

# Expresiones emergentes



# Remedios Varo: caminante en la búsqueda de lo surreal

## Artículo de reflexión

Recibido: 5 de abril de 2018  
Aprobado: 30 de abril de 2018

### David Franco Colorado

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,  
Colombia  
francoloradavid@gmail.com

—

Cómo citar este artículo: Franco Colorado, David (2018). *Remedios Varo: caminante en la búsqueda de lo surreal*. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4 (5) pp. 252-266. DOI:<https://doi.org/10.14483/25009311.13498>

## Resumen

Este artículo propone un análisis reflexivo de dos obras de la artista, Remedios Varo, con el fin de mostrar su particular modo de ser artista surrealista. En el análisis de sus obras se verá el inicio de una búsqueda arquetípica, el dibujo como lenguaje propio del automatismo psíquico, la imagen, el desapego y las connotaciones biográficas de la artista. Además, indagamos cómo la artista se propone una reivindicación liberadora de su identidad, pensando el círculo como movimiento cíclico del devenir, así como algunas tensiones entre el surrealismo y el psicoanálisis. Todo ello, nos permite pensar la obra de Varo como surrealista y femenina, en los intersticios del inconsciente individual y el inconsciente colectivo del mundo capitalista.

## Palabras Clave

Remedios Varo, surrealismo, arte y vida, psicoanálisis.

## Remedios Varo: A Walker in Search for the Surreal

## Abstract

This article proposes a reflexive analysis of two works by the artist Remedios Varo in order to show her particular way of being a surrealist artist. In the analysis of her works one will see the beginning of an archetypal search, drawing as a language of psychic automatism, the image, detachment and the biographical connotations of the artist. In addition, we investigate how the artist assumes a liberating claim to her identity, thinking of the circle as

<

*Imagen 2. Ruptura. Fotografía tomada del libro Viajes inesperados, Kaplan, (1998, p. 23).*

a cyclical movement of becoming, as well as some tensions between Varo's surrealism and psychoanalysis. All this allows us to think of Varo's work as surrealist and feminine, in the interstices of the individual unconscious and the collective unconscious of the capitalist world.

## Keywords

Remedios Varo, surrealism, art and life, psychoanalysis.

## Remedios Varo : marcheuse à la recherche du surréal

### Résumé

Cet article propose une analyse réflexive de deux œuvres de l'artiste Remedios Varo afin de montrer sa façon particulière d'être une artiste surréaliste. Dans l'analyse de ses œuvres, on verra le début d'une recherche archétypale, le dessin comme langage de l'automatisme psychique, l'image, le détachement et les connotations biographiques de l'artiste. En outre, nous étudions comment l'artiste se propose une revendication libératrice de son identité, en considérant le cercle comme mouvement cyclique du devenir, ainsi que certaines tensions entre le surréalisme de Varo et la psychanalyse. Tout cela nous permet de penser l'œuvre de Varo comme surréaliste et féminine, dans les interstices de l'inconscient individuel et de l'inconscient collectif du monde capitaliste.

### Mots clés

Remedios Varo, surréalisme, art et vie, psychanalyse.

## Remedios Varo: caminhante na busca pelo surreal

### Resumo

Este artigo propõe uma análise reflexiva de duas obras da artista Remedios Varo a fim de mostrar seu modo particular de ser uma artista surrealista. Na análise de suas obras, vê-se o início de uma busca arquetípica, o desenho como linguagem própria do automatismo psíquico, a imagem, o desapego e as conotações biográficas do artista. Além disso, investigamos como a artista propõe uma reivindicação libertadora de sua identidade, pensando o círculo como movimento cíclico do

devenir, bem como algumas tensões entre o surrealismo de Varo e a psicanálise. Tudo isso nos permite pensar na obra de Varo como surrealista e feminina, nos interstícios do inconsciente individual e inconsciente coletivo do mundo capitalista.

## Palavras-chave

Remedios Varo, surrealismo, arte e vida, psicanálise.

## Ambi Maskaspa surreal suti

### Maillallachiska

Kaipi parlanakumi imasam kai warmi remedio varo kawachiku Maskaspa nukanchi kikin munaringapa imasa kaskasina pai tapuchikumi warmikunata allilla kawachi paipa ruraikunata u jiru kawari warmi kuna-mandalla Rimangapa.

### Rimangapa Ministidukuna

Chasa suti ambi,juairispa, rurai kaugsai.

## Acercamiento biográfico

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, nació el 16 de diciembre de 1908, en Anglés (Gerona) España, hija de Rodrigo Varo y Zejalvo e Ignacia Uranga y Bergareche. Durante su infancia, Varo conoció gran parte de España y el norte de África, pues su padre fue ingeniero hidráulico y debía viajar constantemente, llevando consigo siempre a su familia. Esos traslados posteriormente se reflejarían en sus obras.

Desde niña, Varo fue ávida de la contemplación y mostraba talento para el dibujo. Su padre, percatándose de ello, la instruyó en el dibujo técnico, enseñándole técnicas rigurosas que ella adoptó como disciplina. Su madre, proveniente de una devota familia católica, hizo que la internaran en colegio católico en donde recibió una educación muy estricta y conservadora, que influyó en su vida y posteriormente, se reflejaría en sus arrebatos rebeldes. A los quince años, ingresó a la Academia San Fernando, siendo una de las primeras mujeres en acceder a dicha escuela. Al culminar sus estudios en artes, se casaría con Gerardo Lizárraga y emprenderían un viaje a París, en donde se quedarían por un año y luego regresará a España.



Imagen 1. Fotografía tomada del libro *Viajes inesperados*. (Kaplan, 1998). Remedios Varo.

Establecidos en Barcelona, no pasó mucho tiempo para que se integrara al grupo surrealista catalán *Logicofonita*. Este grupo exploraba los estados mentales de las emociones y el alma, lo que motivó en ella el interés por la espiritualidad y el esoterismo. Durante la Guerra Civil española, Varo conoció al poeta francés Benjamín Perét, su segundo compañero sentimental, con quien regreso a París, allí conocería al grupo surrealista francés del que hacía parte Perét, considerado como uno de los máximos exponentes de la poesía surrealista. Así fue como conoció a André Breton, Marx Ernst, Joan Miró, Víctor Brauner y Leonora Carrington, con quien entablaría una gran amistad en el exilio en México. Aunque Varo nunca fue miembro oficial del grupo, ella participaba en tertulias y en algunas de sus exposiciones. Para 1941, cuando los nazis invadieron París, tuvieron que marchar a Marruecos y con la ayuda de Varian Fry, pudieron ir a México, que durante el mandato de Lázaro Cárdenas, acogía a refugiados políticos, intelectuales y artistas de Europa.

Ya en México, Varo consiguió trabajos en decoración de vestuario y escenarios y diseños publicitarios. Durante el exilio, hubo un reencuentro con viejos conocidos que posteriormente, formarían un círculo de amigos artistas, Carrington, Lizárraga, Francés, Jean Nicole, Gunther Genzo, César Moro, Octavio Paz y Eva Sulzer. En 1949, después de un viaje a Venezuela, regresa a México y continúa su trabajo como ilustradora y decoradora,

aunque dedica tiempo para sus pinturas. Para 1952, se casa con Walter Gruen, un refugiado político austriaco, quien apoyaría definitivamente a Varo para que se dedicara únicamente a pintar. Así logra realizar sus primeras exposiciones en colectivo y luego individual en la Galería Diana, en Ciudad de México, donde su obra empezaría a ser reconocida, teniendo gran acogida y buena crítica. En 1958, ganó el primer puesto en el Primer Salón de "la Plástica Femenina" en la Galería Excelsior y participó en la Segunda Bienal de México. El 8 de octubre de 1963, Varo muere a causa de un infarto. Breton al conocer su muerte dedicó unas palabras a ella refiriéndola, por su trabajo, como *la hechicera*. Su último óleo fue *Naturaleza muerta resucitada*. Gran parte de su obra se encuentra en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, ya que varios de sus trabajos, fueron comprados por particulares y pertenecen a galerías privadas. Su obra ha estado influenciada por el surrealismo, en donde fusiona algunas teorías científicas con la alquimia y el misticismo, creando una iconografía y un estilo único, permitiendo que su obra, fuera estudiada por algunos académicos y posicionaran a Varo como una de las pintoras surrealistas más reconocidas del siglo XX<sup>1</sup>.

## Ruptura

Autores como Janet Kaplan, Isabel Castells, Walter Gruen, Juliana González, Magnolia Rivera, entre otros, quienes han investigado la vida y obra de Remedios Varo, concluyen que, en cada cuadro suyo, retrató elementos biográficos, que transformó en metáforas (Kaplan, 1998, pp.147-149). Así que entender su obra significa adentrarse un poco en su contexto biográfico. Aunque no se trate de conocer en detalle su vida, sí es esencial comprender lo que permitió a Varo crear su obra: los lazos familiares y sentimentales, los exilios que tuvo que atravesar a causa la Guerra Civil española, La Primera y Segunda Guerra Mundial, la vida bohemia en París y el roce intelectual con André Breton y los Surrealistas. A su vez, Varo involucraba en su obra algunas teorías científicas alrededor del psicoanálisis, la botánica, la relatividad y saberes espirituales en lo que competen a la Kabbalah, el

1 La fuente de esta reseña es el sitio web oficial de Varo donde se puede ver una descripción más detallada de la vida de la artista, «<http://remedios-varo.com/biografia/>»

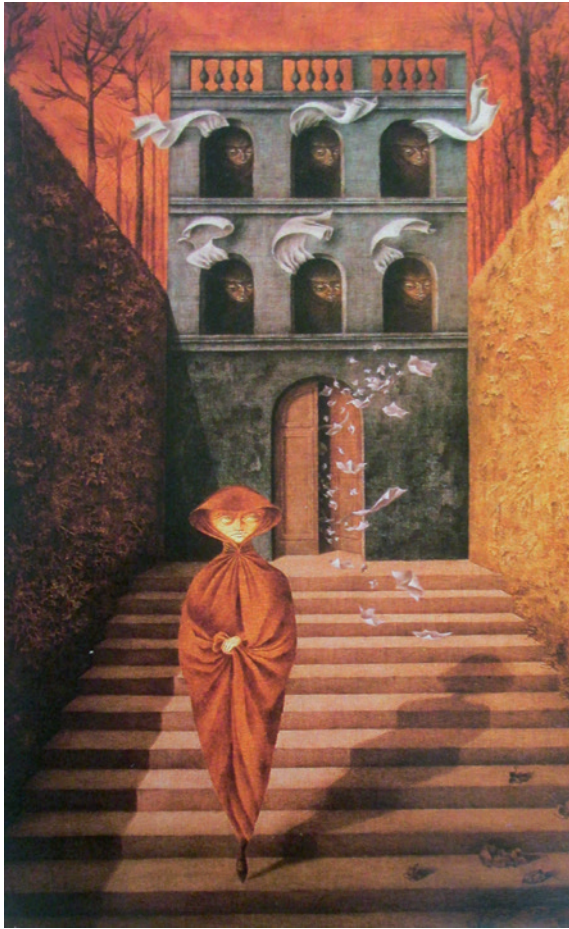


Imagen 2. Fotografía tomada del libro *Viajes inesperados*. (Kaplan, 1998). *Ruptura*.

Tarot, el gnosticismo, la cuarta dimensión, entre otras. Todo esto le proporcionó un notorio y subjetivo cúmulo de experiencias que entrelazó con técnicas surrealistas para realizar una obra compleja capaz de suscitar reflexiones teóricas como las que buscaremos en este trabajo. A pesar de que Varo pudo haber aprendido los métodos del surrealismo, no se consideraba a sí misma como una pintora de dicha vanguardia, por un lado, no era muy asequible el ingreso de mujeres al grupo surrealista bretoniano y por otro lado, adoptó un tipo de surrealismo que consideró que provenía de algo mucho más personal, (Traba, 1994, pp. 63-64)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> "Tanto la obra de Kahlo como la de Carrington y Varo son cerradas, circulares, donde el dolor físico, la locura o la fantasía determinan sistemas de lectura sujetos a una proposición individual".

Desde niña, Varo mostró cierta curiosidad y contemplación, que le permitió tener una visión amplia y consciente del entorno en que vivía, y fue a través del dibujo como detallaba los elementos que le rodeaban. Percatándose del talento dibujístico de su hija, Rodrigo Varo y Zejalvo le enseñaría a Varo a dibujar, pues él consideraba que si ella quería dibujar, debía hacerlo de una manera metódica. Fue así como Varo usó el dibujo como método para contemplar y pensar el entorno, para ir más allá de una superficialidad, transformándola en una realidad superior: *una surrealidad*.

Proveniente de un pequeño pueblo catalán llamado Anglés, característico por sus cortas callejuelas, donde abundan las altas edificaciones de corte románico y gótico, Varo los asociaría como parte iconográfica que sumarían al repertorio de imágenes automáticas, que usaría para la composición de sus cuadros. Desde el Psicoanálisis freudiano,

este tipo de espacios aludiría a la cuna o vientre materno, como pulsión de volver al interior y comenzar a repetir lo vivido o lo que denominaría *eterno retorno de lo reprimido* (Freud, 1920), pues se precisaba que la persona tenía una obsesión por repetir todo aquello que le reprimía. En resumen, desde una perspectiva freudiana, Varo tendría una obsesión por “regresar” a sus orígenes. Sin embargo, no era precisamente ese retorno lo que ella buscaba. Para entender lo que Varo trataba de buscar, a través de la representación de estos lugares, es justo hablar de algunos autores que analizan su obra. En su texto *Trampatojos* (2005) Magnolia Rivera explica la iconografía arquitectónica de los cuadros de Varo, el cual expone 3 tipos de arquitectura: La románica, la gótica y la orgánica<sup>3</sup>. Tanto la arquitectura románica y gótica, bien podrían aludir a los edificios medievales del pueblo de donde ella vivió, que relacionaría como sitios de confinamiento. En su infancia, Varo fue internada en un colegio de monjas, que se evidenciaría en dos de sus obras: *Hacia la Torre* (1960) y *Bordeando el manto terrestre* (1961), que en conjunto con *El escape* (1962), forman un tríptico, (Kaplan, 1998, p. 20). Se retrata en ellos la vida de la joven Varo que estaba confinada en un claustro, bajo las estrictas órdenes de las monjas. Es en estos cuadros donde se puede entender un poco más de cerca la relación iconográfica de este tipo de arquitecturas para simbolizar el encierro, las limitaciones, los miedos y confusiones. El tercer tipo arquitectónico referido es la arquitectura orgánica. Bosques enteros que formaban en sí pasadizos, grandes columnas, deambulatorios y bóvedas que, según Rivera, Varo pensaba este tipo de arquitectura como su ser más interior y psíquico, símbolos del subconsciente. En suma, se trata del retorno de lo natural y la búsqueda de su propia esencia en los paisajes interiores del inconsciente.

Como decíamos antes, a pesar de que las arquitecturas románicas y góticas representaban una síntesis de sus miedos, también, podían aludir a las ruinas. Era obvio que Varo no vivía en Inglés, pero

3 “Remedios Varo tomó 2 nociones de arquitectura para la construcción de sus obras: 1 Geometría es el principio de todas las cosas, por ende el círculo es el punto de partida de todo. 2 para construir catedrales o pinturas, es necesario hacer arquitectura” (p. 36). “...su tercer elemento fue la Arquitectura surrealista, funde formas orgánicas con espacios circundantes” (p. 42).

no olvidaba su origen. Quizás por eso, en su obra *Ruptura* (1955), quiso referirse a las distintas posturas y situaciones del rompimiento que debió afrontar. Un conjunto de imágenes en donde sobresalen dos elementos esenciales: la arquitectura, —un edificio románico—<sup>4</sup> y un personaje cubierto por unos ropajes, que desciende unas escalinatas. Esta pintura al óleo muestra a un personaje que acabó de salir de un edificio y echa un vistazo hacia atrás mientras desciende por las escaleras. En dicho edificio hay unos rostros tenues que dirigen miradas indiferentes a aquel personaje. El edificio se habría convertido en un símbolo de opresión, rígido y siempre razonante, que no podía dar lugar alguien rebelde que anhelaba la libertad, y al momento de irse, se trasformaría en un cúmulo del pasado. Mientras va bajando las escaleras, se abren paso dos murallas de hojas y tras el edificio hay un atardecer, anunciando que el día está a punto de culminar. Había empezado un viaje, donde dejó atrás el pasado forzado y conservador que estaba impuesto por alguna doctrina e ideología, así como también, el abandono de su ser consciente y el inicio de una exploración a su ser más interior, el inconsciente y sus paisajes. ¿Qué motivos tuvo para abandonar su hogar? ¿Qué pretendía buscar tras la ruptura? ¿A qué tipo de ruptura se refería Varo al momento de crear su obra?

*Ruptura* se refiere al efecto de romper una relación o una realidad inmaterial<sup>5</sup>, bien podría ser el rompimiento de lazos familiares o sentimentales, también puede aludir a un rompimiento cultural y espacial debido a un desplazamiento o exilio. A mi modo de ver, esta pintura aborda metafóricamente el quebranto a varias connotaciones: al abandono de la fortaleza que la confinaba, la imposición patriarcal y machista de la familia, desidia de la razón y al ser consciente de la misma pintora, rompimiento del tiempo pasado y presente. Y no es para menos, que las obras de Varo retornen compulsivamente al pasado, no con la ansiedad de quedarse en el pasado, sino para recuperar el sentido de las

4 “El edificio del que huye la joven en *Ruptura*, es una románica estructura arquitectónica típicamente española. Su forma rectangular achaparrada, con el tejado plano, dos pisos de triple arcada y puerta abovedada (...) La influencia de los frescos medievales, demuestran cierta estética austera: plana, simétrica, frontal y aislada” (Kaplan, p. 26).

5 «<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=rupura>»

experiencias atravesando el pasado. Éste es el vuelco que le permitió flexionar e iniciar su travesía hacia el presente, tal vez porque vio el pasado como un tiempo que contenía todos los elementos arquetípicos, que se irían direccionando hasta encontrar un nuevo camino hacia el presente.

La particularidad de *Ruptura* está en el comportamiento del personaje, el desligamiento que lo convierte en una imagen *convulsiva*, es decir una imagen surrealista. Esta imagen es convulsiva en el interior mismo del personaje, la cual se hace visible en su comportamiento. Esto porque la representación de ese rompimiento se relacionaría como una imagen metafórica, que posteriormente se dinamizaría en la acción, una decisión radical e irreversible que asume el personaje. Gómez (2004, pp. 74-75)<sup>6</sup> argumenta que en el surrealismo se crea una tensión al desplazar una imagen onírica a un estado de vigilia. Tal tensión en la imagen se potencializa porque se convierte en símbolo. Breton se apartaría del argumento freudiano de la manifestación de los deseos reprimidos en los sueños, ya que para Breton, el sueño era el espacio donde se accede a los deseos, se convierte en el dominio de exploración de las percepciones. Al representarse las imágenes de dichos dominios, se les da un significado; es decir, la representación de la experiencia onírica se convierte en un acto subversivo porque se simboliza y se le da un significado simbólico al sueño. Aunque *Ruptura* no haya sido propiamente la representación de un sueño, (el surrealismo no es el arte de representación de los sueños, sino la búsqueda de la realidad ampliada de los mismos) sí aludía a un deseo que Varo dinamizó, bajo su voluntad. Por ende, *Ruptura* terminaría siendo un acto subversivo, no sólo por el símbolo que encierra en sí la imagen, sino también por la carga y tensión que la provocan. La liberación de todo aquello que pudo haber habitado ese lugar, que no es un espacio físico, sino el espacio de la experiencia vivida donde adquieren sentido: personas, sentimientos, lugares, saberes, acciones y tiempos.

Ahora bien, para el surrealismo una de las categorías fundamentales es el objeto. No el objeto por sí mismo, como lo exterior del sujeto, sino como un cúmulo de relaciones, relaciones de poder, que se

6 El surrealismo: Pensamiento del objeto y construcción del mundo.

establecen entre las cosas y las personas. Así, probablemente Varo, atribuía a los objetos, una serie de modelos arquetípicos que iría fragmentando para designar una función metafórica alrededor de su vida, así mismo, lograba establecer relaciones entre los acontecimientos de un mundo exterior y sus afecciones en el mundo interior. Juliana González (2008 p. 89) argumenta al respecto:

“En claro contrastes con las tendencias surrealistas que buscan la “liberación” del fondo subterráneo del deseo inocente, el arte de Remedios Varo se proyecta hacia el extremo opuesto. Hacia la capacitación supra consciente de una realidad superior” (Ovalle y Gruen, 2008, p. 89).

Para la autora, Varo no pretendía representar los sueños, sino la vigilia y llevarla a una realidad más elevada. Quizá era su manera de interpretar y hacer relaciones entre la vida y los acontecimientos ajenos a ello. Los tiempos y espacios, así como la arquitectura, fueron elementos igualmente esenciales que Varo interpretaría para comunicar una manifestación y generar tensiones; y a través de éstas tensiones, que concibe las revelaciones. Por esta razón, Varo sería una artista que practica de una forma singular el surrealismo.

Lo compulsivo demanda una repetición y es la fuerza misma de esa repetición la que permite hallar lo inusual y maravilloso entre lo cotidiano, pues lo inusual es revelador. Para Breton “La belleza será no sólo convulsiva o no será, sino también compulsiva o no será”. *En Amor Loco* (2008) el autor explica una de las características de la belleza surrealista el su ser “*explosivo-fija*” (Foster, 2008, pp. 66-69), entendida como la imagen que en su movimiento se detiene y al hacerlo revela algo, como acontecimiento en lo cotidiano. Tal vez ese es el tiempo al que Einstein se refería, al concebirlo como un tiempo que no se confina en relojes, un tiempo que transcurre, pero que necesita de una revelación para poder hacerse presente como algo que rememora un acontecimiento. Esto ocurre, precisamente cuando el tiempo se detiene, por un instante, el instante del acontecimiento, (Varo, B., 1990, p. 235).

Ahora bien, en *Ruptura*, la imagen se fija en un instante, porque hay una revelación. Pero ¿Qué fue lo que Varo encontró en esa revelación, en ese instante? Nada más que la revelación del presente,

eso es lo que, a mi modo de ver, deseaba alcanzar. Y lo hace, precisamente mediante la compulsión de repetir, que no es otra cosa que querer hacer memoria. En este sentido, Deleuze (2006) nos plantea que la repetición sería una instantánea más profunda que una represión; es decir, los actos inconscientes de repetición vienen acompañados de *objetos virtuales* del pasado que hacen eco en el presente, se actualizan y al hacerlo se convierten en hábitos. Por lo tanto, Varo no está en el acto compulsivo de repetir lo reprimido, sino por el contrario está en la confrontación de los objetos reales, que son la manifestación presente del deseo, su *devenir* actual. Ese desprendimiento del pasado del que hablamos antes, aquí es más bien una actualización del pasado como virtualidad que reclama siempre su actualización. El instante en el que el personaje de *Ruptura* se aleja del edificio, ha revelado su propia verdad y tal revelación pretende fijarse en un instante preciso para que pueda ser recordado, no como pasado sino como algo que sigue siendo actual. Así, crece una serie de presiones temporales con el pasado, pero es el presente lo que se pretende encontrar y se necesita del tiempo para que el sujeto mismo reconozca su esencia y sea consciente de su ser como, ser en devenir (Deleuze) o estar siendo (Kusch). Tal vez, Varo pudo encontrar entre la repetición, la revelación que le permitió tener una introspección y entender las razones de su presente actual.

La tensión en *Ruptura* está en la separación que se produce cuando el personaje se aleja del edificio, mostrando la intensidad de lo que Varo había estado buscando. El acto subversivo del personaje crea una fuerza poco usual, quebró un tipo de vínculo que le mantuvo alejada de su propia esencia, quizás haya sido la estricta educación e imposición doctrinal de la familia, o los rompimientos sentimentales con sus amantes, aunque también, podría ser los desplazamientos forzados y el sentimiento de culpa que estuvo presente por mucho tiempo. Cualquiera que hayan sido los motivos, *Ruptura* supone una reflexión alrededor de una *revelación* que tenía más que ver con la liberación. Y para alcanzarla, debía empezar por separarse de aquello que la inmovilizaba. Considero que el hallazgo que tuvo Varo fue a causa de un cúmulo de experiencias y lazos personales, especialmente familiares y sentimentales que venían siguiéndola. La tensión no fue más que el desplazamiento o

liberación de una tradición patriarcal y adoctrinamiento católico, y más bien lo que quiso era explorar su propia vida, hallar en ella su propia identidad personal y espiritual, pero también, y no menos importante, el empoderamiento de saberes alrededor de la ciencia y el esoterismo.

En suma, la búsqueda que Varo retrata en *Ruptura* es el inicio de una liberación, también de un devenir, de la actualización de un pasado virtual, el cual, tras encontrar una chispa única, que no es nada menos que una imagen, es esa imagen la que ilumina el proceso vital que implica la construcción de su propia identidad. Quizás la pintora reconoció que no se trataba de repetir vivencias, buscar lo olvidado entre las ruinas o contemplar algo que está ausente, sino de purificar, en acto, la esencia del ser con cada vivencia, con cada imagen, con cada obra.

## Remedios saliendo del psicoanálisis

Cuando Sigmund Freud fundamentó el psicoanálisis, para comprender el inconsciente, lo usó como recurso terapéutico para estudiar el comportamiento del ser humano. Intentaba revelar las posibilidades de entendimiento de la mente humana y de la influencia del subconsciente en el consciente. El postmodernismo discutió ésta idea de Freud que dividió al ser humano en un ser consciente e inconsciente (Weymas, 2010, p. 36). El consciente entendido como la razón y el inconsciente como los deseos reprimidos que no pueden liberarse en el ser consciente y se manifiestan dentro del sueño. Simultáneamente, André Breton consideró que el inconsciente proporcionaba datos interesantes y reveladores alrededor de los deseos. A través de los sueños se establece un contacto mucho más directo con el deseo, por lo que se vuelve un elemento clave para el desarrollo y construcción de mundos. Por eso, para los surrealistas, el sueño era un estado esencial que permitía resignificar y dar un valor muy elevado a la realidad y entender que los sueños eran también otra forma de realidad ampliada.

El Surrealismo como vanguardia, pretendía cambiar la vida, pues intentaba otorgar gran importancia al inconsciente y darle un sentido válido para ser explorado. Remedios Varo conoció de cerca este pensamiento pues ella estuvo casada con el



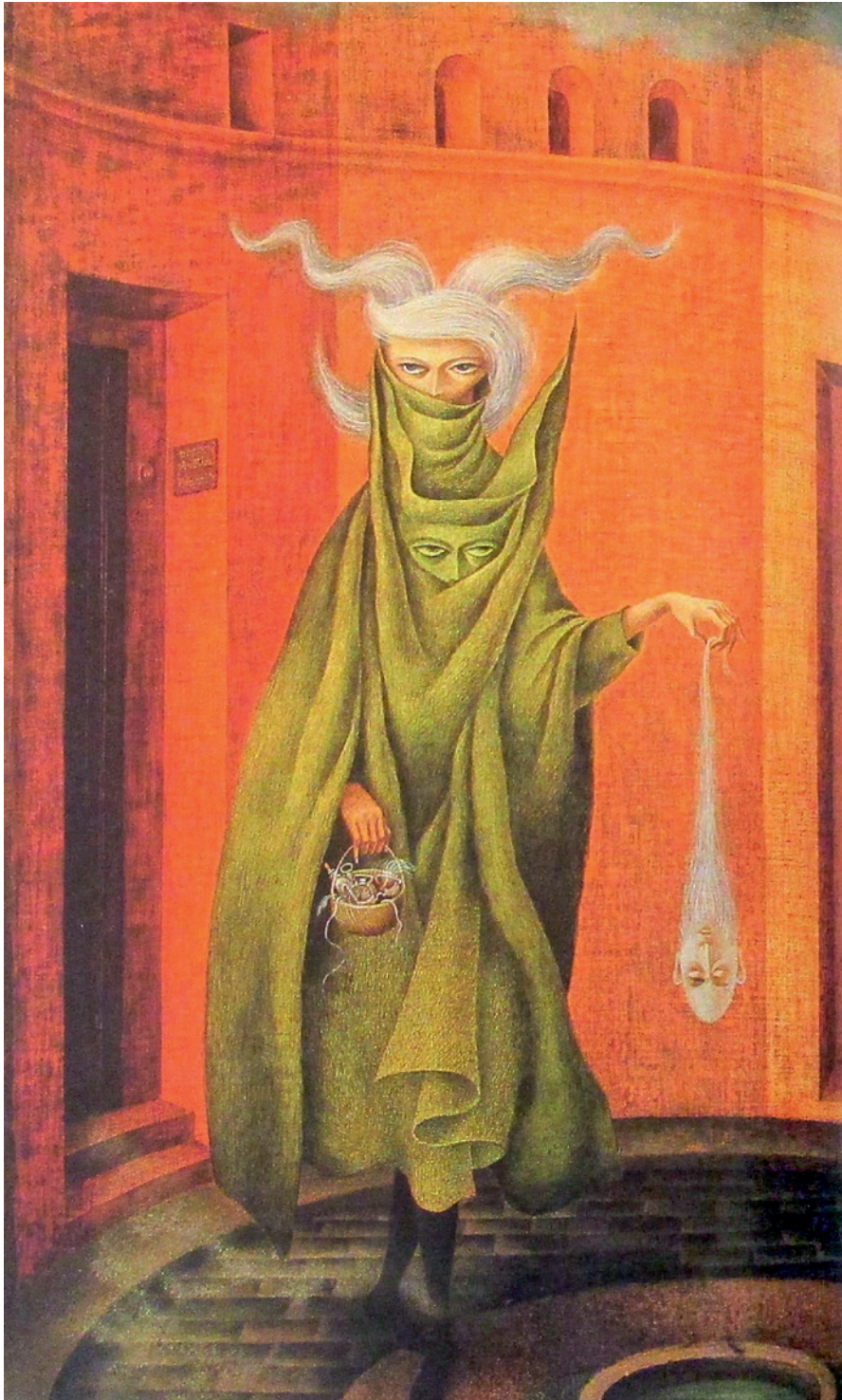


Imagen 3. *Mujer saliendo del Psicoanalista*. Fotografía tomada de la portada del libro: *Cinco Llaves del Mundo Secreto* de Remedios Varo.

poeta surrealista Benjamín Perét, quien influyó fuertemente en la vida de la artista. Así, conoció más de cerca al grupo surrealista, a su vez, pudo ver en ellos, una "licencia" para explorar la imaginación, desarrollar una nueva concepción frente a las subjetividades e intuiciones y resignificar su vida.

Al tiempo en que Varo comenzó a entender los conceptos y recursos del surrealismo, se interesó por temas científicos como la botánica, la zoología, la alquimia y también la psicología. Gran parte de su obra madura proyecta una búsqueda espiritual que intenta enlazar tópicos científicos y esotéricos que conformasen una sola unidad. El fin de esta alianza suponía que era posible complementar la ciencia y el ocultismo para dar una posible lógica a lo que la razón científica no daba lugar. Es por ello que la obra de *Mujer saliendo del Psicoanalista* (1960) resulta interesante, pues nos permite encontrar algunos rasgos relacionados con la subjetividad de la artista alrededor del psicoanálisis y el surrealismo. Esto supone una introspección no tanto la que se pueda hacer después de haber visitado al psicoanalista, sino después de haber comprendido el psicoanálisis como discurso.

Esta obra muestra a una mujer saliendo de un consultorio que se identifica por una placa que dice "Doctor Von FJA psicoanalista". Dicha mujer, tiene puesto un ropaje espeso de color verde, que cubre gran parte de su rostro y cuerpo y entre el ropaje sobresale un rostro. De una de sus manos, cuelga una cabeza desde la barba, que está apuntando a un pozo, mientras que la otra sostiene un canasto con varios objetos. Dicha mujer está caminando por una calle circular rodeada de casas de estilo románico y gótico que se alzan hasta cierta altura y que permiten mostrar un cielo nublado.

Así como el poeta surrealista usaba la escritura automática como método para elevar el espíritu, y darle sentido a la subjetividad para crear su poesía, Varo convirtió el dibujo en un recurso fundamental para la composición de sus obras. Como dijimos anteriormente, para Varo, el dibujo se había convertido en un recurso razonador para captar el entorno. Pero al entender el funcionamiento del automatismo psíquico del surrealismo, usó ese mismo mecanismo dibujístico para adentrarse al inconsciente y exteriorizar lo contenido en él. En este caso, la obra *Mujer saliendo del psicoanalista*,

la artista realizó un primer boceto que podría referirse a un ejercicio del automatismo.

A simple vista, este boceto nos muestra al mismo personaje femenino que habíamos mencionado antes. Quizá pensaba este primer boceto como un acercamiento introspectivo y reflexivo alrededor del psicoanálisis, algo así como un autoanálisis, para entenderse a sí misma, más precisamente para acceder a los paisajes interiores del subconsciente, en donde la lógica funciona de otra manera, pero claro está, como un lenguaje. En este sentido, el dibujo y la pintura, como en otros artistas surrealistas la poesía, no son otra cosa que las vías de acceso al mundo interior. Pero es precisamente, porque el inconsciente tiene, por así decirlo, una estructura lingüística por lo que se hace posible que la experiencia psíquica profunda sea de algún modo comunicable.

Ahora bien, "Para el psicoanalista la creación poética es una sublimación; entonces ¿Por qué en unas cosas esa sublimación se vuelve poema y en otros no? Freud confiesa su ignorancia y habla de una misteriosa "facultad artística". Es claro que escamotea el problema, pues se limita a dar un nombre nuevo a una realidad enigmática y sobre la cual ignora lo esencial" (Paz, 2014, p. 157). Sin embargo, esto no quiere decir que las obras surrealistas sean meras copias de la vida interior; por el contrario, lo que hacen es producir un efecto en el concepto mismo de realidad. ¿Y cómo es que esto se hace posible? Precisamente porque lo que hace la obra surrealista es hacer permeables las fronteras establecidas entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño. No es gratuito entonces que algunos teóricos como Breton hayan hablado de la actitud surrealista como una actitud de duermevela, un estado de atención, de vigilia, de espera permanente de un encuentro.

Posterior al boceto, pudo haber compuesto la imagen con los edificios y la callejuela redonda, para terminar de complementar el conjunto de dicha obra. Cabe resaltar que cuanto más detallado era el boceto, más compleja era la obra tanto en su proceso de creación, como en contenido. Y si bien el eje central de este cuadro es el personaje femenino que bien podría ser el retrato de la misma artista, cabe enunciar los detalles que la componen ya que comprendiendo el entorno en que se encuentra, se

puede justificar el por qué esta mujer está saliendo del consultorio de un psicólogo, la razón de que la calle sea circular y el significado que tiene cada elemento que ella está arrojando al pozo.

A primera vista, vemos una callejuela circular con edificios de poca elevación y en el centro de la calle hay un pozo, de la puerta de donde sale la mujer se puede ver una placa que dice "Doctor Von FJA psicoanalista". La singular forma de esta calle tiene dos connotaciones, que a mi juicio destacaría la arquitectónica como simbólica y una segunda como metafísica. Como hemos mencionado antes, autores como Janet Kaplan, Magnolia Rivera, Juliana González, Luis Martín Lozano y Octavio Paz, han hablado de la importancia del círculo en la obra de Varo. Según sus conclusiones iconográficas, el círculo es el cúmulo de viajes y experiencias, transiciones temporales, los ciclos y fuerzas cósmicas que están confinadas en una sola unidad (Castells, 1997).

En primera instancia, el uso de la arquitectura románica y gótica remiten a las calles del pueblo de Anglés<sup>7</sup>, se refiere al confinamiento, si bien el lugar en donde camina la mujer es un sitio abierto, aparenta ser un lugar encerrado. Pero no es el encierro a lo que Varo se refiere, sino que la forma de esta calle podría representar una condición cíclica que la pintora ha experimentado a través de las experiencias, pero ¿Qué son precisamente estas experiencias? El movimiento circular que se da en espacio y tiempo, en este caso, la calle circular y el tiempo mismo después de haber salido del consultorio son el inicio y fin de un ciclo, pues Varo trata de indicar que a partir lo cotidiano comienza su propia búsqueda interior; es decir, el movimiento y la forma circular no son comprendidas como movimientos de repetición o pulsiones siniestras como lo manifiesta Freud (Foster, 2008, pp. 38-39)<sup>8</sup>,

7 Anglés es el pueblo natal de la artista.

8 Foster explica la reflexión freudiana de lo siniestro con los órganos sexuales femeninos <Este lugar unheimlich (Siniestro) sin embargo, es la entrada del Heim (Hogar), previo de todo ser humano, del lugar en el que una expresión graciosa: "El amor es añorar el hogar"; y cuando un hombre sueña con un lugar o país se dice así mismo "ese lugar me es familiar y estuve aquí". Podemos interpretar el lugar como el cuerpo o los órganos genitales de su madre. También es el caso de lo Unheimlich, es lo que alguna vez fue Heimisch (doméstico)/

sino todo lo contrario, los movimientos cíclicos y espirales son las actualizaciones de virtualidades o devenires como diría Deleuze.

Así como los edificios y la forma de la calle representan los paisajes interiores que contienen un significado simbólico, también representan un espacio cotidiano al que normalmente las personas suelen moverse es decir, que es el espacio cotidiano en donde acontecen los devenires. Pero ¿Qué es precisamente ese devenir?<sup>9</sup> Los edificios son la construcción de devenires que acontecen, encuentros que posibilitan el contacto con algún tipo de señal o signo y hallar en ello una identidad (Zourabichvili, 1997). Podría acuñar que acá hay una ambivalencia, porque Varo al aludir a los edificios, no se refiere únicamente al confinamiento, sino que el espacio mismo, hace parte de su construcción mental y personal. Entonces, el espacio en donde se mueve el personaje es un estado mental que crea Varo a través de sus devenires que están comprendidos en estados cíclicos. A pesar de que Varo tenga un devenir o una purificación de su ser, ella es consciente de que hay una limitación ante un nuevo despertar y una confrontación.

Esto tiene un aspecto metafísico, pero metafísico a la manera surrealista, es decir pasar de la realidad empobrecida a la su-realidad, se trata de una realidad superior, más amplia, donde la imaginación libre puede actuar y hacer posible los encuentros surrealistas que son la base para la búsqueda de la belleza, la libertad y el amor a través de la poesía entendida a la manera amplia del surrealismo<sup>10</sup>.

hogareño), vertraut (familiar); el prefijo "Un" es el indicio de la represión">

9 "Devenir", en primer lugar, es sin duda cambiar: ya no comportarse más ni sentir las cosas de la misma manera; ya no hacer las mismas evaluaciones. Sin duda no cambiamos de identidad: la memoria permanece cargada de todo lo que hemos vivido; el cuerpo envejece sin metamorfosis. Sin embargo, "devenir" significa que los datos más familiares de la vida han cambiado de sentido o que ya no mantenemos las mismas relaciones con los elementos habituales de nuestra existencia: el conjunto se juega de otra manera.<<http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>> Consultado, 7 de octubre de 2017.

10 Para una explicación amplia de cómo la concepción de poesía en el surrealismo incluye las artes (la pintura, la fotografía, la escultura, el cine, entre otras) véase Gómez (2004).

Si antes hemos hablado de ciclos y espirales, ahora pasemos al círculo. El círculo en esta obra representa la unificación y la interconexión de todo con el todo (Rivera, 2004, p. 20). Cuando el personaje sale del consultorio inicia un viaje, pero no es el viaje en la calle circular. La calle es una metáfora que podría ser una muestra, un estado elevado de lo cotidiano. Varo era muy consciente del entorno en el que habitaba y sus obras representaban más que un aspecto onírico; era más bien la ampliación del lenguaje de la realidad, exponiéndolo de una manera liberada que era capaz de interactuar con todos aquellos elementos que le componían a su alrededor. Sin embargo, esta obra encierra un aspecto interesante al tratar de dar un valor más amplio al psicoanálisis, no para reprocharlo sino al contrario para potencializarlo yendo más allá de él. Se trata de alejarlo de un hecho meramente terapéutico y clínico. Después de todo, Varo no se consideraba a sí misma como una mujer mentalmente perturbada y no pretendía encontrar cura a algún tipo de afección mental. Más bien, a través de su obra, intenta construir un discurso que permitiera expandir las relaciones entre artista y objetos y el proceso pictórico como una manera de dialogar entre las experiencias, saberes y subjetividades sin los obstáculos de la razón.

Ahora bien, el personaje central de este cuadro, podría ser el retrato de la misma artista que carga consigo varios símbolos y este personaje es el que intenta complementar el discurso que Varo expone. Por lo tanto, el consultorio no es precisamente un consultorio literal, tal vez esto tenga que ver con las disyunciones entre surrealismo y el psicoanálisis, pero no precisamente son las disyunciones del discurso que este cuadro quiere representar. Como se dijo antes, el Surrealismo buscaba una conjunción entre la lógica racional y lo onírico, para otorgar un sentido elevado a la realidad, des-limitando las posibilidades de encuentro y relación entre los objetos y personas (Gómez, 2004, pp. 70). Entonces después de todo, ¿qué es lo que intenta construir Varo en este cuadro? ¿Por qué sale una mujer del consultorio? ¿Por qué está arrojando una cabeza masculina al pozo?

Quizá esto último se explica porque Varo había crecido en un ambiente de costumbres católicas y patriarcales muy arraigadas, por lo que en ello pudo ver cierta restricción de su pensamiento

liberado que era tachado de rebelde, lo que la obligó a romper con el vínculo familiar. Años después, conoció el grupo surrealista, pero pudo percatarse que el mismo grupo, restringía la participación activa de la mujer. Así mismo, tuvo confrontaciones a los choques culturales debido a los exilios que posteriormente serían la causa de discusiones con Perét. A mi parecer, todos estos acontecimientos, hicieron que Varo llegara a una reflexión que canalizaría a través de su obra madura, obteniendo una liberación subjetiva usando como recurso no sólo las técnicas surrealistas, sino ante todo la estrategias surrealistas de la imagen y el lenguaje. Ella misma se había visto aislada de un mundo en donde predominaba la ideología masculina, veía entre el mismo grupo cierta exclusión para con ella. No es que Breton fuera abiertamente machista o discriminase a propósito la participación de la mujer en el grupo, sino que según el surrealismo bretoniano estaba pensado más desde el deseo masculino (Caballero, 2002, p. 103).

Por lo tanto, la mujer podía terminar siendo aislada limitando sus posibilidades de poseer su propia realización de deseos, placeres y saberes. De este modo, las obras de Varo, reivindican el rol de la figura femenina surrealista, que recobra la fuerza que era opacada por el imaginario del deseo que solamente convenía al placer masculino, inclusive, muchos de sus personajes, se caracterizan por no tener unos rasgos sexuales definidos, es decir, son personajes andróginos.

Por otra parte, no era precisamente la búsqueda del placer erótico lo que Varo planteaba, sino vislumbrar la liberación de una fuerza interior a través del despertar espiritual. No en vano, algunas de sus obras como: *La Tejedora de Verona (1956)*, *Creación de las aves (1957)*, *Renacer de nuevo (1960)*, *Tejiendo el Manto terrestre (1961)*, *Cazadora de astros (1956)* y entre otros, la mujer es la poseedora del fuego y la creadora de mundos. Además, los objetos y espacios como: las cocinas, estufas, calderos, telares no eran meras representaciones cotidianas de lo femenino, sino que se asumen como laboratorios y utensilios del poder que usa la mujer para la realización de sus conjuros y experimentación alquímica (Kaplán, 2002, p. 38). Así, la mujer recobra una vitalidad que va más allá de un erotismo idealizado desde lo masculino. Aquí, la mujer es quien tiene control de su propia

existencia. Ella posee los saberes y secretos de la ciencia, la magia y la alquimia. Pero, sobre todo, recobra la construcción de su identidad. Varo redefine su identidad y es a partir de ello que demuestra la fuerza y autoridad que posee. Por eso la mujer que sale del consultorio significa que está saliendo del estrecho mundo de la lógica racional e instrumental que empobrece la realidad, e incluso del psicoanálisis representado en la puerta del consultorio con las iniciales FJA (Freud, Jung y Adler); también de las imposiciones patriarcales conservadoras, para abrir las posibilidades del lenguaje surrealista y así potenciar una imagen de la mujer y abrirse con ello un lugar, aunque no oficial, en el grupo de artistas surrealistas. Que salir del patriarcado es lanzar la figura del padre, de la ley del padre a un pozo, queda clarísimo en este cuadro.

En este sentido, tal y como lo afirma Gómez (2004, p. 78) entre los surrealistas, era usual el uso del humor como una manera de de-construir la realidad y darle una nueva interpretación; no se trataba de negar la realidad, sino de re-afirmarla a partir de la ironía. En la obra de Varo, era común el uso de este humor, en especial cuando de hacer crítica al psicoanálisis se trataba, y para este cuadro, el uso de las siglas FJA hace referencia los tres principales psicoanalistas del siglo XX que son Freud, Carl Jung y Alfred Adler (Del Conde, 2002, p. 24). Varo no pretendía hacer burla cínica de las teorías de estos tres psicoanalistas, sino que ironiza el hecho de que las teorías provenientes de tres psicólogos hombres, fueran desechadas por la mujer que recibe sus consejos después de la consulta. El rito de estar arrojando los “desechos psicológicos” al pozo, en palabras de la misma artista —Como es correcto hacer al salir del psicoanalista-, está reafirmando su propia independencia como artista y como mujer, para el proceso de creación. (Gruen, 2002, p. 38). Al tiempo de que la mujer hace ese ritual, se observa que en sus cabellos sobresalen dos mechones que forman un par de cuernos, que personalmente interpreto como la burla (esta vez sí de manera cínica) del señalamiento social que arremete contra la mujer comparándola con un ser poseído. Así como los cabellos adoptaban la forma de cuernos que satanizan a la mujer, su color canoso muestra la madurez mental y espiritual de la artista.

Dirijamos nuestra atención ahora a la mujer de cabellos canosos que lleva puesto un abrigo verde,

que cubre parte del rostro. Y entre el ropaje, sobresale un rostro que copia sus mismos rasgos. Quizás ese rostro sea otra razón fundamental de este cuadro. Como ya hemos dicho, la modernidad en crisis estrecha su lógica y deviene reductora, del ser humano entre ser consciente e inconsciente. El surrealismo, por el contrario, se da a la tarea de buscar los encuentros entre ambas realidades, sabiendo que tanto el sueño como la vigilia poseen sus propias temporalidades y lenguajes pero que es posible encontrar vasos comunicantes entre ellas (Gómez, 2004, p. 69). En consecuencia, muchas de las búsquedas del surrealismo tenían que ver con todo lo que hiciera posible la reconexión de esas realidades. Así, el Frottage fue una manera que encontró Max Ernst para visibilizar los vasos comunicantes entre los mundos de la vigilia y el sueño. En algunos cuadros como *Tres destinos* (1956), *Revelación o el relojero* (1955), *La despedida* (1958), *Ruptura* (1955) de Varo, existe este ejercicio de acercamiento sistemático en el que la diferencia es la que relaciona para producir el chispazo en la noche que es la imagen surrealista; chispazo resultado del acercamiento de realidades distantes o distanciadas diríamos, por la máquina reductora del lenguaje instrumental. Sin embargo, no es propiamente el Frottage lo que ella implementó para este cuadro, sino que alude a la técnica teórica jungiana que permite explorar la relación entre el individuo externo e interno entendida como el ser *Doblado* (Weymans, 2010, p. 36). En este caso, el rostro que vemos dentro de los ropajes es el ser doblado de Varo que según dicha teoría, indica que es “la subconsciencia, el aspecto emocional, antisocial y espontáneo de la personalidad” (Weymans, 2010, p. 36)<sup>11</sup>. En este sentido, Jung explicaba que el individuo al carecer de personalidad, se fragmentaba en múltiples representaciones o egos, mostrándose en un estado “consciente” de una manera, pero en su estado de “inconsciencia” respondía a otros comportamientos. Recordemos que Varo, usaba múltiples imágenes simbólicas que representaran su personalidad (Kaplan, 1997). Para *Mujer saliendo del psicoanalista*, este personaje era una parte de

11 “En los cuadros de Remedios Varo, el doblado se representa como una cara en la cercanía del personaje. Jung indica que el doblado constituye “la subconsciencia, el aspecto emocional, antisocial y espontáneo de la personalidad” (Jung en Slethaug, 1993, p. 16)

su personalidad que bien pudo ser su doble. La pintora quizás pensó esta imagen como una confrontación de sí misma para entender las equivalencias de su ser interno y externo. Tal vez Varo, quiso comprender más de cerca esta teoría al relacionarla con sus experiencias. Con esto no estamos diciendo que sus obras sean ilustración de teorías psicoanalíticas, sino modos de autoanálisis que pueden dar luces para lo que podría ser un análisis del inconsciente colectivo, como inconsciente político. Esto último claro está, desborda los límites de este texto.

Para ir finalizando, cabe reafirmar varios aspectos. En primer lugar, el psicoanálisis pensado únicamente como método terapéutico quedaría corto en contraste con lo que el surrealismo pretendía plantear, pues el surrealismo quería cambiar el concepto de realidad y pensamiento metódico y razonado. Aunque el psicoanálisis, de algún modo, suponía administrar los sentimientos y subjetividades, en contraste con el surrealismo que pretendía exaltar la magnificencia del sueño, no buscaba refutar la teoría freudiana, pues la consideraba como un estudio considerable y serio para la comprensión de los sueños y el inconsciente humano. Considero que la finalidad del cuadro de Varo es encontrar en cada devenir, una liberación de experiencias reducidas, que den paso a una expansión del mundo, concibiéndolo más allá del estado analítico y jerarquizado que está fuertemente dominado por un ideal patriarcal o racionalista, desde un aspecto científico. En un principio Freud consideró a Jung como "Príncipe heredero" del psicoanálisis y a Adler como "la única personalidad digna de ocupar la presidencia de la Sociedad de Analíticos de Viena" (Gruen, 2002, p. 24). Pero empezaron los disentimientos y de algún modo, estos dos arrojaron al padre analítico y cada uno optó por tomar la teoría psicoanalítica y dio su propia interpretación, lo mismo que Breton hizo para el surrealismo. De esa misma manera, Varo se confrontó a sí misma y a los fantasmas del pasado, cuando se liberó de la autoridad paterna, rechazando los prejuicios sociales y machistas, los malestares pasionales y demás desperdicios psicológicos (Gruen, 2002, p. 23). De esta manera abrió campo a un mundo de experiencias, saberes y acontecimientos a los que ella rescataría, para hallar el valor que fundamentó su propia identidad. Por lo tanto, no es erróneo afirmar que el consultorio de psicoanálisis para el

pintor es su taller mismo, allí es realiza su propio autoanálisis y muchas veces el análisis de la sociedad, lo que no es otra cosas que salir de los discursos estrechos y ampliar el radio del círculo, que no es nada menos que el mundo de la vida ampliado por los paisajes interiores de los que Varo nos hace ver en sus obras.

## Consideraciones finales

En este acercamiento a la obra de la artista Remedios Varo, hemos tratado de establecer varios acentos desde nuestra particular lectura de su trabajo. En primer término, cómo su pintura muestra cercanías y matices frente al surrealismo, como mujer surrealista, como exiliada y como persona que realiza una obra desde una historia familiar particular que reelabora y actualiza, con una clara posición respecto de las capacidades que tiene el arte para cambiar la vida.

En segundo término, hemos visto como la obra de Varo dialoga y hasta se distancia del psicoanálisis, de tal manera que nos ha permitido plantear que para el artista su taller es la reelaboración del consultorio del psicoanalista. Es en el taller donde el artista realiza su obra como una forma particular de auto-análisis que puede dar luces para pensar más allá del inconsciente colectivo en el inconsciente político de la sociedad en el mundo capitalista. Esto último, claro está queda solo como una brecha para indagaciones posteriores que rebasan las pretensiones de este trabajo.

## Referencias

- Breton, A. (2008). *El amor Loco*, Madrid: Alianza.
- Bosustow, T. (1986). *Carl Jung, El Mundo Interior, (Documental)*, Los Ángeles: C.G. Institute Jung of Los Ángeles. Recuperado de: «<https://www.youtube.com/watch?v=OsMgeVZ1Qbg>»
- Caballero Guiral, M.J. (2002). *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Castells, I. (1997). *Remedios Varo: cartas, sueños y otros textos*, México: ERA.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.

Diccionario de la Lengua Española. (2017). *Ruptura*, RAE. Recuperado de: «<http://dle.rae.es/?id=Wqx4TDN>»

Foster H. (2008). *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gómez Moreno, P. P. (2004). *El surrealismo: Pensamiento del objeto y construcción del mundo*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

González Madrid, M. J. (2014). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*, Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de «<http://hdl.handle.net/2445/52044>»

Kaplan, J. A. (1998). *Viajes inesperados: El arte y la vida y obra de Remedios varo*, México: ERA.

León E.A. (mayo 2011). "Gilles Deleuze y el psicoanálisis", *A parte Rei*, (75), pp. 1-12. Recuperado de «<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/leon75.pdf>»

Ovalle, R., y Gruen, W. (2008). *Remedios varo: Catálogo Razonado; cuarta edición*, México: ERA.

Rivera, M. (2005). *Trampatojos; el círculo en la obra de Remedios Varo*, México: Siglo Veintiuno.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*, Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.

Varo, B. (1990). *Remedios Varo: En el centro del Microcosmos*, España: Fondo de Cultura Española. Weymans, E. (2010). *Manifestaciones del surrealismo y del exilio en la vida y obra artística de Remedios Varo*, Universitéit Gent. Recuperado de: «<https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001457861>»

Zourabichvili, F. (1997) *¿Qué es un Devenir para Gilles Deleuze?*, Conferencia pronunciada en Hortlieu (Lyon) el 27 de marzo de 1997 (febrero-marzo 2017), p. 37. Verónica Jocelyn Guarneros Rojas (Trad.). Recuperado de: «<http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>»