*. Edita: Aguilar. 1999

VARIOS. *Literatura fantástica una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*. Anthropos. 154/155. Barcelona. 1994.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Edita: Palas Atenea. Madrid. 1992.

VILLAFañÉ, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Edita: Pirámide. Madrid. 1985.

VIÑUALES, J. *El comentario de la obra de arte (Metodologías concretas)*. Edita: Universidad Nacional de Educación a distancia. Madrid. 1994.

ZAMORA, L. P. *The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo*. En: *Comparative Literature*. Estados Unidos. Primavera 1992. N° 44.

## 2. Bibliografía relacionada con Remedios Varo

ANDRADE, L. *Le mythe de l'histoire, l'histoire du mythe. La femme et le surréalisme au Mexique*. En: *La Femme et le Surréalisme*. Edita: Musée Cantonal des Beaux Arts. Lausanne, Suiza. 1987.

ANDRADE, L. *Remedios Varo y la alquimia*. Tesis para licenciatura. Universidad Iberoamericana. México. 1990.

ANDRADE, L. *Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron*. En: *Remedios Varo. Arte y Literatura*. Edita: Museo Provincial de Teruel. 1991.

ANDRADE, L. *Leonora Carrington, from Wich to Great Goddess*. Tesis para doctorado. Universidad de Canterbury. Inglaterra. 1992.

ANDRADE, L. *Remedios Varo: Las metamorfosis*. Edita: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Círculo de Arte. México. 1996.

ANDRADE, L., BONET, J. M., CASTRO, F., COYNÉ, A., GRANELL, E. F., GUIGON, E., JAGUER, E., JEAN, M., KLENGEL S., PIERRE J., PINTO GROTE, C., PLEynet M., RATHBONE B., SAWIN M., SCHUSTER, J. *El surrealismo entre el viejo y el Nuevo Mundo*. Edita: Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1989.

ANÓNIMO. *Del terreno de la investigación a parámetros de "salsa rosa"*. *Remedios Varo merece más respeto*. En: *El Punto de las artes*. 12-18 de marzo de 2004. Pág. 16.

ÁNONIMO. En: *Resumen: pintores y pintura mexicana. Remedios Varo y Guillermo López Beltrán*. Año 2. N° 17. México. Mayo de 1996. Págs. 4-14.

AREAN, C. *Artistas españoles en Hispanoamérica*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 473 - 474. Madrid. 1989

ASHTON, D, PAZ, O. *Los Privilegios de la Vista*. Edita: Fondo de Cultura Económica. México. 1986.

AUB, M. *Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo*. Revista de la Universidad de México. N° 18. Diciembre de 1963. Págs. 22-25.

BALLESTER, J. M. *El exilio de los artistas plásticos*. En: *El exilio español de 1939*. Tomo 1: Arte y ciencia. Edita: Taurus. Madrid. 1984.

BARON, J. *Antologie Plastique du Surréalisme*. Edita: Filipacchi. París. 1980.

BARREDA, C. *Presentación*. En: *Obra de Remedios Varo 1913/1963*. Edita: Museo de Arte Moderno de México. 1971

BAYÓN, D. *América latina en sus artes*. Edita: Siglo XXI. Unesco. México. 1974.

BAYÓN, D. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Edita: Fondo de Cultura Económica. México. 1974.

BÉDOUIN, J.-L. *Benjamin Péret*. Edita: Pierre Seghers. París. 1961.

BERGMANN, P. *The Riddle of Gravitation*. Edita: Charles Scribners & Sons. Nueva York. 1968

BONET, J. M., GARCÍA J.-M., GRANELL TRÍAS, E., GUIGON E., SÁNCHEZ VIDAL, A. *El objeto surrealista en España*. Edita: Museo de Teruel. 1990.

BONET, J. M., PACHECO, M. E. *Claves del arte latinoamericano*. Edita: Fundación La Caixa. Barcelona. 1999.

BUCK, L. *Faceless Femme Fatales: Unearthing Surrealist Women Using Bodies as Source and Subject*. En: *Women's Art Magazine*. N° 49. Estados Unidos. Noviembre - diciembre de 1992.

CALLOIS, R. *Remedios Varo*. En: *Cases d'un échiquier*. Edita: Gallimard. París. 1970.

CALLOIS, R., GONZÁLEZ, J., PAZ, O. *Remedios Varo*. Edita: Era. México. 1966.

CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. En: Bollingen Series. Nº 17. Princeton, N.J. 1968. Pág. 58.

CARDOZA Y ARAGÓN, L. *Pintura Contemporánea de México*. Edita: Era. México. 1988.

CARPENTIER, A. *De lo real maravilloso americano. Tientos y diferencias*. Edita: Arca. Montevideo. 1967.

CARPENTIER, A. *Lo barroco y lo real maravilloso. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayo*. Edita: Siglo Veintiuno. Nº: 11135. Ciudad de México. 1981.

CASTELLS, I. *La triste herencia de Remedios Varo*. En: [2C] Revista Semanal de Ciencia y Cultura. La Opinión de Tenerife. 20 de marzo de 2004. Pág. 15

CASSANYES, M. *Presentación*. En: *Exposición Logicofobista*. Galerías Catalònia. Barcelona. 1936.

CASTAÑO, A. (Editor). *Maestros Españoles del siglo XX. Dibujos*. Edita: Fundación Cultural Mampfre Vida. Madrid. 2003.

CELORIO, G. *Remedios Varo y Remedios la bella: un ejemplo indiscreto de arte comparado*. Tesis de licenciatura de Letras Hispánicas. UNAM. México. 1974

CELORIO, G. *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*. Edita: SEP / Setentas. México, 1976.

CETTO, A. M. *La luz*. Edita: Fondo de Cultura Económica. México. 1987.

COLVILE, G. *Beauty and/is The Beast. Animal Symbology in the works of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini*. En: *Surrealism and Women*. MIT Press. Cambridge, Estados Unidos. 1991.

CORREDOR-MATHEOS, J. *Varo*. En: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Edita: Espasa Calpe. Madrid. 1968.

CHADWICK, W. *Women artist and the Surrealist Movement*. Edita: Thames and Hudson. Londres. 1985

CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*. Edita: Destino. Barcelona. 1992.

DAWN, A., BRETT, G., LOOMIS, S; O'NEILL, C. *Art in Latin America, 1820 - 1980*. Edita: Hayward Gallery, South Bank Centre. Londres. 1989.



DEL CONDE, T. *Pintura fantástica y nueva figuración*. En: *Historia de arte mexicano*. Tomo 15. Arte Contemporáneo III. Edita: Secretaría de Educación Pública / Salvat. México. 1986.

DEL CONDE, T. *Pintura Mexicana 1950 – 1980*. Edita: International Business Machines. Gallery of Science and Art. Nueva York. 1990.

DEL CONDE, T. *Surrealismo y arte fantástico*. En: *La pintura del México contemporáneo en sus museos*. Edita: Azabache / Banco BCH. México. 1991.

EMERICH, L. C. *Cien pintores mexicanos*. Museo de Arte Contemporáneo. Edita Marco / Banco Mexicano. Monterrey. 1993.

ENGEL, P. *De Homo Rodans*. En: *Latin American Paintings, Drawings and Sculpture*. Edita: Christie's. Nueva York. Noviembre de 1988.

ENGEL, P. *Science in Surrealism - The Art of Remedios Varo*. Edita: The New York Academy of Sciences. Nueva York. 1986.

ENGEL, P. *El arte de Remedios Varo. El mito y la ciencia*. Edita: EDITEC (en CD-ROM). México, D.F. 1995.

FERNÁNDEZ, J. *Las pintoras*. En: *La pintura moderna mexicana*. Edita: Pomaca. México. 1964. Págs. 167 y 171.

FLORES OLEA, V. *Palabras*. En: *Pintura Mexicana, 1950 – 1980*. Edita: Gallery of Science and Art Nueva York. 1990.

FLORES SÁNCHEZ, H. *El dibujo mexicano de 1947 a nuestros días*. Edita: Museo Nacional de Arte Moderno / Palacio de Bellas Artes. México. 1964.

FLORES SÁNCHEZ, H. *Presentación*. En: *La Obra de Remedios Varo*. Edita: Instituto Nacional de Bellas Artes. México. 1964.

GAMBOA, F. *Presentación*. En: *Museo de Arte Moderno 25 Años. 1964 - 1989*. Edita: Museo de Arte Moderno. México, 1989.

GAMBOA, F. *Presentación*. En: *La Mujer como creadora y tema de arte*. Edita: Museo Nacional de Arte Moderno / Palacio de Bellas Artes. México. 1975.

GARCÍA DE CARPI, L. *La pintura surrealista española, 1924 - 1936*. Edita: Istmo. Madrid. 1986.

GRUEN, W. *Declaración de Walter Gruen en relación a la pintora Remedios Varo*. [2C] Revista Semanal de Ciencia y Cultura. La Opinión de Tenerife. 20 de marzo de 2004. Pág. 14.

HUICI, F., DE DIEGO, E. *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*. Edita: Mapfre Vida. Madrid. 1999.

JAGUER, E. *Remedios Varo*. Edita: Filipacci, París / Era, México. 1980.

JUNCO FAZZOLARI, M. *Remedios Varo y el realismo mágico latinoamericano*. En: Alba de América. Westminster. Julio de 1992. Págs. 18-19 y 215-29

KAPLAN, J. A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Edita: Walter Gruen / Era. México, D.F. 1998.

LAUTER, E. *Visual Images by Women: A Test Case for the Theory of Archetypes*. En: Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-visions of Jungian Thought. Edita: Knoxville: University of Tennessee Press. 1985.

MARIE. *Remedios Varo: Magia y disciplina fascinantes del subconsciente*. Magazine de Novedades. Ciudad de México. 13 de noviembre de 1960.

MARTÍN MARTÍN, F. *Remedios Varo, pintora de lo maravilloso*. En: Lápiz. Madrid. 1985. Nº 22. Págs. 52-56.

MARTÍN MARTÍN, F. *Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado*. En: Laboratorio de arte. Nº 1. Sevilla. 1988. Págs. 231-246.

MARTÍN MARTÍN, F. SANTOS TORROELLA, R., TIBOL, R., VARO, B. ANDÚJAR, M. *Remedios Varo*. Edita: Fundación Banco Exterior de España. Madrid. 1988.

MÉNDEZ CASAL. A. *Exposición de dibujos*. En: Blanco y negro. Madrid. 9 de febrero de 1930.

MIDENCE, C. *Remedios Varo y su banquete metafórico*. En Ellas. El Nuevo Diario. (Periódico digital). Managua. Nicaragua. Viernes 18 de julio de 2003.

OVALLE, R., GRUEN, W., BLANCO, A., DEL CONDE, T., GRIMBERG, S., KAPLAN, J. *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. Edita: Era. México. 1994.

PAZ, O., CAILLOIS, R., GONZÁLEZ, J. *Remedios Varo*. Edita: Era. Ciudad de México. 1996.

PÉREZ-GUERRA, J. *España los españoles. La herencia de Remedios Varo, no quieren soltar la presa*. En: El Punto de las Artes. 20-26 de febrero de 2004. Pág. 2

PYNCHON, T. *La subasta del lote 49*. Edita: Tusquets. Barcelona. 1994.

RODON, F., TRULLENQUE, E. *El collage surrealista en España*. Edita: Museo de Teruel. 1989.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *El surrealismo y el arte fantástico en México*. Edita: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México D.F. 1969.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *Remedios Varo y Frida Kahlo: dos exposiciones recientes*. En: Plural. N° 18. Ciudad de México. 1983.

RODRIGUEZ-FISCHER, A. *El fuego y el juego en el ojo del pájaro: Remedios Varo*. En: Ínsula. N° 4. Universidad de Barcelona. 1996. Págs. 8-10.

TIBOL, R. *Artes plásticas: Primera investigación de Remedios Varo*. En: Novedades. Ciudad de México. Suplemento: México en la cultura. 28 de julio de 1957. Pág. 6.

ULACIA, M., GAMBOA, F. (presentación). *50 Aniversario del Exilio Español (1939-1989). Obra plástica*. Edita: Ateneo Español de México y Museo de San Carlos. México. 1989.

ULACIA, M. *Carta de México*. En: Cuadernos Hispanoamericanos. N° 479. Madrid. 1990. Págs. 107 y 108.

VARO, B. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Edita: Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1990.

VARO, R. *Consejos y recetas*. Edita: Amigos del Museo Carrillo Gil. México. 1988.

VARO, R. *Sueño*. En: *Sintaxis*. N° 9. México. 1992. Pág. 76.

VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de CASTELL, I. Edita: Era. México. 1994.

WESTHEIM, P. FERNÁNDEZ, J. *El Retrato Mexicano Contemporáneo*. Edita: SEP-INBA. / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte Moderno. México. 1961.

WINDHOLZ, T. *Una vida eclipsada*. En: *Esteban Francés 1913 - 1976*. Edita: Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid. 1997.

### **3. Libros y documentos de Isabel Allende**

ALLENDE, I. *La casa de los espíritus* (1982). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995.

ALLENDE, I. *La gorda de porcelana*. Edita: Alfaguara. Madrid. 1984.

ALLENDE, I. *De amor y de sombra* (1984). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996.

ALLENDE, I. *Eva Luna* (1987). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995.

ALLENDE, I. *Cuentos de Eva Luna* (1989). Edita: RBA. Barcelona. 1994.

ALLENDE, I. *El plan infinito* (1991). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1996.

ALLENDE, I. *Paula* (1994). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1995.

ALLENDE, I. *Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1997.

ALLENDE, I. *Hija de la fortuna* (1998). Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1999.

ALLENDE, I. *Retrato en sepia*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2000.

ALLENDE, I. *La Ciudad de las Bestias*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2002.

ALLENDE, I. *Mi país inventado*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 2003.

ALLENDE, I. *El reino del dragón de oro*. Edita: Montena. 2003

ALLENDE, I. *Los amantes del Guggenheim*. Edita: Círculo de Lectores. Barcelona. 2001

ALLENDE, I., CORREAS ZAPATA, C. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Edita: Plaza & Janés. Barcelona. 1998.

ALLENDE, I. *El compromiso del escritor latinoamericano*. Araucaria de Chile. Edita: Michay. N° 25. Madrid. 1984. Págs. 171 - 173.

ALLENDE, I. *Sobre la casa de los espíritus*. En: Discurso Literario. N° 1. vol. 2. Oklahoma. EE.UU. Otoños de 1984. Págs. 67-73.

ALLENDE, I. *Mitad cierto, mitad fantasía*. En: Cauce. N° 25. Santiago de Chile. Del 2 al 8 de octubre de 1984. Págs. 42-43

ALLENDE, I. *Por qué y para quién escribo*. En: Araucaria de Chile. Edita: Michay. N° 41. Madrid. 1988. Págs. 155-162.

ALLENDE, I. *El señor Cónsul*. En: Cauce. N° 20. Santiago de Chile. Del 20 al 3 de septiembre de 1985.

ALLENDE, I. *La ventana indiscreta*. En: Cauce. N° 38. Santiago de Chile. Del 3 al 9 de septiembre de 1985.

ALLENDE, I. *Cinco prodigiosas palabras*. En: Cauce. N° 43. Santiago de Chile. Del 8 al 14 de octubre de 1985.

ALLENDE, I. *Writing as an Act of Hope*. En: Zinsser William (editor). Paths of Resistance: The Art and Craft of the Political Novel. Houghton Mifflin. Boston. 1989. Págs. 41-63

ALLENDE, I. *La magia de las palabras*. En: Revista Iberoamericana. Pittsburg. Julio - diciembre de 1985. N° 51. Págs. 132-133.

ALLENDE, I. *Introducción*. En: *Mother and sons in their own words*. Photographs by COOK, M. Edita: Cronicle Books. San Francisco. 1996.

ALLENDE, I. *Foreword*. En: MEADER, J. (editor). *In praise o women*. Edita: Celestialarts. Berkeley. California. 1997.

#### **4. Bibliografía relacionada con Isabel Allende**

ACKERMAN, D. *Touch-Feelie*. En: Los Ángeles Times. 26 de Abril de 1998. Pág. 12

ADAMS, R. *The story Isn't Over*. En: New York Review of Book. N° 32. Nueva York. 1985. Págs. 20 - 23.

AGOSÍN, M. (editora). *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*. Edita. Katún. México. 1986.

AGOSÍN, M. *A Picaresque Ramble through a Land of Magic*. En: Christian Science Monitor. Estados Unidos. 29 de noviembre de 1988. Pág. 22.

AGOSIN, M. *Entrevista a Isabel Allende*. En: Imagine. International Chicano Poetry Journal. Massachussets. N° 2. Vol 1. Estados Unidos., MA. Invierno de 1984. Pág. 42-48.

AGOSIN, M. *Isabel Allende: "La casa de los espíritus"*. En: Revista-Interamericana de Bibliografía. Washington, Estados Unidos. 1985. Vol. XXXV. N° 4. Págs. 448-458.

AGOSÍN, M. *Introducción a Isabel Allende*. En: ALLENDE, I. "Diez cuentos de Eva Luna". *Con guía de comprensión y repaso de gramática*". TAGGART, K. M. y WOODS, R. D. (editores). Edita: Mc Graw Hill. Estados Unidos. 1994.

ALLEN, B. *A Magical Vision of Society in Revolt*. En: Chicago Tribune. 19 de mayo de 1985. Págs. 37-38

ALVAREZ RUBIO, P. *Una conversación con Isabel Allende*. En: Revista Iberoamericana. Pittsburgh. Julio - diciembre de 1994.

ALTER, R. *Partial Magic. The Novel as a Self Conscious Genre*. Edita: University of California Press. Berkeley y Los Angeles. 1975.

AMAYA R., L. M.; FERNANDEZ R, A. M. *La deconstrucción y la crítica feminista: Lecturas posibles de "Cien años de soledad" y "La casa de los espíritus"*. En: Nuevo Texto Crítico. 1989. N° 2. Págs. 4, 189-195.

ANTÓN, J. *Isabel Allende: Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente*. En: El País. Madrid. 20 de noviembre de 1987. Pág. 45.

ANTONI, R. *Parody or Piracy: The Relationship of "The House of the Spirits" to "One Hundred Years of Solitude"*. En: Latin American Literary Review. N° 32. Pittsburgh. Julio - diciembre de 1988. Págs. 16-28.

VILA DESPUJOL, M<sup>a</sup>. C., MUÑOZ TOMÁS, A., CONTRERAS MARTÍN, A. M., MENÉNDEZ CABRERA, J. *Eva Luna. Isabel. Allende. Guía de lectura*. EDITA: Plaza & Janés. Barcelona. 1994.

ARANA-WARD, M. *Coming to America*. En: Washington Post Book World. Washington 23 de Mayo de 1993. Pág. 6.

ARANCIBIA, J. A. (edición & introducción). *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Edita: Universidad del Norte, Asunción, Paraguay. Del 22 al 27 de julio de 1991.

ARROYO, F. *Isabel Allende afirma que sólo la novela permite entrar en el alma de los personajes*. En: El País. Barcelona. 17 de noviembre de 1984.

AVELAR, I. “*La casa de los espíritus*”: *La historia del mito y el mito de la historia*. En: Revista Chilena de Literatura. N° 43. Santiago de Chile. Noviembre de 1993. Págs. 67-74.

BARKER, E. *Three Quarters of an Epic Reeves’ Tale*. En: The Independent. 20 de junio de 1993. Estados Unidos. Pág. 35.

BAUTISTA, G. *El realismo mágico en “La casa de los espíritus”*. En: Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos, Asunción, Paraguay. Primavera de 1989. N° 6. Págs. 2 y 299–310.

BAUTISTA GUTIÉRREZ, G. *Realismo mágico cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Edita: América Latina. Santafé de Bogotá. 1991.

BAUTISTA SCHWARTZ, G. *De “Cien años de soledad” a “La casa de los espíritus”*: *Del realismo mágico al post-boom*. En: Disertations Abstracts Internacional. Ann Arbor. Estados Unidos. Febrero de 1988.

BARDES, L. S. *Isabel Allende: “Yo escribo para la gente sencilla, que cree en la vida como yo”*. En Tiempo. Madrid. 14 de diciembre de 1987. Pág. 236.

BERCHENKO, A y BERCHENKO, P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Perpignan, Francia. Edita: Centro de Investigaciones Ibérico & Latinoamericanas. Universidad de Perpignan, 1990.

BILBIJA, K “*(Des) enmascaramientos textuales: Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana*”. En: Ann Arbor. Universidad de Iowa. Marzo de 1991.

BLANCO, G. *Una enorme alegría de contar*. En: Hoy. N° 537. Santiago de Chile. Del 2 al 8 de noviembre de 1987. Págs. 51-52.

BOSCHETTO, S. M. *Dialéctica metatextual y sexual en ‘La casa de los espíritus’ de Isabel Allende*. En: Hispania. Mississippi State. Septiembre de 1989. Págs. 526–532

BOSCHETTO, S. THREADS. M. *Connections and the Fairy Tale: Reading the Writing in Isabel Allende's "La casa de los espíritus"*. En: ADAMSON, G. y MYERS, E. (editores.). *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*. Volúmen II. Edita: Lanham. UP of America XIV. Estados Unidos. 1987. Págs. 51-63

BUDNICK, M. *En carne propia*. En: Hoy. Sin N°. Santiago de Chile. Del 18 al 24 de abril de 1984. Págs. 39-40.

BRUNTON, R. D. *Feminine Discourses in the Fantastic: A Reading of Selected Inter-American Writers*. En: *Dissertation Abstracts Internacional*. Ann Arbor. N°51. Pennsylvania, Estados Unidos. Marzo de 1991.

CABALLERO, A. *El boom no tiene quien le escriba*. En: Cambio 16. N° 883. Barcelona. 31 de octubre de 1988. Pág. 17

CABRERA, V. *Modalidades textuales en "La casa de los espíritus"*. En: Chasqui. N° 20. Williamsburg. Noviembre de 1991. Págs. 2, 36-45.

CABRERA, V. *Refracciones del cuerpo y la palabra de "Eva Luna"*. En: *Inter American Review of Bibliography*. N° 42. Washington, DC. 1992. Pág. 591-615.

CABRE RUFATT, A. *Isabel Allende y "La casa de los espíritus", la gran sorpresa literaria de 1982*. En: Mensaje. N° 317. Santiago de Chile. Marzo-abril de 1983. Págs. 132-134.

CÁCERES, L. *Escritores: Isabel y los espíritus*. En: Análisis. N° 69. Santiago de Chile. Del 22 de noviembre al 6 de diciembre de 1983. Págs. 49-50.

CAMACHO GINGERICH, A. *La mujer ante la dictadura en las dos primeras novelas de Isabel Allende*. En: *Revista de Estudios Iberoamericanos*, Asunción, Paraguay. N° 9. 1992. Págs. 13-25.

CAMPOS, J. *La casa de los espíritus, de Isabel Allende*. En: Ínsula. N° 435-436. Madrid. Febrero - Marzo de 1983. Pág. 19

CAMPOS, R. A. *El orden desenmascarador: 'De amor y de sombra' de Isabel Allende*. En: *Revista de Literatura Hispánica*. Providence. Primavera de 1989. Págs. 29 - 30 y 197 - 205

CÁNOVAS, R. *Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende*. En: *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile. N° 32. Noviembre de 1988. Págs. 119 - 129.



CARRION, I. *Isabel Allende: "tengo miedo, estoy perdidamente enamorada"*. En: Diario 16 Semanal. Nº 333. Madrid. Domingo 7 febrero de 1988. Págs. 8-15.

CARVALHO, S. *Escrituras y escritoras: The Artist Protagonist of Isabel Allende*. En: Revista de Estudios Iberoamericanos. Nº10. Asunción, Paraguay. 1992. Págs. 1, 59-67.

CARTANO, T. "Une saga chilienne: La Maison aux esprits". En: Le Magazine Littéraire. Nº 207. París. Mayo de 1984. Pág. 69

CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Neruda en "La casa de los espíritus" de I. Allende*. En: Ventanal. Nº 6. Perpignan. 1983. Págs. 50 - 62.

CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Narrativa femenina chilena. 1975 - 1985*. En: Ventanal. Nº 11. Perpignan. 1985. Pág. 40.

CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Algunas claves de la narrativa de Isabel Allende*. En: Ventanal. Nº 13. Perpignan. 1987. Págs. 37 - 49.

CASTILLO DE BERCHENKO, A. y BERCHENKO P. (editores). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990.

CHEEVER, S. *Portrait: Isabel Allende: the author's own House of the spirits in northern California (San Rafael)*. En: Architectural Digest. Nº 52. Abril de 1995. Pág. 32.

CODDOU, M. "La casa de los espíritus": *De la historia de la historia*. En: Texto Crítico. Nº 11. Xalapa, Veracruz, México. Septiembre - diciembre de 1985. Pág. 165 – 172.

CODDOU, M. (editor). *Los libros tienen sus propios espíritus*. Edita: Universidad Veracruzana. 1986.

CODDOU, M. *Las ficciones de Isabel Allende*. En: Literatura Chilena: Creación y Crítica. Nº 11. Hollywood, California. Enero - marzo de 1987. Págs. 11-12

CODDOU, M. *Para leer a Isabel Allende. Introducción a la casa de los espíritus*. Edita: Literatura Americana Reunida. Concepción, Chile. 1988.

CODDOU, M. "La casa de los espíritus" y la historia. En: Literatura Chilena: Creación y Crítica. Nº 13. Hollywood, California. 1989.

COHN, D. *To see or Not to See: Invisibility, Clairvoyance, and Re-visions of History in "Invisible Man" and "La casa de los espíritus"*. En: Comparative Literature Studies. N° 33. Estados Unidos. 1996. Págs. 372 – 383.

CORTINEZ, V. *El pasado deshonroso de Isabel Allende*. En: Revista Iberoamericana. Pittsburg. Julio - diciembre 1994. Pág. 135 - 141.

CORTINEZ, V. *Polifonía: Isabel Allende y Antonio Skármeta*. En: Revista Chilena de Literatura. N° 32. Santiago de Chile. Noviembre de 1988. Págs. 79 - 89.

CORTINEZ, V. *La construcción del pasado en la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España y "La casa de los espíritus"*. En: Hispanic Review. Philadelphia. Verano de 1991. Pág. 317 - 327.

CORTINEZ, V. *Simulacros de crónicas: "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España", "Terra Nostra" y "La casa de los espíritus"*. En: Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. Harvard. Junio de 1991.

CRUZ, J. *Living On' and the Women of Isabel Allende's "House of the Spirits"*. Likha. N° 12. Philippines. 1990 - 1991. Pág. 2, 1 – 9.

CRUZ, J., MITCHELL, J., PELLAROLO, S., RANGEL, J. *Entrevista a Isabel Allende*. En: Mester. N° 20-21. Los Ángeles. 1991. Págs. 127-43

CRYSTALL, E., KUHNHEIM, J., LAYOUN, M. *An Interview with Isabel Allende*. En: Contemporary Literature. N° 33. Madison. Invierno de 1992. Págs. 4 y 585-600.

DAMJANOWA, L. *Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español. (Estudio en caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez y Plinio Mendoza)*. Edita: Universidad de Viena. Austria - Bulgaria. 1993.

DAVIS-UNDIANO, R. *A Border Experience*. En: Hispanic. N° 13. Coral Gables, Estados Unidos. Enero–febrero de 2000.

DE CARVALHO, S. *Escrituras y escritoras: The Artist Protagonist of Isabel Allende*. En: Revista de Estudios Iberoamericanos". N° 10. Asunción, Paraguay. 1992. Págs.1, 59 – 67.

DÉLAÑO, M. *Isabel Allende, escritora: "Por fin Allende comienza a ser una figura heroica"*. El País. Viernes 5 de septiembre de 2003.

- DULFANO, I. *Feminist Strategies in the Work of Isabel Allende*. En: Dissertation Abstracts international. Ann Arbor. N° 54. Universidad de Yale. Febrero de 1994. Pág.8.
- DUPLAA, C. *La voz femenina frente al discurso patriarcal en “La casa de los espíritus”*. En: Foro–Literario. N° 11. Montevideo, Uruguay, 1989. Pág. 19 – 27.
- DURAN, G. *Women and Houses—from Poe to Allende*. Revista Hispánica de Cultura y Literatura. N° 6. Greeley. Primavera de 1991. Pág. 2 y 9 - 15
- EARLE, P. G. *Literature as Survival: Allende's “The House of the Spirits”*. En: Contemporary Literature. N° 28. Madison. Invierno de 1987. Pág.4, 543 – 554.
- EARLE, P. G. *De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis de la picaresca*. En: Nueva Revista de Filología Hispánica. N° 36. México City D.F. 1988. Págs. 987-996.
- EBERENZ, R. *La imaginación como libertad: Acerca de “La casa de los espíritus” de Isabel Allende*. En: Iberoamericana. N° 8. Frankfurt, R.F.A. 1984. Págs. 102-109.
- ECHEVERRÍA, R. M. *“Los hombres han impedido con espada la entrada de la mujer en la literatura. Isabel Allende protagoniza la “Semana de Autora” en la casa de América*. Abc. Madrid. 17 de septiembre de 2002. Pág. 48.
- EDER, R. *The House of Spirits*. En: Los Angeles Times Book Review. Los Ángeles. 16 de junio de 1985.
- EDWARDS, J. *Dos I. A. en primer plano*. En: Hoy. N° 45. Santiago de Chile. 28 de diciembre de 1987 - 3 de enero de 1988.
- EDWARDS, J. *La novela de Isabel Allende*. En: Mensaje. N° 323. Santiago de Chile. Octubre de 1983. Pág. 603.
- ESCUADERO, J. *Función de la prolepsis en las novelas de Isabel Allende*. En: Cuadernos de Aldeu. Erie. N° 9. Noviembre de 1993. Págs. 191 -203.
- ESPINOZA ORELLANA, M. *Aproximaciones a “La casa de los espíritus” de Isabel Allende*. En: Pluma & Pincel. N° 73. Chile. Marzo de 1984. Págs. 72-74.
- FEIGENBAUM, N. *Fact Are Uninspired in “Paula”*. En: Orlando Sentinel. N° 21 de mayo de 1995.

FELL, C. *Trois écrivains du Chili: Isabel Allende, Jorge Edwards, María Luisa Bombal*. En: Le Monde. 17 de agosto de 1984. Pág. 10

FERNÁNDEZ, E. *Send in the Clone*. En: Village Voice. Estados Unidos. 4 de junio de 1985. Pág. 51.

FICHTNER, M. *Latin Vision in US*. En: The Arizona Republic. 7 de junio de 1993.

FIGUEROA, G. *Los espíritus de la casa*. En: Hoy. N° 434. Santiago de Chile. Del 11 al 17 de noviembre de 1986.

FORCHÉ, C. *Of love and Shadows*. En: Los Angeles Times. 31 de mayo de 1987. Pág. 1.

FOREMAN, P. G. *Past On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call*. En: Feminist Studies. N° 18. College Park. Verano de 1992. Págs. 369 – 88.

FREIXAS, R. *Espíritus y represión*. En: Quimera. N° 28. Madrid. 1983. Pág. 69.

GALARCE, C. J. *El discurso picaresco en “Eva Luna”*. En: Revista Signos. N° 24. Valparaíso, Chile. 1991. Págs. 27-31.

GALARCE, C. J. *La novela chilena del exilio (1973-1987): El caso de Isabel Allende*. En: Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. N° 54. Ohio State U. 1993.

GARCÍA JOHNSON, R. R. *The Struggle for Space: Feminism and Freedom in “The House of the Spirits”*. En: Revista Hispánica Moderna. New York. Junio de 1994. Págs. 184 – 193

GERNES, S. *Lovers & Desaparecidos*. En: Commonweal. Estados Unidos. 14 de agosto de 1987. Págs. 460 - 462.

GLIGO, A. *Isabel Allende y Eva Luna, contadoras de cuentos*. En: mensaje. N° 365. Santiago de Chile. Diciembre de 1987. Págs. 570.

GNUTZMANN, R. *Tres ejemplos de escritura femenina en América Latina*. En: Letras de Deusto. Bilbao. Mayo - agosto 1989. N° 19. Págs. 91 – 104

GOIC, C. *Con cinco siglos al hombro*. En: La Época. Santiago de Chile. N°15. 24 de julio 1988. Pág. 3

GOLDEN, G. *A Nice, Rambling Trip to Nowhere in Particular*. En: Dallas Morning News. 6 de junio de 1993.

GÓMEZ PARHAM, M. *Isabel Allende's 'La casa de los espíritus' and the Literature of Matrilineage*. En: Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos. N° 6. 1988. Pág. 193-201.

GÓMEZ, J. P. *Testimonio, magia y polifonía: La denuncia de la dictadura militar en la narrativa femenina del Cono Sur*. En: Dissertation Abstracts International, Ann Arbor. N° 55. U of Iowa . Septiembre de 1994.

GONZÁLEZ VERGARA, R. VIDAL, V. *De cómo un duende narra los Hechos de la Historia*. En: Araucaria de Chile. Edita: Michay. N° 30. Madrid. 1985. Págs. 191 – 198.

GORDON, A. *Isabel Allende on "Love and Shadows"*. En: Contemporary Literature. N° 28. Estados Unidos. Invierno de 1987. Págs. 530 – 542.

GREY, J. *Review of Aphrodite*. En: Florida. Times-Union. Jacksonville. 17 de mayo de 1998. Pág. 4.

GROSSMAN, R. *"Infinite" Twists are Fascinating and Frustrating*. En: Chicago Tribune. 26 de mayo de 1993. Pág. 3

GRUMBACH, D. *Farewell, My Daughter*. En: Los Angeles Time Book Review. 30 de abril de 1995. Pág. 3.

GUERRA CUNNINGHAM, L. (editora). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lat. Amer. Lit. Rev. Pittsburgh. 1990. Págs. 143-56

GUEVARA, A. *Conversación con Isabel Allende*. En: América Joven. Segunda Época. N° 44. Róterdam. Néderland. 1985. Págs. 4-8.

HANDELSMAN, M. H. *"La casa de los espíritus" y la evolución de la mujer moderna*. En: Letras Femeninas, N° 14. Lincoln. Primavera de 1988. Pág.1-2, 57 - 63.

HARRIS, D. *Review of "The Story of Eva Luna"*. En: Boston Review. N° XVI. Abril de 1991. Págs. 28 – 29.

HART, P. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. Edita: Rutherford Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses. Londres 1989.

HART, P. *Review of The Story of Eva Luna*. En: The Nation. Estados Unidos. 11 de marzo de 1991. Págs. 314 - 316.

HARRIS, D. *Review of The Story of Eva Luna*. En: Boston Review. N° 16. Abril de 1991. Págs. 28 - 29.

HOLT, P. *Allende Returns to "Eva Luna"*. En: San Francisco Chronicle. 13 de enero de 1991. Pág. 1.

HOPKINSON, A. *Review of "Paula"*. En: New Statesman and Society. Estados Unidos. 22 de septiembre de 1995. Pág. 4.

HORNBLOWER, M. *Grief and Rebirth*. En: Time. Estados Unidos. 10 de julio de 1995. Pág. 65.

HUERTA, T. *La ambivalencia de la violencia y el horror en "La casa de los espíritus" de Isabel Allende*. En: Chasqui. Williamsburg. Mayo de 1990. N° 19. Pág. 1, 56 – 63

HUGHES, K. *Review of "The Infinite Plan"*. En: New Statesman and Society. Estados Unidos. 2 de Julio de 1993. Pág. 38.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox*. En: Waterloo. Ontario. Wilfred Laurier University Press. 1980

INVERNIZZI, V., POPE, M. *An Interview with Isabel Allende*. En: Letras Femeninas. Lincoln. N° 15. Primavera de 1989. Pág. 1– 2, 119.

INVERNIZZI, V. *Isabel Allende: una imaginación melodramática*. En: Puro Cuento. N° 16. Año III. Buenos Aires. Mayo-junio de 1989. Págs. 1-8.

INVERNIZZI, V. *The Novels of Isabel Allende: A Reevaluation of Genre*. En: Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. N° 53. Univ. of Virginia. Marzo de 1993. 1991. Pág. 9

IRIGARAY, L. *This Sex Which Is Not One*. En: Ithaca. Cornell University Press. New York. 1985. Págs. 106 – 07

ITKIN, S. *Isabel Allende: la novela romántica de América latina*. En: Puro Cuento. N° 16. Año III. Buenos Aires. Mayo-junio de 1989. Pág. 3.

- JARA, R. *Los límites de la representación, la novela chilena del golpe*. En: EPPLE, J. A. (editor). *Para una fundación imaginaria de Chile. La obra literaria de Fernando Alegría*. Edita: Latinoamericana. Lima. 1987. Pág. 131–138
- JONES, D.A.N. *Magical Realism*. En: London Review of Books. 1 de agosto de 1985. Págs. 26 – 27.
- KAKUTANI, M. *Of love and Schadows*. En: New York. 20 de mayo de 1987. Pág. 27.
- KAPLAN, F. *Rites of Passage toward Great Unhappiness*. En: New York Times. 25 de junio de 1993. Pág. 31.
- KENDALL, E. *New Master Storyteller Commences Her Reign*. En: Los Ángeles Times. 28 de diciembre de 1990.
- KINGSOLVER, B. *Fisch Fall form the Sky for a Reason*. En: New York Times. 20 de enero de 1991.
- KOVACH, C. M. *Mask and Mirror: Isabel Allende's Mechanism for Justice in The House of the Spirits*. En: GALLAGHER, S. (editor). *Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice*. Edita: Jackson. UP of Mississippi. 1994. Pág. 74 – 90
- KRICH, J. *Rich Littel Poor Girl*. En: New York Time Book Rewiew. Nueva York. 23 de octubre de 1988. Págs. 13 – 14.
- KRSTOVIC, J. (editora). *Hispanic Literature: criticism*. Edita: Gale Research Company. Vol 1. *Allende to Jiménez*. Detroit. 1994.
- LAGOS – POPE, M. I. *Review of “De amor y de sombra”*. En: Latin American Literary Review. N° 29. Estados Unidos. Enero - junio de 1987. Págs. 207 - 213.
- LARRAIN, M. T. *Sólo se vive para amar y ser*. En: La tercera. Santiago de Chile. Domingo 15 de enero de 1989. Págs. 3-5.
- LEHMANN-HAUPT, C. *Review of “The House of the Spirits”*. En: New York Times. 9 de mayo de 1985. Pág. 29
- LEMAITRE, M. J. *Deseo, incesto y represión en “De amor y de sombra” de Isabel Allende*. En: Letras Femeninas. N° 18. Lincoln. Primavera 1992. Pág. 1-2, 31-37.

LEVINE, L. G. *A Passage to Androgyny: Isabel Allende's "La casa de los espíritus"*. En: VALIS, N. y MAIER, C. (editores). *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Bucknell UP. Associated UPs. Lewisburg. London. 1990. Págs. 164-73

LEVINE, L. G. *Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: El mundo al revés*. Revista: Poder y Libertad. Universidad de Nueva Jersey. N° 13. Estados Unidos. 1990. Pág. 14 - 17.

LEVINE, L. G. *Isabel Allende*. Edita: Twayne Publisher. New York. 2002.

LEVINE, L., ENGELBERT, J. *The World is Full of Stories*. Latin-American Literature and Arts. N° 34. New York. Enero - junio de 1985. Págs. 18 - 20.

LOACH, B. L. *Power and Women's Writing in Chile: 1973 - 1988*. Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. N° 51. Estados Unidos. Junio de 1991. Pág. 12.

LÓPEZ MORALES, B. *Language of the Body in Women's Texts*. En: GUERRA CUNNINGHAM, L. (editor.). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh. 1990. Págs. 123 - 130.

LÓPEZ, O. *Isabel Allende en "Luces y Sombras"*. Qué leer día a día. Año 5. N° 50. Barcelona. Diciembre 2000. Págs. 28 - 32

LORENTE MURPHY, S. *Isabel Allende: Una puerta abierta a la esperanza*. En: ERRO ORTHMANN, N. y CRUZ MENDIZÁBAL, J. (editores). *La escritura hispánica*. Edita: Universal. Miami. 1990. Págs. 93-100.

LOTHAR, C. *All about Eva*. En: The Washington Times. 11 de Febrero de 1991.

LUCAS DOBRIAN, S. *El mito y la magia femenina en "La casa de los espíritus"*. En: Hispanic Journal. N° 12. Indiana. 1991. Págs. 2 y 305-324.

MACKEY, M. *A drift in America*. En: San Francisco Chronicle. 25 de abril de 1993. Pág. 1

MAGNARELLI, S. *Framing Power in Luisa Valenzuela's "Cola de lagartija" ("The Lizard's Tail") and Isabel Allende's "Casa de los espíritus" ("The House of the Spirits")*. En: GUERRA CUNNINGHAM, L. (editores). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh. 1990. Págs. 43-63.



- MALDONADO DOMENECH, I. *Estudio neo-feminista: Mujeres en transición y transformación en la novelística de Isabel Allende*. En: Dissertation-Abstracts International. N° 51. Ann Arbor. Florida State. Mayo 1991. Pág. 11.
- MANGUEL, A. *Conversation with Isabel Allende*. En: Queen's Quarterly, Kingston. Canadá. 1992. N°. 99. Págs. 3, 621-26.
- MARCO, J. *Retrato en sepia. Isabel Allende*. En: El Cultural. El Mundo. Madrid. 22 – 28 de noviembre de 2000. Pág. 13.
- MARCOS, J. M. *El género popular como meta-estructura textual del post-boom latinoamericano*. En: Revista Monográfica. TX (MRRM). N° 3. Odessa. 1987.
- MARCOS, J. M. *Isabel viendo llover en Barataria*. En: Revista de Estudios Hispánicos. N° 19. St. Louis. Mayo 1985. Págs. 2, 129-137
- MARCOS, J. M. *La casa de los espíritus de Isabel Allende*. En: Revista Iberoamericana. N° 130-131. University of Pittsburg. Estados Unidos. Enero-julio de 1985. Págs. 401-406.
- MARTINEZ Z., N. *The Politics of the Woman Artist in Isabel Allende's 'The House of the Spirits'*. En: JONES, S. W. *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. U of Pennsylvania. Philadelphia. 1991. Págs. 287 - 306
- MATOS FREIRE, S. *Lo simbólico, real e imaginario en "Eva Luna"*. En: Cuadernos de Poética. Santo Domingo. Mayo - agosto 1988. Págs. 25-32.
- MEYER, D. *Exile and the Female Condition in Isabel Allende's "De amor y de Sombra"*. International Fiction Review. Fredericton. Canadá. Verano 1988. Págs. 151 - 157.
- MEYER, D. *Parenting the Text': Female Creativity and Dialogic Relationships in Isabel Allende's "La casa de los espíritus"*. Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese. Mississippi State. Mayo 1990. Págs. 360-365
- MOLINARO, N. *Al modo femenino*. En: Anales de la literatura española contemporánea. N° 16. 1991. Págs. 445-448.
- MONTERO, A. *Carta a Isabel Allende*. En: Análisis. N° 61. Santiago de Chile. Del 2 al 16 de agosto de 1983. Pág. 46.

MOODY, M. *Entrevista con Isabel Allende*. En: *Discurso Literario*. N° 4. Asunción, Paraguay. Otoño 1986. Págs. 1, 41-53.

MOODY, M. *Isabel Allende and the Testimonial Novel*. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. N° 2. Greeley. Estados Unidos. 1986. Págs. 1 y 39 - 43.

MOODY, M. *Una conversación con Isabel Allende*. En: *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. N° 16. Williamsburg. Noviembre 1987. Págs. 2-3, 51-59

MORA, G. *Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana*. En: *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse. Analysis*. N° 2. Minneapolis. Estados Unidos. Primavera 1987. Págs.1, 53 - 61

MORA, G. *Las novelas de Isabel allende y el papel de la mujer como ciudadana*". En: *Poder y libertad*. N° 9. Madrid 1988. Págs. 60 - 63.

MORALES PINA, E. *Los códigos del relato "De amor y de sombra" de Isabel Allende*. En: *Nueva Revista del Pacífico*. Valparaíso, Chile. 1987. Págs. 31-32, 120-151.

MORELLO FROSH, M. *Discurso erótico y escritura femenina*. En: SICARD, A. y MORENO F. (Introd.). *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Edita: Centre de Recherches Lat.-Amer. / Fundamentos. Madrid. 1990.

MOYA RAGGIO, E. *"De amor y de sombra": Una aproximación a su lectura*. En: *Acta Literaria*. Concepción, Chile. 1991. Págs. 113 - 24.

MUÑOZ, W. O. *Las (re)escrituras de "La casa de los espíritus"*. En: *Discurso - Literario: Revista de Temas Hispánicos*. Asunción, Paraguay. Primavera 1988.

NAVARRO, A. *Isabel Allende: la fuerza moral está derrotando calladamente a la fuerza bruta*. En: *La época*. N° 37. Santiago de Chile. 25 de diciembre de 1988. Pág. 1-3

NOUVELLA, C. *Love, Foods and Misfortunes*. En: *Americas*. N° 51. Estados Unidos. Octubre de 1999. Pág. 61.

OBIOL, M. J. *"De amor y de sombra" de Isabel Allende: llevar en la memoria la historia de otros*. En: *La Gaceta del Libro*. Barcelona. Del 1 al 15 de diciembre de 1984. Pág. 5.

OTERO, J. *La historia como ficción en "Eva Luna" de Isabel Allende*. En: Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura. N° 4. Greeley. 1988. Págs. 1 y 61 - 67.

OTERO, M. *La mujer que faltaba en el boom*. En: Hoy. N° 301. Santiago de Chile. Del 27 de abril al 3 de mayo de 1983. Pág. 39.

PEÑA, M. Isabel Allende y sus espíritus. En: Apsi. N° 153. Santiago de Chile. Del 1 al 14 de octubre de 1984. Págs. 44-46.

PÉREZ BUSTAMANTE MOURIER, A. S. "*Eva Luna*" de Isabel Allende: la reivindicación de la feminidad a partir de los símbolos y mitos femeninos. En: Draco. Revista de literatura de la universidad de Cádiz. N° 2. Cádiz. 1990. Págs. 141 - 161.

PERRICONE, C. R. "*El plan infinito*": Isabel Allende's new world. Secolas - Annals: Journal of the southeastern Council on Latin American Studies. Statesboro, GA. Marzo de 1994. Págs 55 - 61.

PFEIFFER, E. *La imagen de la madre en "La casa de los espíritus" de Isabel Allende dentro del marco del machismo latinoamericano*. En: Beitrage zur-Romanischen Philologie. N° 29. 1990. Págs: 1 y 65 - 70.

PIÑA, B. *Isabel Allende, amores y sombras*. En: Qué leer. Año 7. N° 69. Barcelona. Septiembre 2002. Págs. 62 - 65

REHBEIN, E. (editor). *Critical Approaches to Isabel Allende's Novels*. Edita: LANG, P. New York. 1991.

REINA, E. *La historia aparecida en "La casa de los espíritus" de Isabel Allende: Un caso de imaginación dialógica*. En: CHANG RODRÍGUEZ, R. y DE-BEER, G. (editores). *La historia en la literatura iberoamericana*. Edita: Universidad del Norte. New York. 1989. Págs. 393 - 404

REISZ, S. *¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y "Eva Luna"*. En: Mester. N° 20. Los Ángeles. 1991. Págs. 107-126

REYZÁBAL, M. V. "*Eva Luna*". *Tras el realismo mágico*. En: *Reseña*. Año XXIV. N° 179. Madrid, Diciembre 1987. Pág. 36.

RIQUELME ROJAS, S., AGUIRRE REHBEIN, E. (editoras). *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. Edita: LANG, P. New York. 1991.

RODDEN, J. *The Responsibility to Tell You: An Interview with Isabel Allende*. En: *The Kenyon Review*, Syracuse. Nº 13. New York. Winter 1991. Págs. 113-23

RODDEN, J. (editor). *Conversation with Isabel Allende*. Universidad de Texas Press. Texas. 1999.

RODRÍGUEZ, E. “*Ahora me dirijo a un público que no me conoce, y tengo que ganármelo. Isabel Allende publica “La ciudad de las bestias”, una historia para los más pequeños*”. En: *El Mundo*. Madrid. 17 de septiembre de 2002.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. “*La casa de los espíritus” de Isabel Allende*. En: *Revista Atenea*. Universidad de Concepción. Nº 448. Chile. 1983. Págs. 270 - 273.

ROJAS, M. A. “*La casa de los espíritus” de Isabel Allende: Una aproximación sociolingüística*. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Perú. 1985. Págs. 205-213

ROJAS, M. A. “*La casa de los espíritus”, de Isabel Allende: Un caleidoscopio de espejos desordenados*. En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg. Julio – diciembre de 1985. Págs. 132-133 y 917-925

ROJO, J. A. *Isabel Allende aborda el mundo juvenil en su nueva novela, “La ciudad de las Bestias”*. *Diferentes especialistas analizan la obra de la escritora chilena en la Casa de América*. *El País*. Madrid. 17 de septiembre de 2002. Pág. 38.

RUBILAR, L., VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. En: *Araucaria de Chile*. Edita: Michay. Nº 23. Madrid. 1983. Pág. 197-191.

RYAN, B. (editor). *Hispanic writers: a selection of sketches from Contemporary authors*. Edita: Gale Research. Detroit. 1991.

SABELLA, A. *Isabel Allende, magnífica*. En: *Hoy*. Santiago de Chile del 23 de abril al 3 de marzo de 1983. Pág. 42.

SHEA, M. *A Growing Awareness of Sexual Oppression in the Novels of Contemporary Latin American Women Writers*. *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. Nº 4. Greeley. 1988. Págs. 53-59.

SHEA, M. E. *Latin American Women Writers and the Growing Potential of Political Consciousness*. Dissertation Abstracts International. Ann Arbor. Estados Unidos. N° 49. Septiembre de 1988.

SHIELD, E. THOMSON, J. *Ink, Blood and Kisses: 'La casa de los espíritus' and The Myth of Disunity*. En: Hispanofila. Estados Unidos. Mayo de 1990. Págs. 79 - 86.

SILVA SAN ESTEBAN, R. *Allende, Isabel: De amor y de sombra*. En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Año XI. N° 23. Lima, Perú. 1ª semana de 1986. Págs. 161-162.

SKLODOWSKA, E. "Ardiente paciencia" y "La casa de los espíritus": *Traición y tradición en el discurso del post-boom*". En: Revista de Estudios Iberoamericanos. N° 9. Asunción, Paraguay. 1991. Págs. 33-40.

SORELA, P. *Vivir antes de escribir. Isabel Allende cuenta en 'El plan infinito' su vida en California*. En: El País. Madrid. Martes 10 de diciembre de 1991. Pág. 36.

SPANOS, T. *Isabel Allende's 'The Judge's Wife': Heroine or Female Stereotype?* En: Encyclia: The Journal of the Utah Academy of Sciences, Arts, and Letters. N° 67. Utah .1990. Págs. 163-72.

SPORTNORNO, R. Isabel Allende en "La casa de los espíritus": "Quise retratar a América Latina". En. La Bicicleta. N° 44. Santiago de Chile. Marzo de 1984. Págs. 38-40.

STAVANS, I. *El rostro oculto de Isabel Allende*. En: Hoy. N° 578. Santiago de Chile. Del 15 al 21 de agosto de 1988.

STEFANOVICS, T. "La casa de los espíritus"; *Actas de las Jornadas Hispánicas de la Asociación Alemana de Profesores/as de Español*". En: Lengua, literatura, civilización en la clase de español. Edita: Romanistischer. Bonn. 1986.

SUNÉN, J. C. *La progresión del cangrejo. "Eva Luna"*. En: El País. Barcelona. 8 de octubre de 1987.

SWANSON, P. *Tyrants and Trash: Sex, Class and Culture in La casa de los espíritus*. En: Bulletin of Hispanic Studies. N° 71. Letchworth, England. 1994. Págs. 217-37.

TALMOR, S. *The House of the Truebas*. En: Durham University Journal, New Elvet. N° 81. Durham, England. Junio de 1989. Págs. 309-312.

TAWSE, B. *Entrevista a Isabel Allende*. s&mworks!@3rdword.com

TAYKO, G. *Teaching Isabel Allende's "La casa de los espíritus"*. En: College Literature West Chester. N° 19. Octubre de 1992. Págs. 228 - 233.

TORRES, M. *Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia*. En: El país. Madrid. Miércoles 24 de noviembre de 1982. Pág. 40.

URBINA, N. *"La casa de los espíritus" de Isabel Allende y "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez: Un modelo retórico común*. En: Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias. N° 15. Caracas. Enero-Junio de 1990. Págs. 215-28

VIDAL, V. *Crónica e historia de medio siglo en una novela chilena*. En: Revista: Araucaria de Chile. Edita: Michay. N° 23. Madrid. 1983. Pág. 192.

VIDAL, V. *De cómo un duende narra los hechos de la Historia*. En: Araucaria de Chile. N° 23. Edita: Michay. Madrid. 1983. Págs. 195-198

WEISS, H. *Talented Allende loses Her Way*. En: Chicago Sun Time. 9 de mayo de 1993. Pág. 12.

WHITEHOUSE, A. *Looking at America*. En: Courier-Journal. Louisville. 13 de noviembre de 1993.

ZAMUDIO, J. A. *Isabel Allende: a vivir con alegría*. En: Hoy. N° 385. Del 3 al 9 de diciembre de 1984. Pág. 31

**Anexo 1.**  
**Cuadro sinóptico: Vidas y obras de Varo y  
Allende en sus contextos históricos**

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1908	Nace en Anglés, Gerona, hija de Rodrigo Varo y Cejalvo y de Ignacia Uranga Bergareche.	El niño Pu Yi, de dos años de edad, fue proclamado emperador de China.	<i>Ballets Rusos</i> en París.	
1909		78 muertos en los disturbios de la Semana Trágica de Barcelona a causa de la guerra de España con Marruecos.	F.T. Marinetti publica el <i>Primer Manifiesto futurista</i> , en Italia. El <i>Rayonismo</i> nace en Rusia.	
1910		El rey Alfonso XIII encarga formar Gobierno al liberal José Canalejas en España.	Exposiciones cubistas en París.	
1911		El ejército de EE.UU. lucha contra las fuerzas rebeldes comandadas por Francisco Villa en la guerra civil mexicana.	En Munich: <i>Der Blaue Reiter</i> . G. Apollinaire: arrestado por el robo de la Mona Lisa	
1912		El presidente del Gobierno español José Canalejas es asesinado Madrid.	Braques emplea la técnica del <i>collage con papel</i> .	
1913	Viaja a Algeciras, donde permanece un año.	El presidente Madero y su vicepresidente, José María Pino Suárez, asesinados en México.	Constructivismo en Rusia. Aparece la Mona Lisa.	
1914	Fija su residencia en Larache, Marruecos, donde trabaja su padre.	Asesinato en Sarajevo del archiduque Fernando de Austria. Comienza la I Guerra Mundial.	Giorgio de Chirico y Carlo Carra hacen pintura metafísica.	
1915		Italia abandona la Triple Alianza con Alemania y Austria y se une a los aliados.	Se publica en Rusia el <i>Manifiesto del Suprematismo</i> .	
1916	Ingresa en un colegio de monjas.	Los aliados se retiran de la península turca de Gallípoli, al fracasar su intento de ocupación. Asesinado el monje ruso Rasputín por dos familiares del zar.	Surge el Dadaísmo en Zurich. Muere Odilón Redón. Verner, premio Nobel de Literatura.	
1917	Reside en Madrid.	EE.UU. entra en la I Guerra Mundial. Huelga general revolucionaria en España.	El grupo <i>De Stijl</i> crea el Neoplasticismo en Holanda.	
1918		Fin de la I Guerra Mundial. Ejecución del zar y su familia en Rusia.	Muere el poeta surrealista Guillaume Apollinaire	
1919		Tratado de Paz de Versalles. Asesinato de Emiliano Zapata en México. Conflictos sociales en España.	Walter Gropois funda la Bauhaus. Surge la <i>Nueva Objetividad</i> en Alemania.	
1920	Empieza el bachillerato en el Instituto de San Isidro, en Madrid.	Fin de la guerra civil en Rusia con la victoria del Ejército Rojo dirigido por León Trotski. Einstein: premio Nobel de Física.	Escisión del constructivismo ruso. A. Breton: <i>Primer Manifiesto Surrealista</i> .	
1921	Inicia su aprendizaje académico en la Escuela de Artes y Oficios.	España recibe un duro golpe en la lucha con Marruecos (Desastre de Annual).	B. Russell: <i>Análisis del Pensamiento</i> .	



<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1922		Fundación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).	James Joyce: <i>Ulyses</i> . Fallece Marcel Proust.	
1923	Obras: <i>Retrato de la abuela doña María Josefa y Cejalvo</i> (tres versiones), <i>Retrato de doña Ignacia Uranga</i> , <i>Autorretrato</i> , <i>Pezuñita</i> , <i>Retrato de Luis Varo</i> .	En España, el general primo de Rivera encabeza un golpe de estado y Alfonso XIII le entrega el poder. La dictadura se consolida.	Ortega y Gasset funda la Revista de Occidente. Fallece Joaquín Sorolla.	
1924	Ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Acaba el Bachillerato, por libre, en verano. Obras: <i>Retrato de la abuela doña Josefa Zejalvo</i> .	Muere Lenin, ascenderá al poder Stalin en la URSS Creación de la Unión Patriótica y persecución de los partidos políticos y sindicatos en España.	Alberti: <i>Marinero en Tierra</i> . Muere el escritor Franz Kafka. Miguel Unamuno es deportado a Fuerteventura.	
1925	Obras: <i>El moño azul</i> , <i>Retrato de la abuela doña Josefa Zejalvo</i> (otra versión).	España: fin de la guerra en Marruecos	Primera Exposición de Salvador Dalí en Barcelona.	
1926	Obras: <i>Retrato de la abuela doña Josefa Zejalvo</i>	El escocés John Logie crea la primera televisión.	Dalí es expulsado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.	
1927		Stalin expulsa del Partido Comunista a su rival León Trotski, en la URSS.	Generación del 27 en España (Guillén, Diego, Lorca, Salinas, Alberti, Alonso).	
1928		El bacteriólogo Alexander Fleming descubre el <i>penicilium notatum</i> , primer Antibiótico.	Conferencias de Lorca sobre el surrealismo, en Madrid.	
1929	Finaliza la carrera de Bellas Artes. Viaja a París.	Quiebra bursátil en Wall Street. El Partido Fascista de Mussolini forma Gobierno en Italia fraudulentamente.	Buñuel y Dalí: <i>Un perro Andaluz</i> (film).	
1930	Se casa con Gerardo Lizarraga, en San Sebastián. Regresa a París. Exposición colectiva de dibujos organizada por la Unión Española de Dibujantes, en Madrid.	Disturbios en España tras la caída del dictador Primo de Rivera.	Paul Klee triunfa en Europa. W. Reich: <i>La revolución sexual</i> .	
1931		Proclamación de la II República española.	Muere Santiago Rusiñol.	
1932	Se instala con Lizarraga en Barcelona.	Victoria electoral nacionalista en Alemania. Asesinato del presidente francés Paul Doumer. Golpe de Estado fracasado del general Sanjurjo en España.	Se constituye en Barcelona A.D.L.A.N. Fallece en París la cubista María Blanchard	
1933	Conoce a Esteban Francés y comparte con él un estudio.	Hitler es nombrado canciller en Alemania. La derecha triunfa en las elecciones generales; Lerroux al frente del ejecutivo español.	Se cierra la Bauhaus. García Lorca: <i>Bodas de Sangre</i> .	

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1934	Exposición colectiva en la Academia de San Fernando, en Madrid.	<i>Larga marcha</i> de los comunistas chinos dirigida por Mao Zedong. Disturbios de extrema derecha en Francia.	Primera Exposición de Victor Brauner, en París	
1935	Exposición de dibujos con José Luis Florit en una sala de la Gran Vía, en Madrid. Obras: <i>Quiere conocer las causas de, Le désir, Le message, Catálogo de Sombras, Discuten la madre del niño y la raptora, La leçon d'anatomie, La familia de cisnes, Manicure, Le pianista masqué, Nada temáis, señora; Composición, Ailleurs, L'ettoffe des rêveurs, Ojos sobre la mesa, Labios, La Traversée.</i>	Italia invade Abisinia. Hitler despoja a los judíos de la nacionalidad alemana. Fin de la larga marcha de Mao Zedong. Domagk descubre las sulfamidas, medicamentos eficaces contra las bacterias.	I <i>Exposición internacional surrealista</i> en S. C. de Tenerife. Borges: <i>Historia Universal de la Infamia.</i>	
1936	Conoce a Benjamín Péret. Expone con los “Logicofobistas” en la librería Glorieta Catalònia, en Barcelona. Participa en la <i>Expositon Surréaliste d'Objets</i> , en la Galerie Charles Ratton de París y en la muestra <i>Arte fantástico: Dada y Surrealismo</i> , en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Obras: <i>El agente doble, Modernidad, Pintura, L'attente.</i>	Manuel Azaña se convierte en el nuevo presidente de la II República. El general Franco encabeza una rebelión armada contra el Gobierno. Estalla la Guerra civil española. Europa vive la democratización. Francia abandona el padrón de oro y fabrica moneda sin limitaciones.	Lento exilio de muchos artistas e intelectuales. Miguel Hernández: <i>El rayo que no cesa.</i> Muere Federico García Lorca.	
1937	Viaja París. Comparte un estudio con Péret y Francés en Montparnasse. Participa en la <i>Exposición de Objetos y Poemas</i> , en la London Gallery de Londres; y en la <i>Exposición internacional del Surrealismo</i> , en el Salón Nipón de Tokio.	Guerra chino – japonesa. En España, las tropas nacionales e italianas penetran en Vizcaya; la legión <i>Cóndor</i> bombardea Guernica y Durango.	Picasso pinta el <i>Guernica</i> . La revista <i>Minotaure</i> reproduce <i>El Deseo</i> , una obra de Remedios Varo.	
1938	Participa en la <i>Exposition internationale du Surréalisme</i> , en la Galerie Beux Arts de París ; y en la <i>Exposition internationale du Surréalisme</i> , en la Galería Robert, en Amsterdam. Obras: <i>Las almas de los montes, Comme un rêve, La faim, Recuerdo de la Walkyria, Títeres vegetales, Remolinos, En el techo del mundo.</i>	España: Conquista de Teruel por los nacionalistas. Ofensiva en el frente de Aragón El demócrata liberal Alessandri llega a la presidencia en Chile	Karl Jaspers: <i>Filosofía de la existencia.</i> Pearl Buck (EEUU), Nobel de Literatura.	

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1939	Participa en la colectiva <i>Sueño en el Arte</i> , organizada por Frédéric Délangé, en París.	Comienza la II Guerra Mundial. Francia e Inglaterra cogen las armas contra Alemania. Fin de la guerra civil española. Franco promulga el Decreto de neutralidad española en la II Guerra Mundial.	Se crea en España el grupo <i>Dau al Set</i> (defensor del surrealismo estético pero no ideológico).	
1940	Es detenida por ser la compañera de Péret. Meses después, se reúne en con él en Marsella. Participa en la muestra <i>Exposición internacional del Surrealismo</i> , en la Galería de Arte Mexicano, en San Francisco, en Nueva York y en Lima, Perú; así como en <i>Surrealism Today</i> , en Zwemmer Gallery, en Londres.	Alemania invade Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda y Francia. Trotsky muere asesinado en Méjico. Pacto Tripartito: Alemania-Italia-Japón. Alfonso XIII abdica en Roma a favor de su hijo Juan de Borbón.	El Grupo <i>El Paso</i> propugna la no figuración. En EE.UU triunfa el expresionismo abstracto. En México destacan Diego Ribera y Frida Kahlo..	
1941	Viaja desde París a Casablanca, desde donde embarca hacia México. Obras: <i>Le dernier Romantique a été enclulé par le Maréchal Pétain</i> .	Ataque japonés a Pearl Harbor, base de la flota de EE.UU. en el Pacífico. México acoge a más de quince mil refugiados españoles.	B. Brecht: <i>Madre coraje</i> .	
1942	Llega a México en enero. Realiza dioramas de propaganda antifascista para el servicio Británico de información. Colabora en el Ballet <i>Aleko</i> . Exposición colectiva: <i>The First Papers of Surrealism</i> , en la Mansión de Nueva York, en París. Obras: <i>Festival de Mosquitos, Gruta Mágica I, Gruta Mágica II, Gruta Mágica III, Gruta Mágica IV, Invernación</i> .	Los japoneses toman la base naval británica de Singapur. Desembarco anglo-americano en el norte de África (Marruecos). Alianza militar entre Alemania, Italia y Japón.	Muere Julio González. Paul Eluard: <i>Poesía y verdad</i> Los pintores Piet Mondrian y Jackson Pollock exponen sus obras en Nueva York.	Nace en Lima, Perú, el 2 de agosto. Hija de Tomás Allende, funcionario diplomático de Chile (hermano de Salvador Allende) y de Francisca Llona Barros.
1943	Exposición colectiva en Nueva York. Trabaja para la Casa <i>Bayer, Clardecor</i> , y para Marc Chagall en los diseños del vestuario de Ballet de Léonid Massine. Obras: <i>Gato-hombre, Los alacranes, Paisaje torre centauro, Pájaro Humano, Retrato de Esteban Francés, Transmisión ciclista con cristales, El zorro y la Ley</i> .	El Comité de Liberación Nacional, encabezado por De Gaulle, se compromete a liberar Francia. Jean Moulin, presidente de la resistencia francesa, es ejecutado por la GESTAPO alemana. España: Ley de rebelión militar: todos los delitos políticos serán juzgados en consejo de guerra.	El muralista mexicano David Alfaro Siqueiros pinta <i>El Coronelazo</i> , obra en la que se denuncia las dictaduras latinoamericanas.	
1944	Obras: <i>Perfil de mujer con sombrero Art Nouveau, Ruedas metafísicas, Funambulistas</i> .	Liberación de París. Inicio del Estado del bienestar.	Jung: <i>Psicología y Alquimia</i> Mueren Kandinsky y Maillol.	

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1945	Obras: <i>A mi amigo Agustín Lazo, Personaje Felino, Icono, Personaje pájaro, Vida extraña.</i>	Hiroshima y Nagasaki son arrasadas por dos bombas atómicas. Acaba la II Guerra Mundial. Hitler y Eva Braun se suicidan en Berlín. Creación de las Naciones Unidas.	Gabriela Mistral (Chile), Nobel de Literatura. Inicio de las II vanguardias artísticas y del <i>Informalismo</i> .	Su madre anula su matrimonio con Tomás Allende y regresa a Santiago de Chile con sus hijos a vivir en la casa paterna.
1946	Se casa en México con Benjamín Péret.	Palestina es dividida en dos Estados independientes, uno judío y otro árabe. Proceso de Núremberg contra altos criminales de guerra del nazismo.	Fontana funda el movimiento vanguardista <i>Espacialismo</i> Malraux: <i>La condición humana</i> . Hesse, Nobel de Literatura.	
1947	Péret regresa a Francia y Varo viaja a Venezuela, donde realiza dibujos científicos para un estudio epidemiológico del Ministerio de Salud Pública. Participa en <i>Le Surréalisme en 1947: Exposition internationale du Surréalisme</i> , en la Galería Maeght, París. Obras: <i>Amibiasis, Tiforal, Angustia, El hombre de la guadaña, Paludismo, Laboratorio, Gitana y Arlequín, Insomnio I, Insomnio II, Vigor, Los Reyes Magos, Cara con cabellera de Liquen, La batalla, La torre.</i>	El secretario de Estado de EE.UU. George Marshall anuncia su plan para reconstruir Europa occidental. La ONU aprueba la partición de Palestina y la creación de un Estado Judío. Fundación de la FAO. Es aprobada en referéndum la Ley de Sucesión, que establece que España es un reino.	Muere el poeta Manuel Machado. André Gide (Francia), Nobel de Literatura.	
1948	Viaja con Jean Nicolle a los Llanos del río Orinoco, en Venezuela. Colectiva en el Hotel Jardín, en Maracay, Venezuela Obras: <i>Dolor reumático I, Dolor reumático II, Caja, Caja de Jean Nicolle, Dolor, Cambio de Tiempo, Frio, Alegoría el invierno, Vejez, La torre.</i>	Asesinato de Mahatma Gandhi en la India. Proclamación del Estado de Israel. Golpe comunista en Checoslovaquia. la ONU adopta la Declaración Universal de los Derechos Humanos.	Se crea el Grupo Cobra en Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Jackson Pollock inventa la técnica del <i>action painting</i> .	Su madre se une a Ramón Huidobro, diplomático de carrera, destinado a Bolivia, donde asiste a una escuela privada norteamericana, y a Beirut, donde estudia en un colegio privado inglés.
1949	Regresa a México. Obras: <i>Distorsión cristalina, Dos personajes, Puntos y rayas.</i>	Creación de la OTAN. Constitución de la República Federal de Alemania. Proclamación de la República Popular de China, por Mao Zedong.	Jorge Luis Borges: <i>El Aleph</i> . Carpentier: <i>El reino de este mundo</i> . Simone de Beauvoir: <i>El segundo sexo</i> . Jung: <i>Le symbolisme des contes de fées</i> .	
1950	Obras: <i>Mujer sedente, Boceto para biombo, Dama Felina, Valle de luna, Retrato de la señora Angeles Gaos de Camacho.</i>	Guerra de Corea (hasta 1953).	Surge en esta década el Pop Art en EE.UU y Gran Bretaña.	

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1951	Se instala con Walter Gruen . Obras: <i>Autorretrato, Jardin d'amour, Personaje libélula.</i>	Juan Domingo Perón es reelegido Presidente de Argentina.	Escisión del grupo Cobra.	
1952	Obras: <i>Mujer o espíritu de la noche, Retrato del Barón Angelo Milfastos de niño, La Sorceresse.</i>	Muere Eva Perón, primera dama de Argentina. Hussein es proclamado rey de Jordania. EE.UU. prueba la bomba H.	Ernest Hemingway: <i>El viejo y el mar.</i>	
1953	Obra: <i>Premonición.</i>	Muerte de Stalin. Primera bomba H soviética. Graves conflictos obreros en Berlín Oriental y Checoslovaquia.	Winston Churchill, (Gran Bretaña), Nobel de Literatura.	Vive en Bolivia y en Líbano. En Beirut asiste a un colegio privado.
1954	Obras: <i>Retrato de Walter Gruen, Espejo para tocador, Tejido espacio tiempo, La tarea.</i>	Vietnam libera su territorio septentrional de Francia; el sur queda en estado beligerante.	Muere Frida Kahlo. Yoshihara funda el grupo Gutai, en Japón.	
1955	Colectiva: <i>Seis Pintoras</i> , Galería Diana, México. Obras: <i>El relojero, Creación con rayos astrales, El alquimista, Ermitaño, El flautista, Robo de sustancia, Música solar, Rostro, Personaje Libélula, Ruptura, Roulotte, Trasmundo, Paraíso de los gatos, Simpatía.</i>	Francia reconoce la independencia de Vietnam del Norte y del Sur, en este último se proclama la república con Ngo Dieh Minh. En Argentina es derrocado el gobierno del general Juan D. Perón. Los países comunistas del este de Europa firman el Pacto de Varsovia.	Muere Albert Einstein. Halldór Laxness (Islandia), Nobel de Literatura.	
1956	Expone en solitario la Galería Diana y participa en el <i>Salón Frida Kahlo</i> , en la Galería de Arte contemporáneo, y en la colectiva de obras de refugiados españoles, en la Embajada mexicana, todas ellas en México. Obras: <i>Hallazgo, La tejedora de Verona, La tejedora roja, Bordando el manto lunar, Tejedora, Tres destinos, Au bonheur des dames, Vuelo Mágico, No hay ningún cadáver en el armario, Los hilos del destino, El malabarista o el juglar, Los ancestros o Poema, Les feuilles mortes, Retratos de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor, Armonía, Energía Cósmica, Cazadora de Astros, La Calle de las presencias ocultas, Mensaje, Gato.</i>	En el XX Congreso del PCUS, Kruchev denuncia el estalinismo: se inicia la distensión y el proceso de desestalinización. Nacionalización del canal de Suez, que provoca una crisis entre Francia, el Reino Unido y Egipto. Independencia de Marruecos de Francia y España. Martín Luther King encabeza en Estados Unidos la campaña por los derechos civiles de la población de color.	Fallece el pintor expresionista Nolde y el novelista Baroja. Juan Ramón Jiménez (España), Nobel de Literatura.	

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1957	<p>Viaja a Francia para ver a su madre en la frontera franco-española y visita a Péret, que está enfermo. Participa en una colectiva en las Galerías Excelsior, en México.</p> <p>Obras: <i>Caminos tortuosos</i>, <i>Creación de las aves</i>, <i>Catedral vegetal</i>, <i>La bruja que va al Sabbath</i>, <i>Tailleur pour dames</i>, <i>Ser andrógino</i>, <i>Mujer con esfera</i>, <i>Personaje en lancha</i>, <i>El rapsoda</i>, <i>Mujer lechuza vestida</i>, <i>La abeja adolorida</i>, <i>El vagabundo</i> (dos versiones), <i>Elixir</i>, <i>Retrato del doctor Ignacio Chávez</i>, <i>Carta de tarot</i>, <i>El otro reloj</i>, <i>Reflejo lunar</i>, <i>El gato helecho</i>, <i>Una reunión tranquila</i>, <i>Ne me parlez jamais de cet homme!</i>, <i>La torre de Marfil</i>, <i>Visita al pasado</i>.</p>	<p>Entra en órbita el <i>Sputnik I</i>, primer satélite artificial soviético. La perra <i>Laika</i> viaja al espacio en la nave soviética Lunik II.</p> <p>España: Conflictos en el Sáhara y en Ifni.</p>	<p>Elvis Presley enloquece a la juventud con sus canciones.</p> <p>Albert Camus, (Francia), Nobel de Literatura.</p>	
1958	<p>Colectivas en México: Galería Antonio Souza; Galería Proteo; Galería de Arte Mexicano; <i>Arte Mexicano</i>, Palacio de Bellas Artes del Museo Nacional de Arte Moderno; y <i>Primer Salón de la Plástica Femenina</i>, Galerías Excelsior.</p> <p>Obras: <i>Animales</i>, <i>Los gatos "Pituso" y "Zorri-lló"</i>, <i>Caza nocturna</i>, <i>La despedida</i>, <i>Sea usted breve</i>, <i>Papilla estelar</i>, <i>Microcosmos</i>, <i>Visita inesperada</i>, <i>Personaje</i>, <i>Les murés</i>, <i>La discreción</i>, <i>El rico</i>, <i>El mundo</i>, <i>El rey</i>, <i>El labrador</i>, <i>La hermosura</i>, <i>El pobre</i>, <i>Sueño</i>.</p>	<p>Lanzamiento del <i>Explorer I</i>, primer satélite artificial de los EE.UU.</p> <p>En Irak es derrocada la monarquía del rey Faisal II y la familia real es ejecutada por el general Abdul Karim Kassim, quien instaura un régimen militar de ideología nacionalista.</p> <p>El Papa Juan XXIII inicia su pontificado.</p>	<p>Boris Pasternak, autor de <i>El doctor Zivago</i> (U.R.S.S.), Nobel de Literatura.</p>	<p>Regresa a Chile. Termina sus estudios secundarios. Conoce a su futuro marido, Miguel Frías, estudiante de ingeniería.</p>

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1959	<p>Colectivas: <i>Fifth International Art Exhibition</i>, Metropolitan Art Gallery de Tokio; <i>Ocho Pintores</i>, Galerías Excelsior, y <i>Primer Salón Nacional de Pintura</i>, Museo Nacional de Arte Moderno, las dos últimas en México.</p> <p>Obras: <i>Homo Rodans</i> (dibujo, escultura y texto), <i>Determinismo</i>, <i>Apártalos que voy de paso</i>, <i>Caballero en monociclo</i>, <i>Aprendiz de Ícaro</i>, <i>Guajalote navideño</i>, <i>Locomoción capilar</i>, <i>Personaje</i>, <i>Exploración de las fuentes del río Orinoco</i>, <i>Lady Godiva</i>, <i>El trovador</i>, <i>El minotauro</i>, <i>Encuentro</i>, <i>Cortina</i>, <i>Ritos extraños</i>, <i>Presencia inquietante</i>, <i>Personaje alado</i>, <i>Laboratorio psicológico</i>, <i>Mi generalito</i>, <i>Coincidencia</i>, <i>Encuentro</i>, <i>Centauro</i>, <i>Pterodáctilo</i>, <i>Animal fantástico</i>, <i>Crisálida</i>, <i>Ascensión al monte análogo</i>,</p>	<p>Triunfo de la revolución castrista: Fidel Castro conquista el poder en Cuba</p> <p>Guerra de Vietnam, que durará hasta 1975.</p> <p>Severo Ochoa: Premio Nobel de Medicina.</p> <p>La nave espacial soviética entra en órbita alrededor del sol.</p> <p>Se inaugura la cripta del Valle de los Caídos, que acogerá a Franco a su muerte.</p>	<p>Octavio Paz publica el libro de poemas: <i>Libertad bajo la palabra</i>.</p> <p>Salvatore Quasimodo (Italia), Nobel de Literatura.</p>	<p>Trabaja para la FAO (Food and Agriculture Organization ) de las Naciones Unidas, en Santiago de Chile.</p>
1960	<p>Colectivas: <i>Bienal Panamericana de pintura</i>; <i>Animales</i>, Galerías Diana; <i>Homenaje a Frida Kahlo</i>, Galerías Romano; <i>Pintoras y Escultoras de México</i>, Galerías Romano; <i>Segunda Bienal Interamericana de México</i>, Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes; y <i>Exposición Retrospectiva de la Pintura Mexicana</i>, Museo de Ciencias y Artes, Ciudad Universitaria, todas ellas en México, así como en <i>Pintura mexicana</i>, en el National Gallery, Vancouver, en Canadá;</p> <p>Obras: <i>Ascensión al monte análogo</i>, <i>Nave astral</i>, <i>Nacer de nuevo</i>, <i>Mujer saliendo del psicoanalista</i>, <i>Esquiador</i>, <i>Explorador piloto</i>, <i>Mimetismo</i>, <i>Mujer lechuza</i>, <i>Planta</i>, <i>Visita al cirujano plástico</i>, <i>Hacia la torre</i>.</p>	<p>La ONU incorpora quince nuevos países y proclama la <i>Declaración sobre la Concesión de Independencia a los países y pueblos coloniales</i>.</p> <p>Independencia de quince Estados africanos.</p> <p>Creación de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP).</p>	<p>Surge el arte conceptual, que tendrá su auge durante toda esta década.</p> <p>Surge el nuevo realismo europeo, radicado sobre todo en Francia.</p> <p>Muere el escritor francés Albert Camus.</p> <p>Ana María Matute obtiene el Premio Nadal por la novela <i>Primera Memoria</i>.</p> <p>Alexis Saint-Léger (Francia), Nobel de Literatura.</p>	



AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1961	<p>Colectivas: <i>Mexican Art</i>, The National Gallery of Canadá Ottawa; <i>Pintura Mexicana Contemporánea de la Galería de Antonio Souza de México</i>, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú; <i>El retrato mexicano contemporáneo</i>, Museo Nacional de Arte Moderno, México; <i>Exposición colectiva inaugural</i>, Galería Juan Martín, México; <i>El Arte español de México</i>, México; y <i>Primer Salón de Arte Femenino</i>, en las galerías Excélsior, (gana el I premio).</p> <p>Obras: <i>Bordando el manto terrestre</i>, <i>La huida</i>, <i>Centro del universo</i>, <i>Descubrimiento de un geólogo mutante</i>, <i>Personaje astral</i>, <i>Planta insu-misa</i>, <i>Astro errante</i>, <i>Personaje</i>, <i>Hacia el acuario</i>, <i>Vampiro</i>, <i>Aves</i>, <i>Niño y mariposa</i>, <i>Caballero encantado</i> (dos versiones), <i>Constructores de instrumentos musicales</i>, <i>Personaje</i>, <i>Monja en bicicleta</i>, <i>Los reinos combatientes I</i>, <i>Los reinos combatientes II</i>, <i>La llamada</i>.</p>	<p>J.F.Kennedy, presidente de los EE.UU. Consolidación del régimen del <i>apartheid</i> en Sudáfrica.</p> <p>Vuelo orbital de Iuri Gagarin (primer astronauta)</p> <p>Alemania del Este construye un muro para separar el Berlín oriental del occidental</p>	<p>La película de Buñuel <i>Viridiana</i> obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes.</p> <p>Se desarrolla en esta década y la siguiente el <i>Minimalismo</i>, principalmente en EE.UU.</p> <p>Ivo Andric (Yugoslavia), Nobel de Literatura.</p>	
1962	<p>II exposición individual: galería Juan Martín, México. Colectivas en México: Galerías de Novedades; <i>Segundo Salón de la Plástica Femenina</i>, Galerías Excélsior; y <i>Artistas Catalanes</i>, Galerías Excélsior.</p> <p>Obras: <i>Acantilado</i>, <i>Arquitectura vegetal</i>, <i>Camino árido</i>, <i>Tránsito en espiral</i>, <i>Banqueros en acción</i>, <i>Fenómeno</i>, <i>Internado ambulante</i>, <i>Emigrantes</i>, <i>As del volante</i>, <i>Expedición del áurea</i>, <i>L'école buissonnière</i>, <i>Tauro</i>, <i>Caballero encantado</i>, <i>Vampiros vegetarianos</i>, <i>Rompiendo el círculo vicioso</i>, <i>El encuentro</i>, <i>Aurora</i>, <i>Luz emergente</i>, <i>El boticario</i>, <i>Taxi acuático</i>, <i>Locomoción acuática</i>, <i>Locomoción astral</i>, <i>Los amantes</i>.</p>	<p>Independencia de Argelia.</p> <p>Ante la presencia de misiles soviéticos en Cuba, Kennedy prohíbe importar productos de la isla.</p> <p>Comienza el Concilio Vaticano II.</p> <p>John Glen: primer americano en orbitar IL Tierra. EE.UU. lanza hacia Venus la onda espacial <i>Mariner II</i>.</p> <p>Muere la actriz Marilyn Monroe.</p> <p>Primeros éxitos de los Beatles.</p> <p>Los príncipes Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia contraen matrimonio en Atenas.</p>	<p>Surge el Pop Art en Nueva York.</p> <p>John Ernst Steinbeck (EE.UU.), Nobel de Literatura.</p>	<p>Se casa con Miguel Frías.</p>



<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1963	Colectiva: <i>Los amantes</i> , Galería Copenhague, México. Obras: <i>Invocación, Fenómeno de Ingravidez, Naturaleza muerta resucitando, Música del Bosque</i> . Muere de un ataque al corazón.	Asesinato del presidente J.F. Kennedy. La ONU impulsa la Declaración sobre la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer.	Primeros éxitos de los Beatles. Fallecen R. Gómez de la Serna y Luis Cernuda. Georgios Seferiadis (Grecia), Nobel de Literatura.	Nace su hija Paula.
1964	Antológica: <i>La obra de Remedios Varo</i> , Instituto Nacional de Bellas Artes, y colectiva: <i>El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días</i> , en el Palacio de Bellas Artes, ambas en México.	EE.UU. interviene en la guerra del Vietnam. Nelson Mandela encarcelado en Sudáfrica.	Surge la abstracción postpictórica en EE.UU. Muere en La Habana la pintora Amelia Peláez.	Viaja por toda Europa; vive en Bruselas y en Suiza con su marido y su hija.
1965		EE.UU. envía las primeras tropas a Vietnam.	Mijail Solohov (U.R.S.S.), Nobel de Literatura	
1966	Colectivas en México: <i>Autorretrato y Obra</i> . Museo de Arte Moderno; y <i>Pintura Mexicana de Hoy</i> , Ciudad Universitaria.	Indira Gandhi: primera ministra de la India. Mao Zedong comienza la Gran Revolución Cultural Proletaria en China.	Shmuel Yosef H. Agnon (Israel), Nobel de Literatura	Regresa a Chile y nace su hijo Nicolás.
1967	Colectivas en México: <i>Homenaje a Frida Kahlo</i> , Museo de Arte Moderno; y <i>Surrealismo y arte fantástico en México</i> , Galería Aristos.	Guerra de los Seis Días: árabes e israelitas. Asesinato de Ernesto Che Guevara en Bolivia.	Surge el arte póvera. Gabriel García Márquez: <i>Cien Años de Soledad</i> . Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Nobel de Literatura	Trabaja en la revista <i>Paula</i> . Escribe la columna <i>Los imperinentes</i> .
1968	Colectiva: <i>Dada, Surrealism, and Their Heritage</i> , Museum of Modern Art, Nueva York, Los Angeles Country Museum of Art; Art Institute of Chicago.	La URSS invade Checoslovaquia: fin de la <i>Primavera de Praga</i> . Asesinato de Martín L. King y, dos meses después, el senador Robert Kennedy.	Dámaso Alonso: director de la Real Academia Española. Yasunari Kawabata (Japón), Nobel de Literatura.	
1969		Alunizaje de Armstrong y Aldrin. Drama en Biafra ante la guerra de Nigeria.	Samuel Beckett, (Irlanda), Nobel de Literatura.	Colabora con la revista <i>Mampato</i> , en Chile. Publica los cuentos <i>La abuela Panchita y Lauchas y lauchones</i> .
1970	Se publica su texto: <i>De Homo Rodans, Hälíkicio von Fuhrängschmidt</i> , Calli – Nova, México.	Salvador Allende gana las elecciones presidenciales chilenas.	José Donoso (Chile): <i>El obsceno pájaro de la noche</i> . Solzhenitsin (URSS), Nobel de Literatura.	Presenta un programa de humor y otro de entrevistas en la televisión chilena.
1971	Antológica: <i>Obra de Remedios Varo</i> ; colectiva: <i>V Congreso mundial de psiquiatría: Surrealismo y arte fantástico en México</i> ; ambas en el Museo de Arte Moderno de México.	Pakistán se rinde a la India tras dos semanas de guerra; el Pakistán oriental pasa a llamarse Bangladesh.	Pablo Neruda (Chile), Nobel de Literatura. Muere en México Agustín Lazo.	Su obra de teatro <i>El embajador</i> se representa en Santiago.

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1972	Colectivas: <i>El Artista como modelo</i> , Sala Nabor Carrillo, Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, México; <i>Der Surrealismus 1922-1942</i> , Haus der Kunst, Munich; y <i>Le Surréalisme</i> , Musée des Arts Décoratifs, París.	Ataque de terroristas palestinos a israelíes durante los juegos olímpicos de Munich, Alemania. EE.UU. y el Reino Unido firman un Tratado de Limitación de Armas Estratégicas. Guerra en Oriente Próximo entre árabes e israelíes.	Heinrich Boll (Alemania), Nobel de Literatura.	Encuentro con el poeta Pablo Neruda, quien le persuade que abandone el periodismo y escriba ficción
1973	Colectivas: <i>El Arte del Surrealismo</i> , Museo de Arte Moderno, International Council of the Moma, Nueva York, México; y <i>Cincinnati Collects Paintings</i> , Cincinnati Art Museum.	Golpe de Estado en Chile: derrocamiento del presidente Allende y ascenso al poder del general Pinochet. Retirada de los Estados Unidos del Vietnam. Comienza la crisis económica mundial.	Muerte de Picasso, de Pau Casals y de Pablo Neruda. Éxito de <i>Pantaleón y las visitadoras</i> de Vargas Llosas.	
1974		En los EE.UU., dimisión del presidente Nixon por el escándalo Watergate.	Fallece en México Alfaro Siqueiros, que intervino en el asesinato de Trotski.	Publica <i>Civilice a su troglodita</i> , una recopilación de artículos escritos para <i>Paula</i> .
1975	Colectivas: <i>La mujer como creadora y tema del arte</i> , Museo de Arte Moderno, y <i>Pintores y Escultores Republicanos en México</i> , Galería de Mercedes y Jordi, Gironella, ambas en México; y <i>El Surréalisme a Catalunya 1925-1975</i> , Galería Dau al Set, Barcelona.	Muere en España Francisco Franco, a quien sucede el Rey Juan Carlos I. Finaliza la guerra del Vietnam con la toma de Saigón. Guerra civil en Angola, tras obtener su independencia.	Eugenio Montale (Italia), Nobel de Literatura.	Isabel se traslada a Venezuela con su familia. Colabora con el periódico de Caracas <i>El Nacional</i> .
1976		Golpe de Estado militar en Argentina: Rafael Videla asume la Presidencia. Fallece el presidente Mao Zedong de la República Popular China.	Francisco Umbral, premio Nadal. Saul Bellow (EEUU), Nobel de Literatura.	
1977		Aumenta la deuda financiera de los países del Tercer Mundo. La UCD de Adolfo Suárez gana las primeras elecciones libres en España desde hace 41 años.	El español Jorge Guillén, Premio Cervantes. Vicente Aleixandre (España), Nobel de Literatura.	
1978	Colectivas: <i>Dada and Surrealism Reviewed</i> , Hayward Gallery. Arts Council of Great Britain Londres; y <i>Pintores que Venidos de Otras Latitudes se Arraigaron en México</i> , Museo de Arte Moderno, México.	Se inicia el pontificado de Juan Pablo II. Nacimiento del primer niño probeta. Se aprueba la Constitución española.	El cubano Alejo Carpentier, Premio Cervantes. Isaac Bashevis Singer (EEUU), Nobel de Literatura.	Separación temporal de Miguel Frías. Vive en España durante dos meses.

<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1979	Colectiva: <i>Obra plástica del exilio español en México</i> , Museo de San Carlos, México.	Revolución sandinista en Nicaragua y derrocamiento de la dictadura de Somoza. La URSS invade Afganistán.	Fallece Blas de Otero. La madre Teresa de Calcuta: Nobel de la Paz	Administradora en el Colegio de secundaria Marroco, en Caracas
1980	Colectiva: <i>L'atra meta dell'avanguardia, 1910-1940. Pitrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche</i> , Dipartimento Cultura e Spettacolo, Ufficio della Esposizione di Lombardia, Milán.	Se intensifica la guerra entre Irán e Iraq. Segunda Conferencia Mundial sobre la Mujer, en Copenhague. John Lenon, asesinado en Nueva York.	Nacimiento del neoexpresionismo alemán, y la transvanguardia italiana. Muere Jean- Paul Sartre.	
1981	Colectivas: <i>Permanence du regard surréaliste</i> , Espace Lyonnaisd'Art Contemporain, Lyon; y <i>Lo Femenino y lo Eterno</i> , Oficinas Generales, Industrias Resistol, México.	Intento de Golpe de Estado del coronel Tejero, En España. Atentado contra el papa Juan Pablo II. Asesinato del presidente de Egipto Anuar el Sadat, premio Nobel de la Paz.	El novelista uruguayo Juan Carlos Onetti, Premio Cervantes. Elías Canetti, (búlgaro), Premio Nobel de Literatura.	Comienza a escribir <i>La casa de los Espíritus</i> .
1982		Argentina ocupa militarmente las Malvinas, que son recuperadas por Inglaterra a los dos meses y medio.	Gabriel García Márquez (Colombia), Nobel de Literatura.	Se publica <i>La casa de los espíritus</i> en España.
1983	Antológica: <i>Remedios Varo: 1913-1963</i> , Museo de Arte Moderno. Colectivas: <i>Pintado en México</i> , Banco Exterior de España, y <i>El exilio español en México</i> , Palacio de Velázquez del Retiro, ambas en Madrid.	Elecciones democráticas en Argentina (fin de la dictadura) con la elección de Raúl Alfonsín. EE.UU. invade la isla de Grenada. Erupción del Etna en Sicilia.	Fallece Joan Miró en Mallorca. Christo y Jean-Claude hacen sus instalaciones de <i>Land Art</i> . William Golding (Gran Bretaña), Nobel de Literatura.	Traducción al inglés de <i>La casa de los espíritus</i> . Premios: Mejor Novela del año y Panorama Literario, ambos en Chile
1984	Colectivas: <i>Artistic Collaboration in the Twentieth Century</i> , Hirshhorn Museum and Sculpture Carden, Washington; y <i>Artistic Collaboration in the Twentieth Century Hirshhorn</i> , Milwaukee Art Museum, Milwaukee.	Indira Gandhi: asesinada por miembros de su guardia personal de palacio. Se descubre el virus del Sida. En China la política poblacional obliga por ley a limitar los nacimientos a un solo hijo por familia.	El obispo de Johannesburgo Tutu, Nobel de la Paz. Rafael Alberti, Premio Cervantes. Fallecen J. Cortázar y J. Guillén	Publica <i>La gorda de porcelana</i> , y <i>De amor y de sombra</i> . Autor del año, y Libro del año, en Alemania; y <i>Grand Prix d'Evasion</i> , en Francia.
1985	Exposición individual: <i>Consejos y recetas de Remedios Varo: Pinturas, manuscritos y dibujos</i> , Museo Biblioteca Pape, Monclova, México. Colectivas: <i>Women Surrealists: A Selection of Works from 1930 to 1950</i> , Jeffrey Hoffeld Company, Nueva York; <i>Artistic Collaboration in the Twentieth Century Hirshhorn</i> J.B. Speed Art Museum Louisville; y <i>Women Surrealists</i> , Jeffrey Hoffeld & Co. Gallery Nueva York.	M. Gorbachov, presidente de la URSS: comienza la <i>perestroika</i> . La Convención de Viena para la Protección de la Capa de Ozono confirma oficialmente la existencia del agujero de ozono en el polo sur. Un terremoto de intensidad 8'5 en la escala de Richter destruye la ciudad de México, mueren 2000 personas.	El escritor argentino Ernesto Sábato, Premio Cervantes. Éxito en EE.UU. de Madonna. Claude Simon, (Francia), Nobel de Literatura	<i>Grand Prix</i> de la Radio Television Belge (Point de Mire). Mejor Novela, en México.

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1986	Antológica: <i>Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo</i> , New York Academy of Sciences, y National Academy of Sciences, Washington DC. Colectivas: <i>Women Artistis of the Surrealist Movement</i> , Baruch College Gallery, Ciudad Universitaria de Nueva York., Stony Brook; <i>Los surrealistas en México</i> , Museo Nacional de Arte, México; Idem Museo de Monterrey ; y en <i>Demi-Stock</i> . Galerie, París.	Aviones norteamericanos bombardean Libia. Catástrofe nuclear en Chernobil, Ucrania. Lanzamiento al espacio de la estación orbital soviética <i>Mir</i> .	Fallecen el escritor mexicano Juan Rulfo, el argentino Jorge Luis Borges, y la francesa Simone de Beauvoir. Wole Soyinka (Nigeria), Nobel de Literatura.	Premio Literario Colima, en México. <i>Quality Paperback Book Club New Voice</i> , en EE.UU. Autor del año, en Alemania.
1987	Colectivas: <i>Mujeres pintoras de los siglos XIX y XX</i> , Galería Libertad, Querétaro, México; <i>Bienal de Sao Paulo: Utopia vs. Realidad</i> , Brasil; <i>Exposición de un préstamo indefinido</i> , Museo de Arte Carrillo Gil, México; <i>La Femme surréaliste</i> , Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausana, Suiza; y <i>Regards sur Minotaure</i> , Musée Rath, Ginebra.	Caída de la Bolsa en Wall Street. Los presidentes norteamericano y soviético, Reagan y Gorbachov, firman un tratado para reducir el arsenal nuclear.	El Presidente de Costa Rica, Oscar Arias, Premio Nobel de la Paz por su papel de mediador en Centroamérica. Joseph Brodsky (EEUU), Nobel de Literatura.	Se divorcia de Miguel Frías. <i>XV Premio Internazionale I Migliori Dell'Anno</i> , en Italia. <i>Mulheres</i> Premio a la Mejor Novela Extranjera, en Portugal. Nominación a <i>Los Angeles Times Book Prize</i> en EE.UU. Publica <i>Eva Luna</i> .
1988	Retrospectiva: <i>Remedios Varo</i> , Fundación Banco Exterior, Madrid. Colectivas: <i>El surrealismo en Cataluña, 1924-1936</i> , Centre d'Art Santa Mónica; ídem, en la Sala Velázquez de Caja de Barcelona, Madrid; y en <i>Regards sur Minotaure</i> , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.	Los palestinos organizan la <i>intifada</i> (sublevación) contra las fuerzas israelíes que ocupan Gaza. Se inaugura el túnel de Seikan, que une por tren las cuatro islas principales de Japón. Los presidentes norteamericano y soviético, Reagan y Corbachov entablan conversaciones.	Naguib Mahfuz (Egipto), Nobel de Literatura.	Se casa con William Gordon, en EE.UU. Publica <i>Eva Luna</i> en inglés. Viaja a Chile para votar en plebiscito. <i>Premio Library Journal's Best Book y Before Columbus Foundation Award</i> , en EE.UU.

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1989	<p>Antológica: <i>Remedios Varo</i>, Museo de Montreuil. Colectivas: <i>Philippe Soupault, le Voyageur Magnétique</i>, Galerie de la Ville de Montreuil; <i>Art in Latin America. 1820-1980</i>, Hayward Gallery, Londres; <i>I Surrealisti</i>. Palazzo Real, Milán; <i>Destierros y Otros Lienzos</i>, Galería Tonalli, México; <i>50 Años del Exilio Español</i>, Museo de San Carlos, México; <i>El Collage Surrealista en España</i>, Museo de Teruel; <i>Art in Latin America</i>, Moderna Museet. Estocolmo; <i>Arte en Iberoamérica. 1820-1980</i>, Palacio de Velázquez. Madrid; <i>Museo de Arte Moderno 25 Años, 1964-1989</i>, Museo de Arte Moderno, México; <i>Die Surrealisten</i>, Schirn Kunsthalle, Frankfurt; y en <i>El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo</i>, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.</p>	<p>Democracia en Chile. Patricio Aylwin es elegido presidente. Demolición del muro de Berlín. Fin de la guerra fría después de la cumbre de Malta entre Bush y Gorbachov Los EE.UU. invaden Panamá En China se produce una grave revuelta estudiantil y en la Plaza de Tiananmen el gobierno producirá una masacre entre los manifestantes. Fallece Hirohito, emperador de Japón desde 1927 marcando el fin de una era en el País del Sol. El dictador de Rumanía Nicolae Ceaucescu, fusilado por crímenes contra el pueblo.</p>	<p>El Escritor Salman Rushdie, Autor de Los Versos Satánicos, es condenado a muerte por el Ayatollah Jomeini. Fallece en su castillo de Pubol, Salvador Dalí. Camilo José Cela (España), Nobel de Literatura.</p>	<p>Publica <i>Cuentos de Eva Luna</i>. Profesora de escritura creativa en la Universidad de California, Berkeley. Miembro de la 'Academia de la Lengua de Chile.</p>
1990	<p>Colectivas: <i>El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo</i>, Fundación Mapfre Vida, Madrid; <i>Octavio Paz. Los Privilegios de la Vista</i>, Centro Cultural/Arte Contemporáneo México; <i>Women in México</i>, National Academy of Design, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Nueva York; <i>El Objeto Surrealista en España</i>. Museo de Teruel; <i>Anxious Visions. Surrealist Art</i>, University Art Museum Berkeley; <i>Mexican Paintings 1950-1980</i>, Gallery of Science and Art, Nueva York; <i>Exposición Paralela a 'Los Dalís de Dalí'</i>. Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México.</p>	<p>Derrota sandinista en Nicaragua. Iraq ocupa Kuwait Nelson Mandela es excarcelado en Sudáfrica, donde el gobierno de De Klerk comienza una apertura hacia la integración racial. En Panamá, el general Noriega se entrega a las autoridades de EE.UU., por tráfico de drogas. En Argelia, el FIS se hace con el control de las administraciones provinciales y municipales. Encefalopatía bovina espongiforme o mal de las vacas locas en Gran Bretaña.</p>	<p>Se crea el Instituto Cervantes para apoyar y difundir el idioma español en todo el mundo. Los tenores José Carreras, Plácido Domingo y Luciano Pavarotti cantan juntos en Italia. Octavio Paz (México), Nobel de Literatura.</p>	<p>Premio Gabriela Mistral.</p>

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1991	<p>Exposición individual: <i>Remedios Varo. Arte y Literatura</i>. Museo Provincial de Teruel.</p> <p>Colectivas: <i>La Mujer en México</i>, Centro Cultural / Arte Contemporáneo, México; <i>L'Objecte Surrealista a España</i>, Sala Plaga Catalunya de la Fundació Caixa de Barcelona; <i>Pintura Mexicana 1950-1980</i>; Museo de Monterrey, Monterrey, <i>Pintura Mexicana 1950-1980</i>; Instituto Cultural Mexicano; San Antonio; <i>La Mujer en México</i>. Museo de Monterrey; <i>El Collage</i>, Centro Cultural/Arte Contemporáneo México; <i>André Bretón: La Beauté Convulsive</i>, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París; <i>André Bretón y el Surrealismo</i>, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.</p>	<p>Guerra del Golfo: Una fuerza aliada multinacional obliga al ejército Iraquí a abandonar el emirato de Kuwait.</p> <p>Independencia de los estados bálticos.</p> <p>Independencia de Eslovenia y Croacia.</p> <p>Desaparición de la URSS y formación de la Comunidad de Estados Independientes (CEI)</p> <p>El Frente Islámico de Salvación (FIS) argelino gana las elecciones.</p>	<p>Nadine Gordimer (Suráfrica), Nobel de Literatura.</p>	<p><i>Cuentos de Eva Luna</i> en Inglés.</p> <p>Professor of Literature Honoris Causae in University of Chile.</p> <p>Doctor of Letters at New York State University, Estados Unidos</p>
1992	<p>Exposición individual: <i>Remedios Varo. Arte y Literatura</i>. Casa de Cultura, Tomás de Lorenzana. Gerona; <i>Remedios Varo. Arte y Literatura</i>, Torreón Fortea. Zaragoza.</p> <p>Colectivas: <i>Asamblea de Ciudades</i>, Museo del Palacio de Bellas Artes, México; y en <i>Nuevo Acervo 1990-1992</i>, Museo de Arte Moderno, México.</p>	<p>Golpe de Estado en Argelia; inicio de los atentados integristas.</p> <p>Recesión económica mundial.</p> <p>Se celebra en Río de Janeiro la Cumbre de la Tierra de la ONU sobre problemas ecológicos.</p> <p>La embajada israelí en Buenos Aires es volada en un atentado.</p>	<p>Derek Walcott (Santa Lucía), Nobel de Literatura.</p>	<p>Su hija Paula sufre un ataque de porfiria y entra en coma el 6 de diciembre en Madrid cuando presenta <i>El plan infinito</i>.</p>

AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1993	<p>Colectivas: <i>Latin American Paintings and Highlights from Christie's Spring Sales</i>, Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey; Ídem. Museo Rufino Tamayo, México; Lateinamerika und der Surrealismus; Museum Bochum Bochum, <i>Assignment: Rescue The Story of Varian Fry and The Emergency Rescue Committee</i>, The United States Holocaust Memorial Museum Washington; <i>Die Welt der Frida Kahlo</i>, Schirn Kunsthalle Frankfurt; <i>The World of Frida Kahlo</i>, The Museum of Fine Arts, Houston; <i>Objeto-Sujeto</i>, Arte-Objetual, Museo Regional de Guanajuato, Albóndiga de Granaditas, Guanajuato; <i>Regards des Femmes</i> Musée d'Art Moderne, Festival Europalia, Lieja; <i>Cien Pintores Mexicanos</i>, Museo de Arte Contemporáneo, Banco Mexicano, Monterrey. <i>Regards des Femmes</i> Musée d'Art Moderne, Festival Europalia.</p>	<p>Bomba terrorista en el World Trade Center de Nueva York. Acuerdos de paz árabe-israelitas. Eritrea se independiza de Etiopía. El PSOE de Felipe González gana las elecciones por cuarta vez en España. El ministro de Cultura español anuncia la creación de un mercado común iberoamericano del libro.</p>	<p>Nelson Mandela, líder del ANC, y FW de Klerk, presidente de Sudáfrica, conjuntamente, Nobel de la Paz.</p>	<p>Premio Literario XLI Premio <i>Bancarella</i>, en Italia. Premio Independent Foreign Fiction Award de Junio/Julio en Inglaterra. Premio Brandeis University Major Book Collection Award, en Estados Unidos.</p>
1994	<p>Colectiva: <i>100 Pintores Mexicanos</i>, en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.</p>	<p>Nelson Mandela: presidente de Sudáfrica. Conflicto étnico en Ruanda. Primeros datos positivos en la transición de los países del Este hacia la economía capitalista. La voladura de la mutual judía de la AMIA produce casi 100 muertos, en uno de los más graves atentados de Argentina.</p>	<p>Oé Kenzaburo (Japón), Nobel de Literatura.</p>	<p>Se publica <i>Paula</i> en español, en alemán y holandés con el subtítulo: <i>Novela</i>. <i>De amor y de Sombra</i> pasa a la pantalla dirigida por Betty Kaplan y Antonio Banderas como primer actor. Premio Feminist of the Year Award, The Feminist; Majority Foundation, EE.UU. <i>'Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres</i>, France. <i>'Condecoración Gabriela Mistral</i>, Chile.</p>



AÑO	Vida y obra de Remedios Varo	Hechos históricos internacionales	Hechos artísticos y filosóficos	Vida y obra de Isabel Allende
1995	Colectiva: <i>Cinco Mujeres: Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo</i> (junio – julio), en la Galería ARVIL, Ciudad de México	Asesinato del primer ministro de Israel, Yitzhk Rabin, en Tel Aviv. Acuerdos de paz de Dayton (EE.UU.), que ponen fin a la guerra de Bosnia. Guerra Peruano-Ecuatoriana.	La dictadura militar nigeriana ejecuta al escritor Ken Saro-Wiwa. Seamus Heaney (Irlanda), Nobel de Literatura.	Premio Dorothy and Lillian Gish. Miembro de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico. <i>Honorary Citizen</i> of the City of Austin, EE.UU. Publicación de Paula en inglés: <i>Listen, Paula</i>
1996		Graves conflictos étnicos en la región de los Grandes Lagos africanos. Miles de refugiados Hutus que marchan hacia Ruanda huyendo de la guerra desbordan a las Organizaciones Humanitarias. Fin de la guerra interna de la República de Guatemala.	El español Rafael Moneo, premiado con la Medalla de Oro de la Unión Internacional de Arquitectos. Wisława Szymborska (Polonia), Nobel de Literatura.	<i>Critics' Choice</i> , EE.UU. <i>Books to Remember</i> , American Library Assoc, EE.UU. Hispanic Heritage Award for Literature, en Washington (EE.UU.) Doctor of Humane Letters at Florida Atlantic University, EE.UU. Doctor of Letters at Columbia College Chicago, EE.UU.
1997		China recupera Hong Kong, tras 156 años de dominio británico. Muere el líder comunista chino Deng Xiaobing. Se presenta el primer mamífero clonado de la historia: la oveja Dolly. En Francia, muere la princesa Diana Spencer.	Muere Agnes Gonxha Bojaxhiv “Madre Teresa de Calcuta”. Dario Fo (Italia), Nobel de Literatura.	Publicación de <i>Afrodita: Cuentos recetas y otros afrodisiacos</i> .
1998	Obras de Varo se exponen en una colectiva en un stand de la galería mexicana Enrique Guerrero, en la Feria Internacional de Arco en Madrid	Detención de Pinochet en Londres. Centroamérica es devastada por el huracán Mitch; Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua: países mas afectados.	José Saramago (Portugal), Nobel de literatura	<i>Malaparte</i> Amici di Capri, Italia <i>Donna Citta Di Roma</i> , Italia Dorothy and Lillian Gish Award, EE.UU. Sara Lee Foundation, EE.UU



<b>AÑO</b>	<b>Vida y obra de Remedios Varo</b>	<b>Hechos históricos internacionales</b>	<b>Hechos artísticos y filosóficos</b>	<b>Vida y obra de Isabel Allende</b>
1999	Obras suyas se presentan en la muestra: <i>Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española</i> , en la Fundación Mapfre Vida; y en <i>Claves del arte latinoamericano</i> . Colección Constantini. Fundación La Caixa, ambas en Madrid.	Conflicto de Kosovo. Entra en vigor el euro. En Venezuela las lluvias torrenciales provocan aludes de barro y piedra que sepulta a miles de personas.	Günter Grass (Alemania), Nobel de literatura.	Publicación de <i>Hija de la fortuna. Donna Dell' Anno</i> en Italia y <i>GEMS Women of the year</i> , en EE.UU.
2000	Retrospectiva en el Museo Nacional de Mujeres en las Artes, en Washington (febrero-mayo). Obras suyas se presentan en la exposición <i>Luis Buñel. El ojo de la libertad</i> , en el Palacio de Sástago (Zaragoza)	El ex dictador chileno, Augusto Pinochet, volvió a su país tras ser detenido en Londres.	Gao Xingjian (China), Nobel de Literatura.	Publicación de <i>Retrato en Sepia</i> .
2001	<i>Colectiva: Prodigios de Fin de Siglo</i> , en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.	Atentado terrorista 11 de septiembre en EE.UU.	V. S. Naipaul (Inglaterra), Nobel de Literatura.	
2002		Europa adopta la moneda única del euro.	Imre Kertész (Hungría), Nobel de Literatura.	Publicación de <i>La ciudad de las Bestias</i>
2003	<i>Colectiva: Maestros Españoles del siglo XX. Dibujos</i> . Colecciones Fundación Cultural Mampre Vida, en la Sala La Granja, de S. C. de Tenerife, y en la Sala La Regenta, de Las Palmas de Gran Canaria.	Inicio de la Guerra de EE.UU. y sus aliados contra Irak.	John Michael Cochetes (Sudáfrica), Nobel de Literatura.	Publicación de <i>Mi país inventado</i> y <i>El reino del dragón de oro</i> .
2004	Polémica entorno a su herencia (Beatriz Varo, España- Walter Gruen, México). Antológica: <i>Remedios Varo</i> . Colección Isabel Gruen Varsoviano (In Memoriam). En el Museo de Arte Moderno de México, enero de 2004.	Atentado terrorista 11 M y progresivo aislamiento de EE.UU. por su política exterior.	Celebración mundial, y especialmente, en Chile del centenario del nacimiento del poeta Pablo Neruda.	

## **Anexo 2.**

### **Índice de imágenes**

## Anexo 2. Índice de imágenes

### Capítulo 1. Aproximación a las autoras Remedios Varo e Isabel Allende

- Imagen 1. 1.** *Nacer de nuevo*. 1960. Óleo sobre masonite. 81 x 47 cm.
- Imagen 1. 2.** *Paso de Baile*. 1932. Acuarela y tinta sobre papel. 17 x 12.5 cm.
- Imagen 1. 3.** *Season Spring*. 1932. Guache y tinta sobre papel. 18.8 x 13.5 cm.
- Imagen 1. 4.** *Fumando espero*. 1934. Dibujo a lápiz y aguada de tinta. 45 x 31 cm.
- Imagen 1. 5.** *Tentación*. 1934. Guache sobre papel. 43 x 30 cm.
- Imagen 1. 6.** *La lección de anatomía*. 1935. Collage sobre cartón. 23.3 x 31.5.
- Imagen 1. 7.** *Le message*. 1935. Collage sobre cartón. 26,5 x 16,5 cm.
- Imagen 1. 8.** *La traversée*. 1935. Collage y témpera sobre cartón. 23.5 x 19.5 cm.
- Imagen 1. 9.** *Ojos sobre la mesa*. 1935. Guache sobre papel. 13 x 20 cm.
- Imagen 1. 10.** *Modernidad*. 1936. Guache sobre triplay. 75x50 cm.
- Imagen 1. 11.** *En el techo del mundo*. 1938-39. Técnica mixta.
- Imagen 1. 12.** *Comme un rêve*. 1938. Tinta sobre papel.
- Imagen 1. 13.** *La faim*. 1938. Tinta china sobre papel. 32.5 x 46.
- Imagen 1. 14.** *Recuerdo de la Walkiria*. 1938. Guache sobre triplay. 38 x 32 cm.
- Imagen 1. 15.** *Festival de mosquitos*. 1942. Óleo y cera sobre cartón. 20.5 x 24 cm.
- Imagen 1. 16.** *Invernación*. 1942. Óleo sobre tela. 20 x 27 cm.
- Imagen 1. 17.** *Gruta mágica I*. 1942. Mixta sobre cartulina. 27 x 20 cm.
- Imagen 1. 18.** *Gruta mágica II*. 1942. Tinta y guache sobre papel. 16 x 25 cm.
- Imagen 1. 19.** *Vida extraña*. 1945. Lápiz sobre papel mantequilla. 28 x 22 cm.
- Imagen 1. 20.** *Perfil de mujer con sombrero Art Nouveau*. 1944. Lápiz sobre papel. 28 x 22 cm.
- Imagen 1. 21.** *Retrato de Esteban Francés*. 1943. Lápiz sobre papel. 28 x 21.2 cm.
- Imagen 1. 22.** *La batalla*. 1947. Guache sobre cartulina. 38 x 38 cm.
- Imagen 1. 23.** *La torre*. 1947. Guache sobre papel. 16 x 25 cm.
- Imagen 1. 24.** *Insomnio I*. 1947. Guache sobre cartulina. 28 x 22 cm.
- Imagen 1. 25.** *Angustia*. 1947. Guache sobre cartulina. 28 x 22 cm.
- Imagen 1. 26.** *El hombre de la guadaña*. 1947. Guache sobre cartulina. 24.7 x 20 cm.
- Imagen 1. 27.** *Tiforal*. 1947. Guache sobre cartulina. 24.5 x 32 cm.
- Imagen 1. 28.** *Amibiasis*. 1947. Guache sobre cartulina. 27.5 x 37.5 cm.
- Imagen 1. 29.** *Dolor reumático I*. 1948. Guache sobre cartulina. 25 x 19.2 cm.
- Imagen 1. 30.** *Dolor reumático II*. 1948. Guache sobre cartulina. 25 x 19 cm.
- Imagen 1. 31.** *Dolor*. 1948. Guache sobre cartulina. 24.4 x 20.5 cm.
- Imagen 1. 32.** *Alegoría del invierno*. 1948. Guache sobre papel. 44 x 44 cm.
- Imagen 1. 33.** *La torre*. 1948. Guache sobre papel. 36 x 15.2 cm.

- Imagen 1. 34. *Jardin d'amour*.** 1951. Guache sobre papel. 50 x 32 cm.
- Imagen 1. 35. *Valle de la luna*.** 1950. Guache sobre cartulina. 29.5 x 50 cm.
- Imagen 1. 36. *Niño y mariposa*.** 1961. Óleo sobre masonite. 53 x 30 cm.
- Imagen 1. 37. *Mi generalito*.** 1959. Óleo sobre masonite. 56.5 x 40 cm.
- Imagen 1. 38. *El visitante*.** 1959. Óleo sobre cartulina. 42 x 22 cm.
- Imagen 1. 39. *Ermitaño*.** 1955. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 40 cm.
- Imagen 1. 40. *Rompiendo el círculo vicioso*.** 1962. Mixta sobre cartón. 65 x 35 cm.
- Imagen 1. 41. *Esquiador*.** 1960. Óleo sobre masonite. 43 x 32 cm.
- Imagen 1. 42. *El gato helecho*.** 1957. Óleo sobre masonite. 67 x 30 cm.
- Imagen 1. 43. *Paraíso de los gatos*.** 1955. Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm.
- Imagen 1. 44. *Guajolote navideño*.** 1959. Gesso entintado y esgrafiado sobre masonite. 28 x 25 cm.
- Imagen 1. 45. *Locomoción capilar*.** 1959. Óleo sobre masonite. 83 x 61 cm.
- Imagen 1. 46. *Invocación*.** 1963. Vinílica sobre cartulina. 49 x 44 cm.
- Imagen 1. 47. *Ritos extraños*.** 1959. Óleo sobre masonite. 78 x 50 cm.
- Imagen 1. 48. *Tránsito en espiral*.** 1962. Óleo sobre masonite. 1 x 1. 1.15 m.
- Imagen 1. 49. *Vagabundo*.** 1957. Óleo sobre masonite. 56 x 27 cm.
- Imagen 1. 50. *El pobre*.** 1958. Guache sobre masonite. 19.5 x 16.5 cm.
- Imagen 1. 51. *El rico*.** 1958. Guache sobre papel. 19 x 15.5 cm.
- Imagen 1. 52. *El rey*.** 1958. Guache sobre masonite. 18.5 x 18.5 cm.
- Imagen 1. 53. *Retrato de las hijas de los señores Arnús*.** 1957. Óleo sobre masonite. 94 x 59 cm.
- Imagen 1. 54. *Retratos de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor*.** 1956. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 1. 55. *Retrato de Walter Gruen*.** 1954. Tinta sobre papel. 25 x 19 cm.
- Imagen 1. 56. *Retrato de Juan Martín*.** 1960. Óleo sobre tela con craqueladuras. 25.5 x 20.5 cm.

## **Capítulo 2. Retórica de Remedios Varo y de Isabel Allende: conexiones y diferencias**

- Imagen 2. 1. *Personaje alado*.** 1959. Lápiz sobre papel. 22.5 x 17 cm.
- Imagen 2. 2. *El encuentro*.** 1962. Vinílica sobre cartulina. 64 x 44 cm.
- Imagen 2. 3. *Caza nocturna*.** 1958. Mixta sobre cartulina. 49.5 x 23.5 cm.
- Imagen 2. 4. *Personaje*.** 1961. Óleo sobre masonite. 58.5 x 39.5 cm.
- Imagen 2. 5. *Descubrimiento de un geólogo mutante (detalle)*.** 1961. Óleo sobre masonite. 60.2 x 50.6 cm.
- Imagen 2. 6. *Aves*.** 1961. Mixta sobre papel. 18.5 x 43.5 cm.
- Imagen 2. 7. *La creación de las aves*.** 1957. Mixta sobre cartón. 47 x 27.5 cm.
- Imagen 2. 8. *Tailleur pour dames (detalles)*.** 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 2. 9. *Microcosmos o Determinismo (detalle)*.** 1959. Témpera sobre masonite. 94.5 x 89.5 cm.
- Imagen 2. 10. *Arquitectura vegetal*.** 1962. Óleo sobre tela. 57. 5 x 44
- Imagen 2. 11. *Lady Godiva*.** 1959. Óleo sobre marfil. 16 x 8 cm.

- Imagen 2. 12. *Hacia el acuario*.** 1961. Óleo sobre cartón. 46 x 27 cm.
- Imagen 2. 13. *Personaje libélula*.** 1955. Guache sobre cartón. 58 x 30 cm.
- Imagen 2. 14. *Frío (detalle)*.** 1948. Guache sobre cartulina. 33 x 25.
- Imagen 2. 15. *Jardin d'amour (detalle)*.** 1951. Guache sobre cartulina. 35 x 30 cm.
- Imagen 2. 16. *Transmisión ciclista con cristales*.** 1943. Óleo sobre tela. 66 x 61 cm.
- Imagen 2. 17. *Caminos tortuosos*.** 1957. Mixta sobre cartón. 47 x 27.5 cm.
- Imagen 2. 18. *Gitana y Arlequín (detalle)*.** 1947. Guache sobre cartulina. 32 x 25 cm
- Imagen 2. 19. *Tejido-Espacio-tiempo*.** 1954. Óleo sobre masonite. 66 x 54 cm
- Imagen 2. 20. *Au bonheur des dames*.** 1956. Óleo sobre masonite. 88.6 x 60.3 cm.
- Imagen 2. 21. *Visita inesperada (detalle 1)*.** 1958. Óleo sobre masonite. 60 x 61 cm.
- Imagen 2. 22. *Retrato del doctor Ignacio Chávez*.** 1957. Óleo sobre masonite. 93 x 61 cm.
- Imagen 2. 23. *As del volante*.** 1962. Mixta sobre cartulina. 20 x 21.7 cm.
- Imagen 2. 24. *Catedral vegetal*.** 1957. Guache sobre papel. 38 x 27 cm.
- Imagen 2. 25. *Pterodáctilo*.** 1959. Guache sobre cartulina. 29 x 22.2 cm.
- Imagen 2. 26. *Gato-hombre*.** 1943. Aguatinta y sepia sobre papel. 22.2 x 26.5 cm.
- Imagen 2. 27. *Visita inesperada (detalle 2)*.** 1958. Óleo sobre masonite. 60 x 61 cm.
- Imagen 2. 28. *Ser andrógino*.** 1957. Guache sobre cartón. 37.3 x 34 cm.
- Imagen 2. 29. *Mujer con esfera*.** 1957. Óleo sobre masonite. 32 x 31 cm.
- Imagen 2. 30. *Personaje en lancha*.** 1957. Guache sobre cartón. 25 x 23 cm.
- Imagen 2. 31. *Los alacranes (detalle)*.** 1943. Óleo sobre tela. 66 x 61 cm.
- Imagen 2. 32. *Los hilos del destino*.** 1956. Óleo sobre masonite. 60 x 34.5 cm.
- Imagen 2. 33. *A mi amigo Agustín Lazo*.** 1945. Gouache/papel. 33.5 x 19cm.
- Imagen 2. 34. *Paisaje torre centauro*.** 1942. Mixta sobre papel. 35.5 x 25.5 cm.
- Imagen 2. 35. *El malabarista o El juglar (detalle)*.** 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 122 cm.
- Imagen 2. 36. *Le désir*.** 1935 (*El deseo*). 1935. Cera y técnica mixta en una caja. 23 x 28.5 x 9.5 cm.
- Imagen 2. 37. *Icono*.** 1945. Óleo y nácar incrustado sobre madera. 60 x 39 x 5 cm.
- Imagen 2. 38. *Internado ambulante (detalle)*.** 1962. Mixta sobre cartulina. 30 x 50 cm.
- Imagen 2. 39. *Hacia la torre (primer panel del tríptico)*.** 1960. Óleo sobre masonite. 1.23 x 1 m.
- Imagen 2. 40. *El flautista*.** 1955. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 2. 41. *Música solar*.** 1955. Óleo sobre masonite. 91 x 61 cm.
- Imagen 2. 42. *Vuelo mágico*.** 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 86 x 105 cm.
- Imagen 2. 43. *El mundo*.** 1958. Guache sobre masonite. 19.5 x 19.5 cm.
- Imagen 2. 44. *La hermosura*.** 1958. Lápiz sobre papel. 17.5 x 15 cm.
- Imagen 2. 45. *Apártalos que voy de paso*.** 1959. Guache sobre cartulina. 48 x 36 cm.
- Imagen 2. 46. *Encuentro*.** 1959. Óleo sobre tela. 40 x 30 cm.
- Imagen 2. 47. *Caballero encantado*.** 1961. Mixta sobre cartulina. 45.5 x 22 cm.
- Imagen 2. 48. *Internado ambulante*.** 1962. Mixta sobre cartulina. 30 x 50 cm.
- Imagen 2. 49. *Animales*.** 1958. Gis de colores sobre cartulina negra. 31 x 27 cm.
- Imagen 2. 50. *El trovador*.** 1959. Óleo sobre masonite. 37 x 23 cm.

- Imagen 2. 51. *Tailleur pour dames (detalle 2)*.** 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 2. 52. *Títeres vegetales*.** 1938. Óleo y parafina sobre triplay. 88 x 79 cm.
- Imagen 2. 53. *Fenómeno*.** 1962. Óleo sobre masonite. 55 x 40. cm.
- Imagen 2. 54. *Tailleur pour dames (detalle 3)*.** 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 2. 55. *Creación con rayos astrales*.** 1955. Óleo y témpera sobre masonite. 67.4 x 42.6 cm.
- Imagen 2. 56. *Energía cósmica*.** 1956. Guache sobre cartón. 31 x 31 cm.
- Imagen 2. 57. *Robo de sustancia*.** 1955. Óleo sobre masonite. 58 x 82 cm.
- Imagen 2. 58. *Simpatía (detalle)*.** 1955. Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm.
- Imagen 2. 59. *Astro errante*.** 1961. Óleo sobre masonite. 76 x 41 cm.
- Imagen 2. 60. *Simpatía*.** 1955. Óleo sobre masonite. 29 x 21 cm
- Imagen 2. 61. *La tarea*.** 1955. Óleo sobre masonite. 30 x 23 cm.
- Imagen 2. 62. *Las almas de los montes*.** 1938. Óleo sobre triplay. 75 x 51 cm.
- Imagen 2. 63. *Cambio de tiempo*.** 1948. Guache sobre cartulina. 28 x 21 cm.
- Imagen 2. 64. *Presencia inquietante*.** 1959. Óleo sobre tela. 55 x 38 cm.
- Imagen 2. 65. *Caballero encantado*.** 1961 Técnica mixta sobre cartulina. 48 x 23.

### **Capítulo 3. Coincidencias temáticas en Remedios Varo e Isabel Allende**

- Imagen 3. 1. *Ruptura*.** 1955. Óleo sobre masonite. 95 x 60 cm.
- Imagen 3. 2. *La huida*.** 1961 (tercer panel del tríptico). Óleo sobre masonite. 123 x 98 cm.
- Imagen 3. 3. *Mujer saliendo del psicoanalista*.** 1960 Guache y lápiz sobre cartón. 55 x 35 cm.
- Imagen 3. 4. *Tailleur pour dames*.** 1957. Óleo sobre masonite. 77 x 95 cm.
- Imagen 3. 5. *La cazadora de astros*.** 1956. Mixta sobre cartulina. 48 x 34 cm.
- Imagen 3. 6. *Los ancestros o poema*.** 1956. Lápiz sobre papel. 44 x 40 cm.
- Imagen 3. 7. *Papilla estelar*.** 1958. Óleo sobre masonite. 92 x 62 cm.
- Imagen 3. 8. *Visita al cirujano plástico*.** 1960. Óleo sobre masonite. 71 x 35.5 cm.
- Imagen 3. 9. *Los amantes*.** 1963. Mixta sobre cartulina. 75 x 30 cm.
- Imagen 3. 10. *La despedida*.** 1958. Óleo sobre tela. 34 x 24 cm.
- Imagen 3. 11. *Ciencia inútil o El alquimista*.** 1955. Óleo sobre masonite. 105 x 53 cm.
- Imagen 3. 12. *Centro del universo*.** 1961. Guache sobre cartón. 44 x 41 cm.
- Imagen 3. 13. *El personaje astral*.** 1961. Óleo sobre cartulina. 71 x 32 cm.
- Imagen 3. 14. *Carta de tarot*.** 1957. Óleo sobre hueso. 12.1 x 5.4 cm.
- Imagen 3. 15. *El otro reloj*.** 1957. Guache sobre cartulina. 37.1 x 24 cm.
- Imagen 3. 16. *Fenómeno de ingravidez*.** 1963. Óleo sobre tela. 75 x 50
- Imagen 3. 17. *Tres destinos*.** 1956. Óleo sobre masonite. 90 x 108 cm.

**Imagen 3. 18. *Premonición*.** 1953. Guache sobre papel. 36 x 24 cm.

**Imagen 3. 19. *Encuentro*.** 1959. Óleo sobre tela. 40 x 30 cm.

**Imagen 3. 20. *Ruedas metafísicas*.** 1944. Guache sobre cartulina. 25.1 x 15.2 cm.

**Imagen 3. 21. *Personaje*.** 1958. Mixta sobre cartulina. 77 x 49 cm.

**Imagen 3. 22. *Vuelo mágico*.** 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 86 x 105 cm.

**Imagen 3. 23. *El agente doble*.** 1936. Óleo sobre cobre 22 x 17 cm.

**Imagen 3. 24. *Pintura*.** 1936.

**Imagen 3. 25. *Roulotte*.** 1955. Óleo sobre masonite. 78 x 60 cm.

**Imagen 3. 26. *La tejedora de Verona*.** 1956. Óleo sobre masonite. 86 x 105 cm.

**Imagen 3. 27. *La tejedora roja*.** 1956. Óleo sobre tela. 43.5 x 23.5 cm.

**Imagen 3. 28. *Los hilos del destino*.** 1956. óleo sobre masonite. 60 x 34.5 cm.

**Imagen 3. 29. *Funambulistas*.** 1944. Temple sobre masonite. 38 x 26.5 cm.

**Imagen 3. 30. *El malabarista o el juglar*.** 1956. Óleo y nácar incrustado sobre masonite. 91 x 122 cm.

**Imagen 3. 31. *Planta insumisa*.** 1961. Óleo sobre masonite. 84 x 62 cm. Oval.

**Imagen. 3. 32. *Revelación o El relojero*.** 1955. Óleo sobre masonite. 71 x 84 cm.

**Imagen 3. 33. *Hallazgo*.** 1956. Óleo sobre masonite. 78 x 69 cm.

**Imagen 3. 34. *Exploración de las fuentes del río Orinoco*.** 1959. Óleo sobre tela. 44 x 39.5 cm.

**Imagen 3. 35. *El rapsoda*.** 1957. Lápiz sobre papel. 37 x 23 cm.

## **Capítulo 4. Analogías entre pinturas de Remedios Varo y textos literarios de Isabel Allende**

**Imagen 4. 1. *Bordando el manto terrestre*.** 1961. Óleo sobre mansonite. 1 x 1.23 m

**Imagen 4. 2. *Naturaleza muerta resucitando*.** 1963. Óleo sobre tela. 110 x 80 cm.

**Imagen 4. 3. *Armonía*.** 1956. Óleo sobre masonite. 76 x 94 cm.

**Imagen 4. 4. *Jean Nicolle*.** 1949. Lápiz sobre papel.

**Imagen. 4. 5. *Explorador piloto*.** 1960. Mixta sobre cartulina. 35 x 25 cm.

**Imagen 4. 6. *Mimetismo*.** 1960. Óleo sobre masonite. 48 x 50 cm.

**Imagen 4. 7. *Les feuilles mortes*.** 1956. Óleo sobre cartón. 74 x 60 cm.

**Imagen 4. 8. *Mujer sedente*.** 1950. Mixta sobre papel. 28 x 25 cm.

**Imagen 4. 9. *La calle de las presencias ocultas*.** 1956. Lápiz sobre papel. 52 x 42 cm.

**Imagen 4. 10. *Paludismo*.** 1947. Guache sobre cartulina. 25.5 x 21 cm.

**Imagen 4. 11. *Mujer lechuza volando*.** 1957. Lápiz sobre papel. 14 x 19 cm. Oval.

**Imagen 4. 12. *Dama Felina*.** 1950. Lápiz sobre papel. 21 x 16 cm.

**Imagen 4. 13. *Mujer o El espíritu de la noche*.** 1952. Guache sobre cartulina. 42 x 22 cm.

**Imagen 4. 14. *Aprendiz de Ícaro*.** 1959. Lápiz y sanguina/cartulina. 45 x 58 cm.

**Imagen 4. 15. *Bruja que va al Sabbath*.** 1957. Mixta sobre papel. 55 x 32 cm.

**Imagen 4. 16. *La llamada*.** 1961. Óleo sobre masonite. 98.5 x 68 cm.

**Imagen 4. 17. *Luz emergente*.** 1962. Óleo sobre masonite. 65 x 28 cm.

**Imagen 4. 18.** *Sea usted breve.* 1958. Óleo sobre masonite. 72 x 14 cm.

**Imagen 4. 19.** *Camino árido.* 1962. Vinílica sobre cartulina. 70.5 x 21.5 cm.

**Imagen 4. 20.** *Emigrantes.* 1962. Mixta sobre cartulina. 51 x 34 cm.

**Imagen 4. 21.** *Trasmundo.* 1955. Óleo sobre tela. 43.5 x 55 cm.

**Imagen 4. 22.** *La discreción.* 1958. Guache sobre papel. 17.5 x 15.5 cm.