

El nomadismo artístico y lingüístico de las creadoras surrealistas exiliadas en México

Célia STARA

Université Paul Valéry Montpellier – EA 740 IRIEC

Résumé :

À travers les parcours de Leonora Carrington, Remedios Varo et Alice Rahon, le présent article étudie la manière dont les artistes surréalistes exilées au Mexique ont reconfiguré leur rapport au langage face à l'altérité et au déracinement. Entre résistances et résiliences créatrices, l'exil ouvre paradoxalement un espace de réinvention linguistique et identitaire, propice à l'élaboration d'écritures mouvantes et indisciplinées – nomades – au croisement des langues et des cultures.

Mots-clés : Langage, langues, exil, Mexique, femmes surréalistes, nomadisme.

Resumen:

A través de las trayectorias de Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon, el presente artículo analiza la manera en que las artistas surrealistas exiliadas en México reconfiguraron su relación con el lenguaje frente a la alteridad y el desarraigo. Entre resistencias y resiliencias creativas, el exilio abre paradójicamente un espacio de reinención lingüística e identitaria, propicio para la elaboración de escrituras fluidas e indisciplinadas –nómadas– en la encrucijada de lenguas y culturas.

Palabras clave: Lenguaje, lenguas, exilio, México, mujeres surrealistas, nomadismo.

Abstract:

Through the trajectories of Leonora Carrington, Remedios Varo, and Alice Rahon, this article examines the ways in which surrealist artists exiled in Mexico reconfigured their relationship with language when confronted with alterity and displacement. Between creative resistance and resilience, exile paradoxically opens a space for linguistic and identity reinvention, allowing for the emergence of fluid and unruly —nomadic— forms of writing at the crossroads of languages and cultures.

Keywords: *Language, languages, exile, Mexico, women surrealists, nomadism.*

“El nomadismo no es fluidez sin fronteras, sino que consiste más bien en una aguda conciencia de no fijación de límites. Es el intenso deseo de continuar irrumpiendo, transgrediendo” (Braidotti 2000: 77-78)

A fines de la década de 1930, la derrota del bando republicano frente a las tropas franquistas y el estallido de la guerra en Europa convirtieron a México en tierra de acogida para numerosos artistas e intelectuales, forzados al exilio por el avance del fascismo. Antonin Artaud y André Breton ya habían viajado a México, el primero en busca de una renovación espiritual y estética; el segundo, invitado en 1938 a impartir una serie de conferencias en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, fueron circunstancias menos propicias las que llevaron a varios miembros históricos del grupo, entre ellos numerosas mujeres, a establecerse de forma definitiva en la capital mexicana, como ocurrió con las pintoras Leonora Carrington (1917-2011) y Remedios Varo (1908-1963) o con la poeta Alice Rahon (1904-1987).

Reflejos de sus trayectorias personales, las temáticas del viaje, del desplazamiento y de la errancia constituyen un rasgo característico de sus respectivas creaciones, dando lugar a un discurso sobre el exilio, como motivo iconográfico y literario recurrente, en los primeros años de su llegada a México. Sin embargo, las consecuencias del exilio son diversas, y el lenguaje en sí, entendido en un sentido amplio como sistema de comunicación verbal y no verbal, se ve afectado en el contexto exílico, necesariamente alterado o enriquecido según la situación de enunciación de sus locutoras. En palabras de Gerardo Mario Goloboff, el encontrarse en un ámbito lingüístico ajeno, fuera del suelo natal, “constituye sin duda [...] una fuente de conflictos que no puede dejarse de lado cuando pensamos el exilio de un escritor [o de un artista]” (Goloboff, 1990: 11).

Oscilando entre resistencia cultural y resiliencia artística, incompreensión y voluntad de adaptación, las mujeres surrealistas cuestionaron los límites del lenguaje hasta perfilar los contornos de un idioma personal, híbrido y fluido, a la vez verbal y visual, que adopta elementos de múltiples lenguas en un intento de liberarse del sentido preconcebido de las palabras. Es lo que Karla Segura Pantoja ha denominado acertadamente “una tercera lengua” (Segura Pantoja, 2018: 303), que bien podría considerarse la lengua del exilio: simultáneamente poética y políglota, una lengua viva que solo puede concebirse en la pluralidad de las experiencias vividas.

Por lo tanto, este artículo se propone cuestionar el impacto del exilio en las prácticas lingüísticas y creativas de las mujeres surrealistas en México: un lenguaje que divide y une al mismo tiempo, que impulsa y a la vez obstaculiza el acto de creación; un lenguaje movedizo, constantemente reinventado, que trasciende las barreras nacionales y abre la posibilidad de identidades nómadas. Inicialmente invocada como simple metáfora, la noción de nomadismo, teorizada por la filósofa feminista Rosi Braidotti, nos permitirá subrayar la importancia de la imaginación como potencia crítica, con el fin de celebrar en estas artistas “una afirmación de fronteras fluidas, una práctica de los intervalos, de las interfaces, de los intersticios” (Braidotti, 1994: 33-34).

Para ello, en una primera parte volveremos sobre el contexto sociolingüístico del exilio surrealista en México, la conformación de una comunidad de artistas originarios de diversas partes del mundo y las dificultades que surgieron en relación con el mundo del arte local. A continuación, abordaremos los retos inherentes al hecho de comunicarse desde el exilio: la búsqueda de un lenguaje común, los fenómenos de contaminación entre distintas lenguas o incluso de incomunicación. Esta reflexión nos conducirá, en una última parte, a examinar las estrategias creativas desarrolladas para encontrar una voz propia, como artistas y como sujetos, abogando por un nomadismo artístico y lingüístico de las mujeres surrealistas exiliadas en México.

El exilio surrealista en el contexto mexicano

Una comunidad internacional y políglota

Comprender la llegada progresiva de los exiliados europeos a México supone volver sobre las políticas migratorias llevadas a cabo por los sucesivos gobiernos mexicanos, reflejo de su posicionamiento en el escenario geopolítico internacional. En efecto, el exilio de civiles no solo procedentes de España y Francia, sino también de Inglaterra, Alemania, Austria o Hungría, tuvo lugar principalmente en la encrucijada de las décadas de 1930 y 1940, durante las presidencias de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y Manuel Ávila Camacho (1940-1946), ambos miembros del Partido de la Revolución Mexicana. El sexenio de Cárdenas se caracterizó por el compromiso de México frente a la amenaza franquista en España, al brindar apoyo a la República española durante los primeros años de la guerra. Si bien declaró su neutralidad tras la invasión de Polonia por la Alemania nazi en 1939, ello no impidió que condenara con firmeza la agresión contra la soberanía de las naciones democráticas. Esta postura neutral sería abandonada por Manuel Ávila Camacho al asumir la presidencia, cuando declaró la guerra a las Potencias del Eje en 1942¹.

Estas políticas se concretaron en la acogida masiva de refugiados europeos, lo que permitió a numerosos intelectuales, entre ellos muchos surrealistas, encontrar asilo en la Ciudad de México. En 1939 llegaron la poeta francesa Alice Rahon junto con su esposo Wolfgang Paalen, así como la pareja formada por Kati y José Horna, de origen húngaro y español respectivamente. En 1941 les siguieron la pintora española Remedios Varo y el poeta francés Benjamin Péret, y en 1942 la pintora británica Leonora Carrington, gracias a la ayuda del diplomático mexicano Renato Leduc, entre otros artistas. Su experiencia común de la guerra, del exilio y del surrealismo parisino favoreció la creación de una estrecha comunidad afectiva basada en una profunda amistad y una misma sensibilidad artística, a la que se sumaron algunos artistas mexicanos como los pintores Gunther Gerzso y Juan Soriano, o el poeta y ensayista Octavio Paz.

Las casas de unos y otros, situadas en la histórica Colonia Roma de la capital mexicana –que el pintor Pedro Friedeberg llegó a calificar de “ghetto surrealista” (Friedeberg 2014: 241)–, pronto se convirtieron en el núcleo de una verdadera efervescencia

¹ Véase al respecto Ramírez Torres 2018 [1979].

creativa, alimentada por reuniones cotidianas, juegos surrealistas y animados debates en los que intercambiaban ideas en todos los idiomas. Según recuerda en una entrevista Gabriel Weisz, hijo de Leonora Carrington:

Vivíamos en una curiosa comunidad de refugiados [...]. Escritores, poetas, pintoras y pintores, fotógrafos y gente de teatro, las ideas y las pasiones pintaban las frases que salían de una boca a la otra. Cuando éramos niños, todo el mundo participaba en estas conversaciones, que viajaban del español al inglés y al francés, formando un vocabulario híbrido, una especie de esperanto familiar. (Weisz, 2003: 3)

Este testimonio subraya el cosmopolitismo de artistas políglotas que, además del español, el inglés y el francés, hablaban también húngaro, en el caso de Kati Horna, o catalán en el de Remedios Varo. Sin embargo, aunque la nostalgia de estas veladas preside los recuerdos de la infancia de Gabriel Weisz, este “esperanto familiar” favoreció asimismo cierto ensimismamiento o comunitarismo que entorpeció los intercambios y la integración de estas artistas en el panorama artístico local.

Dificultades de comprensión, dificultades de integración

De hecho, los exiliados surrealistas encontraron dificultades para dialogar con los actores de la vida artística de su país de acogida, renuentes ante la influencia de formas artísticas procedentes del extranjero. Pese a la inauguración, en 1940, de la Exposición internacional surrealista en la emblemática Galería de Arte Mexicano, en la que presentaron sus obras varios representantes de la plástica nacional, los contactos resultaron limitados y la mayoría de los artistas mexicanos rechazaron cualquier afiliación directa con el surrealismo, cuyo intelectualismo oponían al brote espontáneo y cotidiano de lo maravilloso en México (Rodríguez Prampolini, 1969: 93-98).

En sus memorias, la galerista Inés Amor, propietaria de la mencionada Galería de Arte Mexicano, señala las dificultades que encontraron los exiliados para relacionarse con la escena cultural local, debido a una profunda incomprensión mutua. Sus palabras sugieren asimismo la importancia de la barrera lingüística, que pudo constituir un obstáculo para el establecimiento de vínculos reales con los artistas mexicanos, ya que la mayoría de los exiliados no hablaban castellano al llegar a México:

Hubo un gran rechazo por parte de los pintores mexicanos hacia el grupo de exiliados extranjeros. [...] Me acuerdo de Péret como ánima en pena buscando a alguien con quien comunicarse. En realidad, existía un bloqueo, no por mala fe sino por incomprensión. [...] Siento que, excepto los españoles, los demás europeos siempre siguieron siendo extranjeros en el país. (Amor citada en Conde y Manrique, 2005: 137-138)

Amiga de los surrealistas, Inés Amor fue una de las pocas personas que abrió las puertas de su galería a los exiliados surrealistas. Como intermediaria entre el arte mexicano y las vanguardias europeas, subraya, por un lado, la presión ejercida por los pintores nacionales para obstaculizar la difusión de las obras extranjeras, sin dejar de mencionar, por otro lado, la mirada eurocéntrica que adoptaron en un primer momento muchos de los refugiados cuando añade: “lo que les interesaba de aquí era lo que les parecía exótico, lo precolombino, los danzantes indígenas, las brujas y los alucinantes.

No encontraban un clima propicio para ellos” (Amor citada en Conde y Manrique, 2005: 138).

El ejemplo de Péret vagando “como ánima en pena” es particularmente llamativo, dado que el poeta francés no logró encontrar un trabajo estable en la capital mexicana, pese a las recomendaciones de Pierre Mabille². Por el contrario, fue Remedios Varo, española de origen, quien asumió los gastos cotidianos de la pareja dibujando carteles publicitarios para la firma farmacéutica Bayer, en detrimento de su propia carrera artística.

Conviene asimismo recordar que la escena artística de la época estaba dominada por el movimiento muralista encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, cuyo lenguaje visual defendía una retórica nacionalista y revolucionaria directamente impulsada por el mecenazgo estatal. Sobra decir que el internacionalismo de la revolución surrealista entró en conflicto con las ambiciones de un arte entregado a la búsqueda de una identidad cultural y popular propia –la llamada *mexicanidad*–, dando lugar a una segunda forma de incomprensión y al consiguiente aislamiento de los artistas europeos respecto de los canales locales de difusión artística. Esta incomprensión mutua la expresa Leonora Carrington en una carta de 1943 dirigida a André Breton, exiliado en Nueva York, en la que lamenta el rechazo de una sociedad mexicana que no comprende y que, a su vez, rechaza, situando inexorablemente a México en la periferia de los núcleos de creación vanguardista de la época: “*Étroitement serrés dans notre cercle on ose à peine mettre le nez dehors si non des cafards écrasants devant la rigoureuse incompréhension des gens. Je les maudie à une discrète distance. C’est moins mondain qu’à New York [sic]*” (Carrington, 1943).

Peregrinaciones lingüísticas: un intento de adaptarse

Pese a las resistencias iniciales y centrándonos en el uso muy personal que hace Carrington de la lengua francesa, esta última cita da cuenta de la deslumbrante fluidez lingüística de las creadoras surrealistas a lo largo de sus trayectorias vitales. Artista pluridisciplinaria, Leonora Carrington escribió numerosos cuentos, novelas y obras de teatro en distintos idiomas, según el país en el que se encontraba durante el proceso de escritura, y adaptando su uso de la lengua a las expectativas de su futuro lector. Así, redactó en francés sus primeros cuentos escritos en Francia entre 1937 y 1939, entre ellos los relatos incluidos en *La maison de la peur* (1938) y *La dame ovale* (1939). Por el contrario, durante su estancia en Nueva York, escribió en inglés los textos “White Rabbits”, “Waiting” o “The Seventh Horse”, publicados en las revistas surrealistas *View* y *VVV*. Una vez instalada en México, publicó en español en la *Revista Mexicana de Literatura* (1956) y los *Cuadernos de Bellas Artes* (1961), e imaginó una serie de fabulillas publicadas en 1962 en la revista de vanguardia *S.NO.B*, cuyos títulos –“El

² Considerado durante mucho tiempo una figura periférica del surrealismo, Pierre Mabille fue un médico, antropólogo y escritor francés, miembro activo del grupo, que se exilió a Haití entre 1941 y 1948 y, durante ese periodo, realizó dos estancias en México, en 1943 y 1944, donde convivió con la comunidad de exiliados. (Bauchard y Flahutez,, 2024).

monstruo de Chihuahua” o “El cuento feo de las carnitas” – sitúan la diégesis en la realidad mexicana³.

Siguiendo el ejemplo de la obra de teatro *La invención del mole*, que se presenta como una reinversión cómica y culinaria de la historia de la conquista mediante la inversión de las relaciones de poder entre conquistador y conquistado (Eburne 2011: 29), esta profusión de idiomas dio lugar a una serie de enredos editoriales. Redactada al parecer en español, la obra se publicó por primera vez en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1956, antes de ser traducida al francés e incluida en la revista *Phases* casi diez años después. En 1992 volvió a publicarse en lengua española en la antología *El séptimo caballo y otros cuentos*; sin embargo, esta nueva versión resultó ser una traducción de otra versión inglesa aparecida en el volumen *The Seventh Horse, and Other Tales* (1988), habiéndose perdido el manuscrito original español.

Esta misma fluidez en el uso de las lenguas se observa también en los títulos de las obras plásticas. Cuando Alice Rahon expuso por primera vez en México, en 1944, la mayoría de sus cuadros presentaban títulos formulados en su lengua materna, el francés, como *Rendez-vous des rivières* (1942), *Mémoire de l'eau* (1943) o *Peau de soleil* (1944). No obstante, en los años siguientes se aprecia la aparición progresiva de títulos en inglés – *Thunderbird* y *Happy Hunting Grounds*, ambos de 1946– y en español, con obras como *La selva totémica* o *Un día alegre* (1947). Algunos de estos títulos remiten explícitamente a la cultura mexicana, como *Judas y la quimera* (1952) y *El dios Ehécatl encontrando a una mujer* (1955), o a su geografía, como *La noche de Tepoztlán* (1964). De este modo, el acto de titular, considerado desde una perspectiva multilingüe, refleja los viajes tanto físicos como interiores de la artista (Jakobi, 2012: 203-204), viajes que coinciden con su propia experiencia del exilio. A caballo entre varias realidades geográficas, culturales e identitarias, las peregrinaciones lingüísticas de las artistas surrealistas nos invitan, por lo tanto, a examinar los efectos concretos del exilio sobre el lenguaje. En otras palabras: ¿cómo expresarse desde el exilio?

Expresarse desde el exilio: cuando la lengua se resiste

El francés como lengua de la intimidad

La lengua se configura como un poderoso instrumento de identificación y cohesión colectiva entre los grupos de exiliados y, más allá del “esperanto familiar” que caracterizó las interacciones entre artistas y amistades políglotas, las prácticas comunicativas de los surrealistas en el exilio ponen de relieve el uso específico de una lengua compartida, asociada a la intimidad y a la vida cotidiana: el francés, aun cuando Alice Rahon y Benjamin Péret eran los únicos miembros de origen francés.

En efecto, todos estos artistas vivieron o transitaban por Francia, donde algunos se encontraron por primera vez durante el periodo de entreguerras, al entrar en contacto

³ Observemos, sin embargo, que los casos mencionados tampoco son esquemas fijos y que la autora siguió privilegiando su lengua materna, el inglés, para redactar sus relatos más extensos, como las novelas *The Hearing Trumpet* (1974) y *The Stone Door* (1976).

con el movimiento surrealista. Por lo tanto, la elección del francés asume una función simbólica y afectiva, al evocar el recuerdo de un pasado alegre y despreocupado, lejos de los conflictos mundiales que los obligaron a exiliarse. Este uso es particularmente visible en las correspondencias que mantuvieron los exiliados, que expresan unas veces un sentimiento de nostalgia, otras el deseo de reunirse tras la guerra, y que muy a menudo ofrecen un valioso testimonio de la vida cotidiana en el exilio.

El francés fue entonces la lengua utilizada para mantener el contacto con los amigos que permanecieron en Francia, como lo demuestran las cartas enviadas entre 1954 y 1964 por Alice Rahon a André Breton, consultables en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet en París⁴. Si bien el uso del francés no resulta sorprendente entre dos locutores franceses, llama más la atención entre un locutor francés y otra locutora inglesa, como ocurre en la carta anteriormente mencionada de Leonora Carrington a André Breton. Otro ejemplo lo constituye una carta de la misma Carrington, esta vez dirigida a Alice Rahon, en la que la artista embarazada confiesa sus miedos ante la perspectiva del parto:

A cause de que je commence réellement a gonflée je m'achette des huiles aromatiques avec lesquelles je me beurre généreusement en espérant que la peau ne changera pas, ça fait aussi une partie de la panique de l'accouchement. La difficulté de rester tranquille. Je dois bouger, bouger, on a toujours une espoir que peut être l'enfant sortira par moyen d'une délicate évaporation en prenant corps et solidité une fois dehors du ventre. Sans ces catastrophiques douleurs, craquements de muscles, de squelette et de cris perçants (je dois parler autre chose parce je me fais peur à moi même) [sic]. (Carrington, [1946-1947])⁵

El fragmento resulta particularmente revelador del lugar que ocupa el francés en la correspondencia de Leonora Carrington. Aunque la artista se expresa en esta lengua con notable fluidez, el texto está plagado de errores ortográficos y sintácticos – acentuación vacilante (*esperant, espoir*), grafías incorrectas (*achette, squelette*), calcos del español (*A cause de que*) o concordancias imprecisas– que ponen de manifiesto un uso íntimo y cotidiano del francés, convertido en una lengua de confianza cuyo carácter espontáneo parece prevalecer sobre cualquier exigencia normativa.

Incluso encontramos el francés en intercambios entre dos locutoras no francesas. Este es el caso de Remedios Varo, española, quien envió –no sin dificultades– una carta desde Venezuela a su amiga húngara Kati Horna, que permanecía en México:

Tres chere Kati, J'ai reçu ta lettre, j'ai été si contente mais je vois que tu est tres déprimée, tu as tort, tu vis dans un pays magnifique [...] et si tu voyais comme c'est en dehors du Mexique tu trouverais que ta vie est merveilleuse, même le jour le pire, à côté de comment il faut vivre ici, estoy pensando que más vale que te escriba en español pues mi francés es demasiado malo [sic]. (Varo, 2020: 27)

Con este último ejemplo, la lengua se resiste y Varo prefiere dar marcha atrás, consciente del carácter limitado de su dominio del francés, para continuar la redacción

⁴ Referencia: BRT C Sup 668.

⁵ Aunque la carta solo indica la fecha del 16 de abril, la mención del embarazo de la artista nos incita a datar la carta en 1946 y 1947, años en los que estuvo embarazada de sus dos hijos.

en español, que Horna hablaba con fluidez⁶. El cambio de idioma pone de manifiesto los límites prácticos de una lengua que, pese a su valor afectivo y a su función de sociabilidad, deja de ser un instrumento de comunicación eficaz cuando la artista desea expresar con precisión su pensamiento. La lengua de la intimidad se muestra de pronto insuficiente para sostener la espontaneidad de la confidencia epistolar.

De la contaminación a la compenetración de la lengua

Esta alternancia de los sistemas lingüísticos acaba provocando un fenómeno de alteración, o incluso de “extranjerización” de su propia lengua (Segura Pantoja, 2018: 310). En otra carta esta vez dirigida a amigas españolas, Remedios Varo subraya la influencia –o “contaminación”– del francés, pero también del acento y del habla mexicanos en su manera de expresarse:

[...] a propósito de idiomas, entre los muchos años pasados en Francia y los que llevo aquí, donde hablan con un acento de lo más extravagante, llevo años sin hablar; mejor dicho, sin oír hablar a mi alrededor mi español correcto, y se me ha contagiado el acento; entre eso y algún disparate afrancesado que digo os vais a reír de mi cuando me veáis. (Varo, 2023: 98)

La coexistencia de varias lenguas en el exilio lleva implícita cierta jerarquía. Como se ha demostrado, el francés, aunque minoritario en el México de los años cuarenta, conservó un importante capital simbólico: además de ser la lengua de la intimidad y de la vida cotidiana, siguió funcionando como un marcador de pertenencia a la comunidad surrealista. El español, por su parte, experimenta otra jerarquización al oponer un “español correcto”, esto es, peninsular, y una manera de hablar que la artista concibe como “extravagante”. Estas palabras reflejan la dificultad de Varo para encontrar su propia voz frente a una alteridad tanto lingüística como cultural. Sin embargo, la artista no tardó en absorber de manera espontánea y creativa la variante mexicana del español.

En el texto titulado “Proyecto para una obra teatral”, al parecer escrito en colaboración con Leonora Carrington, aparecen varios mexicanismos: entre otros, el uso repetido del diminutivo “-ito” y los vocablos “güero”, “gringo”, “sarape” o “techo de palapa” (Varo, 2023: 219-230). La autora juega asimismo con la onomástica y convierte el famoso Paseo de la Reforma de la Ciudad de México en “Paseo de la Retorta”, mientras Benjamin Péret sufre una hispanización al presentarse como “Benjamín Pérez”. El proyecto resulta igualmente significativo por los “disparates afrancesados” que introduce. Inicialmente limitado a un diálogo entre dos miembros de la familia Malatesta (notemos el origen italiano del apellido), el francés se emancipa gradualmente del intercambio en estilo directo hasta invadir la narración, que continúa naturalmente en la “langue de Molière”. Las tres últimas páginas están redactadas en un francés macarrónico y revelan los entresijos de un turbio negocio de corsetería, jugando con el tópico del “chic à la française”. El texto se concluye con las siguientes palabras:

⁶ Recordemos que la fotógrafa había sido reportera durante la guerra de España, comprometiéndose a favor del bando republicano.

Ellen et Felina sont figées de peur et surprise, mais aussi dévorées de curiosité, elles restent cachées à observer la maison pour tâcher de comprendre qu'est-ce que tout cela peut bien vouloir dire : est-ce que c'est encore une sombre entreprise de Magie Noire ?... Pourquoi tant de corsets ?... Qui est ce capitaine dont ils parlent ?... Elles se posent ces questions l'une à l'autre en chuchotant, mais Lucio, qui a tout observé et qui a souvent beaucoup de pénétration, leur dit à voix très basse un seul mot : "Contrebande !" (Varo, 2023: 230)

La expresión consta de numerosas torpezas, anacolutos y rupturas sintácticas que, lejos de restar valor al texto, contribuyen a su vivacidad y humor. Llama particularmente la atención el empleo del sustantivo "*pénétration*" para aludir al ingenio de Lucio. Si bien este sentido figurado existe en francés, remite a un registro literario arcaizante y es hoy menos frecuente que en español, donde también funciona como cultismo. Su uso no es inocente: convierte la "contaminación" lingüística en una auténtica compenetración entre idiomas, ampliando el campo semántico y subrayando que el propio juego plurilingüe exige, no sin ironía, una considerable *penetración*.

Incomunicación y sus efectos en la creación artística

En otros casos, como el de Alice Rahon, el desarraigo provocado por el exilio desembocó en una forma de incomunicación, incluso en cierto bloqueo creativo, al menos, parcial. En Francia, Rahon era reconocida por su talento como poeta: fue una de las pocas mujeres que logró publicar en la editorial Éditions surréalistes, con su poemario *À même la terre* (1936), seguido de *Sablier couché* (1938) editado por Éditions Sagesse; ambos libros elogiados por los propios surrealistas.

Una vez en México, publicó en 1941 un tercer libro titulado *Noir Animal*, esta vez con la editorial franco-mexicana Dolorès la Rue. Sin embargo, la obra escrita en francés tuvo dificultades para llegar al público local y tampoco consiguió difundirse en los círculos intelectuales franceses, debido en parte a la distancia geográfica con Europa. El desplazamiento físico y el desfase lingüístico marcaron así un punto de inflexión en su carrera como poeta: tras esta última publicación, Alice Rahon no volvió a publicar poesía hasta su muerte, en 1987. Sin embargo, sus archivos personales, recientemente adquiridos por el Getty Research Institute de Los Ángeles y en gran parte inéditos, abren la puerta a una revalorización de su labor como escritora. En efecto, revelan la existencia de numerosos poemas redactados en libretas y hojas sueltas, algunos fechados en la década de los 1970 y otras sin datar, escritos sucesivamente en francés, inglés, e incluso en español, lo cual invita a matizar la hipótesis de una afasia poética derivada del exilio⁷.

Tal vez las dificultades que acabamos de examinar reflejan la incapacidad de la lengua –ya sea española, francesa o inglesa– para transcribir una sensibilidad artística híbrida múltiple y, en cierto modo, nómada, que se resiste a quedar atrapada en el espectro de una identidad fija e inmutable. De hecho, las mujeres surrealistas optaron por

⁷ Véase la caja 1 "Series I. Writings, 1936-1968, undated", así como el catálogo detallado del archivo disponible en la página web del Getty Research Institute de Los Ángeles: <https://www.getty.edu/research/collections/collection/114YAG?tab=about> (consultado el 17 de diciembre de 2025).

reinventar el lenguaje, deconstruirlo para resignificarlo, y así armonizar sus modos de expresión con su deseo de libertad.

Reinventar el lenguaje: hacia un nomadismo lingüístico y artístico

En busca de un lenguaje universal

Volviendo al ejemplo de Alice Rahon, el bloqueo parcial de su poesía no significó un abandono completo de su actividad creativa, sino todo lo contrario. Ante la dificultad de llegar al público hispanohablante mediante la palabra, se inclinó de forma natural hacia la pintura que consideraba un lenguaje universal. Como declaró en una entrevista en 1975: “Escribo poesía, pero con la pintura les hablo a todos” (Rahon en Atamoros, 1975). Del texto a la imagen, de la expresión escrita al imaginario visual, el cambio de lenguaje es en este caso artístico, y se articula a través de la intermedialidad. Pero tampoco se trata de una mera sustitución de un medio por otro, sino más bien un deslizamiento del impulso poético hacia la creación pictórica.

En efecto, la escritura está omnipresente en su producción visual. Rahon elaboró un universo lírico y semiabstracto, donde el color se combina con la delicadeza del trazo para evocar paisajes interiores, oníricos y misteriosos. Cabe destacar su uso de la técnica del esgrafiado, que consiste en grabar motivos directamente sobre la superficie del lienzo con la parte puntiaguda del mango del pincel. Las pinceladas se confunden con el rastro de la pluma y configuran una nueva voz poética, más apta para sugerir lo invisible y expresar lo indecible. La artista construyó así un complejo universo de signos, como un lenguaje universal, que remite tanto a la poesía plástica de un Paul Klee, como al sistema ideográfico azteca, elaborando su propia cosmología (Jarbouai, 2009: 148).

La obra *Autorretrato con autobiografía* (1948) sintetiza esta hibridación genérica al ofrecer al espectador una composición ascendente en zigzag en la que dibuja y escribe simultáneamente su vida pasada, presente y futura. En esta autobiografía visual, cada símbolo encierra un significado personal. Las pirámides escalonadas y las figuras totémicas hablan de su travesía del Atlántico y de su llegada a México. Sin embargo, este relato es también el de su afirmación como pintora, ya que el camino culmina en la parte superior del lienzo con un delicado autorretrato en el que se representa simbólicamente con el pincel y la paleta del artista. La postura dinámica de su cuerpo indica que todavía queda mucho por recorrer, mientras que el amplio sombrero se asemeja al del Mago, primer arcano del tarot y sujeto nómada por excelencia, al identificarse con el charlatán ambulante que recorre plazas y ferias ofreciendo al público sus trucos y juegos de prestidigitación.

Humor y poder: recodificar el lenguaje

Para Remedios Varo, la reinvención del lenguaje pasa por el humor, que moviliza para cuestionar las estructuras de poder que sustentan el uso de determinadas lenguas, en particular del latín, símbolo de la universalidad del saber científico. El hecho de recurrir precisamente a este idioma no es fortuito: Varo escoge la lengua históricamente asociada al conocimiento legítimo para subvertirla desde dentro. Escribió numerosos

textos en un latín fantasioso e ininteligible, jugando con los sonidos y las asociaciones de sentido al estilo de los ejercicios surrealistas⁸. Entre ellos, el ensayo *De Homo Rodans*, publicado en 1959, constituye sin duda el ejemplo más significativo.

De Homo Rodans se presenta como una parodia de un tratado antropológico en el que su autor ficticio, Hälikcio von Fuhrängschmidt, anuncia a la comunidad científica el descubrimiento de un eslabón perdido en la teoría de la evolución: el *homo rodans*, caracterizado por una rueda anatómica integrada en su columna vertebral⁹. A través de la metáfora de una humanidad errante –o nómada–, Varo se burla del pretendido rigor de ciertas interpretaciones científicas, imitando sus formas discursivas para poner de relieve su carácter performativo.

La artista apoya su argumentación en una acumulación borgeana de fuentes apócrifas, a las que añade una multiplicidad de citas en un latín inventado, empleadas como argumentos de autoridad. Invoca por ejemplo las sabias palabras de un cardenal italiano, Avelino de Portocarriere, quien advierte al lector del carácter satánico de dicho descubrimiento al afirmar: “*de fragmentus oseus lumbaris non verbalem non pensarem, conditio humanitatis Luciferia est*” (Varo, 2023: 193). Continúa con las divagaciones libidinosas del filósofo Quintiliano, cuya sabiduría convoca para justificar una tendencia general del universo al endurecimiento asociado, sin duda alguna, al deseo masculino: “*... et procer venerabile et vetustus caminandum naturae vislumbratun virgo impudica virgo tórbida et ornata duobus globis durissimos et homo vetustus appetitum venere ardences luxuria et sudore suae atque recondidit membra simulacris voluptatem consumatum est*” (Varo, 2023: 195).

Aunque la artista afirmó en una carta dirigida a su madre haber redactado el texto “en un latín inventado que ni [ella] misma entiend[e]” (Varo, 1990: 228), la proximidad semántica de algunas palabras con el español permite reconstruir el hilo de una narración absurda, pero no exenta de un alcance crítico. En efecto, la parodia de la jerga científica, sumada a la misoginia del discurso presentado, evidencia la voluntad de la artista de desarticular el lenguaje para recodificarlo, denunciando su dimensión falocéntrica (Irigaray 1974: 284). La elección del latín representa un ataque a la lengua más estrechamente asociada a la legitimación del saber, para desnudar su autoridad simbólica y crear, mediante el juego y la invención, una nueva lengua capaz de cuestionar los discursos hegemónicos.

En este sentido, el latín inventado funciona no solo como una herramienta paródica, sino también como una lengua nómada que elude toda pertenencia nacional o institucional. Frente a la tensión lingüística propia del exilio, Varo imagina un idioma que no se somete ni a la tradición ni a las normas. Su gesto humorístico adquiere así una dimensión existencial: al subvertir la lengua que encarna el poder, la artista

⁸ Este recurso también es recurrente en las obras escritas de Leonora Carrington. Lo encontramos, por ejemplo, en la novela *The Hearing Trumpet* (1974) o en los relatos “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule” (1962) y “Et in bellicus lunarum medicalis” (1988).

⁹ La artista también realizó una escultura confeccionada a partir de huesos de pollo y espinas de pescado; prueba irrefutable de la existencia del *homo rodans*.

reivindica el nomadismo como condición de libertad creadora para imaginar narraciones alternativas.

Liberarse de las reglas

Terminaremos con la actitud voluntariamente subversiva de Leonora Carrington, cuyos manuscritos se desprenden de las normas y convenciones impuestas por el lenguaje. La artista buscó restituir el movimiento propio de las palabras frente a una lengua escrita a menudo despojada de su energía vital, inventando un idioma híbrido, influido por el francés, el inglés y el español, con una ortografía cambiante que nos permite concebir el lenguaje como una materia prima en fusión.

En su tesis doctoral, Karla Segura Pantoja identificó en los archivos de André Breton el tapuscrito del cuento “L’homme neutre”, redactado en 1957 y posteriormente enviado a Breton para que lo corrigiera e incluyera en la revista *Le Surréalisme, même* (Segura Pantoja, 2018: 310)¹⁰. Como explica Segura Pantoja, el documento presenta anotaciones escritas por la propia autora en tinta azul, con las que corrige de forma arbitraria –y a menudo errónea– algunos acentos, acompañadas de otras en tinta negra atribuibles a Breton.

Escrita en México en lengua francesa, la narración describe una fiesta aristocrática de expatriados ingleses organizada por el señor Mac Frolick en un país hispanófono, a juzgar por el nombre de la plaza “Generalissimo Don Epigastro” donde transcurre el evento. Este cosmopolitismo se ve reflejado en el uso de algunas palabras cuya polisemia de una lengua a otra amplía el espectro interpretativo. Así, la narradora se siente “*confuse*”¹¹ (Carrington, 1957: 2), ante la apariencia animalesca de los comensales al llegar a la fiesta. En inglés (como en español), este término, además de expresar perplejidad, enfatiza la confusión misma entre los reinos humano y animal, justo cuando la narradora advierte su propio aspecto equino.

Si bien observamos el esmero de Breton como corrector en las primeras páginas – donde raya, subraya y reformula frases enteras –, parece desanimarse frente al caos lingüístico de la prosa carringtoniana, pues las anotaciones en tinta negra se dispersan hasta desaparecer del manuscrito. Pese a ello, Carrington no se disculpa por sus libertades y anticipa, con un toque de humor, el desaliento de su lector en la carta que acompaña el cuento, donde podemos leer: “Vous trouverais quelques petits erreurs insignifiants dans grammaire et autographe mais il ne faut pas se decourage pour cela [sic]” (Carrington, 1957: 1).

Frente a la autoridad literaria del portavoz del surrealismo francés, la artista afirma una lengua personal, liberada de las reglas gramaticales y de la rigidez de las palabras. Estas fluctuaciones, lejos de obstaculizar el juego de los significantes, contribuyen a la riqueza de su escritura, conservando un pulso, un movimiento en bruto, como una forma de

¹⁰ El tapuscrito es consultable en línea en la página web de la Association Atelier André Breton: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100394500> (consultado el 17 de diciembre de 2025).

¹¹ En francés en el texto. La dimensión ambivalente de este término ha sido señalada por Jacqueline Chénieux-Gendron (2020, p. 206).

resistencia contra un lenguaje perfectamente delimitado. Escribir se convierte así en un gesto de transgresión que permite cruzar las fronteras físicas y geográficas, aquellas que separan el sueño de la realidad, el lenguaje correcto y unívoco de otro múltiple y más abierto a una infinidad de sentidos. Tales facultades caracterizan lo que Rosi Braidotti define como una “estética nómade”:

El políglota nómade practica un estilo estético basado en la comprensión y la tolerancia por las incongruencias, las repeticiones, la arbitrariedad de las lenguas que él/ella maneja. Para el políglota, la escritura es el proceso de anular la ilusoria estabilidad de identidades fijas, de hacer estallar la burbuja de la seguridad ontológica que proviene de la familiaridad con el sitio lingüístico de cada uno. [...] De manera que la escritura tiene que ver con desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras, desestabilizar las significaciones del sentido común, desconstruir las formas establecidas de la conciencia. (Braidotti, 2000: 47)

“Desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras”, no es otra la aspiración de Carrington cuando, a modo de reflexión metaliteraria, confiesa en su novela *The Stone Door*: “*Words are treacherous because they are incomplete. The written word hangs in time like a lump of lead. Everything should move with the ages and the planets*” (Carrington, 2025: 12-13)¹².

Conclusiones

A modo de conclusión, y para abrir la reflexión a futuras investigaciones, la cuestión de cómo publicar los textos, manuscritos y correspondencias del corpus estudiado se plantea con fuerza. ¿Cómo dar acceso a la riqueza de estos documentos a una gran variedad de lectores sin traicionar la espontaneidad de una escritura nómada? Los escritos de Remedios Varo y Leonora Carrington fueron en su mayoría editados en versiones corregidas, total o parcialmente, asegurando una amplia difusión de un trabajo literario que estuvo durante mucho tiempo eclipsado por sus obras plásticas, pero despojando en parte a los textos de la subversión y del deleite que solo puede restaurar un trabajo genético sobre las obras.

Obras cuyas lenguas vivas nos hablan del exilio, de sus dificultades, de la tentación al comunitarismo y la nostalgia, pero también del poder de la imaginación y del deseo para seguir su propia senda, ir y venir entre las lenguas y las identidades, ni aquí ni allá, asumiendo la libertad de moverse “con los siglos y los planetas” en un mundo intermedio. Una conciencia nómada, en definitiva, que no se reduce a la libre circulación entre idiomas, sino proyecta una subjetividad en construcción, inherentemente otra y constantemente redefinida más allá de las fronteras nacionales o culturales. Y cerramos citando a Braidotti:

[...] la conciencia nómade consiste en no adoptar ningún tipo de identidad como permanente. El nómade sólo está de paso: él/ella establece esas conexiones necesariamente situadas que lo/la ayudan a sobrevivir, pero nunca acepta plenamente los límites de una identidad nacional fija. El nómade no tiene pasaporte; o tiene demasiados. (Braidotti, 2000: 74)

¹² “Las palabras son traicioneras porque siempre son incompletas. La palabra escrita pende con el tiempo como un pedazo de plomo. Todo debería moverse con los siglos y los planetas” (Carrington 1992: 106).

BIBLIOGRAPHIE

- ATAMOROS Noemi (1975), "Escribo poesía pero con la pintura les hablo a todos", *Excelsior*.
- BAUCHARD Emmanuel y FLAHUTEZ Fabrice (2024, *Pierre Mabillet et le surréalisme. Une anthologie critique* (1934-1952), Paris, Hermann.
- BRAIDOTTI Rosi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- CARRINGTON Leonora (1938), *La maison de la peur* [prólogo e ilustraciones de Max Ernst], Paris, Henri Parisot.
- (1939), *La dame ovale* [con siete collages de Max Ernst], Paris, G.L.M.
- (1941), "White Rabbits", *View*, vol. 1, n°9-10, p. 7.
- (1942), "Waiting", *VVV*, n°1, pp. 49-50.
- (1943), "The Seventh Horse", *VVV*, n°2-3, pp. 129-130.
- (1946-1947?), Carta de Leonora Carrington a Alice Rahon fechada del 16 de abril, Los Angeles, Getty Research Institute, caja 3 F54.
- (1956), "La invención del mole", *Revista Mexicana de Literatura*, n°7.
- (1957), "L'homme neutre", tapuscrito anotado con correcciones en tinta azul y negra, Paris, Collection André Breton, ref. 1498000.
- (1962a), "El cuento feo de las carnicas", *S.NOB*, n°5, pp. 20-22.
- (1962b), "El monstruo de Chichuahua", *S.NOB*, n°6, pp. 24-25.
- (1988), *The Seventh Horse, and Other Tales* [trad. Katherine Talbot y Anthony Kerrigan], New York, E.P. Dutton.
- (1992), *El séptimo caballo y otros cuentos* [trad. Francisco Torres Oliver y Stella Mastroangelo], México, Siglo Veintiuno.
- (2025), *The Stone Door*, New York, NYRB.
- CHENIEUX-GENDRON Jacqueline (2020), "Les Langues de Leonora", in *Œuvre écrite I. Contes*, Fages, 2020, p. 206-207.
- CONDE Teresa del y MANRIQUE Jorge Alberto (2005), *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- EBURNE Jonathan P. (2011), « Leonora Carrington, Mexico and the Culture of Death », *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, n° 1-2, pp. 19-32.
- GOLOBOFF Gerardo Mario (1999), "Las lenguas del exilio", in *América. Cahiers du CRICCAL*, n°7, pp. 11-16.
- IRIGARAY Luce (1974), *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- JAKOBI Marianne, "Intituler avec la langue de l'autre. Le cas de Gauguin", in DE BIASI Pierre-Marc, JAKOBI Marianne y LE MEN Ségolène (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, pp. 203-249.
- Jarbouai Leïla (2009), "Alice Rahon, la artista que camina «por la arena del alba / en Reversa»", in *Alice Rahon. Una surrealista en México*, México, Museo de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 140-159.
- SEGURA PANTOJA Karla (2018), *Le surréalisme déplacé. Inventaire, établissement et études des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*, tesis de doctorado, Cergy, Université de Cergy-Pontoise / Paris Seine.
- RAHON [Paalen] Alice (1936), *À même la terre* [con una aguatinta de Yves Tanguy], Paris, Éditions surréalistes.
- (1938), *Sablier couché* [con una aguatinta de Joan Miró], Paris, Éditions Sagesse.
- (1941), *Noir Animal* [con un retrato de la autora por Wolfgang Paalen], México, Édition Dolorès La Rue.
- RAHON Alice (1954-1964), Tres cartas de Alice Rahon a André Breton escritas entre 1954 y 1964, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT C Sup 668.
- RAMIREZ TORRES Blanca (2018 [1979]), *México en la Segunda Guerra Mundial*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mexico-en-la-segunda-guerra-mundial-897067/> (consultado el 17 de diciembre de 2025).
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida (1969), *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VARO Beatriz (1990), *Remedios Varo en el centro del microcosmos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VARO Remedios (2023), *El tejido de los sueños. Obra escrita* [ed. Isabel Castells], Valencina de la Concepción, Editorial Renacimiento.
- VARO Remedios (2020), Carta de Remedios Varo a Kati Horna con fecha del 20 de septiembre de 1948, in *Fuga epistolar. Dossier de lectura en torno a la correspondencia de Remedios Varo*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- WEISZ Gabriel (2003), "La casa de cristales verdes", *Milenio*, p. 3.