



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Los exilios heredados de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs

Tesis doctoral de Sònia Hernández Hernández

Director: Dr. Manuel Aznar Soler

Departamento de Filología Española

Facultad de Filosofía y Letras

Universitat Autònoma de Barcelona

Septiembre de 2020

A Isidro Hernández Martín, exiliado, emigrado, desplazado, ausente, pero siempre presente. *In memoriam*, siento mucho no haber llegado a tiempo.

A Basilia Hernández Romo, que sobre la nostalgia y la melancolía del desplazamiento supo alzar un hogar real.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Vicente Rojo y Bárbara Jacobs, por los mundos creados y por permitirme perderme y crecer en ellos. A Manuel Aznar Soler, por su imprescindible guía y porque tuvo las palabras exactas de aliento en los momentos precisos. A Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Ángel Miquel, Paloma Ulacia Altolaguirre y Roger Bartra por sus testimonios y su colaboración. A José María Espinasa y Ana María Jaramillo por permitir que México sea también un poco mío. A Pedro Serrano y Alejandra de la Paz por convertir Barcelona en México y México en El Masnou. A Chico Magaña porque es la representación más exacta de la bonhomía. A los miembros del GEXEL, por saber crear siempre el entorno más adecuado para estimular las ganas de saber. A Esther Lázaro Sanz porque una tarde se acercó a comentarme una lectura, por su entusiasmo, su fuerza y su paciencia. A Gabi Blanco, Belén Suazo y Marta Sánchez por compartir los altibajos del trabajo y la amistad. A *les copines d'abord* por estar siempre dispuestas a encontrar la risa. A Nuria Melero por recorrer tanto camino en paralelo. A Mónica Regás porque desde la terraza de su casa masnouense se ve la otra orilla. A Josep Puig Marcos por su ayuda con los siempre complicados iconos y sus esfuerzos para facilitar la lectura. A la segunda y a la tercera generación de los Hernández Hernández por ser una familia y créerselo. Y a Juan Antonio Masoliver Ródenas por tantos descubrimientos y tantos aprendizajes.

SUMARIO

Introducción. Marco teórico, metodología y antecedentes	11
<hr/>	
1. Exilio heredado y descendientes del exilio	27
1.1. Un acercamiento al concepto y su permanencia. Segunda generación y descendientes del exilio republicano español	27
1.2. Qué se hereda del exilio. Testimonios y conversaciones con José María Espinasa, Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Federico Arana, Ángel Miquel, Paloma Ulacia Altolaguirre, Roger Bartra y Ana y Alicia García Bergua	46
<hr/>	
2. Vicente Rojo. Los signos de la memoria	67
2.1. La creación de un alfabeto y un lenguaje propios	67
2.1.1. Punto de partida: el pensamiento	67
2.1.2. Un paisaje cuajado de espectros	71
2.1.3. La vida se ilumina	80
2.2. El código	82
2.2.1. Sutileza, discreción, sobriedad y calidez	82
2.2.2. Hacia una nueva cultura visual	90
2.2.3. Lectura para todos	95
2.2.4. La culminación	104
2.3. La práctica artística en pintura	105
2.3.1. Apertura en espacio, tiempo y lenguajes en lugar de una generación de ruptura	105
2.3.2. La libertad en la búsqueda. Pintura y literatura enlazadas	109
2.3.3. Un lenguaje de esencias	112
2.3.4. Probar nuevas identidades	116
2.3.5. Cuadernos escolares para reconquistar la infancia	119
2.3.6. El mundo en gotas y relámpagos	121
2.3.7. Cartografías de la posibilidad	124

2.3.8. Construir una casa	127
2.3.9. Un hogar lleno de libros	131
2.4. Otros lenguajes, otros espacios	134
2.4.1. La escultura pública. Escribir en la calle, colectivizar el mensaje	134

3. El exilio heredado en la desidentidad de Bárbara Jacobs	141
3.1. Los sentimientos del exilio: inadaptación, tormento, melancolía y nostalgia	141
3.2. Importancia de la experiencia literaria para la propia biografía	147
3.3. El destierro heredado biográficamente	151
3.3.1. La emigración libanesa	151
3.3.2. El exilio estadounidense	158
3.3.3. El exilio guatemalteco	164
3.3.4. El exilio republicano español y la Guerra Civil Española	169
3.4. Los nombres del exilio para Bárbara Jacobs	177
3.5. Otros desplazamientos: lugares de paso y encierro	189
3.6. El estilo que crea el espacio	197
3.7. Poética de la desidentidad	205

4. Vicente Rojo y Bárbara Jacobs. Dos memorias del exilio	211
--	------------

5. Anexos	225
5.1. Exilio heredado y descendientes del exilio	226
5.1.1. Tres generaciones de exilio y literatura: Josep Espinasa Massagué, alcalde republicano de Montcada i Reixac; Juan Espinasa Closas, profesor y escritor de origen español; y José María y Tatiana Espinasa Yllades.	

<p>Seminario organizado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la UAB, a cargo de José María Espinasa Yllades Sala de Juntas de la Facultad de Filosofía y Letras. 30 de abril de 2019. UAB</p>		226
<p>5.1.2. Entrevistas a descendientes del exilio: Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Ángel Miquel, Paloma Ulacia Altolaguirre, Roger Bartra</p>		243
<p>5.2. Vicente Rojo. Los signos de la memoria</p>		261
<p>5.2.1. Entrevista a Vicente Rojo. Taller del artista. Coyoacán. Ciudad de México. 15 de octubre de 2014</p>		261
<p>5.2.2. Entrevista a Vicente Rojo sobre su relación con Max Aub. Taller del artista. Coyoacán. Ciudad de México. 15 de octubre de 2017</p>		275
<p>5.3. El exilio heredado en la desidentidad de Bárbara Jacobs</p>		291
<p>5.3.1. Entrevista a Bárbara Jacobs. Casa de la autora en Coyoacán. Ciudad de México. 15 de octubre de 2017</p>		291
<p>5.3.2. Comparación entre <i>Las hojas muertas</i> y el primer tomo de las memorias de Federico Álvarez. Para intervención de Sònia Hernández, en el Congreso titulado «El exilio y la literatura del yo», en la Universidad Autónoma de Barcelona, el 7 de octubre, 2016</p>		305
<p>5.4. Texto para ser transmitido por radio en la sección de literatura de La Semana Cultural por Lya Cardoza y Aragón en Radio Universidad. Sábado 19 de junio de 1982</p>		307
<p>5.5. Obras y ediciones de Vicente Rojo</p>		308
<p>5.6. Obras y ediciones de Bárbara Jacobs</p>		312
<hr/>		
<p>Bibliografía</p>		317
<p>1. Obras de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs</p>		318
<p>2. Libros y artículos sobre Vicente Rojo y Bárbara Jacobs</p>		319
<p>3. Bibliografía general</p>		324

Introducción. Marco teórico, metodología y antecedentes

El exilio heredado es un concepto atractivo. He podido comprobarlo en numerosas ocasiones a lo largo del proceso de elaboración de este trabajo de investigación. Al anunciar ante cualquier interlocutor, ufana, que por fin estaba redactando mi tesis doctoral y ser, consecuentemente, interrogada sobre el tema, yo solía contestar: el exilio heredado en Vicente Rojo y Bárbara Jacobs. Entonces se me hacía evidente que –tanto si quien preguntaba pertenecía al ámbito del estudio del exilio como si no era el caso– la respuesta ejercía una suerte de influjo en mi interlocutor que causaba que el interés sobre el asunto rara vez acabase allí. Un tema tan atractivo como difícil de sintetizar en una conversación casual. Sería excepcional dar con alguna persona que no proyectara ninguna emoción propia sobre dos conceptos tan dados a vastas interpretaciones como son *herencia* y *exilio*. Desde el mito fundacional bíblico de Adán y Eva ya se nos señala como exiliados del Paraíso. Filosóficamente, la errancia o el peregrinaje han servido para dar forma o linealidad a relatos con los que se ha querido moldear las angustias vitales más o menos universales. Por no adentrarnos en el arquetipo del exiliado que tantas claves y pautas de comportamiento puede aportar interpretado desde un enfoque psicológico junguiano. Yo misma, sin ser consciente de ello, convertí la confusa sensación de no vivir en el lugar *al que se pertenece* en uno de los centros temáticos de mi novela breve *Los Pissimboni*, publicada en 2015, aunque me situaba en un terreno lejano del estudio de la manifestación de esta vivencia en la producción literaria de escritores mexicanos descendientes del exilio republicano

español de 1939. En esta novela, los hijos de una numerosa y proteica familia viven en una casa alejada del pueblo mientras esperan poder regresar al lugar del que sus padres tuvieron que marchar sin que nunca sepamos exactamente los motivos. La madre del clan hace crecer a sus hijos evocando cada calle y cada casa de Sandofar, donde fueron felices y donde en realidad podrán ser lo que realmente son. Alejados del pueblo, con un lenguaje diferente y una estructura limitada de significados con la que ordenar la realidad, los Pissimboni nunca llegan a saber cuál es su verdadero lugar en el mundo.

Sobre la mera idea de pertenecer a un lugar o sobre la identidad se extiende la amenazante sombra de una amplia discusión que no puede encontrar aquí ni el espacio ni el tiempo requeridos para poder extraer un discurso que nos aporte algún elemento que justifique tal esfuerzo. Pero sí podemos intentar establecer como punto de partida el sentido de esa relación con el territorio como el lugar donde se dan las circunstancias propicias para que el individuo sea capaz de desarrollar satisfactoriamente todo el potencial que le reporte el bienestar necesario para construir su trayectoria vital y profesional. Desde la antropología se ha estudiado ampliamente la relación de los individuos y los colectivos con el espacio que habitan y que es lo que conforma los lugares antropológicos, a los que el antropólogo francés Marc Augé contrapone los no lugares, tan relacionados con el exilio.

Habiéndose considerado el siglo xx como el de los mayores desplazamientos de población –a estas alturas, amenazas como el colapso ecológico o las hambrunas hacen esperar que el XXI lo supere en este sentido–, existe una alta probabilidad de que entre nuestros interlocutores habituales, si regresamos mentalmente a la conversación casual que evocaba unas líneas más arriba, se encuentren herederos de cualquier movimiento migratorio *real*.

Pero nuestro objeto de estudio en este trabajo lo constituyen unos casos muy concretos que nos pueden proporcionar sendas experiencias de exilio heredado: Vicente Rojo tuvo que abandonar su Barcelona natal para reunirse con su padre en la Ciudad de México a la edad de diecisiete años, una década después de que su progenitor, el ingeniero sindicalista y socialista Francisco Rojo Lluch, se instalara en la capital mexicana huyendo de las consecuencias de la Guerra Civil Española. Allí, según la expresión del artista, volvió a nacer y, con el tiempo, llegaría a convertirse en un activo y destacado intelectual con una imprescindible aportación

a la renovación del diseño gráfico, la edición y las artes plásticas mexicanas. Su inmediata integración en la vida social y cultural en el país de acogida le colocó lejos de vivir perpetuamente encerrado en la condición de exiliado o de refugiado, como solían llamar en México a quienes llegaron desde la España republicana derrotada en 1939. Sin embargo, la experiencia de su *primera vida*, transcurrida durante una década en el franquismo, dejaba una huella inextinguible en su memoria. Nació en 1932, por lo que se le considera uno de los niños de la guerra, o miembro de la segunda generación del exilio o de la generación hispanomexicana, si bien su trayectoria fue en muchas ocasiones radicalmente diferente a la de algunos escritores y artistas que se han considerado emblemáticos de tal generación. En este sentido, el situar a Rojo en un contexto cultural donde coincide con otros autores descendientes del exilio ofrece la posibilidad de comprobar los matices de una generación que tradicionalmente se ha descrito siguiendo unas características bastante uniformes. Tanto ha sido así que muchos de los representantes del grupo de escritores hispanomexicanos, como ha expuesto Bernard Sicot, se rebelaron a ser interpretados continuamente como ejemplos sociológicos de las consecuencias de un conflicto bélico.

En cuanto a la otra autora objeto de estudio en este trabajo, la escritora también mexicana Bárbara Jacobs, es preciso anunciar que su relación con el exilio republicano español es menos obvia. Poco antes hacíamos referencia a la facilidad con la que cualquier persona puede sentirse como receptor de algún tipo de exilio heredado. Los matices psicológicos o filosóficos que construyen este sentimiento están muy presentes en Bárbara Jacobs, pero también se dan rasgos históricos y sociológicos más evidentes. En su bagaje vital confluyen la emigración libanesa, el exilio estadounidense, el exilio guatemalteco y el exilio republicano español de 1939. Las estructuras cognitivas adquiridas de un legado como este, en sus propias palabras, la han llevado hasta el atributo que mejor define su personalidad: la desidentidad.

Tratándose de una autora para la que la literatura constituye una verdadera forma de vida –tomemos esta afirmación en su sentido más estricto–, a lo largo de su abundante obra ofrece una reflexión, tanto para ella misma como para sus posibles lectores, de cómo se da este proceso y qué caracteriza a la persona que resulta de tal construcción. Los desplazamientos motivados por cuestiones políticas o históricas que han vivido sus progenitores u otros familiares dejan huella en la

formación de su relato vital, así como de su discurso literario. De sus mayores aprende a estructurar la realidad a partir del significado de unas palabras muy concretas, aunque en idiomas variados. El objetivo fundamental de este trabajo es, pues, rastrear esas huellas, su profundidad y cómo han sido utilizadas por la autora como materia prima de su trabajo.

No se trata, por tanto, de comparar dos visiones diferentes del exilio heredado. Las biografías, aunque coinciden de manera decisiva en un momento determinado puesto que son pareja desde 2003, son tan diferentes que no es posible establecer ningún cotejo, sino que nos sirven como ejemplos diferentes de las consecuencias que puede ocasionar un mismo fenómeno. Además, los dos casos se han tomado del que es su contexto cultural habitual actualmente. Para obtener una perspectiva más amplia de lo que se conserva de la huella impresa por el exilio en las manifestaciones culturales actuales mexicanas, nos hemos acercado al testimonio de un grupo de escritores, descendientes del exilio. Bernard Sicot consideró a los escritores hispanomexicanos como los últimos representantes del exilio en el mundo de las letras en lengua española. Teniendo presente tal afirmación, esta investigación se propone dilucidar, entre otros aspectos, qué relación mantienen algunos representantes de la tercera generación y siguientes –ya plenamente mexicanos– con el exilio como tema y experiencia vital.

Si a Vicente Rojo le correspondería formar parte de la segunda generación del exilio, a pesar de sus diferencias con los miembros más representativos de esta, a Bárbara Jacobs, en cambio, la ubicamos en el grupo que hemos identificado como descendientes. Se ha incluido en este estudio a una serie de autores nacidos entre 1942 y principios de los sesenta. El margen temporal es muy amplio, pero me ha parecido determinante que, además de que el lugar de nacimiento sea ya México –para algunos miembros de la segunda generación también lo es, o bien llegaron al mundo en tránsito, mientras sus progenitores huían de España–, entre sus primeros recuerdos no esté el de la ilusión del posible regreso a España, y sí lo esté, en cambio, la eclosión cultural y social vivida en México en la década de los sesenta.

La selección de autores citados como descendientes del exilio está compuesta por Roger Bartra, Federico Arana, Paloma Ulacia Altolaquirre, José María y Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Ángel Miquel y Ana y Alicia García Bergua. En el

caso de Arana, su testimonio se ha recogido directamente del libro autobiográfico *Yomorias, mimorias, memorias (Memorias de un refugacho)*, publicado por el Ateneo Español de México. En este, la herencia emocional que lega el exilio de los padres es un aspecto fundamental. De hecho, el libro responde a una convocatoria del Ateneo Español de México para solicitar la participación de todas las personas que tuvieran alguna relación con el exilio republicano español de 1939. Mediante la lectura de las memorias de Arana se hace posible el acceso a determinadas afirmaciones que dan respuesta a muchas de las cuestiones planteadas para la elaboración de este trabajo. En el caso de las hermanas García Bergua, sucede algo parecido, puesto que el provechoso y variado volumen dedicado a la película *En el balcón vacío*, publicado por la AEMIC y con edición de Javier Lluch-Prats, pone a disposición de los lectores una magnífica entrevista en la que se les pregunta directamente por los atributos que consideran haber heredado del exilio de sus padres. Lamentablemente, a pesar de varios intentos por llevarla a cabo, no fue posible la entrevista personal con Ana García Bergua que había proyectado en Ciudad de México durante mi viaje allí en el mes de noviembre de 2019. Tampoco tuve mejor suerte con el correo electrónico. Sí son fruto de conversaciones mantenidas directamente el resto de testimonios, ya sea por correspondencia electrónica o bien presencialmente, en Barcelona o en México.

Especialmente valiosa ha sido la colaboración de José María Espinasa, quien ha facilitado el contacto de la mayoría de los escritores citados. Su activo papel en la cultura mexicana actual, en la que ha ejercido como editor, como crítico literario y como director del Museo de la Ciudad de México, además de ser un excelente poeta, le hace poseedor de un conocimiento y de un acceso a la obra de sus compañeros de generación privilegiado, que comparte generosamente con quien lo solicita. Así lo demostró en el seminario organizado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) en la Universidad Autónoma de Barcelona el 30 de abril de 2019, en el que habló sobre su vivencia personal como nieto e hijo de exiliados y como estudioso del exilio.

Merece la pena señalar que a un importante número de autores estudiados aquí les unen varios hilos invisibles, desde un cierto paralelismo biográfico hasta una afinidad intelectual o política. Sus testimonios son reproducidos directamente siguiendo un orden discursivo propuesto por quien firma este trabajo. Sin olvidar que los objetos de análisis centrales aquí son las obras y trayectorias de Vicente

Rojo y Bárbara Jacobs, se planteaba interesante e incluso necesario, situar estas dos visiones del exilio en el contexto cultural en que se enmarcan actualmente. El objetivo fundamental era comprobar de qué manera la experiencia del exilio sigue presente en dos artistas plenamente mexicanos y de qué manera esa vivencia puede condicionar su producción artística y literaria. Encajar estos dos casos concretos en un grupo permitía trazar concomitancias, paralelismos o contrapuntos. Se ha pretendido que la muestra fuera significativa, por lo que ha primado la cantidad y la variedad de testimonios por encima del análisis en profundidad de la obra literaria de cada uno de ellos. Además, se les ha pedido que realicen un ejercicio de reflexión para poder describir en primera persona la huella del exilio en su universo simbólico y en su discurso literario, además de relatar su vivencia personal. Se ofrece, por tanto, un conjunto de conclusiones elaboradas y trazadas por los propios protagonistas, que han debido hacer el esfuerzo de enfrentar dos conceptos, el de la propia producción vista como un corpus con el del exilio republicano español de 1939. Aquí se recogen y se reproducen los frutos de las respectivas evaluaciones.

La idea de trazar las consecuencias de este desplazamiento obligatorio de población todavía presentes en las manifestaciones literarias mexicanas actuales está presente en iniciativas como una antología nonata proyectada por el Ateneo Español de México, a iniciativa de José María Espinasa. Los promotores planeaban la inclusión de poetas descendientes del exilio, desde Pedro Garfias hasta nietos o biznietos de exiliados. Por motivos presupuestarios, entre otros problemas de la administración, la antología no se llevó a cabo, lamentablemente, con lo que perdimos una buena oportunidad para ampliar las referencias y las obras que permiten analizar el tema.

Para trazar las características y los rasgos comunes entre los que hemos considerado como descendientes del exilio, ha sido clave seguir las obras de referencia y los estudios ya existentes acerca de la segunda generación, los niños de la guerra o generación hispanomexicana. Especialmente útiles han resultado las actas del Congreso Internacional sobre el exilio republicano de 1939 y la segunda generación, que se celebró en la Universidad Autónoma de Barcelona del 15 al 18 de diciembre de 2009 y que fueron publicadas, en edición de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, en la Biblioteca del Exilio de la editorial Renacimiento en 2011. Estas actas reúnen por primera vez una extensa serie de trabajos que

contribuyen a crear un corpus y a dar forma a un atractivo objeto de estudio. A partir del estudio de la producción de autores sobre los que hasta entonces no se había centrado una atención minuciosa, así como de editoriales o revistas, se pone de manifiesto la existencia de otro amplio campo de investigación. Además, las múltiples intervenciones del Congreso se complementan con privilegiados testimonios, como los de Federico Álvarez, Fernando Aínsa, Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán o Tomás Segovia. Un apartado especial merece en las actas Angelina Muñiz-Huberman, quien no sólo aportó su testimonio, sino que se ha convertido en una de las principales promotoras y representante del concepto de exilio heredado. Sus estudios han sido también una referencia importante para el acercamiento que en este trabajo se hace a la segunda generación.

Otras referencias igualmente fundamentales han sido los trabajos del profesor Manuel Aznar Soler sobre la poesía de los niños de la guerra, así como el volumen ya citado dedicado a la película *El balcón vacío*, editado por la AEMIC. Es importante subrayar que la visión panorámica realizada en esta tesis sobre la segunda generación tenía como finalidad identificar una serie de características comunes en un grupo de escritores e intelectuales entre los que, por coincidencia cronológica, podría incluirse a Vicente Rojo, aunque él se sintiera distante del grupo, cosa que no impidió que realizara los grafismos de la mítica película. La revisión de los trabajos sobre la segunda generación debía servir para enlazar con la tercera y siguientes generaciones, por lo que las entrevistas que se ofrecen en el volumen editado por la AEMIC establecen un muy interesante cabo del que tirar.

También de inexcusable consulta es el monográfico de la revista *Ínsula* publicado en noviembre de 2017 dedicado a *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, coordinado por José-Ramón López García y Juan Rodríguez. De nuevo, se añaden testimonios relevantes, así como artículos de análisis y una propuesta de definición de la nómina de sus integrantes. Especialmente orientador resulta el trabajo de Juan Rodríguez para establecer una propuesta teórica que justifique el uso de una clasificación generacional concreta. Siempre es espinoso establecer los límites de un grupo y las características comunes que deben justificar tales contornos. Juan Rodríguez acude a los estudios del sociólogo Pierre Bourdieu para fundamentar su discurso, con lo que establece unas coordenadas que sirven como punto de partida. La misma complicación que se plantea a la hora de señalar un grupo generacional se da cuando se pretende enumerar los procesos cognitivos o

experienciales mediante los cuales los seres humanos estructuran su aprehensión del mundo. El rizo se riza más todavía cuando se pretende sistematizar el modo en que el exilio de los progenitores se cuele en esos procesos cognitivos. Por tanto, es de agradecer el establecimiento de un suelo teórico firme que sirva para acordar una serie de conceptos sobre los que alzar los diferentes discursos sin perdernos en estériles cuestionamientos constantes.

Debe mencionarse aquí también el enriquecimiento que ha supuesto descubrir estudios, desde otras disciplinas, de lo que se ha calificado como la transmisión generacional del trauma de la violencia política. El trabajo *Desenterrar las palabras*, de la escritora y profesora de enfermería Clara Valverde Gefaell, ha resultado útil para constatar cómo desde la psicología y el psicoanálisis se ha observado la permanencia de diversos traumas en los descendientes de quienes sufrieron algún tipo de represión política, como es el caso del exilio. Valverde Gefaell nos acerca a investigaciones de expertos internacionales que han fijado las características de los trastornos psicológicos sufridos en la primera, la segunda y la tercera generación que han sufrido el acontecimiento político traumático.

De nuevo en el ámbito literario, en su análisis de la generación hispanomexicana realizado desde México para la reproducción digital facsímil de la revista *presencia*, José María Espinasa disecciona la aportación de los escritores de este grupo a la literatura mexicana, con lo que se produce un cierto cambio en el punto de vista a la hora de realizar el estudio, puesto que la producción literaria se coloca en el contexto cultural e intelectual mexicano. El centro de interés ya no está en cómo España sigue presente en los nietos de quienes tuvieron que abandonarla, sino que se ubica en la producción de escritores plenamente mexicanos que comparten la característica de ser descendientes de exiliados, aunque casi nunca como un hecho definitorio decisivo. Este es el ámbito en el que debe circunscribirse el trabajo de Vicente Rojo casi inmediatamente desde su llegada en el año 1949 hasta la actualidad. A sus 88 años sigue siendo un referente muy activo de las artes plásticas de su país, además de ser considerado uno de los padres del diseño gráfico y la edición mexicanos modernos. En numerosas ocasiones ha afirmado que el objeto que más le ha fascinado siempre ha sido el libro por todas las posibilidades que ofrece. Desde sus primeros trabajos en el diseño gráfico hasta las esculturas de grandes dimensiones en espacios públicos, la literatura ha estado presente con el ánimo de configurar un discurso intelectual. Tanto es así, que

se le ha llegado a considerar un escritor que, para construir su lenguaje, utiliza variados códigos de las artes plásticas.

El rasgo más característico de su pintura y sus esculturas es la abstracción geométrica, a través de la cual ha creado un alfabeto propio con que articular sus mensajes. En estos, la infancia, con el recuerdo de la Guerra Civil Española y los primeros años del franquismo, es en muchas ocasiones un tema predominante. En este trabajo se traza su trayectoria biográfica, indisociable de su práctica artística y de su dedicación al desarrollo de la cultura mexicana desde el diseño gráfico y la edición. A partir del análisis de toda su obra se pretende detectar la presencia del exilio o de las huellas evidentes dejadas por esta experiencia. Pero no olvidemos que se trata de obra plástica, con lo que cualquier interpretación puede ser tildada de mera especulación. Para evitarlo, ha sido preciso también una extensa inmersión en las numerosas interpretaciones hechas sobre su trabajo. Atendiendo a datos biográficos, sabemos que fue militante de las JSU y colaboró con iniciativas de la segunda generación del exilio como el Movimiento Español 1959 o la mencionada película *En el balcón vacío*. Él mismo rechaza la idea de considerarse un refugiado en los términos en que ha sido tradicionalmente interpretado esa condición en México desde la llegada de quienes huían de la España republicana vencida en 1939. Por tanto, también supone un reto tratar de configurar una visión del exilio coherente con el propio posicionamiento del artista y las huellas detectadas.

Más allá del código y el discurso intelectual construido a partir de su alfabeto plástico, una evidencia de la calidad de Vicente Rojo como escritor se encuentra en los textos que en 2013 recogió en su magnífico *Diario abierto*. Allí se compone una suerte de biografía a través de diferentes escritos surgidos del propio puño del artista, así como de fragmentos de entrevistas. La fascinación que este volumen es capaz de producir puede señalarse como uno de los primeros motores de esta investigación. Lo fue, sin duda, para la construcción del personaje que protagoniza mi novela *El hombre que se creía Vicente Rojo*, publicada en 2017. Igualmente, suscitó la curiosidad de saber más sobre su trayectoria y su escritura.

En México se ha escrito en abundancia sobre la obra de Vicente Rojo, desde la monografía que le dedicó el escritor y crítico Juan García Ponce, en 1971, hasta las numerosas entrevistas que concede cada vez que inaugura una exposición o una escultura en un espacio público. Han escrito sobre él autores mexicanos del

reconocimiento de Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Alberto Blanco o Lelia Driben. Esta abundante bibliografía, a la que he tenido acceso gracias a la siempre valiosa colaboración del propio artista, ha sido una de las principales fuentes para esta investigación. Con motivo de las celebraciones públicas de sus 80 y 85 aniversarios, se publicaron trabajos de gran valor por lo que tenían de recopilación de estudios anteriores, como los catálogos de la exposición *Escrito/Pintado*, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de México, a cargo del comisario Cuauhtémoc Medina. Su relación con la Generación de la Ruptura, que supuso una trascendente renovación de la pintura mexicana de la segunda mitad del siglo xx, también ha sido ampliamente documentada y estudiada.

A lo largo de su intensa y dilatada implicación en la vida cultural mexicana –especialmente en su dedicación como director de arte de varias revistas y suplementos culturales de referencia–, Vicente Rojo ha establecido estrechos lazos de amistad con muchos intelectuales destacados y admirados en todo el mundo, de los que Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis o Augusto Monterroso son solo algunos ejemplos. Entre ellos también los hubo vinculados en diferente grado con el exilio republicano de 1939, como Federico Álvarez o Emilio García Riera. De esta complicidad con frecuencia han surgido magníficos textos que han contribuido de manera decisiva a la construcción del perfil biográfico aquí trazado. Por tanto, aunque el acercamiento a los discursos críticos alrededor de su producción artística es inevitablemente un punto destacado de la investigación, no lo son menos sus vínculos con la producción literaria de otros autores y la importancia de aquella en el contexto cultural mexicano.

Ya sea por las dificultades que se dieron en España para seguir o estudiar las manifestaciones culturales del exilio, debidas a la prohibición y represión política, o bien al desinterés por lo que se hace más allá de lo que nos muestran ante nuestros ojos, lo cierto es que la obra de Vicente Rojo es injustamente poco conocida en España. Esto no significa que no haya contado con un destacado grupo de artistas, poetas, galeristas o comisarios de arte que lo han reivindicado. Los magníficos libros realizados en colaboración con algunos de los poetas españoles más prestigiosos son un ejemplo de ello. Así pues, merece la pena destacar las exposiciones que le dedicaron la Biblioteca Nacional (1985, comisariada por su amigo el poeta José-Miguel Ullán y Ana Vázquez de Parga), el Museo Casa de la Moneda (1996),

el Museo Nacional Reina Sofía (1997), el centro Tecla Sala de Barcelona (1997) o el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997). El catálogo de la muestra de 1985 en la Biblioteca Nacional supone una fuente documental de gran importancia, puesto que realiza un minucioso trazado biográfico, recopila importantes artículos y entrevistas para comprender la trascendencia de su obra como diseñador, artista plástico y editor a la vez que permite un revelador recorrido por su universo simbólico y representativo.

La bibliografía y el material de hemeroteca consultados se complementan para la realización de este trabajo con varias entrevistas realizadas en el taller del artista en la colonia de Coyoacán durante mis viajes a México en los años 2014, 2017 y 2019. La primera se produjo coincidiendo con la producción de la gran exposición que le dedicó el MUAC y una parte de ella sirvió para la realización de un perfil que publiqué en el suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia*. En 2017, el propósito del encuentro con el artista era ampliar algunos aspectos de su trayectoria vital, como la relación con Max Aub, de quien reconoce que ejerció un trascendental influjo sobre él y tantos otros jóvenes con veleidades culturales. Entre Rojo y Aub se estableció una fructífera colaboración. Analizando la documentación que da fe de ella, puede construirse un discurso que materializa el prurito creativo que la promovió, con lo que puede entenderse ella misma como una obra de arte en la línea de algunas intervenciones conceptuales llevadas a cabo por artistas contemporáneos que exploran nuevas formas de representación. Así traté de demostrarlo en el artículo «La correspondencia entre Max Aub y Vicente Rojo: imaginaciones enlazadas», en *El Correo de Euclides*, 12 (2017), pp.50-57.

Ya sabemos de la inmensidad de la obra maxaubiana y de las también múltiples interpretaciones y lecturas que su obra sigue proporcionando. La complicidad con Rojo para dotar de vida y de obra a Jusep Torres Campalans aporta matices a las respectivas producciones, bien estudiadas ambas. También Max Aub supone un eslabón destacado en la historia externa de esta investigación, pues supuso mi puerta de acceso a la investigación sobre el exilio después de muchos años de observar el tema a una cierta distancia. Y de nuevo, fue mediante su correspondencia y su relación personal con otro personaje –totalmente ajeno al corpus del exilio en esta ocasión–: Juan Ramón Masoliver, objeto de estudio en mi tesina de doctorado, también dirigida por el Dr. Manuel Aznar Soler. Descubrir *Vida y obra*

de Luis Álvarez Petreña y, sobre todo, *La gallina ciega*, libros en los que Masoliver aparece citado fugazmente, supuso el deslumbramiento de un autor y un tema que no han dejado de iluminarme.

La que ha sido hasta el momento la última entrevista personal con Vicente Rojo –por correo electrónico siguen siendo constantes las consultas que responde pacientemente–, en el mes de noviembre de 2019, se centró en sus últimos trabajos, especialmente la exposición dedicada al trayecto de su padre a bordo del *Ipanema*, un tema fundamental para el desarrollo de esta investigación. En ella, el consagrado artista mexicano quiso agradecer públicamente los esfuerzos realizados por su padre para que él pudiese llegar a ser lo que ha sido. La materialización de los sentimientos a bordo del barco, de las expectativas e ilusiones, nos ofrece una visión profundamente empática de la idea del exilio heredado de Vicente Rojo interpretado por él mismo.

Bárbara Jacobs es pareja de Vicente Rojo desde 2003. Tuve la suerte de conocerlos personalmente en 2010 en Barcelona, por mediación de Juan Antonio Masoliver Ródenas. Sería faltar a la verdad si no dijera que primero descubrí sus cualidades humanas que las artísticas y literarias. Sin embargo, la relación personal inmediatamente propició el descubrimiento de sendas obras y cómo estas coincidían con temas por los que yo me había interesado y en los que había investigado anteriormente, como es el caso de la presencia de la propia biografía en la producción literaria, fundamental en Jacobs, o el exilio republicano español, presente en la trayectoria vital de Vicente Rojo. Si ya he mencionado la fascinación que me produjo el *Diario abierto* del artista plástico, que me llevó a convertirlo en instigador del protagonista y su sombra de mi novela *El hombre que se creía Vicente Rojo*, no lo fue menos la que suscitó *Las hojas muertas*, primera novela que leí de Bárbara Jacobs. Sin embargo, no fue hasta que me introduje en la lectura de *La dueña del Hotel Poe* y asistí al proceso de construcción del libro y de la mujer que lo promueve, cuando apareció la idea de centrar en este proceso de edificación –que la autora ha llevado a cabo a lo largo de toda su obra– mi investigación doctoral. Mis trabajos sobre uno y otro continuaron dirigiéndose a diferentes destinos, hasta que, tras un congreso en el que presenté una comunicación sobre textos biográficos relacionados con la Guerra Civil, el profesor Manuel Aznar Soler detectó el exilio heredado de Bárbara Jacobs. El hallazgo volvía a unir, para mí, a la autora y su pareja sentimental desde 2003.

La obra literaria de Bárbara Jacobs es extensa. Aunque en un principio el objetivo fundamental era analizar la utilización de su biografía como fundamento de su narrativa, de la lectura pormenorizada tanto de su trabajo como de la bibliografía existente sobre ella se colige enseguida la imposibilidad de trazar una frontera clara entre géneros en su producción. Su tono confesional, la referencia constante a las vivencias en primera persona y su voluntad de crear un estilo literario que esté al mismo nivel del contenido temático del discurso son algunos de los aspectos más abordados en los estudios que se le han dedicado. Desde sus inicios, se la ha ubicado como una de las voces menos convencionales y más peculiares de la literatura latinoamericana. Sin embargo, ha sido penalizada, aunque desde el punto de vista de los estudios literarios sus esfuerzos no pueden dejar de ser considerados meritorios y reveladores atendiendo a su atrevimiento a la hora de explorar nuevas formas de expresión literaria. Sus indagaciones en el proceso de construcción del discurso a menudo pueden ser interpretadas como un desafío, si no una provocación, para el posible lector, algo que ha limitado considerablemente la difusión de su obra. Consciente de ello, en ningún momento ha renunciado a sus infatigables esfuerzos por hacer de su escritura la edificación de un estilo tan personal e intransferible como lo es la propia experiencia vital.

Para la realización de esta investigación, he realizado una lectura minuciosa de toda su producción literaria y de buena parte de la periodística, así como también de los textos que ha publicado sobre arte. Más allá del material biográfico, con la voluntad de rastrear la presencia del tema del exilio, en cada libro se han señalado las referencias explícitas –en diferente grado– a desplazamientos de población. Teniendo en cuenta que concibe la literatura como una forma de vida en el sentido más estricto de la afirmación, y su interés por la psicología, especialmente Freud, el concepto del exilio en Bárbara Jacobs tiene mucho que ver con las explicaciones filosóficas y el análisis de las representaciones del arquetipo del exiliado realizados, por ejemplo, por Josep Solanes. Por este motivo, en nuestra lectura hemos buscado, por un lado, las señales que hayan podido dejar en su producción los exilios históricos y políticos de los que ha obtenido alguna experiencia cercana, como el republicano español de 1939 o el guatemalteco. Otro desplazamiento de población por motivos económicos y políticos, como es la emigración libanesa, tiene un papel fundamental en la construcción de la identidad de la autora. Recogemos aquí para mostrar directamente la presencia de esa herencia los fragmentos más significativos en los que la elabora literaria-

mente y la convierte en materia prima de su narración. La afirmación de Kevin Smullin según la cual la voz narradora de *Las hojas muertas* es una metonimia de la propia autora ha resultado de gran utilidad para exponer algunas de las ideas que se concitan aquí. El pensamiento y los sentimientos de Jacobs, ya sea ofrecidos en primera persona o mediatizados por la creación de personajes, son el tema principal de su discurso, como si estuviera construyendo una extensa autobiografía. Entre todas las emociones y sensaciones a las que se hace referencia, he dedicado una atención especial a las que con frecuencia desde los estudios de la segunda generación del exilio se han atribuido a este grupo como definitorias de una manera de describir el mundo y dar forma a la experiencia de vivirlo.

Recordemos que la escritura de Bárbara Jacobs explora la intimidad, así como los fenómenos que en ella se producen. Por tanto, cualquier hecho histórico analizado pasa por este cedazo, con lo que renuncia en buena parte a la rigurosidad terminológica. Capta el lenguaje del uso cotidiano, especialmente de sus lecturas, de las canciones que ha escuchado a lo largo de su vida y de sus conversaciones diarias, para después someterlo a una exploración en función de lo que todo ello provoca en ella. De este proceso no escapan los términos que tradicionalmente se han utilizado para el estudio del exilio republicano español. Por tanto, para poder establecer cómo el exilio está presente en su obra, ha sido preciso rastrear los sustantivos, verbos y perífrasis utilizadas por la autora para referirse a los desplazamientos de población por motivos políticos o económicos. El profesor Manuel Aznar Soler denuncia en varios de sus trabajos la fiesta de la confusión que con frecuencia se da en cuanto a la utilización indistinta de conceptos como exiliado, emigrado o refugiado para el estudio del exilio republicano español de 1939. Las bases que sienta en su estudio son de gran utilidad también para mostrar cómo en la obra de Barbara Jacobs, que no escribe desde la investigación científica, se refleja esta confusión. Para observar con detenimiento todo lo comentado, ha sido precisa una lectura pormenorizada de todos sus libros. Así, los fragmentos seleccionados de unos títulos y otros han entrado en diálogo y se han iluminado respectivamente.

Descendiente de dos familias de emigrantes comerciantes libaneses, Bárbara Jacobs no comparte la mayoría de las características que señalamos en los descendientes del exilio republicano español. Sin embargo, las vivencias de su padre como voluntario de la Brigada Lincoln fue tan determinante para él –como

se demuestra en *Las hojas muertas*—que la derrota de la República española se convierte también en una herida profunda para sus hijos. Es así hasta el punto de que Bárbara Jacobs reclama para ella misma la nacionalidad española, acreditando la lucha de su padre y una promesa incumplida todavía hoy con quienes lucharon contra el avance del fascismo en España. Aunque ni ella ni sus progenitores nacieron en España, mantiene con este país una estrecha relación, como demostró durante el seminario organizado por el GEXEL que protagonizó el 4 de febrero de 2019 en la Universitat Autònoma de Barcelona. Además, su relación con Vicente Rojo, así como la amistad con otros muchos exiliados, de los que Tomás Segovia y Federico Álvarez son los ejemplos más notorios, sí la empujan a compartir sus vivencias en este sentido. Sin llegar a ser el centro de mi comunicación para un congreso organizado por el GEXEL sobre escrituras del yo, sí que escribí sobre la relación entre Jacobs y Álvarez para comparar dos visiones sobre la guerra desde un punto de vista infantil: la experiencia en España en el caso del exiliado, y la contienda en la que participó su padre en Bárbara Jacobs. Queda, pues, totalmente justificado su inclusión en el grupo que hemos acotado en esta investigación.

El análisis —me atrevería a decir que movido por un ánimo de disección— de la obra literaria de Bárbara Jacobs, así como de la bibliografía —para lo cual ha sido inestimable la colaboración de la propia autora—, se ha completado con numerosas consultas realizadas por correo electrónico y con una larga conversación mantenida en su casa de Coyoacán el 15 de octubre de 2017. Habituada a ser objeto de investigaciones académicas y tesis doctorales, y minuciosa archivera de cualquier documento en el soporte que sea útil para ampliar el significado y la interpretación de su escritura como forma de vida, ha sido especialmente generosa a la hora de facilitar todo tipo de información que pudiera contribuir a iluminar la hipótesis acerca de su inclusión en el grupo de herederos y descendientes del exilio.

No poder identificarse con un lugar concreto, ni con el que se ha perdido ni con aquel al que se ha llegado, es uno de los sentimientos que se han señalado como propios del exiliado. Esta carencia está muy presente en la obra de Jacobs, que convierte el espacio físico en un tema determinante en su obra. A veces son sitios sin ninguna personalidad porque son lugares de paso, como hospitales psiquiátricos. Una novela emblemática en este sentido es *Florencia y Ruiseñor*, a la que he dedicado varios artículos que se encuentran referenciados en la bibliografía.

Por todo lo expuesto, nos encontramos ante dos ejemplos privilegiados, un artista plástico que es a la vez un gran escritor y una autora que ha representado su vida mediante la literatura, que nos ofrecen sus apasionantes visiones del exilio heredado.

1. Exilio heredado y descendientes del exilio

1.1. Un acercamiento al concepto y su permanencia. Segunda generación y descendientes del exilio republicano español

Después de numerosos cambios, replanteamientos y desplazamientos del enfoque que había de dirigir la indagación que me había propuesto sobre los fundamentos biográficos en la narrativa de Bárbara Jacobs, un buen día le comuniqué a la autora mi intención de centrar mis pesquisas, definitivamente, en rastrear en su obra la huella del exilio. De este modo, la convertía en escritora representante del exilio heredado. A ella le entusiasmó la idea de ser incluida en tal categoría, considerándola muy pertinente. La satisfacción ante su reacción no me hizo olvidar, sin embargo, que la idea no había sido mía, sino que la propuso el catedrático Manuel Aznar Soler, después de un debate sobre la huella de la Guerra Civil Española en *Las hojas muertas*.

El concepto de *exilio heredado* y su permanencia pueden resultar temas muy amplios y hasta cierto punto indeterminados, debido, por una parte, a las complicaciones que aparecen a la hora de establecer los límites de las consecuencias vitales de la experiencia del exilio, y, por otra, a similares dificultades surgidas en el momento de concretar o dar por buenas las vías de transmisión de una vivencia.

La escritora mexicana Angelina Muñiz-Huberman está considerada como «una de las mejores escritoras de nuestro exilio hispano-mexicano. (...) Ella, hija ya del exilio, no tiene ni puede tener memoria de España: es, por tanto, un ejemplo perfecto de “exilio heredado”» (Aznar Soler, 2003: 229). En este sentido ya se le dedicó un amplio apartado en el volumen de referencia para el estudio de este fenómeno, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, en edición de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García en la Biblioteca del Exilio del GEXEL y Editorial Renacimiento. Además, la propia Muñiz-Huberman ha sido una de las cultivadoras más consistentes del concepto, como demostró en su recopilación de estudios *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, de 1999, y no ha dejado de hacer tenazmente todos estos años. En este punto, también merece tener en cuenta la apreciación realizada por Bernard Sicot, que detecta un cierto distanciamiento del tema del exilio en la poesía de esta autora, «aunque no tanto en su novelística» (Sicot, 2011: 226).

Muñiz-Huberman ha definido la poética del exilio heredado a través de las representaciones creadas por sus compañeros de generación o de «postexilio» (Muñiz Huberman, 1998: 58). Se considera a sí misma «una niña exiliada desde el nacimiento», «Una niña que debió haber nacido en Madrid en el año de 1936 y no en Hyères, y haber nacido con la II República», para sintetizar a continuación con imágenes poderosas el efecto que tal situación puede producir en la personalidad de esa niña:

Un exilio en la infancia es una herencia no merecida. Una isla seca a la deriva.
Un desierto en el alma. Un vacío a flote. Un pasado roto. Un futuro truncado. Un presente amordazado. Una interrogación sin punto. Buscar un camino a tientas.
Entre las tinieblas. Escasa luz, miopía ilusionada. (Muñiz-Huberman, 2017: 3).

La experiencia del exilio con frecuencia es motor de creación por su necesidad de encontrar una explicación a la situación que se vive. También es consecuencia del hecho de crecer entre constantes relatos sobre lo sucedido a la familia desplazada. Los escritores que pertenecen a la segunda generación han dedicado buena parte de sus esfuerzos a tratar de definir el significado de esa situación, puesto que para ellos el motivo político se ha atenuado, por decirlo de alguna manera; ya no son víctimas directas. Sin embargo, siguiendo los argumentos de Muñiz-Huberman, se encuentran sobre un abismo. Para evitar precipitarse en él, se ha de crear un

nuevo espacio imaginativo y reflexionar sobre ello, con lo que la palabra se convierte en vital:

Producto de una ruptura y de un abandono, se desarrolla en el movimiento incesante, en la creación puesta a prueba y en el establecimiento de patrias imaginarias. Sustenta su existencia en el cultivo de la memoria, de la imagen, de la ficción.

La palabra se sitúa en su propia tensión y debe cubrir los abismos del alma. Cuando no hay terreno firme bajo los pies la expresión lingüística es el centro vital mismo. El apátrida se forja en su propio callejón sin salida: no es raro que aprenda a trepar paredes. (Muñiz-Huberman, 1998: 57)

También ha utilizado el mismo concepto la escritora argentina María Rosa Lojo (Buenos Aires, 1954), que en su descripción coincide en buena medida con la mexicana al señalar la trascendencia y continuidad en el tiempo de las consecuencias que tiene la vivencia del exilio de determinadas personas en su prole:

No es, ciertamente un blasón nobiliario que se transmita de padres a hijos, ni tampoco una enfermedad genética. Sin embargo, el hecho es que se hereda, que condiciona para mal y para bien la vida de sus legatarios y se obstina en permanecer y conformar sus más íntimas costumbres, la visión y expresión de todas las cosas, como una deformación o transformación ocular, como una indeleble marca en el habla. (Lojo, 2013: 57)

Lojo, como también Muñiz-Huberman, manifiesta las dificultades de los herederos del exilio para identificarse con un tiempo y un espacio concretos, puesto que, en muchas ocasiones, nacieron y pasaron sus primeros años de vida en una situación que sus progenitores se empeñaban en considerar provisional:

El exilio heredado es la carta paradójica de ciudadanía de un país inexistente. (...) Un tiempo ajeno que vuelve a ser vivido por delegación, que se transmite por el relato y también por el silencio: el peso de lo no dicho, de lo que el dolor, a veces, torna inefable. (*Ibid*)

En la obra del poeta colombiano de origen libanés Giovanni Quessep (San Onofre, Sucre, Colombia, 1939), también se ha señalado explícitamente una herencia del

exilio, como ha hecho el poeta y ensayista Santiago Espinosa. Para este, Quessep «es el resultado viviente de la diáspora libanesa que padecieron su abuelo Jacobo y su padre Luis Enrique, que como tantos otros libaneses llegaron con pasaporte turco hacia finales del siglo XIX huyendo de la persecución del Imperio Otomano» (Espinosa, 2015). El hecho de que el poeta nunca conociera el lugar de sus orígenes provoca una frustración, ya que exactamente allí está el punto de partida de cuanto le hace diferente con el entorno en el que vive. Así, Quessep no habla árabe ni conoce la tierra de su abuelo, pero tampoco es considerado «un colombiano en sentido estricto. Sus padres le impartieron la educación libanesa y hay testimonios propios de que tuvo que sufrir las vicisitudes de ser hijo de un despatriado. Es el caso de la discriminación» (*Ibid*). La discriminación que llega como una herencia, una sensación de desarraigo que –Espinosa coincide con Muñoz-Huberman– solo puede ser aminorada por el sueño o la fantasía. El poeta es consciente de que su mirada hacia el mundo es diferente: «Como exiliado miras el mundo» (*Ibid*). Si bien los exiliados son su abuelo y su padre, permanece en él el sentimiento de extranjería, que al parecer del poeta y editor Nicanor Vélez es ese sentimiento que «es un estigma que toda la familia llevará y que se refleja de manera explícita en toda su poesía» (Vélez, 2007: 32).

Vélez pone un énfasis especial en la idea de que el extranjero es alguien que viene de fuera y lo ve todo por primera vez, que percibe aspectos a los que la población local no dirige su atención porque forman parte de su día a día. De nuevo, la importancia del lenguaje para nombrar cuanto da forma a la realidad: «Es así como el asombro manifiesta su capacidad de revelación y sus posibilidades de hacer visible lo *invisible*». (*Ibid*) Este matiz llama la atención por lo que tiene de oposición a lo que escribió el filósofo marxista exiliado de primera generación Adolfo Sánchez Vázquez, citado por Manuel Aznar Soler, sobre que la idealización y la nostalgia «no se dan impunemente y cobran un pesado tributo, que pocos exiliados dejan de pagar: la ceguera para lo que le rodea. Sus ojos ven y no ven; viendo esto, ven aquello; mirando el presente, ven el pasado» (Aznar Soler, 2008: 50). De alguna manera, tratando de conciliar las dos afirmaciones, podríamos acordar que si la nostalgia imposibilita la percepción del entorno con naturalidad, es preciso el desarrollo de capacidades que permanecían sin explotar para descubrir lo nuevo, lo que parece invisible. Y es en la escritura donde este ejercicio encuentra su mejor herramienta. Marc Augé, desde la antropología, ha descrito la importancia de la existencia de un «territorio retórico» (Auge, 2017: 83), el espacio donde la lengua

pasa a ser palabra hablada para hacer posible la convivencia, la identidad y la intimidad entre los habitantes que conocen las normas y los símbolos de ese espacio.

Se reúnen Muñiz-Huberman, Lojo y Quessep, de países diferentes, como representantes de un grupo sólo como consecuencia de que en alguna ocasión se les ha incluido explícitamente en la categoría de herederos del exilio. Pero por el tema también nos referimos ahora a Myriam Moscona (Ciudad de México, 11 de marzo de 1955), descendiente del exilio judío búlgaro en México. En su premiada novela *Tela de sevoya*, además de tratar de reconstruir la historia de la migración de su familia, realiza un valioso homenaje de reivindicación y recuperación del idioma ladino o judeoespañol. A lo largo de la narración, asume explícitamente su condición de heredera del exilio. Los viajes a ciudades como Sofía, Plovdiv, Estambul, Esmirna o Salónica, que registra en sus cuadernos, tienen como finalidad última encontrar algún rastro de la existencia de sus antepasados; si obtiene su propia visión de los lugares, no tendrá que imaginarlos ni recordarlos a través de las narraciones de las abuelas:

Conocer los Balcanes a mis cincuenta años. Bulgaria está en mi imaginación de modo permanente y las razones del aplazamiento son muy distintas a las de mi juventud. Ahora temo que al ir pierda la posibilidad de inventarlo. (...) La imagen estará acotada por el peso de la realidad y los rasgos imaginados quedarán sustituidos por los que en verdad son, y aquellos que la mente bordó se descoserán de golpe. (Moscona, 2014: 34).

La recuperación del ladino es la reivindicación de la cultura de la que se sigue sintiendo parte. Reconoce que en la lengua de los judíos expulsados de España conservada cuidadosamente a lo largo de los siglos, encuentra huellas que, de seguir las, la transportan a un pasado donde puede reconocerse en la musicalidad de una manera determinada de comunicarse:

Entre lo estático y lo móvil, entre lo que ha permanecido y lo que se ha transformado, puedo seguir la huella de una lengua llena de ecos que me lleva de una zona del oído a un lugar primitivo donde se dice que el tiempo puede escucharse. (Moscona, 2014: 44)

Así, visitando los lugares donde discurría la vida de su familia antes de la Segunda Guerra Mundial, y recuperando un lenguaje que denuncia a cada momento la

expulsión de hace más de cinco siglos, la propia autora se sumerge en la corriente de la memoria de sus antepasados:

Montarme en la memoria falsa de mis muertos, en las certidumbres de una vida que parece transcurrir en otra dimensión; la vida de los otros que entra a nuestra corriente mental como el brazo de un río que lo hace más caudaloso, que nos arrastra, mezcla las aguas, a tal punto que no logramos distinguir de qué afluente emanan. (*Ibid*)

Las coincidencias son evidentes, aunque se trate de descendientes del exilio de diferentes países y no se les considere dentro de un mismo grupo generacional. Desde la literatura catalana actual, Marta Marín-Dòmine (Barcelona, 1959) también se ha definido a sí misma explícitamente como heredera del exilio en su premiada novela *Fugir era el més bell que teníem*. Nieta de un anarquista que se vio obligado a exiliarse e hija de un combatiente republicano que corrió una suerte similar, en las primeras páginas de su novela se pregunta:

L'exili, l'errància, ¿són transmissibles d'una generació a l'altra? ¿Quina empremta deixen els cossos dels que els han viscut? ¿Quines traces en els que hem vingut després?

¿Quines petjades deixen en els infants les mirades i els murmuris que s'intercanviaven els adults en el seu intent de comunicació furtiva, quan volen dir el que no es pot dir públicament? Parlar en un idioma, diuen, que els infants no entenen. (Marín-Dòmine, 2019: 11)

Toda la novela es una indagación sobre la huella que la experiencia del padre durante la guerra y el exilio ha dejado en su personalidad y en su percepción de la realidad. Una cuestión clave es dilucidar qué debe hacer la generación que hereda la experiencia del exilio con el legado que supone la memoria:

Si acceptem que els records ens arriben sempre de biaix, ¿com haurem de pensar que ens arriba la memòria dels altres, aquesta memòria dels esdeveniments no viscuts que ens hem anat fent nostres a còpia de sentir-los explicar? Aquesta memòria que anem refent, expandint, recreant com si fos un conte. ¿Un conte? No, un conte, no. Que aquests records sabem que ens els han explicat amb la pell. (Marín-Dòmine, 2019: 58)

Tomamos a la autora catalana como ejemplo de los descendientes del exilio, aunque su experiencia difiere en algunos puntos de los autores mexicanos escogidos como objeto de análisis. Las reservas y desconfianzas que puede suscitar una impúdica voluntad de establecer grupos o categorías de estudio son mayoritariamente conocidas y compartidas. El profesor Juan Rodríguez las combatió con contundencia en su magnífico artículo «El exilio republicano y sus generaciones», que sirvió para establecer un marco teórico a la hora de estudiar la que se ha dado en llamar segunda generación del exilio. A este concepto está fuertemente vinculado el del exilio heredado, así como el de generación hispanomexicana, que también cuenta con una bien fundamentada tradición en la historiografía del exilio.

Una intervención de Max Aub ha quedado como presentación de la generación hispanomexicana, aunque sólo sea por el hecho de que en ella se puede documentar la celeberrima cita que afirma que «somos de allí donde hacemos el bachillerato». La charla se pronunció durante la presentación pública de Roberto Ruiz en el Ateneo Español de México en 1950. En ella, Aub retrata a los grupos de jóvenes que han fundado y escriben en las revistas *presencia* y *Clavileño*: Luis Rius, Juan Espinasa, Arturo Souto Alabarce, Alberto Gironella, Inocencio Burgos, Víctor y Fernando Rico y Enrique de Rivas. De ellos afirma que se encuentran «entre dos mundos»: «Sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista [el existencialismo], con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad» (Aub, 1950: 15). También Arturo Souto Alabarce ha utilizado el calificativo de «generación hispanomexicana» (2005: 265) por la importancia de la «educación sentimental española» recibida (Aznar Soler, 2003: 229). Sin embargo, desde una perspectiva plenamente mexicana en el estudio de la literatura de este país, se cuestiona el concepto de la «condición hispana como preponderante», en palabras de José María Espinasa (2015: 13). El hecho de que algunos de aquellos escritores reivindicaran su lugar dentro la tradición de la literatura española, siguiendo el argumento de Espinasa, también era consecuencia del poco entusiasmo con el que el medio mexicano los había acogido: «quizá por los afanes nacionalistas todavía vigentes en los años cincuenta o posteriormente por el cosmopolitismo de los años sesenta, que los veía como representantes de preocupaciones no viejas sino envejecidas» (Espinasa, 2015: 14). Unas dificultades, por otro lado, que puede encontrar cualquier grupo o persona que quiere irrumpir en un sector cultural para hacerse oír. No obstante, Espinasa no niega el rastro en los trabajos de estos escritores de «un dejo de nostalgia y

un proceso de reivindicación de la herencia familiar» (Espinasa, 2015: 13). A esa nostalgia se referirá con frecuencia Muñiz-Huberman, y el hecho de que tal actitud se convierta en una fuente de letargo es el principal reproche de Aub hacia esa generación:

Estos jóvenes lo ven todo negro, por la moda; flacos, templados, desfallecidos, acobardados. Yo desearía ardientemente que apetecieran desordenadamente la hermosura, como dice Fray Luis, que tuvieran sed de bien, furia y fuego, manifiestos deseos de algo grande, verlos encendidos sin freno y que vivieran sin pena. Porque este es el quid: que como no la tienen verdadera, las que cantan suenan a poca cosa. (Aub, 1950: 15)

El antropólogo mexicano de origen catalán Roger Bartra, hijo de los exiliados catalanes Agustí Bartra y Anna Murià, ha estudiado en profundidad la melancolía como un ingrediente de la cultura nacional mexicana (Bartra, 2001: 13). En el caso de los hispanomexicanos, serían un ejemplo porque considera que la melancolía forma parte de la estructura cognitiva sobre la que han alzado su vida: «En el fondo el hijo resulta un exiliado permanente que vive la extraña condición de vivir un exilio en el propio país. Estos exiliados y sus hijos son estructuralmente seres añorantes y melancólicos». (Bartra, 2013: 168) En los textos del celebrado antropólogo volvemos a encontrar la descripción de algo cercano a lo que Muñiz-Huberman había calificado como la necesidad de un espacio imaginativo. Para Bartra tal querencia se manifestaría en:

La tentación mística [que] atrae con frecuencia a los migrantes y exiliados, pues es una invitación a caminar permanentemente con la certeza de que nunca encontraremos aquello que nos hace falta. Y sin embargo, no podemos dejar de andar. Como soy hijo de un exiliado que era ante todo un poeta, me doy cuenta de que he heredado como patria ese país llamado poesía. (Bartra, 2013: 168)

También quien fuera yerno de Max Aub, el escritor y profesor Federico Álvarez, se refirió a la paradoja que suponía que los más jóvenes fuesen los que «con más desazón heredaban el espíritu nostálgico de sus padres: un intimismo que venía de afuera. Era un exilio ya asumido como condición» (Álvarez, 2011: 47). Estas continuas indagaciones sobre la identidad, según consideración de Álvarez, eran más habituales entre las personas que se dedicaban a la literatura y las artes plásticas que entre

otro tipo de profesionales, como músicos, arquitectos, teatristas, cineastas, médicos o científicos que «estaban de hoz y coz metidos en la vida profesional mexicana, y eran tratados como mexicanos por sus respectivos colegas» (Álvarez, 2011: 43).

La integración de los representantes de esta segunda generación es uno de los aspectos fundamentales para seguir el rastro que el exilio dejó en sus descendientes. La imposibilidad de fundirse totalmente en la sociedad mexicana venía de los problemas de identidad derivados de la contradicción entre el ser y el estar, es decir, entre el ser español y estar mexicano, como ha mencionado Aznar Soler (2003: 228). En su estudio sobre la poesía realizada por autores enmarcados dentro del exilio heredado, recupera la descripción que Max Aub hiciera de toda la generación, pero en buena medida para contraponerla con las expresiones poéticas de los propios protagonistas. Citando a Susana Rivera, Manuel Aznar sitúa a los poetas que publicaban en las revistas consideradas como emblemáticas de los hispanomexicanos –*Clavileño*, *Segrel*, *presencia y hoja*¹– en una España recreada artificialmente en México. Tal vez, como consecuencia de este entorno, los hijos conservan una respetuosa fidelidad al exilio de sus padres. Una idea, esta, que se refuerza en el estudio mencionado con una declaración de Roberto Ruiz: «Estábamos todos, al menos en el medio en que yo me desenvolvía, intensamente satisfechos de ser españoles, de ser republicanos y de ser desterrados, o refugiados, como se decía entonces» (Aznar Soler, 2003: 229). Incluso en el hecho de que escojan la poesía como género expresivo responde a un reflejo de la educación recibida en esa España recreada, puesto que –según Francisco González Aramburu, también citado por Aznar Soler– los héroes de la emigración para los niños eran los poetas (Aznar Soler, 2003: 229).

Otro ejemplo de la asunción del exilio de los padres como una sombría herencia a la que no se renuncia se nos ofrece en la poesía de Nuria Parés (Barcelona, 1925-Ciudad de México, 2010). En ella, Aznar Soler identifica el exilio padecido como un orgullo, pero también como una herida dolorosa, como un tormento. De la misma manera, en la poesía de Jomí García Ascot aparecen conceptos como el «exilio de uno mismo», la «inútil nostalgia», el «cansancio» o el estar «sin estación

1. Una muestra de la relevancia de estas revistas es que en el año 2019, para conmemorar los 80 años del exilio republicano español, el Ateneo Español de México y la Secretaría de Relaciones Exteriores publicaron ediciones facsimilares.

donde poder bajar» (Aznar Soler, 2003: 234). La primera generación sufre en primera persona la guerra, la amenaza y el miedo que les obliga a desplazarse de su tierra, y esas emociones en sus hijos se traducen en una nostalgia heredada de una España lejana, actitudes melancólicas y en una crisis de identidad. Fueron los niños de la guerra, que, según las palabras de Luis Ruis, se marcharon demasiado pronto de su país como para ser españoles y llegaron a un nuevo país demasiado tarde como para poder ser mexicanos. De ahí su condición de «seres fronterizos como los lagartos y los poetas» (Aznar Soler, 2003: 236).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, para completar el breve retrato de los autores hispanomexicanos trazado aquí, es necesario traer a colación la exposición del catedrático emérito de la Universidad de París Nanterre Bernard Sicot sobre el rechazo de algunos de estos autores a ser considerados –según la idea de Carlos Blanco Aguinaga recogida por Sicot– continuamente como los representantes de las consecuencias del exilio provocado por la Guerra Civil Española (Sicot, 2011: 224). Veremos más adelante otros testimonios de autores exiliados que rechazaron ser incluidos en un gueto. Tal es el caso de Tomás Segovia, a quien Sicot ha dedicado numerosos estudios (Sicot, 2017), o, con más agresividad, Gerardo Deniz; así como las significativas palabras de José de la Colina, para quien «el exilio se acabó, andar por ahí de exiliado es grotesco». (*Ibid*) Igualmente representativos son los testimonios aportados por Sicot de entre los promotores y colaboradores de una revista tan emblemática como *presencia*, que llegan a cuestionar hasta qué punto formaban un grupo consolidado. El catedrático emérito francés también ha analizado el desarrollo posterior de muchos de los poetas de la segunda generación del exilio, precisamente alejándose de la temática exílica (Sicot, 2011). Tal evolución, sin embargo, no exime de que se pueda enumerar una serie de características comunes que justifican la posibilidad de considerarlos como grupo o generación. Un colectivo, por otro lado, que genera un interés creciente en el hispanismo (Sicot, 2017).

El rechazo de la condición de exiliado o de la amenaza de verse atrapado en un gueto muestra la presión, ya sea interna o exterior, de este grupo de jóvenes por tener que definirse. Vivir entre fronteras, o entre dos aguas, se puede acabar convirtiendo en una indefinición política, de ahí la provocación de Max Aub durante la presentación de Roberto Ruiz. De alguna manera, sus padres temen que no formen parte de la lucha que ellos mantienen como españoles que *son* a pesar de *estar mexicanos*.

Especialmente interesante resulta el análisis de Aznar Soler sobre la autocrítica que ejerció la primera generación en cuanto a su actuación o resistencia política. El mundo polarizado entre capitalismo y comunismo daba como resultado que «el futuro político del propio exilio republicano español era muy negro» (Aznar Soler, 2003: 237). A esto, además, se sumaban las divisiones y enfrentamientos internos en el seno de la comunidad del exilio, en los partidos políticos y en las instituciones leales a la Segunda República. Es en este contexto donde la primera generación se cuestiona qué está transmitiendo a la segunda y cómo aquella está reaccionando. Así se refleja en un artículo anónimo aparecido en *Las Españas* traído al debate por Aznar Soler. La principal preocupación del autor del texto es que «la idea y el sentimiento de España, de sus tradicionales esencias democráticas y humanistas, a punto están de apagarse con la joven generación desterrada» (*Ibid*). A la hora de entonar el *mea culpa*, el autor anónimo lamenta que la primera generación haya sido incapaz de crear un territorio estimulante e ilusionante para mantener activa la resistencia contra el franquismo y la defensa de los ideales derrotados por la guerra: «Tal ineptitud aisló a la juventud, socavó el chispear primero de su fe, dio lugar a que se alejara de nuestros problemas fundamentales, que también son los suyos, irremisiblemente» (*Ibid*). Una vez denunciada la apatía, el texto reclama una acción conjunta capaz todavía de luchar por la patria.

Además de servir para ilustrar la supuesta abulia de los jóvenes de la segunda generación, el texto de *Las Españas* nos señala, en su preocupación, la existencia de un fenómeno que veremos más tarde con claridad en los descendientes del exilio: la falta de identificación con algunos de los valores del exilio que se intentaron mantener vivos a cualquier precio. Los errores anteriormente mencionados en la gestión de las instituciones, las divisiones o enfrentamientos dentro del colectivo de los exiliados, provocaron el rechazo de algunos de los jóvenes, ya para siempre perdidos para la causa. Si al principio no tuvieron ningún problema en reconocer su condición de españoles o de exiliados, sirven como ejemplos los casos de Vicente Rojo, que quiso dejar lejos cualquier cosa que le vinculara con la España franquista que había vivido hasta los diecisiete años; el de Juan Espinasa Closas, que se negó a hablar en catalán a sus hijos; el de Emilio García Riera o el ya citado de Tomás Segovia, que hicieron todo lo posible por huir de cualquier tipo de gueto de exiliados para optar por la integración plena en la sociedad mexicana. Como se pretende demostrar más adelante, muchos de los niños de la guerra o miembros de la generación hispanomexicana, si bien no renunciaron a que sus descendientes asistieran a los

centros educativos fundados por españoles o incluso que viajaran a España, por otra parte sí que realizaron denodados esfuerzos para que no sufrieran las consecuencias de las heridas que ellos habían traído del país donde habían nacido.

Existen pruebas literarias y periodísticas de que la generación de hispanomexicanos podía, efectivamente, ser nostálgica o melancólica, pero no tan abúlicos ni apáticos como se les pretendía dibujar. Algunas de las acciones de la JSU lo demostraron, pero, especialmente, el Movimiento Español 59 (ME/59) (Aznar Soler, 2011: 151), del que Vicente Rojo formó parte ocasionalmente. Los hijos de los exiliados crecen en un contexto consecuencia de decisiones que ellos no han tomado o de sucesos en los que no han participado directamente. Pero, sin duda, las experiencias inevitablemente compartidas en el hogar, o *heredadas*, contribuyen a su toma de conciencia sobre los acontecimientos. Este *despertar*, de nuevo según el estudioso Juan Rodríguez, es una característica común entre los miembros de la segunda generación del exilio republicano español (2017: 10).

Desde una disciplina diferente a los estudios literarios, la escritora y enfermera Clara Valverde Gefaell, en su trabajo *Desenterrar las palabras*, ofrece un recorrido por las teorías de expertos en psicología y psicoanalistas que han estudiado la transmisión generacional del trauma provocado por la violencia política. En el volumen se argumenta, documentado con entrevistas directas a testimonios, de qué manera la experiencia traumática de los progenitores se transmite al inconsciente de sus hijos y nietos. Según estas observaciones, si la primera generación es que la prefiere no hablar sobre lo vivido para no afectar a sus descendientes, a través de los silencios y otras negaciones, inconscientemente está transfiriendo a la segunda generación la responsabilidad de poner palabras a ese desbordamiento psíquico:

Las llamadas «tareas» inconscientes pendientes que recibe la segunda generación, sin haberlo pedido y sin siquiera darse cuenta, incluyen nombrar lo ocurrido, hacer el duelo de las pérdidas, elaborar la humillación y mantener la memoria, lo cual es difícil dada la poca información compartida (recordemos que los más traumatizados tienden a no querer hablar de lo peor de su experiencia porque temen que eso dañe a sus hijos). (Valverde Gefaell, 2016: 73)

Así, los representantes de la segunda generación se sienten obligados a vengar o realizar el duelo que sus padres no pudieron o no supieron llevar a cabo. De algu-

na manera, el impulso manifestado por los jóvenes que promovieron el ME/59 podría enmarcarse en esa teoría.

Es difícil establecer el momento exacto en el que Vicente Rojo pudo valorar con un criterio sólido lo que había sucedido en su país de origen: ¿mientras observa lo que sucede en la calle en julio de 1936 desde la ventana de su casa?, ¿cuando ve cómo sacan por el balcón de esa misma casa el piano que solían tocar sus hermanas porque han de venderlo para comprar alimento?, ¿en el momento en que, recién llegado al país de acogida, la luz de México le descubre la libertad? Sin embargo, lo que se nos presenta como innegable es que vivir en un entorno básicamente poblado por refugiados contribuye a un contacto continuo con la narración de las diferentes vivencias traumáticas provocadas por la guerra y la opresión de la dictadura franquista.

La decepción que finalmente supuso la Segunda Guerra Mundial para las esperanzas que albergaban muchos exiliados alumbró un cambio de actitud. ¿Podía corresponder este momento con una nueva «toma de conciencia»? Tal vez sí, pero no para Vicente Rojo, que nunca creyó posible el regreso. No obstante, no por ello dejó de colaborar en las acciones que los jóvenes de su generación llevaron a cabo con el propósito de mostrar su solidaridad con los movimientos de resistencia antifranquista en España. Participó de algunas actividades del ME/59, aunque sin llegar a la implicación de su amigo Federico Álvarez, que fue nombrado responsable de propaganda en la reunión fundacional de la organización. El movimiento recuperaba de alguna manera el espíritu de la JSU, pero con una mayor diversidad ideológica. Otra persona también cercana a Rojo, la pareja de Álvarez y segunda hija de Max Aub, Elena Aub, fue una de las principales promotoras, y años más tarde, con su libro *Historia del ME/59. Una última ilusión*, construyó la crónica documental del movimiento, como la ha valorado Aznar Soler. Según este testimonio, el nacimiento del ME/59 se produjo como reacción de la juventud exiliada a la propuesta de celebrar el 18 de julio en México realizada por el «ministro plenipotenciario de España en México (para las autoridades españolas de España, que no para las mexicanas)» (Aznar Soler, 2011: 151). Después de tres asambleas en el Ateneo Español que Elena Aub califica como multitudinarias, se produjo la distribución de cargos: Jomí García Ascot como secretario general, Mari Luz Conde como responsable de finanzas, Fernando Medrano a cargo de organización y control, Federico Álvarez a cargo de

propaganda, Xavier Oteyza en relaciones públicas, Manolo Meda en relaciones exteriores, Julián Zugazagoitia en relaciones con España, y Justo Somonte en actividades.

En la primera *Hoja de Información* publicada por el movimiento en el mes de diciembre de 1959, se incluyó una «Declaración de principios». El documento resulta de gran interés por diferentes motivos. Lo es por su aparente respuesta a los ataques de pasividad recibidos, «las nuevas generaciones del exilio» (Aznar Soler, 2011: 157), como se autodefinen, reprochan a «la emigración republicana» (*Ibid*) que haya sido incapaz de llegar a ser «una fuerza capaz de ayudar con verdadera eficacia a la lucha del pueblo español por recobrar su libertad. Hay que aceptar que la emigración presenta, en su inmensa mayoría, un panorama de pasividad expectante» (*Ibid*). Pero todavía resulta más representativa de la actitud de estos jóvenes otra afirmación:

Las nuevas generaciones del exilio entramos en la vida política española, desoyendo los consejos de los pregoneros del apoliticismo y los augurios derrotistas de los escépticos, para hacer oír nuestra voz y dar ejemplo de nuestra unidad y de nuestra activa decisión antifranquista. (*Ibid*)

Además, se añade: «Cuando decimos “nuevas generaciones” nos referimos, más que a un concepto cronológico, negativo y cerrado, a una oposición política nueva y a una concepción ideológica positiva» (*Ibid*). Al parecer de Aznar Soler, de esta «Declaración de principios» también hay que destacar:

Un doble orgullo de aquella segunda generación exiliada en México: el orgullo que sienten tanto por su identidad española –una identidad, en cualquier caso, compleja y en la mayoría más bien mestiza– como por el compromiso político y ejemplo ético que les han proporcionado sus padres. (Aznar Soler, 2011: 159)

Más de 160 personas firman esta declaración. Si no entre los primeros, sí puede considerarse en una posición bastante adelantada el nombre de Vicente Rojo Almazán, algo que encuentra una explicación plausible en su afinidad personal con Federico Álvarez, a pesar de que en el orden de aparición de los firmantes no se establece jerarquía alguna. Entre los nombres también figuran Francisco Rojo y Alba Cama, el hermano y, con el tiempo, la esposa del artista.

Se considera como «primera acción de masas» (Aznar Soler, 2011: 160) del ME/59 la organización de una espectacular y luctuosa manifestación ante la Embajada de los Estados Unidos de América en la capital mexicana para protestar por la visita del presidente Eisenhower a Franco en Madrid. Para muchos, era la legitimación internacional del franquismo. La manifestación, que reunió a más de mil españoles, fue el 21 de diciembre de 1959. Se ha destacado de esta concentración muda su carácter unitario: «que participasen en ella la primera y la segunda generación exiliada» (Aznar Soler, 2011: 162). Los jóvenes militantes del ME/59 se habían esforzado por difundir la convocatoria por los espacios colectivos de los exiliados republicanos españoles y obtuvieron la respuesta perseguida. Como se afirmaba en el párrafo que cerraba la crónica publicada en la primera *Hoja de Información del ME/59*: «Los emigrados españoles escondían a duras penas el reconcomio que les devoraba las entrañas y recordaban con amargura los tres años de su heroica lucha antifranquista y los veinte de su aparente inútil exilio» (Aznar Soler, 2011: 161).

La prensa mexicana se hizo eco de la manifestación, y de cómo se depositaron veinte coronas de flores en las puertas de la Embajada, recordando a los norteamericanos caídos en la guerra contra el nazifascismo. Para que no quedara duda de cuál era la ofensa, también se depositaron cuatro ampliaciones de la fotografía de Franco y Hitler dándose la mano en la entrevista de Hendaya. Desde el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles en México*, se celebró la labor de los jóvenes, cuyo compromiso dejaba de estar en duda. En relación con las protestas contra la embajada, Vicente Rojo recuerda una anécdota en la que, en una ocasión, se acercó hasta allí:

Creo que con Federico, habíamos ido a hacer una pintada porque había allí una representación franquista. Ellos salieron con el bote, y yo, por mi timidez, obviamente, me quedé en el coche. Pero les estaba acompañando. Protestábamos porque llegaba no sé quién. Algunas cosas se consiguieron².

Menos multitudinario que la manifestación luctuosa ante la embajada fue el baile que se organizó para celebrar el final de 1959 y que fue criticado por considerarlo

2. Declaraciones realizadas durante la entrevista mantenida con la autora de este trabajo en el estudio del artista en Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

una iniciativa frívola desde algunos sectores, a pesar de que los fondos recibidos se destinaron a los políticos presos en las cárceles franquistas. Y frustrado fue el proyecto de llevar a cabo un Congreso Mundial de la Cultura Española en el Exilio, mientras que sí se realizó, con éxito, un acto en solidaridad con el escritor español Luis Goytisolo, con motivo de su detención, así como con los demás antifranquistas detenidos por la dictadura militar. Se celebró un multitudinario evento el domingo 6 de marzo de 1960, en el cine Versailles de México D.F. El acto contó con la participación de intelectuales del exilio español republicano de tendencias políticas muy distintas, como Max Aub, Mariano Granados, Juan Rejano, Daniel Tapia, Antonio M. Sbert y José de la Colina; y con la adhesión de renombrados intelectuales mexicanos, entre los que se encontraban Agustín Yáñez, Alfonso Caso, Juan Rulfo o Carlos Fuentes. Igualmente, se elaboró un manifiesto contra las detenciones de los antifranquistas en España que firmaron muchos de los intelectuales europeos más renombrados: Louis Aragon, Jean Genet, François Mauriac, Blas de Otero, Jean-Paul Sartre o Charles Chaplin. En esta convocatoria, Vicente Rojo sí tuvo una aportación destacada en lo que se refiere a la difusión. Gracias a él, que por entonces trabajaba como diseñador del suplemento cultural de *Novedades*, y a Fernando Benítez, que lo dirigía, se publicó una reseña del acto y se dejaba constancia de las adhesiones que se iban recibiendo.

Otra de las actividades del ME/59 con el objetivo de recaudar fondos para enviar a los antifranquistas en España fue la creación del Grupo Experimental de Teatro, que llevó a cabo una única representación: *La barca sin pescador*, de Alejandro Casona, o la editorial Nuevas Generaciones, que únicamente publicó la novela *Soldado y medio* de Francisco M. Ortas. De talante más ideológico fue la convocatoria que hizo el movimiento para recibir al entonces presidente cubano Oswaldo Dorticós Torrado en su visita a México durante un viaje por toda Latinoamérica con el que recababa apoyos para la joven revolución. De los contactos realizados durante esa estancia, el ME/59 fue invitado para asistir al Primer Congreso de Juventudes Latinoamericanas, que se celebró en Cuba en el verano de 1960. Acudió Federico Álvarez como delegado del movimiento, que, según publicó posteriormente la *Hoja de Información* del ME/59, se encargó de encabezar la delegación española (Aznar Soler, 2011: 177).

No todas las actividades del grupo contaron con la misma implicación de Vicente Rojo, que ya había mostrado claramente su distancia con los postulados comu-

nistas. Sí participó activamente en la exposición y rifa de cuadros con la que se pretendía recaudar el dinero suficiente para contribuir a dar un apoyo decisivo a la unión de las diferentes organizaciones políticas de la oposición antifranquista en España. Incluso, en este sentido, se habían realizado varios encuentros internacionales entre representantes del ME/59 y otras formaciones políticas. La muestra y el sorteo se prepararon con la minuciosidad y los esfuerzos que el objetivo requería, y finalmente la inauguración fue el 10 de octubre de 1961. Entre los artistas que cedieron obras, se encontraban David Alfaro Siqueiros, Leonora Carrington, García Ponce, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Alberto Gironella, Juan Soriano, José Renau y Vicente Rojo. Este último recuerda el magnífico éxito que supuso la venta de los boletos para la rifa, como también la anécdota de que el ganador del cuadro que él había cedido no lo quiso, con lo que se lo quedó, muy satisfecho, la persona que le había vendido el boleto. También que Leonora Carrington cedió «un cuadro preciosísimo» que le tocó al hermano del artista, Francisco Rojo Almazán.

Si bien Vicente Rojo admite su participación en el ME/59 y, especialmente, su intervención en movilizaciones como la que se hizo para protestar contra el encarcelamiento de Luis Goytisolo o la rifa de cuadros de pintura, también es cierto que tampoco disimula su distancia por la presencia dominante de la ideología comunista en el funcionamiento del movimiento, como en una de las convocatorias que supondría el fin del movimiento: la I Conferencia de Organizaciones Juveniles de la Oposición Democrática, inaugurada en París el 22 de abril de 1962. Las huelgas de los mineros asturianos en 1962, y el cambio en la estrategia de lucha antifranquista que se impuso, se apuntan también como la causa del fin del ME/59. Sin embargo, Federico Álvarez, dirigente del movimiento y militante de la JSU y del PCE posteriormente, dejó constancia de su ferviente defensa de la independencia del ME/59 con respecto tanto a la JSU como al PCE.

Tampoco el proyecto de Ediciones Era, promovido por Vicente Rojo, acabó siendo lo que hubiese parecido estar llamado a ser, al parecer de Josep Mengual: «la editorial por antonomasia de la segunda generación del exilio del 1939» (Mengual, 2011: 444). A pesar de su clara voluntad política y de haber sido fundada por hijos de exiliados republicanos (Neus y Tomás Espresate, Vicente Rojo, José Azorín), no se convirtió en una herramienta más de apoyo en la lucha antifranquista, en gran parte por «el grado de voluntad de integración en la cultura mexicana» (*Íbid*). Su

propósito de intervenir en la vida mexicana hacía imposible la inclusión en su catálogo de autores que, por reacción a la posición de sus padres, como señala Mengual, habían renunciado a una temática política. Por tanto, Ediciones Era llegó a ser una editorial de referencia, pero no para el grupo de hispanomexicanos.

Las aportaciones de Federico Álvarez siempre son iluminadoras y productivas, pero de especial interés resultan los matices que señaló a la hora de legitimar o consolidar etiquetas que habían de definir al grupo de intelectuales y agentes culturales en medio del que creció:

Hablamos de «segunda generación» partiendo de criterios solamente genealógicos: generación de los padres (primera, la de los que hicieron la guerra, que coincide aproximadamente con la generación del 27 o «de la República») y «generación de los hijos» (la de los que la vivieron con menos de 14 o 15 años). Pero, como en la vieja querrela de «antiguos» y «modernos», también aquí nos encontramos una «edad media», una generación «intermedia», que algunos han denominado «perdida» o «rota» y que forman los jóvenes de la guerra, los del 36 (...); los que participaron de manera notoria en el Congreso de intelectuales de Valencia del 37, como organizadores en gran medida (...) Luego venimos nosotros, «los hijos» de la primera generación que, llegados niños al exilio, se nos denomina en México (y, por lo que veo, también aquí) con generalización apresurada, los hispano-mexicanos o la «segunda generación». (Álvarez, 2011: 43)

Dos problemas principales definieron el desarrollo de las vidas tanto de los exiliados como de sus hijos, según Álvarez: uno de carácter político y otro de identidad. Subrayamos el hecho de que las dos generaciones comparten estos conflictos, puesto que tal coincidencia se convierte en una pequeña mutación con respecto al grupo de intelectuales y agentes culturales sobre los que queremos centrar la atención en este trabajo. De esta minúscula variación puede generarse todo un grupo de condiciones que hacen que se propicien actitudes o comportamientos que nos ayudarían a señalar como herederos del exilio un grupo de personas bien diferenciado de la segunda generación o generación hispanomexicana.

Si Federico Álvarez señala tres generaciones afectadas por el exilio, y Angelina Muñiz establece que los herederos del exilio son los nacidos entre los años 1924 y 1937, aquí rastreamos y, en ocasiones, reivindicamos la presencia de las conse-

cuencias del desplazamiento todavía en escritores y escritoras nacidos cuando ya se había superado ampliamente la década de los cuarenta. Los consideraremos descendientes del exilio, y escogemos el año 1942 como posible e indeterminado arranque puesto que en ese año nacieron, por ejemplo, Roger Bartra o Federico Arana, cuyas trayectorias, vivencias y obras poco tienen que ver con quienes nacieron durante los años treinta o veinte. Desde esta perspectiva, el desencanto que, paradójicamente, supuso la victoria de los Aliados, resulta clave. Los niños y niñas nacidos a partir de 1942 no pudieron vivir o recordar haber vivido el ambiente de ilusión y expectativas creadas alrededor de tal victoria. Tampoco experimentaron en primera persona la decepción al comprobar que nada cambiaría en España y que la derrota del general Franco seguía a la misma distancia que estaba cuando sus progenitores o mayores se vieron obligados a abandonar su país. Crecieron en la constatación de la decepción definitiva. Así, en el imaginario colectivo de su infancia ya no brillaba con la misma intensidad la posibilidad del regreso una vez que los Aliados liberaran a España del totalitarismo franquista. En muchos casos, la posibilidad del regreso se disolvió para siempre, con lo que el único territorio firme que les quedaba y que conocieron los niños y niñas nacidos en la década de los cuarenta era el que pisaban cada día en México. Por este motivo, ya no les apremia la necesidad que tenían los representantes de la segunda generación de crear un espacio imaginativo propio que les dotara de un territorio estable ante la amenaza del abismo. Han crecido sobre un suelo que ya se presenta como sólido soporte, y sobre él han de buscar su propio camino. Además, merece la pena señalar que algunos niños de la guerra se habían distanciado claramente de los conflictos y divisiones del colectivo de exiliados y habían apostado por una integración plena en la sociedad mexicana.

Son frecuentes los testimonios sobre cómo la segunda generación fue educada en una suerte de espera a que llegara el momento de regresar. Crecieron en una cultura española que quería conservarse a toda costa, para lo que se crearon por refugiados españoles centros educativos como el Colegio Madrid, el Instituto Luis Vives y la Academia Hispanomexicana. Como es obvio, la formación recibida allí ejerció como potente canal de transmisión de la vivencia del exilio. Sin embargo, la intensidad también fue diferente entre profesores y alumnos a finales de la década de los treinta a como lo sería avanzados los cuarenta y durante los cincuenta. Por otra parte, en los años sesenta, la ciudad de México viviría una situación de privilegiada efervescencia cultural, con la entrada en escena de destacadas figuras

intelectuales y artísticas. Aunque de un contexto de tal riqueza se pudo beneficiar cualquier persona con unos mínimos intereses culturales, no es menos cierto que no pudo tener el mismo resultado para los jóvenes que en ese momento todavía estaban dando forma a su personalidad y sus intereses que para quienes ya venían con una sólida instrucción cultural de España o para quienes habían superado una adolescencia alumbrada bajo los designios de la Institución Libre de Enseñanza y las tradiciones españolas. En cuanto a la política, si desde la segunda generación todavía hubo quien mantuvo denodados esfuerzos para apoyar la lucha antifranquista desde instituciones como las JSU, o con iniciativas como el Movimiento Español 1959 o incluso con la creación de una editorial como Era, quienes ya crecieron como plenamente mexicanos y vivían en una ciudad que explotaba culturalmente, pasaron la lucha política específicamente antifranquista a un plano todavía menos relevante, aunque no desapareciera totalmente. Por eso, finales de la década de los cincuenta o inicios de los sesenta es el límite marcado como fecha de nacimiento para el grupo de descendientes del exilio que son objeto de estudio aquí. La mayoría de ellos actualmente se encuentran disfrutando de una etapa vital en que su trayectoria literaria está plenamente consolidada y son activos agentes del mundo cultural, literario o académico en el que viven.

1.2. Qué se hereda del exilio. Testimonios y conversaciones con José María Espinasa, Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Federico Arana, Ángel Miguel, Paloma Ulacia Altolaquirre, Roger Bartra y Ana y Alicia García Bergua

Parece existir un consenso al aceptar que la segunda generación o hispanomexicanos compartían o heredaron de sus mayores la condición de exiliados. Muchos habían nacido todavía en el país de sus padres, en tránsito –como es el caso de Angelina Muñiz-Huberman– o en un territorio que parecía acogerles solo de manera provisional. Sin embargo, la mayoría de los autores a quienes consideramos descendientes –los nietos de la primera generación o bien los hijos de la generación intermedia o de los niños de la guerra– ya nacen en el que es y va a ser el país que, por lo menos legalmente, les va a proporcionar una nacionalidad. Sin embargo, aclarado este matiz, también conviene señalar la inevitable pervivencia del sentimiento del exilio en muchos de ellos. Así lo hacen algunos de los representantes de los descendientes que hemos reunido aquí para tratar de

dilucidar qué pervive de la experiencia de sus abuelos o padres en su carácter, sus sentimientos y su producción literaria.

Por algunas coincidencias que aparecerán, más adelante, en las afirmaciones de varios de los autores sondeados, volvemos en este punto al estudio de Valverde Gefaell sobre la manera cómo se transmite generacionalmente el trauma de la violencia política. Como ya se ha dicho, el trabajo de la estudiosa y profesora en enfermería está realizado desde una perspectiva psicoanalítica, por lo que el inconsciente adquiere un papel predominante. Veremos que es un concepto al que también acuden algunos de nuestros testimonios. Por otra parte, merece la pena poner atención en la descripción que hace, siguiendo las teorías de Nicolás Abraham y María Torok (Valverde Gefaell, 2016: 77-79), de las tres generaciones a las que nos estamos refiriendo. La primera sería la de lo «indecible», puesto que los represaliados prefieren no hablar de su experiencia; la segunda sería la «generación de lo “innombrable”», puesto que esta generación «no pudo construir una representación verbal de lo que les ocurrió a sus padres»; y la tercera sería «la generación de lo “impensable”», aquella en la que los expertos han descubierto:

Un alto nivel de fobias y obsesiones. Esto es comprensible, ya que de las tres generaciones es la que más ha acumulado de los inconscientes de las generaciones previas. Los comportamientos distorsionados para cubrir el trauma, comportamientos que utilizaron los abuelos, los aprendieron los padres y se distorsionaron aún más al pasar a los hijos, al no estar ligados a información clara y directa. (Valverde Gefaell, 2016: 79)

De los autores reunidos aquí como representantes del exilio heredado, entre quienes consideran más vívida la herencia recibida se encuentra el antropólogo Roger Bartra, nacido en Ciudad de México el 7 de noviembre de 1942. Directamente asegura que «Yo he dicho que soy un exiliado permanente, pues soy extranjero en el país donde nací y también lo soy en Cataluña. Al mismo tiempo, soy muy latinoamericano y muy europeo. Mexicano y catalán»³. Así, la naturaleza del exiliado:

3. A partir de este momento, todas las referencias a las declaraciones de los autores mencionados pertenecen a entrevistas realizadas por la autora de este trabajo, salvo que se detalle otra información. La versión completa de las entrevistas puede consultarse en los anexos.

Es parte de mi identidad, y es la condición que ha permitido escribir libros como *La jaula de la melancolía*. Mis estudios sobre el mito del salvaje europeo fueron impulsados por mi condición de exiliado, pues son una reflexión sobre la manera de afianzar una identidad por contraste a una otredad salvaje. La condición de exiliado, es decir, de cierto alejamiento, me ha ayudado en mi trabajo como antropólogo, pues la distancia ayuda a entender muchas cosas de las sociedades en que uno vive. Y he vivido en diferentes lugares, además de México: en Estados Unidos, en Venezuela, en Francia, en Cataluña y en Inglaterra.

En un sentido parecido se manifiesta la ensayista, narradora y poeta Tatiana Espinasa Yllades, nacida en la Ciudad de México el 20 de marzo de 1959. Es hija del profesor y escritor Juan Espinasa Closas (Montcada, Barcelona, 1927-Ciudad de México, 1990), a quien como hemos visto se ha incluido con frecuencia en las nóminas de los escritores hispanomexicanos, y nieta de Josep Espinasa Massaguer (Montcada, Barcelona, 1894-Ciudad de México, 1961). Se considera «si no hija, “nieta” del exilio», y en su caso cree que, efectivamente, «se hereda la condición», aunque los límites los establece cada persona. En su propia familia, algunos primos –merece la pena señalar que no se dedican a la literatura– prefieren no recordar:

Olvidar absolutamente todo lo referente a la guerra; nosotros, en cambio, los Espinasa Yllades [su hermano, José María Espinasa Yllades, como ya se ha dicho es poeta, ensayista, crítico, editor y gestor cultural, y sus hermanas siguen involucradas en la gestión del Instituto de Cultura Superior fundado por su padre], hemos intentado preservar la memoria, el recuerdo vivo de la tierra perdida... A mí, la herencia me inoculó contra cualquier nacionalismo, incluido el regional, haciéndome una mujer contenta ahí donde me encuentre.

Por su parte, Paloma Ulacia Altolaguirre –hija de Paloma Altolaguirre y nieta de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, nacida en Ciudad de México en 1957– asegura que «realmente soy medio española», una sensación que parece también reforzarse por la percepción externa: «Ahora me entero de que mis amigos de juventud me veían como española». A la importancia de cómo somos percibidos por los demás para la creación de la propia identidad se refiere también Tatiana Espinasa:

En México, hace unos treinta años, un poco más quizá, ser hijo del exilio, o nieto, según se acepte, era la entrada a un cierto mundo, o cerrar las puertas definitiva-

mente a él. En mi caso, recuerdo la confusión de ciertas personas: «¿tu abuelo era rojo?»... y una cierta burla de mi alma. O, por otro lado, el respeto y la admiración profunda que se le tiene al refugiado que sobrepasó su propio exilio (obligándolo a agradecerle a un país lo que le quitó el suyo...).

Claramente diferente es el posicionamiento de Ángel Miquel, nacido en Torreón, Coahuila, en 1957, hijo de un soldado de las Brigadas Internacionales que «por una enfermedad no pudo salir de España cuando los republicanos perdieron la guerra, por lo que tuvo que permanecer en el país en los primeros años del franquismo hasta lograr en 1949 el anhelado permiso de emigración». Como le sucedió a Vicente Rojo, al padre de Ángel Miquel le dio tiempo para sufrir el gris país que el franquismo estaba construyendo, por lo que la experiencia imposibilitaba la creencia en un cambio. Por eso, al llegar a México, se naturalizó y se rodeó de un entorno plenamente mexicano y se integró en su sociedad, «en la que por cierto convivió con una buena cantidad de españoles, del exilio del 39, y también de antes y después». Por su proceso de mexicanización, el padre de Ángel Miquel «nunca insistió en su condición de exiliado, y esa perspectiva fue la que heredé», aunque asistió al Colegio Madrid y «me empapé de cierta narrativa que cohesionó a muchos exiliados del 39 y fue transmitida a sus hijos y nietos. A través de esa narrativa, dos o tres generaciones heredaron el sentimiento (no la condición) del exilio».

También matiza especialmente la herencia recibida el poeta, traductor y lexicógrafo Francisco Segovia, nacido en Ciudad de México en 1958, hijo de uno de los poetas considerado como uno de los principales representantes de la segunda generación o hispanomexicanos, Tomás Segovia (Valencia, 1927-Ciudad de México, 2011). Ya hemos visto, a través de Bernard Sicot que Segovia es uno de los poetas que expresó claramente su deseo de distanciarse del encasillamiento que suponía el exilio, aunque no siempre le resultase fácil. Distanciándose de la condición de quien pierde la patria y se siente marcado indeleblemente, su hijo Francisco Segovia sí se considera un heredero del exilio, aunque matiza los motivos:

Pero sobre todo por la clase de exilio de que se trata: exilio *republicano* español; es decir, exilio por razones políticas, de principios, incluso morales, pero no económicas ni de esa otra clase (la de la narcoviolenencia) que ahora desplaza a miles y miles de mexicanos...

Por otro lado, la identificación con la reivindicación política, que sigue sintiendo vigente en sus fundamentos, se complementa con la condición de exiliado, pero que trasciende la definición de exiliado republicano español de 1939, puesto que:

La condición de extranjero y «recién llegado» es tan común que casi ninguna familia se libra de ella. Por vía materna, por ejemplo, pertenezco a la primera generación que nació en la capital de México; o sea, que también por ese lado soy una especie de recién llegado (un desplazado, en última instancia, de las guerras revolucionarias).

De la misma manera que el padre de Ángel Miquel nunca insistió en su condición de exiliado, Tomás Segovia, como explica su hijo:

Solía decir que los verdaderos exiliados habían sido sus padres, no él mismo. Con eso quería decir que él, siendo apenas un niño, no tomó la decisión de partir al exilio, como en cambio lo decidieron sus padres. Y es verdad: a él no lo arrancaron de «una vida hecha» sino que tuvo que ir haciendo la suya a su manera, y eso fue ya en México. En ese sentido, estaba plenamente integrado a la sociedad mexicana. Si acaso, lo distinguía de los demás mexicanos (aparte de la pronunciación española de la ce, que, aunque leve, nunca perdió) justo esa voluntad de integración. Él evitaba a toda costa la vida del gueto, y decidió ahorrársela también a sus hijos. Esto no significa que cortara de tajo los lazos que lo unían con el exilio (fueron muy importantes en su formación, por ejemplo, Emilio Prados y –sobre todo– Ramón Gaya), pero fue algo que no pasó a nosotros, sus hijos.

La actitud de Tomás Segovia, y la que transmitió a sus descendientes –por lo menos a través de cómo lo explican estos– coincide en varios aspectos con la de su compañero de generación y quien fuera un estrecho amigo durante una época de su vida, Juan Espinasa Closas. Su nombre aparece en las nóminas que se realizan de los autores hispanomexicanos, como las realizadas por Sara Escobar Gallofré y la de Eduardo Mateo Gambarte (2017: 15), aparte del hecho de que también fue mencionado por Max Aub en el discurso que se considera como presentación de la generación. La visión de su hija Tatiana Espinasa Yllades, coincide con la profunda presencia de la melancolía que Aub les reprochó en su juventud, ya que siempre le pareció:

Un hombre atormentado por el exilio (¿no lo estamos todos?), era especialmente inadaptado al mundo que lo acogió, pero no por ello un hombre del exilio. Consi-

dero que, de alguna manera, vivió con la idea de una contingencia permanente, en un terreno que no sentía firme, bajo el asombro diario de sí, efectivamente, haber creado una familia y vivir del magisterio, su vocación profunda. ¿El país perdido? Siempre ahí, como el origen y el reducto «puro» de la vida. ¿Idealizado? Yo considero que era lo único real, para él y, de verdad, un poco también para mí... De ahí mi «reconquista de la tierra perdida» a los 19 años en Bellaterra.

Los cuentos que Juan Espinasa escribió rezuman un tono nostálgico que su hija atribuye a:

Su condición de exiliado, tanto él como su padre, su familia toda, no superaron nunca la idea de la expulsión, la imposición del destierro. Pienso, además, que su exilio fue en el momento de su adolescencia, de sus primeros amores, y eso lo marcó para siempre. Claro, la vida, el arte, transfiguraron esa cicatriz, la hicieron menos visible, pero no hay olvido para, ni de la guerra. Fue un hombre herido (y lo afirmo, yo que soy producto de ese exilio).

El hermano de Tatiana Espinasa, José María Espinasa (Ciudad de México, 1957) coincide en señalar la inadaptación de su padre: «Aunque nunca me sentí español, lo que sí puedo decirte es que mi padre, como muchos de su generación, nunca se adaptó del todo a México, a pesar de llegar muy jóvenes». Es precisamente por esta incapacidad de integrarse totalmente a la vida mexicana –porque para esta generación «fue muy doloroso el desarraigo»⁴ y porque algunos de aquellos jóvenes se negaron a vivir en la España recreada artificialmente en México– por lo que José María Espinasa considera que su padre tampoco quiso que sus hijos vivieran en lo que se consideraba el gueto de los exiliados. En ocasiones, un detalle tan simple como la manera de pronunciar una letra se ha interpretado como la voluntad o la capacidad de integrarse en una cultura. Así, José María Espinasa recuerda cómo en México se hacía una cierta burla de que Luis Rius, después de tantos años viviendo en México, todavía «ceceaba», es decir, que todavía pronunciaba la letra *c* según la fonética española. También Ángel Miquel, para argumentar la integración de su padre asegura que «dejó de cecear», mientras que algunos alumnos de Juan Espinasa Closas afirman que no es que siempre ceceara, pero que conservó un cierto tono español en la forma de hablar.

4. Declaraciones realizadas durante el seminario de GEXEL el 30 de abril de 2019. La transcripción de su intervención puede consultarse en el anexo.

Espinasa Closas se casó con una joven mexicana, Alicia Yllades Díaz de León, y nunca habló en catalán, la que había sido su lengua materna, con ninguno de sus cinco hijos, algo que uno de ellos, José María, se explica «retrospectivamente, porque era una manera de evitar el desarraigo o enclaustramiento en un gueto que siempre estuvo latente»⁵. El deseo del padre de que sus descendientes crecieran como ciudadanos plenamente mexicanos era tal que José María Espinasa confiesa su sorpresa por haber llegado tan tarde al «tema» del exilio, en el que posteriormente ha desarrollado una prolífica investigación. Su abuelo, Josep Espinasa Massagué, sí hablaba en catalán a sus nietos, lo que ha posibilitado que su nieto sea un buen lector de la poesía en esa lengua, que conoció directamente durante los dos años que vivió en Ripollet (Barcelona) a principios de los setenta. Ha traducido a Salvador Espriu, Gabriel Ferrater y J.V. Foix.

Los testimonios de José María Espinasa, Ángel Miquel y Francisco Segovia acerca de la voluntad de sus padres resultan representativos para comprobar cómo la desafección política, entendiendo esta como distanciamiento de la lucha antifranquista, que se denunciaba desde el artículo anónimo de *Las Españas* en la segunda generación del exilio, se materializó por completo en la tercera generación. Las simpatías por los ideales siguen presentes, pero la preocupación principal es el desarrollo de la sociedad en la que han nacido. El exilio ya no es una condición en la que se reconozcan, ni siquiera que quieran reivindicar para sentirse poseedores de un atributo que les predisponga a un *status* especial dentro de su entorno. El exilio es una herencia cultural y una estructura de significados del mundo, pero no la única que rige su comportamiento. En el caso de Tatiana Espinasa, su reflexión resulta interesante porque le conduce a acabar con una afirmación tan contundente como que ella misma es «producto de ese exilio», mientras que en otros casos se relativiza más la influencia recibida.

Mucho más crítico con el legado recibido del exilio se muestra Federico Arana en sus irreverentes *Yomorias, mimorias, memorias (Memorias de un refugacho)*, ya desde el mismo título. Antes de entrar en sus reflexiones, nos pone en situación con la utilización del término despectivo con que «les llamaba Cantinflas haciéndose eco de un sentimiento casi unánime, no nos finjamos pendejos» (Ara-

5. Declaraciones realizadas durante el seminario de GEXEL el 30 de abril de 2019.

na, 2016: 61). También recordó la utilización del adjetivo Guillermo Sheridan al analizar la actitud de parte de la intelectualidad mexicana, especialmente la de derechas, al recibir a quienes llegaban huyendo de las consecuencias de la Guerra Civil Española: «Los “hermanos exiliados” del discurso oficial eran para la población media “refugachos” o “refugiados”, embajadores de una querrela política y religiosa que, para algunos, estaba por reiniciarse entre equivalentes facciones ideológicas en tierra mexicana» (Sheridan, 1998: 253).

Federico Arana nació en Tizayuca, Hidalgo, el 27 de noviembre de 1942, hijo de los escritores María Dolores Arana (Zumaya, 1910-Hermosillo, México, 1999) y de José Ramón Arana (Garrapinillos, Zaragoza, 1905-Zaragoza, 1973). En cuanto a edad, sería uno de los primeros representantes del grupo que hemos constituido como descendientes del exilio. Su visión de la experiencia de los padres y su plena integración mexicana lo justifica, además de los argumentos que ya se han ido desgranando hasta ahora. En su libro, la herencia del exilio tiene un papel preponderante, aunque no único, especialmente la memoria del país de origen de sus padres que recibe:

Entre sus recuerdos de la guerra y este tipo de mensajes fui asimilando una imagen de España tan triste, gris y cruda que tuve una agradable sorpresa cuando me hizo saber que en aquel país de sus amores el sol brillaba intensamente la mayor parte del año. (Arana, 2016: 13)

Por la actividad de sus padres, Federico Arana estuvo en contacto directo con muchos de los nombres más destacados de la primera generación del exilio. Sin embargo, su mirada es mucho más distante, por ejemplo, que la de Tatiana Espinasa o la de Paloma Ulacia Altolaguirre. Precisamente, la pareja formada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez aparecen con frecuencia en las memorias del hijo de José Ramón y María Dolores Arana:

En el 3-A del edificio Ermita vivían tres personajes maravillosos: Concha Méndez, Manuel Altolaguirre y su hija Paloma. Entre ellos viví un par de temporadas y, como estaba a tres cuadras del Instituto Luis Vives, allí mismo iba a comer cuando había clases vespertinas. (Arana, 2016: 48)

La generosidad de la pareja Altolaguirre-Méndez es destacada para hacerles aparecer como víctimas o pacientes receptores del mal humor de Luis Cernuda,

quien deviene a menudo el símbolo de algunas de las conductas más irritantes del exiliado. De la generosidad de Altolaquirre, al parecer de Federico Arana, se aprovechaba «la picaresca refugíbera» (Arana, 2016: 56). La utilización del adjetivo, como ya hizo con el de *refugacho*, establece una distancia que insiste en reforzar continuamente. El desdén con que considera que el Partido Comunista trató a su padre es otro de los motivos que refuerzan la actitud crítica hacia la comunidad de exiliados: «Con los años fui enterándome de que los comunistas habían anatemizado a mi padre, aplicando la consigna de desprestigiarle y retirarle el saludo (...) José Ramón Arana se había pasado de tueste» (Arana, 2016: 15). De la misma manera que Ángel Miquel y Tomás Segovia se negaron a hacer perdurar la condición de exiliado, la actitud de los Arana con respecto a la comunidad de exiliados también marcará la actitud de sus descendientes: «Mi padre no veía con buenos ojos a la gran mayoría de coñodicientes trasterrados por resultarle gritones, asfixiantes, sectarios y repletos de prejuicios». (Arana, 2016: 151) El posicionamiento ideológico y político anterior al exilio a menudo sigue siendo una frontera o motivo de enfrentamiento aun cuando todos los exiliados forman una comunidad aparentemente uniforme, ya que su desplazamiento responde a una poderosa razón originaria común:

Entre un padre nostálgico y sobradamente nacionalista y una madre con tendencias *abertzales* y moderadamente hispanóforas había una zona conflictiva en que a los arantitas no nos resultaba fácil maniobrar. Para completar el cuadro, procedente de Nueva Inglaterra apareció en el horizonte coyoacanense, concretamente en casa de Concha Méndez, el poeta Luis Cernuda. (Arana, 2016: 73).

Sin embargo, y a pesar de su reafirmación como mexicano, el origen español de los padres sigue estando presente, tanto en él como en su hermano, Juan Ramón Arana, y es heredado mediante diversas vías de contacto:

Por haber sido concebido en plena Guerra Civil Española, mi hermano tuvo noticia del sonido de las bombas, las sirenas y la metralla durante su vida intrauterina. Sobra decir, pues que nació en condiciones adversas y, para terminar de hacerle difícil la vida, cuando las hambres parecieron aflojar, cuando miedos y angustias abrieron paso a mejores estados de ánimo, cuando las estruendosas armas parecían haber quedado atrás, el Quiqui me vio irrumpir en su mundo provocando que el brevísimo reinado de un año cayera en picada. (Arana, 2016: 41)

Del fragmento precedente resulta significativo que considere que su propio nacimiento se produjo en un momento en que los miedos y las angustias habían empezado a aflojar, puesto que de alguna manera se atisba el inicio de una nueva época, aquélla a la que él siente que pertenece. A partir de ese nuevo comienzo, aferrarse al pasado ya sólo puede ser una fuente de conflicto con consecuencias a largo plazo:

Por último contaré que en los años ochenta el Gordo y el Flaco –a esas alturas se habían invertido los términos porque él llegó a pesar 120 kilos y yo rondaba los 83– vivíamos en la zozobra porque el funesto Gustavo Díaz Ordaz había sembrado de piedras el camino de todos los hijos de extranjeros. Por omisión de mi padre, empeñado en que éramos españoles y no tardaríamos en regresar a su tierra, nuestras actas de nacimiento no estaban asentadas en el Registro Civil y no había forma de renovar el pasaporte. Estábamos imposibilitados para salir del país. (Arana, 2016: 46).

Paradójicamente, el hecho de creer firmemente en el regreso imposibilitará más tarde a sus hijos salir del país que en un principio había parecido un destino meramente temporal.

Hemos visto con anterioridad de qué manera la mirada crítica de Arana hacia la comunidad de exiliados republicanos que se niegan a reconocer el entorno en el que viven y a formar parte de él está presente en otros autores de la segunda generación, como Gerardo Deniz (pseudónimo de Juan Amela). Nacido en Madrid en 1934 y fallecido en Ciudad de México en 2014, Deniz llegó a México en 1942. Es por tanto un representante de los niños de la guerra o generación hispanomexicana. En un artículo con el significativo y provocador título «Funesta influencia de los refugiados españoles sobre las editoriales de México», escribió «Yo soy (hasta donde pude ser semejante cosa a los siete años) un refugiado español, hijo de otro» (Deniz, 2016). Su testimonio es de utilidad porque, como en el caso de Arana, de la convivencia y la observación directa de la comunidad de exiliados extrae una amarga crítica por la cerrazón del colectivo. Una actitud, esta, que no siempre es positiva para los integrantes del *gueto*, puesto que denuncia determinadas actitudes mezquinas por parte de quienes ostentan algún poder para con quien no tiene tanto, como sucedía, a su parecer, en el sector editorial:

Confieso que me desconcertaba cómo era posible que existieran republicanos españoles, puros y ejemplares por definición, dueños de editoriales para las cuales mi padre y hasta yo nos quemábamos de tal modo las cejas –cuando que los altos principios y los atroces daños de la guerra habían sido supuestamente compartidos por todos. A mis 12 quizá no preguntaba por qué don Fulano se trasladaba en un largo automóvil y mi padre en tranvía. Pero, por inerte que fuese, acabé planteándomelo. Aún no sé explicar el hecho, lo reconozco. Tengo sospechas, nomás. (Deniz, 2016)

Las actitudes que observan los miembros de la segunda generación constituyen uno de los materiales con que se teje el relato que aprenden y adquieren –volviendo a recuperar la idea del «*habitus*» definido por Bourdieu– los descendientes de los exiliados. Así, la imagen final variará según las experiencias vitales de cada persona. En palabras de Paloma Ulacia Altolaquirre, en entrevista con la autora de este trabajo:

El exilio se hereda por las historias que te cuentan, por el recuerdo de las penas que sufrieron, por la forma de hablar, comer, por la amargura de quienes lo vivieron; por la duda de saber que hubieran podido ser más felices allá teniendo una familia grande, primos, amigos de familia. Mi madre vivió con la nostalgia de la familia española que no estuvo cerca de ella, además porque es hija única.

Otra de las especificidades de los núcleos familiares desplazados a otros países es que, con frecuencia, pueden hablar lenguas diferentes a las del país que les ha acogido. Recordemos la negativa de Juan Espinasa a hablar en catalán con sus hijos para favorecer su integración en la sociedad mexicana, una experiencia muy diferente a la de Roger Bartra:

El exilio se hereda si uno ha recibido una educación diferente y tiene una lengua materna que no es la del país en donde se ha nacido. Creí inmerso en la cultura catalana al mismo tiempo que en la mexicana. Además, por mi aspecto físico, en México siempre me han considerado extraño. Se hereda el exilio gracias a la actitud del entorno, que es una mezcla rara de rechazo y admiración.

Un símbolo claro de un contexto creado por un grupo de personas adultas que preservan la memoria de unas experiencias y la transmiten a sus hijos o a los menores incluidos en ese contexto es la película *En el balcón vacío*. Este mito

cinematográfico del exilio republicano español (Dolores Fernández Martínez, 2012), dirigida por Jomí García Ascot a partir de una idea de él mismo, María Luisa Elío y Emilio García Riera, agrupó un importante número de exiliados de segunda generación, ya fuese haciendo de actores, figurantes o colaboradores en las más variadas formas, como José de la Colina, Tomás Segovia, Mercedes y Consuelo de Oteyza, Vicente Rojo, que se encargó de los grafismos, o Conchita Genovés. El rodaje se llevó a cabo durante 40 domingos, entre 1961 y 1962, y en localizaciones de la ciudad de México que debían evocar a España, más concretamente Pamplona. El proyecto se recuerda como un emblema de la segunda generación, no sólo porque las vivencias de quienes llegaron a México de niños es el tema principal de la película, sino por el sólido núcleo de relaciones del que surgió y que, a la vez, contribuyó a tejer. Tanto es así que Alicia García Bergua (Ciudad de México, 1954), quien participó también del rodaje como extra que acompaña a la niña protagonista, encarnada por Nuri Pereña, recuerda el ambiente casi familiar de las sesiones de trabajo:

Lo que yo siento de alguna manera es que eran vivencias compartidas, era gente que estaba vinculada, no sólo porque eran muy amigos –mi papá [García Riera] y Jomí se conocieron en el cineclub del IFAL–, sino que esas vivencias en México, el hecho de ser extranjeros, de ser exiliados españoles, nos unieron mucho. Sí, entonces la película, de alguna manera, porque siempre había copias y se volvía a pasar, se volvió como una especie de álbum familiar. (Fernández Martínez, 2012: 281).

Los niños y niñas sienten que están jugando a representar lo que habían vivido sus padres. Los domingos de rodaje se convierten en encuentros festivos, casi familiares, pero también para recordar el dolor provocado por una circunstancia de gran trascendencia en la Historia. Sobre la convivencia con otros refugiados, la hija menor de García Riera, Ana García Bergua (Ciudad de México, 1960), recuerda que:

Yo me sentía importante, yo sentía que en nuestra raíz había pasado algo muy grande, muy gordo, y que por eso habíamos venido a vivir aquí, que nosotros llevábamos una historia atrás; será por eso que soy novelista; pero sí, que había una historia fuerte que no podía uno hacer como que no estaba. Bueno, estaba como que estas historias y esta parte entrañable y dolorosísima de las historias del exilio. (Fernández Martínez, 2012: 283)

Las niñas miran directamente a las experiencias vividas por los padres para entender su dolor, de la misma manera que lo hacen, como veremos más adelante, los hijos de Emile Jacobs en la novela *Las hojas muertas*, de Bárbara Jacobs. La empatía hace sentir como propia la experiencia, pero no a través de sentimientos directos, sino de sensaciones elaboradas para integrarlas en el discurso de la propia memoria. Se vive como un juego, con la apasionante intensidad del mundo del cine, pero la vida de las niñas es otra. Sienten que en su historia hay un acontecimiento pasado muy importante que de alguna manera condiciona su proyección hacia el exterior, pero a la vez sienten que su cotidianidad, su contexto tira con fuerza de ellas y quieren ser mexicanas. Alicia, nacida en 1954, siempre sintió:

Que mi papá era muy español, muy catalán, por familia, pero era alguien que quería integrarse a México, bueno por eso escribió la *Historia documental del cine mexicano* y se integró muchísimo en el mundo de México. Ahora, lo que sí nos hizo sentir, bueno lo que a mí me hizo sentir muchas veces, era que éramos personas de un mundo que no era exactamente México. (Fernández Martínez, 2012: 282)

Las dos hermanas aseguran haber heredado el dolor de la generación de sus padres, pero no el mundo que veían a través de ellos. Alicia asistió al Colegio Madrid, hasta que la expulsaron en primero de Preparatoria –los años de enseñanza que equivaldrían al bachillerato del sistema español:

Entonces yo siempre sentí que México estaba hecho como de fragmentos de muchos grupos de gente –ahora se está viendo más claramente–, y que yo formaba parte de esos grupos que ansiábamos ser mexicanos. Yo me acuerdo de que, tanto yo como mis compañeras de la escuela, ansiábamos venir de un pueblo de México, ser mexicanos, ser de un país que no fuera como una especie de recuerdo de nuestros padres. (Fernández Martínez, 2012: 282-283).

Ana, que nació seis años más tarde, asegura haberse sentido más mexicana desde el principio y que le atraía el internacionalismo que percibía en la sociedad que la rodeaba. Tal vez, la distancia que separa los nacimientos de una hermana y la otra se produjera un trascendente cambio en la identidad de sus padres:

Yo me crié más con los catalanes, me llevaban al Casal Catalán, que era un grupo étnico aparte de los españoles. Entonces fue muy curioso porque yo sí viví de alguna

manera ese tránsito que hicieron mis papás [Emilio García Riera y Alicia Bergua Grasa] de ser españoles a ser mexicanos; o sea, sí lo viví; por ejemplo, en la filmación de *En el balcón vacío* aún mis papás eran muy españoles, aún veíamos a mucha gente del exilio español, aún iba yo con mi abuela al Casal Catalán; y después eso fue como empalideciendo. Y sí, eso está de alguna manera retratado en mi poesía, cómo fue cambiando la identidad, cómo fuimos cambiando de piel casi sin darnos cuenta, ¿no?, con la vida familiar. (Fernández Martínez, 2012: 283-284)

El entorno y las historias que cuentan los refugiados conforman la narrativa de la que hablaba Ángel Miquel y de la que aseguraba haberse empapado en el Colegio Madrid. También Paloma Ulacia Altolaguirre asistió a este centro, que, con el Instituto Luis Vives y la Academia Hispanomexicana, acogería a la inmensa mayoría de los descendientes de los exiliados. José María Espinasa también lo hizo, aunque después de haber estado viviendo durante dos años, a principios de los setenta, en Catalunya. Fue tras la experiencia de residir en el país que tuvo que abandonar su abuelo y, después, estudiar en un centro fundado por refugiados españoles, cuando:

Me quedó claro mi descendencia de una rama particular de la sociedad mexicana, que era la de los refugiados. Resulta que mis compañeros hablaban de mí en sus casas y sus padres decían «claro, sí, el hijo de Juan» o «Claro, sí, el nieto del doctor Espinasa».

Si en Catalunya entró en contacto con la poesía catalana, el Instituto Luis Vives le permitió, especialmente su biblioteca, entrar en contacto con los poetas del exilio republicano español de 1939. Recuerda cómo los profesores, en una práctica pedagógica que actualmente resultaría totalmente reprobable, acostumbraban a castigar a los alumnos que se comportaban mal mandándolos a la biblioteca a leer. Allí, los estudiantes encontraban pilas enteras de libros, entre las cuales se encontraban ediciones de la mítica editorial Séneca, fundada por José Bergamín y Emilio Prados:

De repente había un montón de libros, y eran *La realidad y el deseo*, de Cernuda, o *Poeta en Nueva York*, o la poesía completa de Machado, y los profesores, con buen ojo docente, ahí sí, nos dejaban que los robáramos. Entonces, eso redondeó para mí esa idea de reconstruir desde el futuro el pasado de un ADN cultural. Una de las

improntas de la República Española fue la apuesta por la cultura y la educación. Esa fue su gran virtud y esa fue la virtud que en México desarrollaron más.⁶

También asistieron al Instituto Luis Vives, así como al Colegio Madrid, los hermanos Arana, como explica Federico:

Y yo comencé a estar en la mira desde segundo de primaria. Ocurrió durante el par de años en que asistimos al Colegio Madrid, institución un tanto aburguesada si hemos de compararla con el Instituto Luis Vives, pero como ya habrá de explicarse, nuestra madre suplía a una profesora y por tanto teníamos beca. (Arana, 2016: 11)

Más adelante, volverá sobre la superioridad educativa del Luis Vives y el carácter aburguesado del Colegio Madrid:

Al cabo de cuatro años, cuando la maestra faltante se reincorporó, tuvimos la dicha enorme de volver al Instituto Luis Vives, y digo dicha no porque estuviera más a la mano y fuera mejor escuela –que según las evaluaciones de la época lo era– sino porque ahí estudiaban y enseñaban muchos amigos y el clima general era considerablemente menos aburguesado que el del Madrid. (Arana, 2016: 27-28)

Si en el Colegio Madrid Ángel Miquel se empapó de la narrativa que, a su parecer, cohesionó a los refugiados del 39 y que se transmitía a sus hijos y nietos, Francisco Segovia también atribuye al Luis Vives buena parte de la responsabilidad de su formación republicana. Matiza que, probablemente, el hecho de que tres de los cuatro hijos de Tomás Segovia asistieran a ese centro educativo corresponde más a una decisión materna que no al deseo del poeta. Allí coincidió en las aulas con personas que ahora son autores reconocidos en México y con los que se identifica, como José María Espinasa. Sin embargo, la formación recibida hace que se identifique con causas que trascienden el exilio español de 1939:

De cualquier modo, supongo que mi educación republicana me ha llevado a buscar ciertas «afinidades electivas» a lo largo de mi vida y que no debe ser por un mero azar que mi mujer sea hija de republicanos por ambos costados, que mi hija sea

6. Declaraciones realizadas durante el seminario de GEXEL el 30 de abril de 2019.

nieta de dos exiliados europeos (el de los expulsados por Franco y el de los expulsados por Hitler), ni que muchos de mis amigos hayan sido expulsados por otros tiranos (Pinochet, Videla, Somoza), que tiranos nunca faltan... Quizá por eso creo que todas las familias se han visto obligadas a migrar alguna vez y se han sentido extranjeras, aun en su propio país. Es algo que viene de muy lejos, del origen. Muchos mitos fundacionales dicen esto mismo: en el origen, migramos.

En cambio, también se muestra crítico –en una actitud que tiene mucho que ver con las observadas en Gerardo Deniz, Federico Arana o en Ángel Miquel– con ciertos sectores donde, más allá de la herencia lógica de determinados aspectos de la vivencia del exilio, se ha hecho de esta experiencia una especie de forma de vida capaz de negar o aislarse de su entorno mexicano. Así, afirma sentirse lejos:

De los escritores que hacen del exilio –no ya su tema sino, sobre todo– su manera. No sé si me explico. Hay en México una veta poética subterránea (supongo que alentada por algunos exiliados que además fueron profesores de la UNAM, como Arturo Souto, Luis Rius y Federico Álvarez) que sigue una especie de tradición «españolista» para la cual los últimos grandes de la poesía en español son todos, además, héroes o mártires de la República Española: Miguel Hernández, León Felipe y –a no dudarlo– García Lorca (pero el de aires gitanos; nunca, o casi nunca, el de *Poeta en Nueva York*). Es una tradición, como todas, conservadora y a su modo nacionalista, que muy difícilmente se asoma –no ya a la correspondiente generación mexicana: Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Paz, sino– a Gil-Albert, Gil de Biedma, Gamoneda o Colinas. En cierto sentido, son herederos de Domenchina, que no logró nunca integrarse a México, y no de Díez-Canedo, Moreno Villa o Giner de los Ríos, que sí lo hicieron (o que al menos lo intentaron, abriendo los ojos al país que los acogía).

Mucho más conciliador se muestra José María Espinasa. Por las diferentes profesiones que ha ejercido y cargos que ha ocupado, ha observado hasta qué punto la contribución de los exiliados, de primera y segunda generación, se entrelazó para beneficiar el desarrollo de la cultura mexicana. Desde finales de los ochenta hasta mediados de los noventa, trabajó como jefe de redacción de *La Jornada Semanal*, el suplemento cultural de *La Jornada*, que por entonces dirigía Roger Bartra:

Lo cual se suma para que vaya ampliando mi relación con ese exilio al que me doy cuenta de que pertenezco, porque habría sido mi ámbito natural de no haber sido

por esa actitud familiar, que además agradezco, de no ponernos en el globo de cristal que podía ser la comunidad de exiliados⁷.

Más tarde, como responsable de publicaciones de El Colegio de México, cree que ya era imposible que pudiese negar la presencia del exilio en su vida. Así, ha desarrollado una actividad como investigador, editor y promotor cultural en la que ha defendido que «[Carlos] Pellicer, Alberti y Lorca tenían un lenguaje común, que Cernuda y Altolaguirre dialogaban con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia»⁸.

Otro concepto clave para acabar de definir el exilio, y por lo tanto también el heredado, es el de su resolución. Asegura Josep Solanes que «no debería uno tener que regresar del exilio con el mismo verbo con que se regresa, por ejemplo, de una merienda de campo» (Solanes, 2016: 271), de ahí la dificultad también para encontrar la palabra precisa que defina la relación que se mantiene tras el exilio con la tierra que fue el origen. El psiquiatra plantea las similitudes posibles entre el exilio y el regreso. En el caso de los descendientes de los refugiados, nacidos y crecidos como plenamente mexicanos, no puede darse en ningún caso un regreso, aunque en la relación con España y en sus esporádicos viajes pueda darse todavía un cierto componente emocional o de identificación. Francisco Segovia fija taxativamente que «Para mí, volver es siempre volver a México». Mediante esta relación también es posible acercarse a la idea del país que heredaron. En el caso de Paloma Ulacia Altolaguirre, quien se considera «medio española», su madre, Paloma Altolaguirre, se integró totalmente en la sociedad mexicana, «realmente no conoce otro país», y la experiencia del exilio la recibió a través de su abuela, Concha Méndez, quien moriría en Coyoacán. Sobre su relación con España, asegura que es un país que le gusta mucho y que «en los últimos años he ido varias veces, si tuviera que emigrar sería a Madrid. Aunque el carácter español ahora me resulta a veces agresivo». En cuanto a los hermanos Espinasa Yllades, por voluntad de su madre, también descendiente de españoles aunque que no refugiados de 1939, mantuvieron una relación constante con Catalunya durante su adolescencia, llegando a estudiar en la Universidad Autónoma de Barcelona. José María Espinasa recuerda que entonces vivió:

7. Declaraciones realizadas durante el seminario de GEXEL el 30 de abril de 2019.

8. Declaraciones realizadas durante el seminario de GEXEL el 30 de abril de 2019.

El exilio en su parte más evidente, el sufrimiento de los que se habían quedado. El consultorio médico de mi tío abuelo Ramón, que se exilió en Venezuela, estaba intacto, como en el 39, cuando yo llegué a esa casa; y mis tías casi esperaban que retomara las consultas interrumpidas entonces. Fui en cierta manera el símbolo del regreso de los que se habían ido treinta años antes.

A principios de los setenta, Juan Espinasa Closas recibió una oferta para impartir clases en esta universidad, por lo que intentó preparar a sus hijos. Sin embargo, el proyecto no prosperó. Tatiana Espinasa Yllades recuerda el abatimiento que provocó la propuesta frustrada, y coincide con Solanes en las similitudes entre el regreso y el exilio:

Él siempre me decía «devolverle a alguien, a los cincuenta años, un país que le quitaste a los dieciocho... No, no es justo». Podríamos inferir que, para no vivir aún más en el destierro, no intentó el regreso con verdaderas ganas ni ánimos. ¿Un segundo destierro? ¿Ahora voluntario?

Además de los viajes en su juventud, José María Espinasa visita con frecuencia, casi siempre por motivos de trabajo, España, un país con el que mantiene una activa relación que se manifiesta en sus trabajos de investigación y literarios.

La relación de Roger Bartra con España es, según sus propias palabras, «muy sencilla y compleja al mismo tiempo». Viaja con frecuencia al país y tiene las dos nacionalidades. Sus libros se publican en una de las editoriales literarias españolas de referencia, Anagrama, y en sus trabajos la historia del país donde nacieron sus padres es con frecuencia objeto de análisis, como hizo en el ensayo *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*.

Sobre las complejidades siempre relacionadas con los regresos y las vueltas llama la atención Francisco Segovia al hablar de su padre:

Y no deja de parecerme significativo que –aunque fuera por azar, y no por elección, como yo, sin embargo creo que fue–, me parece significativo, digo que mi padre haya vuelto a vivir a España, pero haya vuelto a México a morir. No sé...

En cuanto a su propia relación con el país de origen de su progenitor, él mismo vivió algunos años en Barcelona, donde trabajó sin tener la documentación en

regla, puesto que no lograría la nacionalidad española hasta algunos años después y desde México:

Mi relación con España, y con Barcelona, es como la que tiene cualquiera con los museos de la ciudad donde vive: los ha visitado unas cuantas veces y sabe que están ahí, llenos de tesoros y milagros, pero no entra en ellos casi nunca; quizá porque la vida cotidiana se lo impide, quizá porque teme que, al hacerlo, se convertirá en un turista más, en alguien que va a los museos de la ciudad justamente *porque no es de ahí*. Se trata, desde luego, de un sentimiento contradictorio: no voy a España porque a España van los turistas; pero, al mismo tiempo, cuando voy a Barcelona, no siento que vuelva de veras, que vuelva para quedarme a *no ir* al Museo Románico; es decir, sé que no vuelvo para quedarme a vivir ahí. O quizá debiera decir, a morir ahí.

Federico Arana tampoco vincula sus visitas a España con ningún sentimiento de pertenencia. Visitó el país en 1968, con su hermano, becados para estudiar en Madrid; y en 1972 «para confortar un poco a mi padre en sus últimos meses de vida» (Arana, 2016: 37). Por su parte, Ángel Miquel resume su relación con el país comentando: «Bueno, tengo el pasaporte... Fuera de eso, voy con cierta frecuencia allá, por motivos de trabajo (he participado en proyectos con colegas españoles), familiares (tengo parientes en Alicante, Barcelona y Madrid) y de esparcimiento».

Estos vínculos más o menos intensos y más o menos esporádicos sí tienen, en cambio, una traducción en la producción literaria o cultural que llevan a cabo estos activos agentes de la vida cultural mexicana. Y el exilio, en diferentes grados, sigue formando parte de sus objetos de estudio o de su producción literaria. Ángel Miquel, a invitación de Julia Tagüeña, en 2006 y junto con Pablo Mora, preparó en la UNAM la exposición «Barco en tierra». Tanto en la muestra como en el catálogo «convivieron testimonios de gachupines y exiliados» y le permitieron:

Ampliar el concepto que tenía del exilio (por otra parte, sin raíces muy profundas), para incluir a españoles en México de todas las épocas, y también a otros que tuvieron que desterrarse, por cualquier causa, provenientes de otros países. En resumen, aunque no tengo la condición ni el sentimiento del exiliado, el asunto ha estado presente en diferentes grados en mis sucesivas formas de comprender el mundo, desde la infancia hasta la actualidad.

Por otro lado, también considera que el tema del desplazamiento está presente en sus escritos. En sus novelas se encuentran personajes europeos que van a dar a América, y mexicanos que van a dar a Europa. Ha escrito textos académicos sobre los exiliados Francisco Pina, Juan Gil-Albert y Emilio García Riera. Es también autor del libro *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España (1933-1948)*.

En cuanto a Paloma Ulacia Altolaguirre, en el momento de redacción de este trabajo nos adelanta que está terminando un libro sobre un hijo de exiliados y sobre cómo la experiencia de sus progenitores le pudo condicionar: «He estado en este tema porque mi esposo [James Valender] es hispanista y trabaja sobre los poetas exiliados en México. Y por lo mismo sé mucho de ellos. También estudié Literatura y los he leído». Especialmente atento a la poesía española y catalana se mantiene José María Espinasa, quien convivió de forma natural con «los españoles ya vueltos mexicanos» como Tomás Segovia, de quien fue editor, y Ramón Xirau; además de haber trabajado con Roger Bartra y haber hecho revistas con Francisco Segovia. Entre los últimos proyectos de Espinasa directamente relacionados con el exilio republicano español se encuentra la colección Recordar el olvido, que propuso al Ateneo Español de México y en la gestión de la cual ha tenido una destacada participación. La colección se compone de obras realizadas a partir de vivencias cotidianas de descendientes del exilio que no necesariamente han de ser escritores, aunque algunos lo son, como es el caso de Federico Arana. Ya ha llegado a la quincena de títulos cinco años después de su creación. Otro proyecto del Ateneo que todavía hoy no ha encontrado fuente de financiación es una antología de poesía que pretende trazar la huella del exilio en la obra de nietos e incluso biznietos de exiliados. Espinasa se muestra convencido de que todavía hoy existe esa huella, tanto entre los escritores como entre los editores jóvenes:

Es evidente que hay una apuesta en ese sentido. No he hecho el ejercicio, pero si piensas en cuántos de los nietos o biznietos de exiliados son escritores y en cuántos de los nietos o biznietos de mexicanos son escritores, te puedo asegurar que es muy alto el número de los que son escritores biznietos de exiliados.

Los trabajos de Francisco Segovia sobre el exilio son abundantes, como él mismo analiza:

Sobre todo en los últimos libros de poemas. El título *Partidas*, por ejemplo, aunque es un juego con los muchos sentidos de la palabra (partidas de soldados o cazadores, partidas de ajedrez o dominó, partidas de madre –un mexicanismo), se refiere sobre todo al acto de partir; y de partir siempre, constantemente. El volumen consta de tres partes (tres libros, de hecho), que ocurren en tres sitios «de exilio» diferentes: México, el extranjero, el planeta Marte... En cuanto a los ensayos, hay una sección de *Sobre Escribir* titulada, justamente, «Exilios». Van ahí un ensayo sobre Seferis y Cavafis (griegos nacidos en Turquía y Egipto), otro sobre el EZLN y, finalmente, dos que tratan expresamente sobre republicanos españoles: «Domenchina: El exilio y la sombra» y «Xirau: La dignidad de la República». Recientemente he escrito otro, como prólogo a un grueso libro de fotografías que retratan a cientos de refugiados españoles (Ricardo Vinós, *El libro del exilio*; aún inédito, pues resulta muy caro imprimirlo y nadie en México se anima a financiarlo). Para hacer pareja con el de Domenchina (aunque nadie lo notará), lo titulé «Ricardo Vinós: El exilio y la luz»... Además de eso, hay alusiones al exilio, aquí y allá, en mucho de lo que he escrito.

Vemos, por tanto, que el tema del exilio español republicano de 1939 sigue presente en el día a día de los descendientes de quienes se vieron obligados a desplazarse a México como consecuencia de la Guerra Civil Española. La condición de exiliados de sus abuelos y/o sus padres pasa a ser un objeto de estudio o un motor de creación literaria. Si como estableció Angelina Muñiz-Huberman, los exiliados de segunda generación se vieron obligados a crear un espacio imaginativo sobre el que construir sus propias trayectorias vitales o literarias, sus descendientes lo observan a distancia y lo convierten en un reducto de su «*habitus*» y de su entorno cultural. Como ha señalado Francisco Segovia, el exilio republicano español de 1939 pasa a convertirse en un reconocimiento más de la extranjería originaria. En la construcción de la imagen del ser humano contemporáneo, especialmente cuando el siglo xx se ha considerado la centuria del hombre sin hogar (Solanes, 2016: 29) y en el XXI estamos asistiendo a grandes movimientos migratorios y desplazamientos de población, el exilio se transforma en un atributo intrínseco a la naturaleza humana y se conecta así con toda una teoría filosófica ancestral que lo relaciona con la angustia existencial. Paloma Ulacia Altolaquirre lo ilustra con acierto al explicar cómo para sus propios hijos el tema del destierro tiene un profundo interés psicoanalítico: «Afirman que la guerra y el exilio de mi madre nos ha hecho mucho daño a todos en cuanto a que nadie sale sin heridas de una guerra, y por desgracia las angustias se transmiten de una generación a otra».

2. Vicente Rojo. Los signos de la memoria

2.1. La creación de un alfabeto y un lenguaje propios

2.1.1. Punto de partida: el pensamiento

La primera palabra con la que se encuentra el lector o el oyente debería tener la ligereza necesaria que la eximiera de cualquier forma de estridencia. Es el umbral por el que abandonamos el rico espacio del silencio para adentrarnos en un bosque de signos. Las palabras iniciales deberían seguir cubiertas por algunos restos neblinosos del velo que a veces es el silencio, y así seguir reconfortando.

La importancia de la primera palabra. La letra que marca el umbral como signo fundacional sobre el cual se alzaría todo un universo. Un ejemplo de entrada óptima: la primera pintura de una de las series de la colección *Juego de letras* elaborada en 2016 por Vicente Rojo. Se trata de una letra que es toda una casa aun siendo una señal. Este tipo de torbellinos emocionales y significantes pueden suceder en el arte. Acostumbran a ocurrir con las obras de Vicente Rojo. La pintura a la que me refiero pertenece a una de sus más recientes creaciones. Es deslumbrante por cuanto de síntesis hay en su rotundidad. No se puede hablar aquí de sencillez sino de esencialidad. En la señal es posible interpretar una zeta, no en balde se enmarca en una colección que es a su vez culminación de toda una vida de indagaciones, experiencias y pensamiento. Sin embargo, muestra el último signo del alfabeto

cuando puede verse, así mismo, el primero: la a. Sería difícil encontrar un signo más acertado a partir del que iniciar la construcción de palabras o de ideas.

Podría parecer que estamos empezando por el final, pero como ya se ha dicho, la zeta de una de las series de *Juego de letras* es también una a. Al unirse, aunque lejos de una estructura circular, los dos símbolos conforman un infinito anguloso construido con una materia terrosa muy similar a aquella con la que algunas mitologías dicen que se fabricaron los primeros seres humanos.

A lo largo de toda su trayectoria, Vicente Rojo ha estado observando concienzudamente el territorio donde habitaban esos signos. La suya es la mirada de quien crea al ver. Por tanto, no empezamos por el final, puesto que ya todo existía desde el principio, únicamente era necesaria la mirada que delimitara las formas al mostrarlas.

Durante más de sesenta años, ha estado trabajando en sus letras, perfeccionando el trazo de un alfabeto esencial. Un lenguaje que sigue resultando manantial de posibilidades inagotables, construido a partir de la rotundidad de las formas geométricas enriquecidas y sometidas a «nuevas pruebas visuales» (Rojo, 2010: 28), como el propio artista ha afirmado. Situado ese lenguaje bajo una rigurosa autoobservación y una exigencia casi tan ilimitada como la imaginación del artista, ha dado como resultado una ingente producción plástica, intelectual y ética. Esa concepción de su trabajo visual –en el que, obviamente, se incluye el que ha desarrollado como diseñador gráfico–, constituye una de las pruebas que corroboran la condición de escritor de Vicente Rojo, a pesar de que él haya insistido en considerar la escritura –entendida en los términos literarios habituales– una disciplina compleja y demandante, a la que se ha entregado en ocasiones muy justificadas. Sin embargo, en su práctica artística ha logrado lo que un buen día se propuso «No sé si audaz o ingenuamente» (Rojo, 2010: 359): «intentar una escritura propia. Se trataría de un alfabeto secreto, palabras y frases escritas en una grafía que obviamente iba a ser falsa o irreal por lo que hacía a su lectura textual, pero no en cuanto a su lectura *visual*» (*Ibid*).

Vicente Rojo habla despacio y en un tono bajo, pero sin titubeos. Su hijo, Vicente Rojo Cama, asegura que «Mi padre es discreto pero contundente. Si no le gusta algo, lo dice rapidito y no hay vuelta de hoja» (Itzkovich, 2019: 53). Utiliza sólo

las palabras imprescindibles. Por eso resulta difícil imaginar la plasmación oral de toda la riqueza de su discurso. De hecho, en las ocasiones en que ha accedido a escribir en formato de presentación, artículo breve, homenaje o discurso de aceptación de algún reconocimiento, su intervención se ha adaptado más a la del hábil diseñador vigilante que pone todos sus recursos y su autoridad a disposición de las palabras para que estas alcancen su función principal: la de comunicar un mensaje escueto, claro, sin equívocos –más tarde veremos que esta constatación también tiene alguna excepción– y directo. El profundo respeto que siente por los textos lo convierte también en un editor riguroso preocupado ante todo por conseguir el mejor continente posible para las palabras que transportan el contenido. No obstante, tal contención no ha logrado disimular el enorme talento de Vicente Rojo para la escritura *también lingüística*. El profesor Federico Álvarez, al escribir sobre la obra de quien fuera uno de sus amigos más cercanos, se preguntaba si este, al pintar o componer, «piensa palabras». Él mismo se respondía: «No creo. Esas ideas que él piensa no son ideas verbales como las del filósofo o las del narrador: son ideas sonoras o ideas visuales» (Álvarez, 2015: 195). Especialmente interesante resulta el matiz aportado por Álvarez al afirmar que, en Rojo, la imaginación es también idea. Ninguna de sus obras puede considerarse tan solo un brillante hallazgo estético, puesto que detrás siempre se encuentra la construcción discursiva que se espera del intelectual. No se trata de imponer ningún dogma, pero tampoco caer en señales cuyo único propósito es empujar a la exploración de las emotividades. En la obra de su amigo, Álvarez pone por delante la inteligencia a la sensibilidad: «En Rojo, inteligencia es lo que su cabeza ve. Y su cabeza no deja de ver calladamente lo que piensan sus ojos cerrados» (Álvarez, 2015: 196).

Los ojos cerrados miran hacia el interior, pero no únicamente hacia las emociones, sino a todas las ideas, recuerdos y aprendizajes que han dado forma al mundo que percibimos. Con su inteligencia, Vicente Rojo convierte lo que ve en una escritura de signos, con un alfabeto completo, que apelan a lo que ven y, a la vez, amplían nuestras posibilidades de percibir lo que hasta entonces había permanecido invisible. Ha desarrollado una admirable producción en pintura, escultura, diseño gráfico, murales y vitrales para escribir con un código capaz de alterar el lenguaje hasta destruirlo, por accesorio, y llegar a su verdadero objetivo: el silencio del que surge el pensamiento. Silencio más relacionado con la contemplación que permite el tejido de las ideas que con el vacío. El suyo es un pensamiento que se externaliza

mediante el comportamiento. A través de su actividad como diseñador, editor y –en una dimensión más íntima– pintor y escultor, ha configurado una suerte de ética que dota de utilidad a su discurso intelectual.

El recorrido propuesto por este artista nos lleva de un punto de partida –una primera letra, la a–, hasta uno de llegada –la letra final, la zeta–, para descubrir cuán cerca se halla uno del otro. Como en el trayecto vital, es preciso sentir la materia y darle forma para aprehenderla, comprenderla, experimentarla y, después, trascenderla devolviéndola a un todo integrador.

Las piezas producidas por un artista, cuando este las da por terminadas, han de estar dotadas de la autonomía suficiente para defenderse por sí mismas. Ya no pertenecen a la persona que las materializó, y únicamente representan lo que el posible observador quiera interpretar en ellas. Así opina Vicente Rojo. Sin embargo, también puede suceder que, en el momento de interpretar una pieza, quien observa parta de las ideas que presupone propias del productor. Interpretando los mensajes acumulados a lo largo de la práctica artística de toda una vida, se articula un pensamiento y una ética. El pensamiento que sirve para cuestionarse, sin pretensiones, la propia experiencia vital está en los fundamentos del trabajo de Vicente Rojo. De ahí el carácter contemplativo de muchas de sus obras. Alberto Blanco las ha considerado «pintura ascética» (Alberto Blanco, 1993: 9). Pero, además, esta actitud es indisociable de la observación del mundo que le rodea y del entorno social en el que no solo convive, sino que también quiere involucrarse activamente. En sus variadas vertientes profesionales, su trabajo como artista plástico le ha servido para llevar a cabo una exploración más personal, mientras que el trabajo como diseñador gráfico y editor siempre estuvo al servicio de la inequívoca voluntad de hacer más accesible la cultura –ese vasto universo estético y de ideas que ampliaba como pintor y escultor– a todo el mundo, especialmente a las clases más desfavorecidas.

El compromiso social es otra clave fundamental para entender la contribución profesional y personal de Vicente Rojo. Corriendo el riesgo de simplificar demasiado, podría afirmarse que el activismo fue una de las primeras vías que el artista encontró para corresponder al país que le acogió en 1949. No resultaría difícil dar con algún titular de periódico que lo resumiera así, puesto que ha declarado algo parecido en diferentes ocasiones. Pero todo lo relacionado con

Vicente Rojo Almazán reclama matices, así que tomaremos la afirmación como un posible punto de partida. Llegó a México desde su Barcelona natal a la edad de diecisiete años, cuando su padre ya llevaba exiliado toda una década; y desde el primer momento sintió que aquél iba a ser para siempre su país, asumiendo sin fisuras la condición de mexicano. Llegó en mayo del 49 y en octubre ya tenía la nacionalidad mexicana.

2.1.2. Un paisaje cuajado de espectros

Ya convertido en uno de los pintores mexicanos más destacados del siglo XX e inicios del XXI, Vicente Rojo ha realizado una de sus reflexiones más explícitas sobre el exilio en la exposición «Vicente Rojo. 80 años después. Cuaderno de viaje de Francisco Rojo Lluch en el vapor Ipanema. Burdeos-Veracruz, junio-julio de 1939». Inaugurada en El Colegio Nacional en agosto de 2019, en 32 obras de formato algo menor al que acostumbran a tener sus pinturas, elabora una crónica de lo que imagina que pudo ser el trayecto de su padre huyendo de la represión de la victoria del bando sublevado en la guerra española de 1936. La recreación está hecha desde la madurez del hijo del protagonista y desde México. Se trata de un viaje hacia adelante, hacia las posibilidades para la esperanza que ofrecía el gobierno de Lázaro Cárdenas como representante de todo un país. De hecho, en la figura del presidente recae el principal homenaje que se hace con el conjunto de la exposición, como evidencia el hecho de que la primera obra reproduce una fotografía del político y lleva por título *El presidente Cárdenas recibe a los niños de Morelia, 1937*.

Desde el punto en el que se encuentra Rojo, en la culminación de toda una trayectoria, hace aquí uso de todos sus recursos expresivos –el diseño gráfico, la geometría, la pintura matérica, el collage o la fotografía– para representar un acontecimiento decisivo en la vida de su padre que lo es, inevitablemente, en la suya también. Si Francisco Rojo Lluch no se hubiese visto obligado a exiliarse, él no habría sido el artista mexicano que ha llegado a ser, y de ahí la doble lectura de la exposición.

Así como la magnífica exposición «Escrito / Pintado» que le dedicó el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en 2015 suponía una gran

retrospectiva del trabajo de toda una vida como diseñador gráfico, pintor y escultor, podría decirse que, a una escala mucho más íntima, «Vicente Rojo. 80 años después» es el resultado de esa misma visión retrospectiva, pero realizada por el propio artista. Su enorme experiencia como diseñador gráfico y editor se manifiesta para guiarle en la construcción de las páginas del diario de a bordo del *Ipanema* –el barco en el que viajó su padre–, así como también para jugar con la disposición de las letras y familias tipográficas en la simbólica lista de pasajeros o en el listado de actividades que se realizaban para entretener a quienes viajaban huyendo de las consecuencias de una derrota. También a la hora de distribuir fragmentos de textos reales extraídos del *Diario de a bordo* y que interactúan con otros elementos imaginados o con la pintura.

El conjunto resulta conmovedor por muchos motivos. Volvemos a corroborar la importancia simbólica de la letra, aunque en esta ocasión se trata de letras *verdaderas*. Se alternan elementos reales –más característicos de una crónica– tales como fotografías, textos, arena de playa o conchas marinas con las técnicas expresivas que Rojo ha hecho características de su práctica artística. En esa combinación se detecta también el componente lúdico que siempre ha reivindicado y que, en muchos casos, es lo que dota de una suerte de ritmo al conjunto y al diálogo que se establece entre las diferentes piezas. Las hay que evocan a las postales que se enviaban a modo de souvenir, como *La ciudad de Burdeos con el Puerto de Pauillac* o *Fiesta en Veracruz*. La figuración, a la que Rojo renunció por completo después de sus primeras exposiciones, vuelve a ganar protagonismo. Las imágenes del barco, del puerto o de edificios emblemáticos se reproducen casi como objetos encontrados, con guiños a representaciones clásicas o folclóricas para pasar después por la mirada del artista, que las completa con collages. De alguna manera, como el mismo artista declaró en varias entrevistas con motivo de la inauguración de la exposición, está agradeciendo a su padre que respetara su decisión y voluntad de ser artista. Y en la exposición que le dedica, le muestra todo lo que ha aprendido a hacer a lo largo de los años. *Cuaderno de notas de Francisco Rojo Lluch*, segundo cuadro de la serie, propone un reto para el observador a la hora de plantear diferentes niveles de lectura. Puede entenderse como el objeto que simboliza el conjunto, pues no es en balde que represente la cubierta y la primera página del cuaderno. Sin embargo, dialoga con otros muchos trabajos de Rojo en los que, o bien ha representado cuadernos o libros, o bien ha utilizado elementos de libretas, como espirales, páginas o cuadrículas. De nuevo,

se reivindica conjuntamente la presencia del diseñador, el pintor, el escultor y el editor. Y algo muy parecido podría decirse del collage *Mi maleta, con la fotografía de Teresita, mi esposa*, que nos devuelve a la memoria el libro-maleta de Duchamp que Rojo realizó conjuntamente con Octavio Paz. En este sentido, no debe pasar desapercibido el hecho de que para la elaboración de las piezas, el artista haya acudido con frecuencia al enorme archivo que ha creado a lo largo de los años en que ha ido acumulando catálogos, recortes y todo tipo de objetos. Los aviones de juguete incrustados en *Vigilancia nocturna* o los tampones de *Aduana de Burdeos* son solo un ejemplo de cómo a través de sus objetos Rojo también se está haciendo presente en las diferentes piezas.

Se está describiendo un viaje hacia la esperanza, que se refuerza por encima de la nostalgia o la pesadumbre. Sí lo están en *El adiós de los gallegos en Finisterre, 15 de junio* o en la convocatoria a todos los catalanes que, en lengua catalana, se añade en *Día a día. Actividades en el Ipanema*. A pesar de todo, quienes viajan miran hacia adelante con un optimismo que aquí percibimos gracias al componente lúdico del que se ha hablado antes. En la reconstrucción del barco a partir de formas geométricas como sucede en *La popa del Ipanema* o *Sala de máquinas del Ipanema*, asistimos al juego mediante el cual el artista recrea una realidad a partir de elementos abstractos. Así se va revelando el nuevo mundo para los viajeros, de la misma manera que descubren el cielo, el mar y sus metamorfosis en *Atardecer en la cubierta del vapor, Noche de luna o Lluvia de estrellas*.

Como no podía ser de otro modo tratándose de su padre, la autobiografía de Vicente Rojo está muy presente. La inclusión de un dibujo de Veracruz de quien sería su mentor y su amigo, Miguel Prieto, ha de interpretarse como la representación simultánea de la llegada a un lugar definitivo y de un punto de partida. Esa es la misma doble lectura que tiene la última obra de la serie: el carnet que acredita a su padre como exiliado político en México. En otra de las obras de la muestra, se añade la ficha de la lista de pasajeros del barco, donde se le describía como:

Francisco Rojo Lluch. 47 años, casado, nacido en Fuente la Higuera. (Valencia). Partido político: Partido Socialista Obrero Español. Central Sindical: Unión General de Trabajadores. – Residencia en Francia: Vernet les Bains. Rue Colonel Nou. Villa Gaby. –Cargos antes de la guerra: Ninguno. Cargos durante la guerra:

Consejo de Empresa. Varios políticos y sindicales. Movilizado como técnico asimilado en el Estado Mayor Central.

La herencia del exilio fue determinante en la evolución del artista y pueden detectarse varias muestras de tal influjo. Cuando su padre –el ingeniero militante del PSU y asociado a la UGT Francisco Rojo Lluch– tuvo que abandonar Barcelona, en 1939, él era un niño de siete años. No volverían a verse hasta 1949, cuando el ingeniero asilado reclamó a la familia. Como Vicente Rojo declaró a la prensa con motivo de la exposición: «Prácticamente lo conocí al llegar aquí a los 17 años. Para entonces, él sabía de mi vocación curiosa de dibujar y mi deseo de aprender a pintar, que respetó» (MacMasters, 2019). Ochenta años después del trayecto de huida desde Burdeos, la pintura y la infancia son los puntos de encuentro entre padre e hijo.

El uso de documentos y objetos en las obras que compusieron la conmovedora exposición recuerda al que ya hizo en su no menos impactante collage *Autorretrato*, incluido en el libro *Apología de las cosas*, que realizó con el médico y escritor Arnoldo Kraus y publicó la editorial Sexto Piso en 2016. Dejando de lado su habitual abstracción geométrica, recopiló una enorme cantidad de pequeños objetos de su archivo con la intención de abordar un nuevo lenguaje en el que cada *cosa* funcionaba como signo o palabra. Todos ellos pueden leerse, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, puesto que han sido dispuestos en una retícula, formando renglones que a pesar de la pátina del tiempo y del polvo –o precisamente por la presencia de estos– no dejan de evocar una atmósfera infantil y el ánimo lúdico. Se trata de un autorretrato porque el artista se define a través de su trabajo. Hay pinceles de diferentes medidas, tubos secos de pintura, reglas, transportadores de ángulos, páginas de catálogos Pantone, un compás, reglas, pequeñas avionetas de un azul celeste intenso, pinzas de la ropa, cartuchos de tinta china, unas gafas cuya lente derecha ha sido sustituida por una chapa que invita a leer a uno de sus grandes amigos y cómplices, José Emilio Pacheco, y, casi en el centro del *collage*, una pequeña pizarra escolar con su propia retícula sobre la que tres lápices de colores, rojo, amarillo y violeta, reproducen la bandera republicana española.

Ese complejo, rico y casi infinito *Autorretrato* supuso el punto más álgido en la representación de la propia biografía en la trayectoria de Rojo, aunque no es

menos cierto que el collage tiene una serie de características que le unen a otras obras del artista, como su *Carta a Paul Klee*, o más directamente su *Carta a Paul Westheim*, ambas de 2008. Todas se ordenan en renglones, como los que pueden marcarse en la hoja en blanco de un cuaderno o en la pizarra que ocupa el lugar privilegiado en su *Autorretrato*: espacios dispuestos para una finalidad y que nos empujan a escribir. Bárbara Jacobs, compañera de Vicente Rojo desde 2003, ha dejado constancia de cuánto fascinan esas hojas reticuladas al artista:

Una Leuchtturm 1917, de noventa por ciento cincuenta milímetros y piel negra, que, en lugar de páginas a rayas, en blanco o cuadrículadas, las tiene de puntos para marcar con ellos los renglones verticales y horizontales, los puntos sin raya de una página cuadrículada, según me señaló al regalármela W [en muchas de sus obras Jacobs se refiere a su pareja con esta inicial], al que sorprendí fascinado pasar las yemas de los dedos por las hojas punteadas y numeradas (Jacobs, 2016: 114).

Todos los objetos seleccionados para ser depositados ante la vista de su interlocutor funcionan como signos que, unidos, configuran un universo, más que como símbolos individuales de experiencias concretas, aunque estas también están presentes. Está habituado a manejarlos de la misma manera que recortaba los anuncios de las películas de los cines de Barcelona en su infancia, en los que se inspiraba para después crear él mismo sus propios carteles. Así se forjó una portentosa habilidad para recortar de la que hace todavía hace gala (Varios Autores, 1996: 68). De hecho, en la parte izquierda superior de su *Autorretrato* también se encuentran unas tijeras escolares, con los ojos para introducir los dedos protegidos por sendas fundas azules. La persona que observa puede llegar a sentir como si ciertamente sus dedos se introdujeran por esos agujeros forrados de azul –aunque asumiendo la dificultad de alcanzar la pericia del autor–, de la misma manera que se recuerda transportando un ángulo durante una clase de geometría o coloreando con los lápices. Hablar de una infancia universal, conseguir por tanto un retrato en el que cualquiera puede señalar las propias experiencias es uno de los principales méritos de este collage. Sin embargo, no sólo ha conseguido el retrato de una infancia, sino que va más allá y representa la vocación de toda una vida, el esfuerzo, el aprendizaje y las lecturas que le han conformado. En la recreación de las emociones y la imaginación del artista también está presente la historia que le ha tocado padecer, utilizando un concepto de Albert Camus aplicado al exilio por otro niño de la guerra, Fernando Aínsa (Aínsa, 2017: 4). No

sólo la pizarra con los lápices que evocan la bandera republicana está hablando de esa historia, también lo hace una postal turística antigua del Arc de Triomf de Barcelona. Un arco del triunfo que es, a la vez, una derrota y una pérdida. Este no ha sido seleccionado por el significado originario de su construcción, sino porque es el monumento que culmina el Paseo San Juan de la ciudad de Barcelona en la que nació Vicente Rojo.

A lo largo de su trayectoria, son numerosos los trabajos que se han publicado sobre este artista mexicano de origen español. En entrevistas, ensayos, crítica pictórica o reportajes, se encuentran lúcidas interpretaciones de su geometría abstracta y la reconstrucción de los mensajes transmitidos a través de sus pinturas y esculturas. Por otro lado, atendiendo a lo que él mismo ha escrito o ha querido dejar fijado en las entrevistas que ha concedido, la posible interpretación de su producción gana en matices, y no porque la biografía pretenda adornar la historia. Abomina del culto a la personalidad y ha hecho de la discreción uno de sus principales rasgos distintivos. Citando de nuevo a Vicente Rojo Cama, su hijo, el artista dice lo que tiene que decir rapidito y no hay vuelta de hoja. De esa manera ha afrontado muchos de los compromisos que podrían haber representado cierta sobreexposición social o mediática. Ha dejado constancia escrita de las motivaciones y esfuerzos sobre los que ha construido su camino. En 2013, reunió en el imprescindible *Diario abierto* discursos, presentaciones, artículos u otros textos que recuperaban fragmentos de entrevistas, aunque fuesen concedidas a regañadientes y a pesar de que rara vez se sienta identificado con lo reproducido en los textos publicados. Parte de este corpus ya había sido recogido en el volumen *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, publicado en 2010. Si bien con anterioridad hemos afirmado que no es habitual en la práctica artística de Vicente Rojo hallar referencias explícitas o abundantes a su biografía, es él mismo quien escribe que los textos recopilados «pueden constituir un autorretrato o una manera de diario hablado profusamente ilustrado» (Rojo, 2010: 9). Imágenes y palabras comparten protagonismo que él, como diseñador y editor equilibra. A pesar de sus evidentes y notables dotes para la escritura, el artista plástico empieza la presentación de sus textos avisando al posible lector del respeto que siente por la escritura.

De la misma manera que los utensilios escolares construyen la historia de recuerdos, cuando Vicente Rojo narra algunas escenas clave de su vida crea

imágenes en la mente del lector con las que *dibuja* su biografía. La postal antigua del arco del triunfo de Barcelona está fuertemente ligada a lo que el artista, a sus cuatro años, vio el 19 de julio de 1936 a través de la ventana de la casa en la que vivía con su familia:

Por entre los edificios y sobre el Paseo de San Juan se abre paso una imagen muy poderosa, muy nítida plásticamente: los camiones que pasaban con gente gritando o cantando mientras enarbolaba armas y banderas. Empiezo a *ver* el mundo a partir de esa doble imagen que tiene, según la miro en aquel momento, unidos en una sola visión el sentido de la fiesta y la tragedia. No olvido el sol, los brillantes colores del verano, la euforia popular y, al mismo tiempo, en el mismo instante, surge la presencia ominosa de las armas. Desde entonces, la conciencia del júbilo inseparable del dolor ha normado todo mi trabajo (y toda mi vida). (Rojo, 2010: 13)

Con su mirada, el artista selecciona una serie de acciones que recrea para que el posible espectador vea una realidad. En ella, el júbilo y el dolor caminan de la mano en un enlace equilibrado para que ninguno acabe obnubilando al otro y, con ello, falseando la experiencia vital. Algo parecido sucedía en la esperanza de los viajeros del *Ipanema*, de la misma manera que sucede en el *Autorretrato*.

Ya hemos visto cómo múltiples estudios del exilio republicano español han señalado como característica definitoria del grupo que se ha conocido como la segunda generación del exilio o los hispanomexicanos una melancolía siempre presente en la que el desarraigo provoca una desubicación de tintes casi filosóficos. Por las experiencias vividas y por la coincidencia cronológica, se suele incluir a Vicente Rojo en este grupo. Sin embargo, su actitud dista mucho de esa nostalgia perpetua y él mismo ha rechazado la etiqueta de exiliado. Su llegada a México supuso un nuevo nacimiento, lo que no significa que haya olvidado los años previos vividos en Barcelona, aunque sí superado. En una entrevista realizada mientras preparaba la serie «Recuerdos», entre 1976 y 1979, aseguraba que:

En estos momentos mis influencias son mi infancia, algunos artistas y algunos lugares comunes. En un texto que escribió sobre mí, Fernando Benítez me hace decir (con relación a la guerra de España que yo viví a los cuatro años): «Cuando recobro mi infancia, no recobro un paisaje cuajado de florecitas sino de espectros». Yo nunca dije esa frase tan exacta, pero con gusto la acojo como mía. (Rojo, 2010: 21)

Una parte destacada de los momentos que el artista guarda en la memoria como definatorios de su infancia se desarrollan en el ámbito familiar, en el interior del hogar o en la escuela. Su primera visión de la guerra se produjo desde una ventana. Elabora la narración de esas vivencias con una prosa cuidada y limpia de cualquier afectación. Sin adornos, sólo con las palabras imprescindibles que reconstruyen la dureza de los acontecimientos vividos para transmitir la zozobra y sentir compasión por el niño que asistía a la desaparición del mundo en el que había nacido. Mientras parece que todo el mundo se derrumba, conviene tener cerca algo fuerte a lo que asirse para no precipitarse por el abismo. De ahí la necesidad del entorno más cercano. Las escenas íntimas que describe Rojo adquieren tanta fuerza por su celebración de la vida en su expresión más básica, cuando se es consciente de la propia vulnerabilidad y de la fragilidad de la realidad conocida. Alerta de la necesidad de permanecer atento a lo esencial para no perderse cuando el estado de las cosas se altere. Esas experiencias están muy presentes en sus escritos literarios, pero también las recrea a través de sus otros códigos, en su pintura y escultura. Él mismo ha reconocido como una de sus aspiraciones la de transmitir un conjunto de momentos luminosos capaces de provocar una suerte de viaje interior para que cualquier persona desconocida pueda sentir como un canto, mejor si susurrado (Rojo, 2010: 32). A esa persona desconocida Vicente Rojo se refiere con frecuencia como el posible espectador, sin pensar en un público concreto sino en seres humanos que el azar o cualquier otra circunstancia puede poner ante su trabajo y, allí, encontrar un punto en común.

Pienso que el narrador adulto de unas escenas concretas busca los motivos de los acontecimientos que condicionaron no solo su experiencia individual, sino la colectiva. Partiendo de esa vivencia, se configura el pensamiento que determinará su actitud vital y el compromiso con su entorno. La importancia que el artista otorga a la infancia como fase inicial de una trayectoria también puede deducirse de la pregunta que él mismo se hacía sobre el simbolismo de los puntos suspensivos y la incertidumbre que suelen representar: «Pero, ¿qué sucede si ese signo ortográfico se interpreta a la inversa para que entonces denote que lo inesperado o el temor de lo que habría de expresarse eran emociones que antecedían, y no que siguieran, a esos puntos suspensivos?» (Rojo, 2010: 12). Vicente Rojo propone que la historia que cada uno construye no arranque con afirmaciones taxativas que empiezan con una letra mayúscula, sino que los puntos suspensivos sirvan de discreta transición entre el silencio del que procedemos y

la tentativa de construir una narración que nos ayude a comprender y disfrutar lo que sucede tras el enigmático inicio.

Entre las escenas incomprensibles para el niño que fue, se halla la del piano que, a sus siete años, vio sacar de su casa de Barcelona, sujeto con correas, por el balcón del quinto piso. Las dos hermanas solían tocar el piano del que la familia, como consecuencia de las penurias de la guerra y de la ausencia del padre exiliado, se veía obligada a desprenderse. La dramática imagen está asociada para el artista con el constante y profundo deseo de recuperar el piano. Tampoco ha dejado de escuchar música, una de sus grandes pasiones, quién sabe si buscando las melodías que tocaban sus dos hermanas en el quinto piso, tan cerca del Arco de Triunfo de Barcelona.

El adulto necesita aprender, pensar y actuar para –aunque a destiempo– acabar demostrando que, efectivamente, lo terrible estaba antes de los puntos suspensivos, antes de la pausa, del golpe de la guerra. En un país como aquél en el que transcurrió su primera infancia, en la que era posible una escuela donde a un niño le amarraban la mano izquierda para obligarle a desenvolverse con la derecha, no había apenas nada que idealizar o añorar. Por eso Vicente Rojo nunca ha mitificado nada de su niñez. La literatura española está llena de escenas rememoradas o reconstruidas por autores que pertenecen a los llamados «niños de la guerra» en las que recuerdan que les gustaba vivir en tiempos bélicos porque no había colegio. En la memoria del artista mexicano sí lo había, y allí amarraban la mano a los niños zurdos. Él se negó entonces a usar la derecha, con lo que los años escolares no fueron sino una continuación de días en los que lo más destacable era el miedo a la escuela.

Esas dos manos son, para Vicente Rojo, lo que mejor le representan. Como en su voz y sus movimientos, en ellas se da una mezcla de firmeza y delicadeza. Simbolizan su relación con el mundo, son la síntesis de su contribución a la sociedad en la que ha vivido. Desde los primeros años de su niñez, para comunicarse con su entorno, han sostenido papeles, lápices de colores y tijeras. Cuando reclamó lecciones para perfeccionar ese lenguaje que empezaba a intuir, las dificultades económicas por las que atravesaba la familia sólo hicieron posible que tomase clases de dibujo al carbón copiando esculturas de yeso. A aquellas siguieron otras de escultura de barro, que el artista recuerda pésimas. Asistía por

la noche para poder combinarlas con su trabajo como aprendiz en un taller de cerámica, que comenzó en 1945. Rememora jocosamente que el único diploma que consiguió fue el que le reconocía como escultor tallista, aunque en aquellas clases jamás se hizo una talla. El profesor era un buen artesano de imágenes religiosas, especialista en hacer niños Dios y vírgenes, que lo más que les exigió fue pintar alguna cara. Las clases que más disfrutó fueron las del dibujo al natural, pero no tardó en destacar, por lo que el profesor tuvo que reconocer que ya sabía todo lo que allí pudiese aprender.

A pesar de la precariedad de las enseñanzas recibidas, el adolescente consiguió una serie de recursos con los que emprender un camino de experimentación cuyo trazado todavía ni siquiera podía imaginar, pero sobre el que se erguía con firmeza, sintiendo la certeza de que sus manos iban a ser una eficiente guía.

2.1.3. La vida se ilumina

Cuando Vicente Rojo llegó a México a sus diecisiete años, su padre, al que no había visto durante una década, le preguntó si prefería estudiar a trabajar. Él había trabajado tres años en el taller de cerámica, y la escuela seguía trayendo el recuerdo de experiencias negativas, así que optó por seguir su vocación y explorar los canales expresivos que ya habían empezado a manifestarse. Su padre lo respetó y, como ya he dicho anteriormente, el prestigioso artista recientemente ha hecho una exposición para agradecerlo y para mostrar el resultado de aquellas decisiones.

Su padre no le obligó a que hiciera lo que no quería. Viniendo de un país inmerso en una dictadura gris, ese respeto suponía una novedad muy destacada, que estaba inevitablemente vinculada al país en el que vivía su padre desde hacía una década. Porque, en México, la vida se le «iluminó» (Rojo, 2010: 14). Sintió –según sus propias palabras– algo parecido a un deslumbramiento ante la intensidad de la luz del país de acogida. Un deslumbramiento convertido en alumbramiento, puesto que considera ese momento una suerte de segundo nacimiento.

Llegó a México en mayo de 1949. Tres meses después, su padre ya le había conseguido trabajo a través de un compañero comunista en una editorial que

sería de referencia en el ámbito latinoamericano, la UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana), fundada por el refugiado José González Porto. Su cometido era ilustrar algunas de las entradas del impresionante diccionario enciclopédico, que llegó a tener doce tomos y dos apéndices. Esta mítica editorial tuvo como colaboradores a prestigiosos intelectuales y profesionales relacionados con el sector editorial exiliados en diferentes países americanos, como el catalán Pere Calders, quien también realizó ilustraciones. Los seis meses que estuvo colaborando Vicente Rojo con el proyecto, «haciendo dibujitos: caras, plantas, máquinas, según lo que me pedían»⁹, le sirvieron para probar la atmósfera que se respiraba entre algunos grupos de exiliados, con los que no se sintió identificado, ni por edad ni por su manera de trabajar. Detectó una convivencia en la que la nostalgia por el país perdido con frecuencia se traducían en encendidas discusiones «por las cosas más tontas», como la receta más genuina de las torrijas, recuerda.

Un gran número de exiliados españoles se dedicaba a la industria editorial antes de su partida de España, y una vez establecidos en México volvieron a esta actividad. Las redes de apoyo que se tendían en el seno de la comunidad hacían posibles las recomendaciones y los vínculos laborales. La colaboración de Vicente Rojo en UTEHA finalizó para empezar a trabajar como ayudante del también diseñador y artista manchego Miguel Prieto. Consiguió ese puesto gracias a una nueva recomendación, la que le hizo otro joven exiliado a quien había conocido en las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), la formación creada unos meses antes del inicio de la guerra civil española a partir de la fusión de la Unión de Juventudes Comunistas de España (del PCE) y las Juventudes Socialistas (del PSOE). Ese joven era Federico Álvarez, quien, como ya se ha dicho, llegaría a ser un cercanísimo amigo del artista.

Afiliarse a las JSU fue una de las primeras cosas que Vicente Rojo hizo al llegar a México y estrenar una desconocida libertad. Allí empezó todo. Allí conoció a Federico Álvarez, que había militado en el partido desde su adolescencia, durante los años que vivió en Cuba con su familia. En el seno de la JSU Vicente Rojo también coincidió con otras personas junto a las que desarrollaría proyectos

9. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 16 de octubre de 2017. Esta, con las realizadas en 2014 y 2019, pueden consultarse en los anexos.

culturales muy relevantes, como los hermanos Espresate y José Azorín, con quienes, pasado el tiempo, llegaría a fundar la legendaria Ediciones Era. Igualmente, allí conoció a otra persona fundamental en su vida, su primera esposa, también descendiente del exilio español, Alba Cama, con quien se casaría en tan sólo ocho años después de su llegada, en 1957. Sin embargo, a pesar de la trascendencia de cuanto encontró en la formación política, algunos años después no se abstuvo de actuar para denunciar, con el crítico de cine Emilio García Riera, el verdadero talante del partido. El problema de este grupo de exiliados, recuerda el artista, era que «los que más se movían eran los comunistas, y marcaban lo que se podía hacer entonces, a su manera. Eran los más combativos, los más creativos». Así que, con García Riera, «decidimos acabar con la trampa de que la JSU era socialista. Fuimos a la dirección del partido y dijimos que ya no tenía sentido, y terminamos de plano»¹⁰.

A través de la JSU, como del posterior Movimiento Español 59, los jóvenes hispanomexicanos llevan a cabo diversos proyectos culturales y políticos. Cada vez más inmersos en la vida mexicana –que es su entorno natural–, esos jóvenes todavía buscan sus vías para luchar contra la dictadura franquista. Los que llegaron como adolescentes pronto son jóvenes que van a tomar la palabra en la esfera pública.

2.2. El código

2.2.1. Sutileza, discreción, sobriedad y calidez

Fue Federico Álvarez quien alentó a Rojo, en sus tiempos en la UTEHA, para que visitara a Miguel Prieto, pintor y tipógrafo, en la Oficina de Publicaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes. A Prieto, también refugiado español y comunista, le reconoce como su «primer maestro y no sólo en el diseño gráfico, sino y sobre todo en el ordenamiento de la incierta vida que yo había tenido hasta entonces» (Rojo, 2010: 15). Se le considera uno de los precursores del diseño gráfico, defensor

10. Como las anteriores, son declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller del artista en Coyoacán, el 16 de octubre de 2017.

de un minimalismo esencialista, que manifestaba también a la hora de comunicarse con los demás. Trabajando a su lado y observándole, Prieto se convirtió para Rojo en una referencia vital, puesto que aplicaba a su trabajo aspectos definitorios de su manera de captar la realidad y expresarla, que resume en «sutileza, discreción, sobriedad y calidez» (Rojo, 2010: 15). A veces, al encogerse de hombros manifestaba su opinión sobre la distribución de una página, un gesto breve pero significativo que más tarde los alumnos y discípulos de Rojo reconocerían en él mismo (Garone Gravier, 2015: 88). En cuanto a su esencialidad al concebir la página, se podría resumir en el esmero meticuloso en el uso de la tipografía, así como una mayor integración de la imagen en el texto.

Carlos Monsiváis sintetizó «la gran lección de Prieto» al afirmar que «las publicaciones periódicas también tienen obligaciones estéticas» (Monsiváis, 1996: 9). En los años cincuenta del pasado siglo, en México, son pocas las publicaciones que se toman en serio el proceso artístico. La tecnología todavía no ha generalizado posibilidades que ahora parecen haber estado siempre ahí. La doble condición de artista plástico y diseñador de Prieto, como también sucedía en Vicente Rojo, facilita que las experimentaciones expresivas en un ámbito se manifiesten en el otro.

Las aportaciones de Rojo al diseño gráfico en poco tiempo crecieron de manera exponencial, tanto en número como en cuanto a la calidad de las soluciones propuestas. Con el tiempo, a él también se le reconoce como precursor en México, y en el proceso que hubo de seguir para llegar a serlo tuvo una gran relevancia el aprendizaje obtenido de Miguel Prieto. Gracias a él, desde una etapa muy incipiente en su trayectoria profesional mexicana, en el joven que solo tenía la certeza férrea de su vocación y de la precariedad de la formación recibida en Barcelona, se produjo una eclosión en la que se manifestó una audaz y poderosa imaginación, empujada por la voluntad de comprometerse con su entorno y el deseo ávido por descubrir nuevas posibilidades.

Tras hacerlo su ayudante en la Oficina de Ediciones del INBA, Miguel Prieto incorporó a Vicente Rojo a la dirección artística del suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*. Esta es, al parecer de Monsiváis, «la publicación por excelencia de la vanguardia crítica» (*Ibid*) en un momento caracterizado por «un periodismo mexicano inerte y descuidado, sometido a las variantes de la cultura priísta, carente de crítica y negado a cualquier renovación formal» (*Ibid*). Ya se ha

comentado que las artes gráficas se encuentran en una «situación ruinoso y con técnicas anticuadas; la industria editorial alejada de los grandes logros de fines y principios de siglo y sobredeterminada por la escasez de lectores» (*Ibid*). Como matiza el cronista, probablemente ni Prieto ni Vicente Rojo fueron los primeros o los únicos en imponer las consideraciones estéticas en la composición de libros y revistas, pero su convencimiento fue determinante para establecer sólidamente los fundamentos de un camino que posteriormente se ha ido ampliando y enriqueciendo con el tránsito creciente de profesionales que ya no debieron partir de una situación tan lastimosa. No es gratuito el hecho de que Vicente Rojo sea el primer diseñador gráfico en ser propuesto para recibir varios Doctorados Honoris Causa.

Aunque el propio Rojo ha separado en ocasiones su trayectoria como diseñador gráfico de la que ha trazado como artista plástico, las dos han evolucionado conjuntamente, en un movimiento paralelo en el que una práctica se ha beneficiado de la otra. Así, su vocación inicial por la pintura y la cerámica debieron de alimentar en gran medida su concepción de la página como una obra compleja pero única, que ha de tener significado por sí misma. La imagen resultante ha de provocar de la manera más eficiente posible una experiencia en el posible espectador o lector.

El trabajo en el suplemento *México en la cultura* permitió a Vicente Rojo entrar en contacto con escritores e intelectuales que en aquella época empezaban a manifestarse especialmente activos. Monsiváis recuerda a Vicente Rojo, de sus primeros encuentros por el año 1958, «discreto, muy informado, resolviendo con extrema rapidez los problemas de integración de la página, marcando y separando ilustraciones» (*Ibid*). Para quien los libros, la música y el cine han significado verdaderas tablas de salvación, llegar a transmitir la fuerza creadora de la imaginación y el pensamiento se convierte en una motivación estimulante. Ahí reside la utilidad social que Vicente Rojo ha atribuido a su trabajo como diseñador gráfico: «A través del diseño me hacía la ilusión de que yo era útil no sólo culturalmente, sino también socialmente, o incluso políticamente. Por el origen de muchas cosas con las que colaboré, me sentía socialmente útil»¹¹.

11. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 15 de octubre de 2014.

Como sucederá en su pintura, la página se convierte en un signo compuesto que debe leerse por sí solo, en el que cada elemento ha de tener bien determinada su función: la imagen, el texto, la tipografía, los espacios en blanco, incluso la indefinición de los puntos suspensivos. El procedimiento es similar a elaborar un collage, o al uso de objetos encontrados que ya tienen su significado pero que, al ser reivindicados y reutilizados, adquieren uno nuevo dentro de otro conjunto o constelación de significados. Marina Garone Gravier ha detectado, en la cartelería elaborada por Rojo, un tratamiento escultórico de la tipografía y un uso de los caracteres más cercano a los signos visuales que a los elementos lingüísticos (Garone Gravier, 2015: 99). Como escribió Federico Álvarez, las imágenes construidas por Vicente Rojo no son sólo impactos visuales o estéticos, sino que son ideas, que como tal las recibe el observador. Si la función de un ilustrador es la de sumergirse en la esencia del texto para reforzar el mensaje que este quiere trasladar, la del diseño de Rojo parte de esa obligación también, pero, con la composición de la página, además, enseña a mirar hacia una realidad que hasta entonces podía pasar desapercibida. O, como han escrito Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza: «Todo ese conjunto de intervenciones cumple también la función de crear un eco visual de los universos que la letra impresa produce en nuestro imaginario colectivo» (Medina y De la Garza, 2015: 25).

Para conseguir la polifonía que ha de suponer una página bien estructurada, no es suficiente la intuición sobre la combinación de colores, el conocimiento de tipografías o ser consciente de la importancia de la fotografía. Si Rojo se convierte en un virtuoso en la puesta en página es también por su profundo respeto por el texto al que se está dando apoyo, por su férrea creencia en el poder emancipador de la cultura. Su deficiente formación académica, primero en Barcelona y más tarde en el centro de enseñanza La Esmeralda, en México –que abandonó al poco tiempo de ingresar–, es suplida con creces por sus primeras experiencias como fascinado espectador de cine –*La diligencia*, de John Ford; *Enamorada*, de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa; *Cuéntame tu vida*, de Alfred Hitchcock, o *Intermezzo*, con Ingrid Bergman– o ávido lector –*Corazón, diario de un niño*, de Edmundo de Amicis; *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë; *Trafalgar*, de Pérez Galdós, y, especialmente, *La isla misteriosa* de Verne y el relato del naufragio Robinson de Daniel Defoe–, a través de las cuales consiguió construir sus «vías de escape» (Rojo, 2010: 14). En el fondo del cuidado primoroso con que elabora una página está su concepción del libro como un objeto mágico, «quizá por el interés que tuvo para mí un libro desde niño. Un libro es difícil de definir. Y, no sé si la palabra *comunicar* es la más

correcta, pero por lo que el libro es capaz de comunicar, de explicar, de proponer, de imaginar... me parece uno de los máximos inventos de la humanidad»¹².

La importancia de las soluciones aportadas por Vicente Rojo al diseño gráfico quedó demostrada desde muy temprano, puesto que numerosas publicaciones, editoriales e instituciones pasaron a reclamar como imprescindible su mirada que enseñaba a ver. Y es así, al parecer de Carlos Monsiváis, por la calidad de sus intervenciones, pero también por su comprensión de lo que se necesita para crear un público cultural. El punto de partida es democratizar la cultura, por lo tanto, es preciso hacer ver a todo el mundo hasta qué punto puede resultar gratificante la estética.

Después de su llegada a México, su entorno natural había sido el de los refugiados españoles, pero la fascinación que le había provocado el país y la libertad adquirida, empujaron decisivamente su deseo de participación en la sociedad que había acogido primero a su padre y diez años más tarde a él. Incorporarse en el mundo laboral a través de una institución como el INBA o un suplemento como el del diario *Novedades* no podía sino revelar más aspectos edificantes que hacían crecer el universo empezado a construir desde que, en la infancia, se evadía confeccionando sus propios carteles de películas de cine.

En el suplemento *México en la Cultura* conoció al periodista, escritor e historiador Fernando Benítez –director de la publicación–, otra persona clave en su vida:

Me convertí durante casi cincuenta años en su hijo, su hermano y su padre (todavía recuerdo su cariñoso lamento cuando yo iba a estar un tiempo de viaje: ¡Hermanito, cuando tú te vas me quedo huérfano!), y de quien heredé la pasión por México. (Rojo, 2010: 15)

A Benítez se le considera uno de los padres fundadores de la nueva literatura mexicana. Para el ensayista y crítico Christopher Domínguez Michael, Fernando Benítez, Agustín Yáñez, José Revueltas y Juan Rulfo llevaron a cabo una «prodigiosa metamorfosis del viejo realismo» y aparecen como «perlas en el fangal de una narrativa social o revolucionaria en verdad exhausta» (Domínguez Michael,

12. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 15 de octubre de 2014.

1996: 1001). Buena parte de la efervescencia cultural que experimentaría la cultura mexicana en los sesenta empieza a fraguarse con los cambios que introducen estos autores en su producción. Y Vicente Rojo tuvo la fortuna de presenciarlos de cerca. De la misma manera que la Generación de la Ruptura en arte luchó por distanciarse del discurso apisonador de la Escuela Mexicana de Pintura, los padres fundadores de la novela mexicana revisan también los tópicos sobre la revolución y el mundo rural. Siguiendo con Domínguez Michael, en esta generación de autores parece quedar resuelta la «contradicción inevitable que vivió nuestra literatura entre las “obligaciones” que impone la Historia y las “evasiones” que santifica el Arte» (Domínguez Michael, 1996: 1005). La fusión de estos dos conceptos es también uno de los fundamentos del trabajo de Vicente Rojo, para quien el poder nunca está legitimado para imponer «obligaciones» mediante ninguna expresión, ni el arte o la estética tienen una única finalidad de «evasión». Precisamente, mediante el cuidado ejercicio de la imaginación el artista, el diseñador y el editor en que se convierte adquiere un compromiso.

La democratización del acceso a las manifestaciones artísticas tiene mucho que ver con el ánimo divulgativo de Fernando Benítez resultante de la unión de sus dos pasiones: el periodismo y la etnografía. Como novelista, publicó *El rey viejo* (1959) y *El agua envenenada* (1961), en las que se ha subrayado su actitud de ir «más allá de la literatura para consagrar la prosa como vehículo de respiración, curiosidad e higiene moral» (Domínguez Michael, 1996: 1018). Con la voluntad de combatir la idealización o exageración de los mitos de la Revolución, Benítez se afana en la recopilación de datos sobre las costumbres y los abusos del poder. En este sentido, se le reconocerá sobre todo por la calidad y la combatividad de los reportajes que recogió en los volúmenes *Los indios de México*, que precisamente publicaría en la editorial fundada por su gran amigo Vicente Rojo.

La popularidad de Fernando Benítez no se debía únicamente a la relevancia de sus obras literarias, sino que desde el lugar que ocupaba como director del suplemento *México en la Cultura*, que gozaba de una gran popularidad y prestigio, ejerció de nexo entre un amplio número de intelectuales. Rojo le reconoce el «buen tino de escoger a los escritores que llegarían a ser los de la generación de la ruptura»¹³,

13. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 18 de noviembre de 2019.

además de haber sido imprescindible para el desarrollo de las carreras de autores como Elena Poniatowska o Carlos Fuentes. La relación laboral no tardó en convertirse en una estrecha relación personal, «Era una persona muy querible, muy encantador, un seductor», recuerda Rojo sobre Benítez, de quien también destaca el humor, el ánimo polemista y la independencia de criterio.

En este sentido, Rafael Barajas, *El Fisgón*, ha llamado la atención sobre el homenaje que Rojo rinde a su mentor a través de las caricaturas y que demuestran la calidad de la obra del pintor también en este ámbito. La exposición «Aforismos & Grafismos», que pudo verse en el Museo del Estanquillo entre diciembre de 2014 y abril de 2015, reúne un conjunto de documentos gráficos llenos de humor que Rojo envió a Monsiváis –que casi siempre era el tema de la obra, pues las caricaturas forman parte de recados personales–, entre los cuales pudo observarse el *Retrato privado de Fernando Benítez*, de 1978, y que lo representa como una formal corbata azul y grana de la que sobresale la cabeza del homenajeado.

Alrededor de la figura del director del suplemento, Rojo y su esposa entonces, Alba Cama, organizaban unos almuerzos los lunes, el día que se cerraba el suplemento. Los encuentros se convertían en estimulantes tertulias a las que reclamó poder asistir incluso Juan Rulfo, puesto que eran habituales algunos de los personajes más prestigiosos de la cultura mexicana, como José Emilio Pacheco, Tito Monterroso y Bárbara Jacobs, el pintor Ricardo Martínez, Jaime García Tarrés, Carlos Monsiváis, Juan Soriano o Luis Cardoza y Aragón. En aquellas tertulias –míticas para quienes las conocemos indirectamente, a través de testimonios– es probable que se analizara con frecuencia la actualidad cultural mexicana y que de allí surgieran proyectos o ideas que no tardarían en tener una proyección pública. De hecho, entre varios de los existentes se tejieron complicidades estimulantes y prolíficas, en las que el trabajo de unos alentaba y engrandecía el de otros, respectivamente. Sirvan solo a modo de ejemplo los libros realizados por Vicente Rojo con José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Tito Monterroso.

Por su tendencia a mantenerse siempre al lado de los desprotegidos en cualquier conflicto social, Rojo afirmó que «íntimamente, a mí Fernando me parecía, además de cardenista, la personificación de un republicano español» (Rojo, 2013: 95). Denota esta afirmación el respeto que sentía por los valores que representaban los republicanos exiliados. De las culturas precolombinas, Benítez decía haber apren-

dido algunos de los valores más importantes para él, que a su vez Vicente Rojo heredó de su amigo, como demostró en el poderoso texto que le dedicó en 2012:

«¿Qué me enseñaron los indios?», él [Benítez] se pregunta. «Me enseñaron a no crearme importante, a tratar de llevar una conducta impecable, a considerar sagrados los animales, las plantas, los mares y los cielos, a saber en qué consiste la democracia y el respeto debido a la dignidad humana». Y Fernando a nosotros –añado yo–, una lección de vida. (Rojo, 2010: 95-96)

A diferencia de lo que sucedía con otros jóvenes descendientes de exiliados que también desarrollaron una actividad intelectual en revistas como *presencia*, *hoja*, *Segrel* o *Clavileño*, cuyo propósito fundamental era el de difundir los textos de los promotores de la revista y sus acólitos, Vicente Rojo irrumpió pronto como un activo agente en las iniciativas editoriales y de prensa mexicanas, especialmente a partir del momento que asume responsabilidades como la de jefe de la Oficina de Ediciones del INBA, la de diseñador gráfico de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) –donde trabaaría una sólida amistad con Jaime García Tarrés, entonces jefe de Ediciones– o la de diseñar la revista *Artes de México*, algo que sucedería desde mediados de la década de los cincuenta. Sus propuestas como diseñador gráfico y editor eran requeridas por un número considerable de publicaciones de un país cuya cultura visual estaba ayudando a construir. Había heredado la pasión por la historia y las tradiciones de México de Fernando Benítez, y se esforzó por conocerlas. Aunque afirma que entender el mundo prehispánico es muy complicado, su obra pictórica está claramente influenciada por su arte. Así mismo, trabajó para la difusión de estas, como lo hizo en 1956, a cargo de la dirección artística de la Colección de Arte de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM. Los primeros títulos del conjunto fueron *La escultura del México antiguo*, de Paul Westheim; *Tonantzintla*, de Pedro Rojas; y *Cinco pintores mexicanos*. En el de Paul Westheim se incluyeron un centenar de ilustraciones de objetos escultóricos de diversas culturas prehispánicas.

Westheim es otro de los autores que caminan por el universo simbólico de Vicente Rojo. Se dan algunos casos en que los nombres, aunque pertenecientes a personas reales, funcionan como personajes. Mediante sus palabras y acciones, construyen un mundo de experiencias que el posible lector u observador puede percibir. Para comunicarse con el Paul Westheim que habita en el universo fabricado por

él, Vicente Rojo realizó uno de los cuadros de sus series de cartas, de 2008. Con él vuelve a dar muestras de su respeto por la labor de este crítico e historiador del arte especializado en el arte de Mesoamérica. Como en la recreación de sus códices primitivos y en la búsqueda de señales ancestrales que lleva a cabo en su obra plástica, muchas de las tipografías, logotipos, carteles y portadas realizadas por Vicente Rojo mantendrán una evidente relación con las manifestaciones artísticas prehispánicas.

2.2.2. *Hacia una nueva cultura visual*

La fecunda actividad de Vicente Rojo como diseñador y editor en el suplemento *México en la cultura* o en la *Revista de la Universidad de México* –publicaciones a las que siguieron otras muchas– lo convirtió en un activo miembro de toda una joven generación de intelectuales, ensayistas, críticos, novelistas y poetas, que desde mediados de los cincuenta ocupaban una posición predominante en la cultura mexicana. Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Salvador Elizondo, Elena Poniatowska, Eduardo Lizalde, Carlos Monsiváis, José Carlos Becerra, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco o Gabriel Zaid son algunos de los integrantes del entusiasta grupo que contribuiría de forma decisiva a la creación de una atmósfera de excitante efervescencia cultural en los años sesenta en la Ciudad de México.

Las redacciones de las publicaciones funcionaron como eficaces puntos de encuentro y cocinas creativas. Sin embargo, Rojo también había cosechado algunas amistades importantes en grupos todavía antifranquistas, como la JSU. Además de a Federico Álvarez o los hermanos Espresate y a Azorín, allí conoció a otro de los personajes que considera de una importancia crucial en su vida, con el que reconoce tener una deuda mayor: Emilio García Riera. Con él comparte el pasado de niño republicano sometido al exilio y una profunda amistad que se despertó un día en que, en una reunión de la JSU, Rojo rompió su silencio sempiterno para hablar de cine. Desde entonces, aquella conversación no volvió a interrumpirse. También coincidieron en el suplemento *México en la cultura*, y cuando Rojo ejerció como director artístico de *Artes de México*, propuso al director de la revista, Miguel Salas Anzures, que García Riera se encargara de un especial dedicado al

cine mexicano, que se publicó en 1960. Estas investigaciones del crítico de cine continuaron expandiéndose, hasta editar en Ediciones Era un total de 9 tomos, entre 1969 a 1978, que constituirían la monumental *Historia documental del cine mexicano*.

En medio de la ebullición cultural, como diseñador gráfico y editor, a Rojo le correspondió una función clave: la de mediar entre la producción literaria y el público. En sus propias palabras, el reto era conseguir convencer al público del atractivo de cuanto estaba sucediendo culturalmente con un «golpe de vista» (Monsiváis, 1996: 9). Además, interiorizó de su maestro Prieto el principio de que todas las publicaciones en las que trabajaban, ya fuera un boleto de entrada a una exposición o un libro de arte, merecían el mismo respeto y dedicación, «una especie de democracia visual» (Rojo, 1996: 16), en palabras del propio Rojo.

Comprometido con la trascendencia social de su trabajo, y gracias a una rigurosa aplicación de los recursos estéticos que fue hallando, se convirtió en «uno de los principales responsables de una actualización radical en el diseño gráfico y editorial en México durante la segunda mitad del siglo xx», según escribe Daniel Garza Usabiaga (2015: 160). Su trabajo se estaba desarrollando en un contexto internacional marcado, al parecer de este curador e historiador del arte, por la relevancia que estaba adquiriendo el diseño gráfico y la publicidad en Estados Unidos para algunas corporaciones tras la Segunda Guerra Mundial. Las innovaciones tecnológicas propiciadas para el conflicto bélico pasaban a ser utilizadas en ámbitos cotidianos, con lo que se disparaba la capacidad de producción para un mercado que veía cómo la posguerra comportaba atractivas oportunidades económicas. Y es ahí donde el diseño y la publicidad han de convertir en deseables e incluso necesarios los bienes que las nuevas tecnologías hacían posibles. En México también se había producido un número de mejoras tras la guerra que permitían una mayor producción para no solo abastecer, sino también promover la adquisición de bienes. Rojo no se dedicó a la publicidad de consumo, sino que cuanto aprendió y descubrió en diseño lo puso al servicio de lo que creía, pero con un objetivo similar al de las grandes corporaciones: hacer deseable aquello que él pretendía difundir, es decir, la cultura. Para quienes no frecuentan museos o salas de conciertos, el artista, editor y diseñador está dispuesto a acercarles las experiencias que esos lugares hacen posibles, a través de las páginas que compone y rompiendo las barreras entre la alta cultura y la cultura popular. Porque, como

escribe Monsiváis, «democratizar es, también, diversificar el conocimiento de la pintura, del grabado, de la fotografía, de la caricatura» (Monsiváis, 1996: 12). Tal voluntad mediadora se manifiesta ya incluso desde la creación de las letras, por las que ha sentido, desde niño, una fuerte atracción. En diseño gráfico, su trabajo con las tipografías ha estado directamente relacionado con la creación de logotipos, producidos siempre para empresas culturales como editoriales y revistas, así como para el Homenaje Nacional a Rufino Tamayo en sus setenta años de creador, o para el Museo José Luis Cuevas. Pero también dio forma a algunos alfabetos propios: para las películas *Torero!*, de Carlos Velo; *Nazarín*, de Luis Buñuel; y *Pedro Páramo*, también de Velo. Así culminaba la relación entre cine y tipografía que había iniciado desde que, a los doce o trece años, su máxima satisfacción era recortar los anuncios de películas que aparecían en los periódicos de Barcelona.

Cuando, a partir del año 2006, inicia en su pintura la serie *Escrituras*, Rojo está representando –lo hará a lo largo de más de una década– el interés que siempre había sentido por las letras. Ya estaban presentes, de alguna manera, en las formas geométricas de sus composiciones abstractas. Si bien en este momento se puede establecer un punto de referencia clave en la confección de su alfabeto pictórico y escultórico más identificable, también es cierto que pueden señalarse otros momentos previos en los que alrededor de una letra han convergido sus trabajos en diseño y en pintura. Así sucedió con la T, protagonista evidente de la serie *Negaciones*, que llevó a cabo entre 1970 y 1974. Para entonces su interés por el lenguaje geométrico en pintura ya era evidente. La letra T se le aparece como una síntesis de las tres esquinas de un triángulo, forma que utilizaba abundantemente, y alrededor de ella se hace posible una amplia y fructífera experimentación visual, tanto en pintura como en diseño. La letra en sí misma y aislada indaga en sus posibilidades como signo, mientras que integrada en una familia tipográfica, o conviviendo con otros elementos, aporta una determinada temperatura o textura al conjunto. Muestra de este territorio común es la obra *Negaciones (nueve estudios)*, de 1971.

Enseñando a ver todas las posibilidades que se abrían tras sus indagaciones, se convirtió en el referente que es, empezando desde muy temprano en el suplemento *México en la cultura* y en la *Revista de la Universidad de México*, y continuando en muchas otras publicaciones: *Diálogos*, *Plural*, *México en el Arte*, *Artes Visuales*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Nuevo Cine e Imágenes*. Además de

la prensa, también el sector editorial se convierte en un fértil campo de pruebas para explorar su creatividad, con el desarrollo que eso supuso tanto para la industria del libro como para los lectores. Son muchos los editores que afirman que configurar un catálogo de títulos es su manera de escribir una obra literaria. La afirmación sirve también para Rojo, quien no solo ejerció de editor, sino que, además, fue el encargado de dotar de apariencia física a esos títulos.

Su relación con la producción de libros se inicia en 1954, a partir de la colaboración con la Imprenta Madero, fundada en un principio como Librería Madero por los refugiados Tomás Espresate y Enrique Naval. Allí, Rojo coincidió con personas con las que compartiría alguno de los proyectos que el artista considera entre los más representativos de su vida, como José Azorín y los hermanos Jordi y Francisco Espresate. La imprenta había comenzado en un reducido taller en la calle de Amberes como un modesto proyecto. Al crecer, se trasladó a la calle Aniceto Ortega, en la colonia Del Valle. Durante veinticinco años, Vicente Rojo coordina publicidad cultural, revistas, suplementos y libros. A su llegada, instauró la tradición de producir pequeñas ediciones para felicitar el fin de año a los clientes y amigos más cercanos. La primera fue *Macbeth o el asesino del sueño*, de León Felipe. Se trata de una edición de 31 x 20 cm, con 46 páginas y encuadernado en rústica con solapas, con una portada a dos tintas elaborada por él mismo. Puede considerarse una de sus pocas obras figurativas, que mantiene una evidente relación con sus primeras piezas pictóricas, como *El guerrero*, que realizó en 1958. De estas, el artista ha afirmado en alguna ocasión no sentirse especialmente orgulloso. Sin embargo, merecen ser admiradas y celebradas. A la publicación de León Felipe siguieron otras, entre las que se halla *26 poemas*, una selección de la que llama la atención que el propio editor Rojo ejerce también como antólogo al incluir obras de Machado, López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, García Lorca, Neruda, León Felipe, César Vallejo, Alberti, Borges, Prados, Blas de Otero o Celaya.

Especial interés merece otra de estas ediciones creadas para felicitar el Año Nuevo. Se trata de *Gatomaquia*, publicada a finales de 1961 y que da testimonio de varios aspectos importantes por entonces en la vida de Vicente Rojo. La publicación de la Imprenta Madero reunía las ilustraciones de gatos que había realizado para ilustrar la sección de Lya Kostakowsky –esposa de Luis Cardoza y Aragón– en el suplemento *México en la Cultura*. Algunos de los gatos son homenajes a artistas

y escritores amigos, como el dedicado a Alberto Gironella, a Manuel Felguérez, a José Emilio Pacheco o el Gatito Monterroso. Aquí se encuentra una muestra de la complicidad intelectual y personal que mantuvo con José Emilio Pacheco, quien prologó la edición elaborando una genealogía de ilustres felinos en la literatura. Rojo, que no solía firmar estas ilustraciones, y Pacheco dedican el especial a Fernando Benítez, como muestra de solidaridad por su suspensión al mando del suplemento. Una marcha que se hacía realidad «después de trece años de suponer que cada número sería el último», como recuerda Rojo, haciendo alusión a la audacia de muchas de las propuestas de Benítez. Los colaboradores del suplemento siguieron los pasos del director cesado, y se marcharon a la revista *Siempre!*, de José Pagés Llergo, para fundar el suplemento *La Cultura en México*. Benítez, Monsiváis, Pacheco y Rojo se convirtieron en la columna vertebral del proyecto.

En los felinos que componen la *Gatomaquia* de Rojo, símbolo de un momento profesional importante, Gabriel García Márquez señaló «una gota de humor ácido que no parecía suyo» (García Márquez, 1999: hoja suelta). El escritor colombiano, que mantuvo una estrecha relación con el artista, describe un cierto juego de identidades o de actitudes contradictorias que está presente en su obra: «Por Navidades y fiestas de guardar dibujaba y regalaba a sus amigos unos dibujos de gatos socarrones que parecían pensados para disipar cualquier sospecha de que fueran pintados por un hombre serio» (García Márquez, 1999: hoja suelta). El gato que Rojo dedicó a su amigo Nobel aparece colgado en el estudio del escritor en una de sus fotografías más icónicas.

Gatomaquia, por tanto, da testimonio, además de la calidad y el ingenio de las ilustraciones de Rojo, de los estrechos vínculos tanto de amistad como de complicidad intelectual entre un grupo de autores y artistas que ejercieron como importante motor cultural en México. En este entorno, Rojo no sólo contribuye a la modernización del diseño gráfico, sino que también ejerce un fuerte influjo sobre varias generaciones de diseñadores, muchos de ellos discípulos confesos, por lo que Monsiváis afirma que «Creo que es válido hablar de “la Universidad Vicente Rojo”» (Monsiváis, 1996: 10). Se conocieron en 1958, cuando el escritor tenía veinte años, por lo que el pintor ejerció como amigo, colega y mentor. Un grupo de jóvenes que organizaba un cineclub había acudido al suplemento donde trabajaba Rojo para que les ayudara a sacar a un amigo de un problema: el joven Monsiváis debía devolver unas películas que les habían prestado, pero no recordaba dónde

estaban, así que cada día que pasaba se acumulaba una deuda difícil de pagar. Rojo acudió al rescate y quedó deslumbrado por la inteligencia del caótico muchacho. Con el tiempo, la admiración por las obras respectivas fue un puntal de la amistad que los unió. Como también lo fue el hecho de que, según Rafael Barajas, *El Fisgón* –que describió esta relación con motivo de la exposición «Aforismos & Grafismos»–, «los dos querían ser gatos» (Barajas, 2015: 17). Compartían «influencias y maestros, compartían ideas políticas, causas, valores éticos, intereses culturales, amigos, lecturas y muchas otras cosas más» (*Ibid*), y la relación se equilibraba porque «el rigor creativo y el caos creativo terminaron por complementarse para bien de todos» (Barajas, 2015: 13). Como ya se ha comentado, tomarse muy en serio el humor fue otra de las actitudes que compartieron el artista y el escritor. De ello dio muestra la exposición del Museo del Estanquillo y lo sigue dando el libro publicado por el Fondo de Cultura Económica con aquel motivo y que recoge las caricaturas realizadas por Vicente Rojo, además de instantáneas que demuestran que, a veces, lo único que se puede hacer es reírse del mundo, porque en palabras de *El Fisgón*: «La creatividad será divertida o no será» (Barajas, 2015: 15).

2.2.3. Lectura para todos

Vicente Rojo Almazán había llegado a la Imprenta Madero en 1954 a través de sus amigos y compañeros en organizaciones antifranquistas José Azorín y Jordi y Francisco Espresate. En un principio, se dedicó a asesorar sobre los tipos de letras, para empezar enseguida a participar en proyectos con los que se pretendía proporcionar mayores posibilidades expresivas al diseño gráfico. La utilización de grabados, viñetas, marcos, orlas, plecas y otros recursos tipográficos tradicionales como las manitas indicadoras o los asteriscos o las reproducciones de artistas reconocidos son algunos de los recursos que se introdujeron. La diversidad de soportes utilizados en la imprenta permitió al diseñador buscar constantemente nuevos divertimentos visuales, con una fuerte presencia del sentido del humor. Como ya se ha dicho, el propósito lúdico se percibe con intensidad en la producción de Rojo. Es uno de los fundamentos de su relación con Pacheco, como también lo fue con Monsiváis, hasta el punto de que *El Fisgón* afirma que «Estos creadores eran tan serios que hasta echaban relajo en serio. Eso sí, cada uno en su terreno» (Barajas, 2015: 7).

Con frecuencia, las colaboraciones en publicaciones que realizaron juntos son un tributo al juego y la diversión. A lo largo de su vida, fueron numerosos los proyectos en que colaboraron, hasta el punto de que Pacheco escribe que «Ha hecho las portadas de casi todos mis libros, o más bien he escrito casi todos mis libros para que él haga las portadas» (Pacheco, 1996: 31).

Mediante el diseño de cubiertas de libros en las editoriales más notables de su país, ha dado forma a la apariencia con que los libros de los escritores más prestigiosos se han presentado al público. Si en el arte contemporáneo suele suceder que alrededor de un objeto se extienda toda una narración que ordena una constelación de conceptos e ideas, puede considerarse que el trabajo del artista a la hora de crear una portada es el inverso. No se trata de ilustrar la historia, de poner cara u ojos a los protagonistas de la trama, sino que en su propuesta artística para las portadas se condensa el universo creado por los escritores para que pueda captarse una parte importante con un solo golpe de vista. Aprender la melodía que la obra emite. Por si fuera poco, se establece un diálogo entre la narración propuesta en la portada con la que el escritor ha creado en las páginas del libro. El último responsable de hacer convivir los dos discursos es el lector, en un nuevo acto de creación para dar lugar a su propia interpretación.

Las primeras portadas que realizó Vicente Rojo fueron para el Fondo de Cultura Económica. Había sido reclamado por Arnaldo Orfila Reynal para «modernizar el aspecto excesivamente sobrio de sus ediciones» (Rojo, 1996: 46) y para trabajar en el lanzamiento de una nueva colección de bolsillo que pretendía atraer la atención de un público amplio. Había que buscar los mejores resultados posibles utilizando dos o tres colores planos, pues entonces, como recuerda el diseñador, era inimaginable usar las fotografías de color que tan habituales se hicieron años más tarde. *El rey viejo*, de Fernando Benítez, *Las buenas intenciones*, de Carlos Fuentes, *Introducción a la poesía*, de César Fernández Moreno, o *Muerte por agua*, de Julieta Campos son algunos de los títulos para los que diseñó las portadas en el Fondo de Cultura Económica. Allí conoció a Joaquín Díez Canedo, quien unos años después le pediría que colaborase en su editorial, Joaquín Mortiz, a la que se sumarían, a lo largo del tiempo sellos como el del Colegio Nacional, Artífice Ediciones, Salvat y Ediciones Era, fundada por él mismo. Muchas de las portadas y libros diseñados por Vicente Rojo ocupan un lugar preeminente en la historia del diseño, de la edición y de la literatura en

México. Es significativo que Pacheco afirmara que escribía libros para que Rojo hiciera las portadas, como lo es, así mismo, la insistencia que mostró Max Aub para conseguir lo mismo.

También le pidió que le diseñara la cubierta Gabriel García Márquez para la primera edición, en la Editorial Sudamericana, de *Cien años de soledad*. El artista y el escritor se conocían desde principios de la década de los sesenta:

Cuando ambos creíamos ser desdichados. Sólo que a él se le notaba más. Era el México mítico de los años sesenta, donde había que trabajar mucho para medio vivir, y si no nos quejábamos de la pobreza era porque no conocíamos nada mejor» (García Márquez, 1999: hoja suelta).

El primer acto público al que había asistido García Márquez al llegar a México fue la segunda exposición de Rojo, en la Galería Proteo. Le llevó Álvaro Mutis y los acompañaba también el librero Luis Vicens, amigo y colaborador de García Márquez. Aquel fue el inicio de una estrecha relación, como consecuencia de la cual surgió la posibilidad de la colaboración en la cubierta de la mítica novela.

Rojo fue una de las primeras personas que leyeron el original, junto a Álvaro Mutis, Jomí García Ascot y María Luisa Elío, a quienes García Márquez dedica la novela. Recuerda de qué modo le deslumbró:

Me pareció muy difícil tratar de sugerir lo que ese libro sugería, que además para cada lector es totalmente diferente. Yo me basé en elementos populares que creí presentes en la novela, con unas simples etiquetas, unas pequeñas viñetas que venían incluso del siglo XIX. Y las letras como si las hubiera hecho un letrista, un rotulista de calle, como de una tintorería o de una trapería. Incluso consideré que el rotulista se había equivocado y había puesto una E al revés.¹⁴

La propuesta elaborada por Rojo no llegó a tiempo, aunque él, meticuloso como siempre, la envió en el plazo estipulado: «Siempre digo que, durante el viaje, la

14. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 15 de octubre de 2014.

portada se detuvo en Macondo para que los macondenses la aprobaran»¹⁵. Sí llegó para la segunda edición.

Antes de conocer a García Márquez, Álvaro Mutis le había hablado de él para sugerir que publicara un libro de cuentos del entonces desconocido autor colombiano en la editorial que acababa de fundar, Ediciones Era. Entonces, Rojo no consideró que el volumen pudiera encontrar espacio en el sello, cosa que sí sucedió con *El coronel no tiene quien le escriba*, en 1961, y *La mala hora*, en 1962.

Ya hemos visto cómo la relación con Rojo suponía una de las vías principales para que los títulos llegaran a la editorial. Algo parecido sucedió con otro amigo fraternal, Augusto Tito Monterroso, de quien ya había aparecido su *gatito* en la *Gatomaquia* con que se homenajeó a Benítez y que era uno de los habituales de las tertulias de los lunes en casa del matrimonio Rojo-Cama. Un nuevo caso en que el humor, la capacidad para la evasión y el respeto por la respectiva obra alimentaban una larga y fructífera relación. Monterroso había publicado en 1959 el conjunto de relatos *Obras completas (y otros cuentos)*, en la Imprenta Universitaria de la UNAM, en respuesta a un compromiso con la universidad en la que ejercía como profesor. Algunos años más tarde, para la edición de *La oveja negra y demás fábulas*, que aparecería en 1969 en Joaquín Mortiz, le solicitó a Rojo que se encargara de ilustrarlo con viñetas que el editor rescató de su siempre acertado y sorprendente archivo. La edición más tarde sería recuperada por Ediciones Era. Y Mientras Rojo pasaba una temporada en París con su familia, en 1971 –donde había recibido la visita de Monterroso y su esposa Bárbara Jacobs–, le llegó a través de Neus Espresate la noticia de que Monterroso ofrecía todos sus libros a la editorial, que publicó fielmente hasta el momento de su muerte. Entre ellos, se encuentra *La palabra mágica*, que Monterroso imaginó como un *non-book* cuando se lo propuso a Rojo. Publicado en 1983, el resultado de la colaboración de los dos amigos es un precioso objeto artístico, que ya desde el texto de la contracubierta se presentaba como un «estuche de joyas», donde Monterroso cambia «sus maravillosas e ingeniosas (y breves) fábulas de siempre» por «maravillosos e ingeniosos (y breves) homenajes a autores y géneros literarios». El libro es un verdadero prodigio de ingenio tanto en el texto como en la forma. Se incluyen dibujos del

15. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 18 de noviembre de 2019.

autor, pliegues de páginas en muchos colores diferentes, viñetas, orlas, grabados y tipografías de nuevo rescatadas de aquel archivo sin límites temporales ni espaciales.

Con frecuencia, Rojo ha afirmado que fundar Ediciones Era es lo más útil que ha hecho en su vida. Si su imparable actividad y los logros alcanzados en todo lo que se ha propuesto dificultan otorgarle una única dedicación, también es cierto que en la figura de editor se reúnen muchas de sus pasiones: el cuidado meticuloso por el libro como objeto atractivo, la búsqueda de la calidad de los textos, la mediación entre autor y público... La idea de echar a andar una editorial apareció cuando le sugirió a Azorín, regente de Imprenta Madero, que una buena manera de aprovechar los tiempos muertos de las máquinas en la imprenta sería editando libros. Azorín trasladó la idea a Tomás Espresate, a quien le pareció una buena posibilidad siempre y cuando el proyecto estuviera en manos de los jóvenes, entre los que se encontraban sus hijos Quico y Jordi Espresate, compañeros de Rojo en la Imprenta y en algunas organizaciones antifranquistas. Con las iniciales de los fundadores, E(spresate), R(ojo) y A(zorín) se compuso el nombre de la editorial.

Del mismo modo que sucedió con la Imprenta Madero, la aportación del exiliado Tomás Espresate fue decisiva, pues les dio un crédito de cien mil pesos para poder iniciar la actividad. Una deuda que en diez años había llegado al millón. El proyecto se nutría del entusiasmo de sus fundadores. Cuando Jordi y Quico Espresate se marcharon a trabajar fuera de México, Neus Espresate –hija de Don Tomás y hermana de Jordi y Quico– se incorporó a la editorial, para hacerse cargo de la gerencia y la dirección. Con el tiempo, Rojo y Neus Espresate llegaron a componer la bicefalia de uno de los proyectos editoriales más admirados de México.

En cuanto a los títulos, el catálogo de la editorial empezó a componerse gracias a las relaciones, ya fueran personales o laborales, que Rojo había establecido con un importante número de escritores. Teniendo en cuenta las tertulias de las que tomaba parte y el seguimiento que hacía de los proyectos de sus amigos escritores, no es de extrañar que la idea de reunir a algunos bajo un mismo techo le resultara atractiva. De alguna manera, hacía trascender la agitación intelectual que vivía al resto de la población. Su gran amigo Fernando Benítez, con el libro *La batalla de Cuba*, fue el encargado de inaugurar la colección Ancho Mundo, dedicada a temas políticos y en la que Rojo solía diseñar las cubiertas con grandes letras,

«generalmente dibujadas por mí, a la manera de mínimos carteles» (Rojo, 1996: 7), consciente de su función apelativa.

Ediciones ERA apareció, en palabras de Sergio Pitol, en un «México radiante» (Pitol, 1995: 17), en un momento en que «a saber por qué razones una energía acumulada comenzó a apoderarse de la ciudad de México» (*Ibid*), como si todo cuanto se hacía estuviese «regido por la imaginación, el riesgo y la alegría» (*Ibid*). Amigo personal del artista y editor, y uno de los autores emblemáticos del sello, el escritor asegura que uno de los principales aciertos de la editorial fue recoger gran parte de las inquietudes que agitaban un panorama social y cultural en plena ebullición. En términos similares se expresa Monsiváis al escribir que toda América Latina se encuentra en un «momento eléctrico» cuando «Ediciones Era surge como un proyecto latinoamericano» (Monsiváis, 1995: 19).

El interés por la política era una de las principales motivaciones que había provocado la aparición de la editorial, como ha afirmado el propio Rojo en varias ocasiones: «Por nuestros orígenes –de nuestros padres y propios– teníamos interés en cuestiones políticas y sociales» (Montaño Garfías, 2012: 8). Tanto el bagaje de su condición de heredero del exilio republicano español como el deseo de implicarse para mantener las condiciones sociales que le brindaron la posibilidad de la libertad en México fundamentan una sólida actitud crítica hacia la política. García Márquez le atribuye «un inconformismo raro que no tenía sosiego» y un «radicalismo político, tan severo consigo mismo» que «se humanizaba ante ciertas debilidades ajenas» (García Márquez, 1999: hoja suelta).

Es un momento en el que en el mundo se están produciendo acontecimientos sobre los que los jóvenes intelectuales mexicanos se sienten, como mínimo, llamados a pronunciarse. Sin embargo, las motivaciones políticas no les hicieron descuidar la vertiente literaria, a la que dedicaron la colección Biblioteca Era. Esta también fue inaugurada por Benítez, con el título *Viaje a la Tarahumara*, para ser continuada por autores pertenecientes a la generación de los fundadores de la editorial. Según afirmaría, con el tiempo, Neus Espresate, se trataba de publicar aquello que no se podía publicar en España, siempre desde una perspectiva claramente de izquierdas y socialmente combativa (Paloma Villegas y Marcelo Uribe, 1995: 66). Las relaciones con el exilio republicano español estuvieron muy claras, especialmente con la publicación de títulos como *Menesteos, marinero de abril*

(1965), de María Teresa León o la *Poesía española contemporánea* (1969), de Max Aub. También representantes de la generación hispanoamericana formaron parte del catálogo: allí se dieron a conocer autores como Jomí García Ascot, Luis Rius o Tomás Segovia. De hecho, el estudioso de la edición Josep Mengual ha escrito que de Ediciones Era se podría haber esperado que se convirtiera en la editorial de la segunda generación por antonomasia, un destino que se vio truncado por el afán de participar de la actualidad mexicana que sentían sus promotores: «Tanto el grado de voluntad de integración en la cultura mexicana como, sobre todo, las posiciones políticas marcaron matices diferenciadores que no lo propiciaron» (Mengual, 2011: 444). A pesar de emerger de un entorno intelectual y profesional claramente dominado por republicanos españoles exiliados, Ediciones Era se posicionó como una editorial de izquierdas anhelante de provocar debate y acción desde y para la sociedad mexicana, algo que significa un paso más en la integración, puesto que la generación de sus padres tenía prohibida la intervención en la política mexicana: «Éramos cinco jóvenes, hijos de republicanos españoles; para entonces, creo, ya éramos republicanos mexicanos, así nos hemos definido, y en México se redondeaba un proyecto cultural muy rico, una efervescencia que se dio particularmente en los sesenta» (Montaño Garfias, 2012: 8). En tal agitación, las inquietudes políticas eran un pilar fundamental, porque, como ha escrito Monsiváis, entonces «se cree en el cambio (que la mayoría adjetiva: cambio *revolucionario*)» (Monsiváis, 1995: 19). Lo que está sucediendo en Cuba es importante para quienes están actuando en la palestra cultural mexicana, todavía no han trascendido las informaciones sobre las UMAP, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, «esbozo de campo concentracionario» (*Ibid*), y por primera vez, desde la década de los treinta, «la izquierda cultural está a la vanguardia, una izquierda desestalinizada, crítica» (*Ibid*). Y en ese contexto, Ediciones Era asume el riesgo de publicar los libros que las editoriales oficiales y la mayoría de las de iniciativa privada no se atreven a publicar, abordando temas como el castrismo, la guerra de Vietnam, la presencia de las transnacionales o el nuevo colonialismo. Al parecer de Héctor Manjarrez, que durante una época formaría parte de la editorial, esta representaba «la lucha por una izquierda que vaya más allá de sus múltiples y constantes estupideces» (Anónimo, 1995: 45-46). En el seno de la editorial, a iniciativa de la directora, Neus Espresate, se publicó también la revista de referencia *Cuadernos Políticos*, entre 1974 y 1990, concebida como un lugar de creación intelectual. La portada y el diseño tipográfico eran de Rojo, y al parecer de Bolívar Echeverría, «subrayaban provocadoramente (...) tanto la

tendencia política como la seriedad y la durabilidad de la reflexión que se ofrecía» (Echeverría, 1995: 36).

Cada uno de los títulos publicados por ERA, especialmente los primeros, guarda una historia sobre cómo se llegaba al texto, cómo los consejeros recomendaban o disuadían de la publicación –José de la Colina ejerció con frecuencia como asesor–, cómo se diseñaba la portada y qué trayectoria seguía una vez que llegaba al público. Entre todos ellos, ocupa un lugar especial la edición de *El gallo de oro y otros textos para cine*, que ERA publicó en 1980. Entonces Rulfo era, desde hacía tiempo, un habitual de las tertulias de los lunes en casa de Rojo y su esposa Albita Cama, desde que reclamó asistir cada semana, de la misma manera que lo hacía Benítez. Se habían conocido mientras Rojo preparaba unos libros sobre asuntos indigenistas, por lo que visitó a Rulfo, entonces editor y responsable de publicaciones del Instituto Nacional Indigenista. La relación, además, se reforzaba por el hecho de que uno de los hijos del escritor, Juan Pablo, trabajaba en Imprenta Madero.

Cuando todo el mundo especulaba sobre la posibilidad de que Rulfo publicara una nueva novela, Carlos Monsiváis puso sobre la mesa de Rojo en Era una carpeta que contenía una suerte de pre-guion, el relato *El gallo de oro*, que debía convertirse en una película. Consciente de la importancia del hallazgo, el editor consultó con el hijo del escritor la posibilidad de publicarlo junto a otros escritos de cine, *El despojo* y *La fórmula secreta*, sin dar lugar a la confusión de que se tratase de la novela que todo el mundo parecía esperar. De esta manera se gestó la primera edición de un volumen que más tarde fue retirado del sello y reinterpretado, aunque la única edición validada y aprobada por Rulfo es la de Era. Un ejemplo del respeto que el autor de *Pedro Páramo* sintió por Rojo, personalmente y como artista, lo tenemos en el breve texto que escribió para el catálogo que el Ministerio de Cultura de España le dedicó en las Salas Pablo Ruiz Picasso de Madrid en 1985:

La obra de Vicente Rojo posee una calidad excepcional. En un trayecto que abarca varias décadas, ha pasado por diversas etapas. Mientras otros pintores se sintieron atraídos por la moda, por los intereses de los marchantes o por las escuelas de París y Nueva York, él, Vicente Rojo, supo fijar siempre sus propias reglas dentro de una rectitud sólo comprometida con su moral artística. (Rulfo, 1985: 36)

Por su actitud y el trabajo de las personas que la llevaron adelante, los libros de Era «establecieron un estándar para las publicaciones en lengua española» (Anónimo, 1995: 48). La editorial descubrió a autores y autoras que llegarían a convertirse en nombres destacados de la literatura y el pensamiento mexicanos, como Monsiváis, Pitol, Juan García Ponce, Jaime García Tarrés, Pacheco o Elena Poniatowska. El tiempo les dio la razón. Rojo valora que «no estábamos tan equivocados, porque después se crearon editoriales como Joaquín Mortiz o Siglo XXI» (Montaño Garfias, 2012: 8). El sello actualmente goza de un excelente estado de salud, bajo la dirección del editor y poeta Marcelo Uribe.

Con los años, fueron apareciendo nuevas colecciones que se sumaron a las iniciales, las mencionadas Ancho Mundo y Biblioteca Era, además de Alacena, que Rojo utilizó como laboratorio. Marina Garone Gravier asegura que, precisamente, esta colección de Ediciones Era obtuvo su espacio definitivo en las letras mexicanas, del mismo modo que, para otros muchos escritores e intelectuales, la gran aportación a su país fue su espíritu de izquierdas, nunca partidario porque se trataba, en palabras de Manjarrez, de un «espíritu de justicia» (Anónimo, 1995: 45). Sin embargo, también la destaca como un editorial literaria, antropológica y pictórica.

En Alacena, Rojo llevó a cabo sus proyectos más personales. Todas las portadas y los interiores de los libros publicados eran diferentes. Hay proyectos convertidos en referentes casi míticos, como los proyectos *Discos visuales* y el libro-maleta de Marcel Duchamp, ambos realizados con Octavio Paz, el primero a partir de textos del poeta mexicano y el segundo con un ensayo también de Paz sobre los escritos del francés. Los dos volúmenes fueron realizados en 1968, el mismo año en que compartió con Pacheco un libro objeto: el *Jardín de niños*. Constituyen un ejemplo claro de la calidad de las soluciones encontradas por Rojo en el momento de replantear el libro como materia de experimentación artística, incluyéndose así en un grupo de abanderados que exploraron este ámbito en México a partir de los años sesenta. Según Medina y De la Garza, en los libros de artista de Rojo se producen tres interrogantes. El primero sería sobre la producción de una visualidad paralela al texto. Es decir, como si se tratara de un objeto encontrado, el artista crea una representación propia para el universo simbólico que el texto ha sugerido. Con su propio código, crea un eco visual que ha de ser la primera experiencia sugerida a quien todavía no ha leído el libro y, por tanto, no tiene un recuerdo o sensación propia asociados. El segundo interrogante cuestiona las

posibilidades estructurales y físicas del libro. De nuevo, partiendo de un objeto al que los lectores ya le atribuyen una función, Rojo investiga acerca del significado de ese objeto y sus efectos estéticos. Finalmente, la tercera vía de indagación es alrededor de la escritura como forma, sobre el origen de los signos, sobre la calidad y el alcance del pacto social que dota de contenido a esos signos. Concebido el libro de artista como otro lenguaje más en su práctica, las tres interrogaciones señaladas por Medina y De la Garza están también presentes en su pintura, tan estrechamente ligada a la escritura.

2.2.4. *La culminación*

La experiencia de vivir en una etapa de efervescencia social, la participación intensa en la actividad cultural y la implicación no solo en la política nacional, sino también la internacional mediante la estimulación del debate, dan como resultado un bagaje vital que, en el caso de Vicente Rojo, tiene un reflejo directo en su trabajo. Ese contexto es, a la vez, motor y consecuencia de su obra en los diferentes ámbitos culturales. Su prestigio y sus discípulos fueron creciendo, y así llegó al punto que con frecuencia suele considerarse su culminación como diseñador gráfico: el diseño del periódico *La Jornada*, que asumió en 1984.

El encargo daba cumplimiento a un anhelo manifestado por el artista, así que no tardó apenas en contestar a la propuesta que le realizaron Carlos Payán y Héctor Aguilar Camín. De la misma manera que Rojo está convencido de que el libro es el objeto más maravilloso que existe, el periódico es, como soporte de información que contribuye a la creación del pensamiento crítico, un medio muy afín al tipo de implicación social en la que cree. Es un gran lector de prensa de diferentes países y ha permanecido vinculado a *La Jornada* todos estos años.

El contenido periodístico y el diseño fueron tomando forma paralelamente. Se optó por un formato reducido, de 38 por 29 centímetros, y a una tipografía tipo Times, lo que, según Rojo, le daba al nuevo diario una similitud formal al diario español *El País*. Para la cabecera, trató de diseñar unas letras nuevas, pero ante la incapacidad de hacerlo, acabó optando por utilizar unas que había recortado de un anuncio de una revista alemana. De nuevo, la importancia de su inquieto

archivo compuesto de catálogos y publicaciones procedentes de todo el mundo. Sí dibujó la J y la L, en un proceso de indagación similar al que ya hemos visto que había llevado a cabo con la letra T como pintor, en los años setenta, y con la creación de tipografías. Completaba la cabecera la imagen de un pequeño globo que representaba la rotación de la Tierra durante un día.

2.3. La práctica artística en pintura

2.3.1. Apertura en espacio, tiempo y lenguajes en lugar de una generación de ruptura

Saber que se puede interpretar el trabajo de Vicente Rojo como una escritura con sus propios signos y alfabeto, proporciona una íntima satisfacción en el posible espectador, ya que este siente a su alcance una herramienta para la interpretación o guía a través de todo el universo vertebrado por el artista. Sin embargo, presentar la obra plástica como escritura no es ninguna novedad. Se puede trazar una larga estirpe de creadores que han trabajado en esa estimulante intersección. Octavio Paz escribió que:

Entre la palabra y la imagen visual, entre los oídos y los ojos, hay un continuo ir y venir. Al oír las palabras del poeta vemos, súbita aparición, la imagen evocada. La vemos con la mente, con el ojo interior. Y del mismo modo: al ver las formas y los colores del cuadro, los oímos como si fuesen palabras dichas en una lengua desconocida pero que, en ese instante, no sabemos cómo, comprendemos. Palabras silenciosas y a las que, también oímos con la mente (Paz, 2001: 950).

De la misma manera que puede escribirse con la pintura, como hace Vicente Rojo, puede pintarse con la palabra, como sucede, en el ejemplo sugerido por Paz, con Lope de Vega en el soneto donde describe el sacrificio de Holofernes. También hay una larga tradición de artistas que combinaron o simultanearon poesía y pintura. Sin embargo, no es esa la tradición en que podría adscribirse a Vicente Rojo, ni a otro de los pintores con el que pueden establecerse algunos paralelismos: Alberto Gironella (México, 1929-1999). Según el poeta mexicano, Gironella se ubica en la intersección entre la palabra y la imagen, un espacio donde sin duda puede ubicarse la práctica de Rojo, donde las imágenes funcionan como palabras y los signos

pretenden construir códigos impactantes para llegar al posible observador. Otras similitudes que pueden señalarse entre la obra de ambos son las repeticiones y las variaciones en su producción. El propio Rojo se preguntaba hasta qué punto su insistencia en la repetición, «en su obsesiva capacidad expresiva» (Rojo, 2010: 19), no se debía a la impresión que le causaron dos pinturas de Gironella representando el mismo paisaje urbano de Guanajuato que había visto a mediados de los años cincuenta.

Sobre la utilización de las imágenes, Paz escribe que, en el caso de Gironella, «El cuadro se transforma en poema y se ofrece al espectador como un manojo de metáforas entrelazadas. Aunque esas metáforas no son verbales sino visuales, obedecen a las mismas leyes rítmicas de las metáforas poéticas» (Paz, 2001: 950). Este funcionamiento de la imagen como metáfora distanciaría a Rojo de Gironella, puesto que en el caso del primero tiene una presencia muy destacada la idea, como afirmó Federico Álvarez. Por tanto, no estaríamos tanto ante la idea de una imagen evocando otra imagen como la de un signo que evoca una idea.

Detenerse en esta comparación entre la práctica artística de Gironella y Rojo nos ofrece matices interesantes mediante los cuales las dos creaciones se complementan recíprocamente. Entre los dos artistas existió una profunda amistad, en un principio instigada por Carlos Fuentes, que insistía al más joven que debía visitar al pintor ya consolidado. Ambos son descendientes del exilio, puesto que el padre de Gironella también era de origen catalán y llegarían a convertirse, según Rojo, en «cómplices de muchos proyectos» (Rojo, 2013: 98). Sin embargo, Gironella no fue el primer artista de la conocida como Generación de la Ruptura o de la Vanguardia a quien Vicente Rojo conoció, sino que Manuel Felguérez se puso en contacto con él mediante una llamada telefónica en 1958. Entonces, cuando el joven artista llevaba menos de una década en México, acababa de inaugurar su primera exposición de pintura en la galería Proteo y no conocía a ningún artista, aunque sí a un grupo muy nutrido de escritores. Felguérez le invitó a una reunión a la que asistirían varios artistas jóvenes. Vicente Rojo venció su timidez, se armó de valor y acudió a la cita. «Fue mi bautizo» (Rojo, 2010: 98) –escribe–, y el inicio de lo que poco tiempo después se conocería como la Generación de la Ruptura, a la que tanto Rojo como Felguérez prefieren llamar de la Apertura. Octavio Paz justificó el nombre del grupo en el hecho de que «Fue una estética fundada en la idea de ruptura con la tradición inmediata, a la inversa del clasicismo y sus

variantes manieristas y barrocas, que cultivaron la “imitación de los antiguos”» (Paz, 2001: 556).

El origen del grupo se podría situar, a principios de los cincuenta, en la casa que compartían el pintor Vlady y su esposa, donde solían encontrarse algunos artistas y en la que se acabaría habilitando un espacio para exposiciones, la que fue la Galería Prisse. Lelia Driben señala como fundadores del grupo a Vlady, Gironella, Josep Bartolí, el dibujante Héctor Xavier y Enrique Echeverría, a los que no tardaría en unirse José Luis Cuevas. Más tarde, las propuestas surgidas del grupo también se expondrían en la sala Proteo, que Gironella dirigió durante un tiempo, y la galería de Antonio Souza, que abrió en 1956. Sin embargo, el espacio donde se consolidaría definitivamente la Generación de la Ruptura fue en la Galería Juan Martín, fundada en 1961. También la Galería Pecanins, en 1964, empezó a difundir los principios de estos artistas. Las galerías mostraron un interés en las nuevas manifestaciones artísticas que no se dio en los espacios públicos o institucionales, todavía copados por la Escuela Mexicana.

Los artistas de esta nueva generación coincidían en una predilección por la abstracción, aunque en algunos casos no renunciaron totalmente a la figura. En diferente medida, todos ellos parecían tener bien aprendidas las lecciones de las vanguardias de principio de siglo en Europa y habían pasado temporadas por el imprescindible París. El cubismo, la geometría y la mirada a las tradiciones primitivas y a otras también lejanas a los cánones occidentales, se sumaban a los intereses que compartían. De la primera reunión, Vicente Rojo recuerda a «la sensible Lilia Carrillo y al exaltado Fernando García Ponce» (Rojo, 2010: 98). A pesar de que todos tenían una edad similar, Rojo no los miró como iguales, sino de la manera que lo haría un discípulo, puesto que su desarrollo como pintor seguía un ritmo a una velocidad diferente. Dentro de esta generación se ha solido ubicar a –además de los citados– José Luis Cuevas, Roger von Gunten o Arnaldo Coen. La estudiosa Lelia Driben, en su trabajo *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes* analiza una por una las contribuciones de los diferentes miembros del grupo a la explosión de una nueva manera de interpretar el arte en México. Aquí, entre el muralismo y la Generación de la Ruptura se señala la importancia del camino trazado por los que denomina como «modernistas solitarios»: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz y Wolfgang Paalen. Siguiendo con la renovación propuesta por estos autores, Driben sitúa el paso siguiente en

los «maestros y protagonistas» de la Generación de la Ruptura, responsabilidades que hace recaer en Juan Soriano y Vlady. A partir de estos, ofrece una amplia nómina en la que incluye a otros muchos artistas que si bien no formaron parte del grupo sí estuvieron cerca, por lo tanto, al parecer de la estudiosa, a los nombres ya citados habría que añadir los de Pedro Coronel, Gilberto Aceves Navarro, Rodolfo Nissen, Tomás Parra, Gabriel Ramírez, Kazuya Sakai o Francisco Toledo.

Por su parte, Vicente Rojo, siempre reacio a las etiquetas que puedan simplificar, agrupa a los artistas con los que le pudo unir una cierta complicidad o una voluntad similar de alterar las tendencias imperantes en la pintura de su época en su país. Además de valorar las aportaciones de sus compañeros de generación, también reclama la influencia ejercida por figuras de otra generación cuyo cierre brillante coloca en Francisco Toledo:

Artistas todos que, con obras sólidamente personales, agitaron el panorama del arte mexicano al desafiar con su propia contrapropuesta la inapelable sentencia de David Alfaro Siqueiros: «No hay más ruta que la nuestra». Cada uno de ellos, de nosotros, trazó un camino muy diferente, con un proyecto muy innovador, aunque de un modo u otro, todos reconociéndonos deudores de las obras de nuestros mayores: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Ricardo Martínez, Pedro Coronel y Juan Soriano. (Rojo, 2010: 17)

José Luis Cuevas escribió sobre el papel que desempeñó Vicente Rojo dentro de su generación que «Vicente es el más brillante pintor de mi generación y uno de los más importantes artistas latinoamericanos», o que «Es el gran maestro de la nueva pintura mexicana» (Varios autores, 1985: 131). La aparición de esta generación, aparte la reacción que presentaba al predominio de la Escuela Mexicana de Pintura, era también coetánea a la irrupción de la generación de escritores e intelectuales con los que Vicente Rojo solía trabajar codo con codo en la redacción de los suplementos culturales y en las editoriales.

Si con Gironella Rojo comparte ese espacio difuso entre la escritura y la pintura, a Manuel Felguérez le vincula su uso de la geometría y su capacidad de convertir los elementos naturales en composiciones abstractas. De nuevo, esta afirmación precisa alguna matización. De la misma manera que las señales de Vicente Rojo no funcionan exactamente como una metáfora –volviendo a la afirmación de Octavio Paz so-

bre Gironella-, tampoco sus formas geométricas quieren representar los elementos naturales, aunque es innegable la referencia al elemento natural, a lo más esencial. En él no existe el deseo de representar lo que ve o crear una ilusión realista, sino que apela a la intuición y a la interpretación que pueda realizar el posible observador.

En contadas ocasiones, Vicente Rojo ha escrito breves ensayos sobre arte. Los escribió venciendo incluso la inquietud que le provocaba la definición que su amigo el poeta y ensayista Luis Cardoza y Aragón hizo sobre la crítica de arte. La describió como la Venus de Milo llevando en sus brazos la cabeza de la Victoria de Samotracia (Rojo, 2013: 77). Quizás sea esta perturbadora imagen o la insistencia en no reconocerse como escritor convencional lo que dota a los escritos de Vicente de la fuerza genuina que tienen, o tal vez sea la «austeridad monástica, por sus pocas palabras contundentes», según la expresión de Gabriel García Márquez (García Márquez, 1999: hoja suelta). Entre otros aspectos, ha recuperado la reivindicación del arte abstracto que su generación inició en los sesenta. Tantos años después, su siempre discreta voz se torna contundente para luchar contra esa idea de que las obras abstractas están imposibilitadas para ser consideradas mexicanas por ser extranjerizantes.

2.3.2. La libertad en la búsqueda. Pintura y literatura enlazadas

En la formación inicial como pintor de Vicente Rojo destacan los aprendizajes adquiridos en la academia particular de Arturo Souto, otro gran nombre entre los refugiados republicanos españoles. Según los escritos del propio Rojo, él le hizo entender que los colores nunca existen de manera independiente, un concepto que por sencillo que pueda parecer, para él resultó decisivo. Al cabo de un año, empezó a intentar pintar sin la guía de ninguna academia o profesor.

Se ha venido apuntando su atracción por un juego que plantea una duplicidad en su personalidad, un combate de contrastes como el señalado por García Márquez, entre el Rojo pudoroso y el radical político. Podría considerarse como una de las primeras manifestaciones de esa dualidad el desdoblamiento que hace en su profesión entre el diseño gráfico y la pintura. En el primer caso, desarrolla una actividad casi frenética, mientras que su práctica artística fluye a un ritmo muy di-

ferente, mucho más lento. Su primera exposición fue en 1958, en la Galería Proteo, con el tema de *La guerra y la paz*. Con frecuencia, se ha referido a esta exposición como algo parecido a un error de juventud, a sus 26 años. Por entonces, algunos de sus compañeros de generación ya contaban con una obra remarcable, por lo que él ha declarado que a veces se consideraba algo parecido a un discípulo. Sin embargo, teniendo en cuenta que su llegada a México, su segundo nacimiento, se había producido a los 17 años, y que había sido necesaria una buena temporada para desprenderse de los efectos de una enseñanza artística precaria, la suya era una trayectoria que inevitablemente había de iniciarse más tarde.

Mientras su trabajo como diseñador artístico le urgía a encontrar soluciones que respondieran con agilidad a la efervescencia social, política y cultural que vivía, la indagación de su pintura, en cambio, requería unidades de medida muy diferentes. Tanto es así que hasta que no realizó varias exposiciones no tomó conciencia de que sus primeros pasos como pintor estaban marcando un camino que no satisfacía las motivaciones de su búsqueda. Porque su pintura se desarrollaba en un ámbito más íntimo, tuvo la fuerza necesaria para reconocer que las figuras de los guerreros, el flautista o el gato no respondían a lo que proyectaba su imaginación. Si con el diseño gráfico era rápido y eficaz para enseñar a mirar lo que él veía, sus primeras figuras no parecían conseguir lo mismo, no representaban lo que intuía su imaginación. Al continuar trabajando, descubrió que le interesaba más pintar que ser pintor. Y al observar las primeras obras finalizadas, se percató de que lo que realmente le atraían eran las estructuras, la materia y el color sobre las que se sustentaban las figuras acabadas. La narración acababa resultando anecdótica, hasta desvanecerse en un silencio que hiciera posible la aparición de la intuición y la reflexión.

La pintura era el espacio de la libertad. Vicente Rojo divide toda su práctica artística en series. Cada una de ella puede durar un tiempo indeterminado, hasta que siente que la forma o el tema investigado ya no pueden dar más de sí. Es entonces cuando aparecen los primeros indicios de un nuevo tema. Y trabaja con varias obras a la vez, realizando constantes ajustes o retoques, atento al diálogo que se establece entre los diferentes lienzos. Como si estuviera dirigiendo una sinfonía de voces, aclarando, silenciando o alzando la aportación de cada una.

La primera serie engloba los diferentes proyectos que llevó a cabo entre 1952 y 1966. Su título, *Aproximaciones*, es suficientemente obvio para hacernos entender el pro-

ceso de tentativas y aprendizaje que esa época supuso. No resultaría disparatado señalar en las figuras de principios de los cincuenta, o por lo menos en la elección de los temas, todavía la huella de sus vivencias durante la guerra civil. Es un tópico, con la parte de verdad que siempre conllevan los tópicos, que en sus primeras obras los artistas se esfuerzan para comunicar un aspecto que ha sido decisivo en sus vidas. Aparentemente, en la obra de Vicente Rojo la biografía no tiene una presencia destacada, pero es inevitable vincular las imponentes figuras del guerrero y del mercenario con los terribles acontecimientos vividos en la niñez y la primera adolescencia. Ya en la composición de las figuras pueden observarse las formas geométricas sobre las que se sustentan, como si las hubiese configurado con fragmentos similares a los que cortaba de las revistas y papeles en su infancia. Nada hay de *naïf* en estos cuadros, pero la manera en que se compone y descompone la imagen para indagar en su construcción los vincula con intereses presentes desde mucho tiempo atrás.

A medida que avanza la experimentación, van apareciendo las composiciones de geometría abstracta que le conectaban con toda una generación de artistas para, posteriormente, depurar también estas en busca de sus propios signos en la soledad de su estudio. De la investigación en pintura extrajo conclusiones e ideas para introducir los colores y las formas en páginas, carteles y portadas; mientras que la necesidad de hacerse comprender mediante un diseño atractivo le ayudó a encontrar diferentes posibilidades de distribución de elementos que más tarde aplicó también en sus composiciones geométricas. Las voces de un ámbito dejaban latiendo su eco cuando emprendía proyectos en el otro. En las pinturas *Los presagios: el cometa 2* y *Los presagios: el fuego 2*, ambos de 1958, el pintor ya ha renunciado a la figuración y trabaja con composiciones abstractas, pero la presentación de los elementos sobre el lienzo hace pensar en la distribución de elementos en una página. Las líneas horizontales y verticales se convierten en pautas que señalan un cierto orden de lectura o jerarquía en la presencia de los elementos. Se apunta una tendencia que más tarde se acentuará en la producción de Vicente Rojo a configurar el espacio como renglones de lectura. Por otra parte, en piezas como *Icono XXI* o *Geometría 1*, las dos de 1964, hay mucho de collage que puede ser comparado con los recortes de revistas y diarios de su infancia.

En 1964, dos años antes de la fecha con la que cierra esta primera serie, Vicente Rojo viajó a España acompañado de su esposa, Alba y sus dos hijos, Vicente y Alba. Su padre ya había regresado a Barcelona y el matrimonio pensó que era un buen

momento para presentarle sus dos hijos a su abuelo. Como diseñador gráfico ya había desarrollado numerosos proyectos y mantenía una muy buena colaboración con la Imprenta Madero, así que decidió tomarse un año sabático para viajar a la ciudad donde había nacido y, desde allí, a otras ciudades europeas. Dedicó su estancia a «hacer todo lo que se me ocurriera: dibujitos, algunas pinturas... Todo con absoluta libertad. Sin ningún propósito, sólo ver qué salía de todo aquello»¹⁶. Era la primera vez que volvía a España. De la misma manera que no se había contado entre los que con el dedo índice golpeaban la mesa asegurando que Franco pronto caería y volverían a su país, tampoco se adhirió a quienes afirmaban que no volvería hasta que no muriese Franco. «Yo había vivido diez años de franquismo, así que pensaba que tenía derecho a volver. Y lo hicimos. Recuerdo todo muy gris, opresivo», comenta. Sin embargo, la oscuridad de la ciudad fue una buena aliada para su propósito de experimentar cosas nuevas en su práctica artística: «Era el clima ideal para trabajar metido dentro de casa». Poco parecían haber cambiado las cosas, como ilustra una anécdota que todavía recuerda sobre la escuela a la que llevaron a sus hijos: «Los güeros tenían tres y cuatro años, iban a una escuela. Un día llegó Albita a recogerlos y encontró que todos los niños decían “Jesusito de mi vida, de mi amor...” y los cambiamos». La Barcelona de su infancia y la que encontró tantos años después seguían teniendo cosas en común. Las dos ciudades que son la misma separada por el tiempo también se superponen en una anécdota alrededor de un barco que Vicente Rojo avistó, desde lo más alto del Paseo de San Juan, atravesando el mar. Sorprendido, se lo explicó a su hermana, quien le contó que, de niño, con frecuencia subía hasta ese lugar a ver pasar *ese barco*. Personalmente, me tomo la licencia de ver también *ese mismo barco* en la pintura *Señal 2*, de 1966, una de las que abren la serie Señales, que realizó entre 1966 y 1972.

2.3.3. Un lenguaje de esencias

El crítico de arte y narrador Juan García Ponce formaba parte del activo grupo de amigos y cómplices de Vicente Rojo. También se ocupó profusamente de su

16. Declaraciones realizadas durante la entrevista con la autora de este trabajo en el taller de Coyoacán del artista, el 16 de octubre de 2017. Las siguientes también pertenecen a la misma entrevista.

obra. Al analizar las pinturas figurativas de la primera etapa del artista, escribió que aquellas todavía querían ser la expresión de una realidad exterior: la guerra. Atendido –que no satisfecho– el deseo de representar dicha realidad, el artista apostó por la fidelidad a sí mismo como pintor, y renunció a las apariencias para quedarse a solas con la pintura (García Ponce, 1971: 28). En ese momento de intimidad, la materia adquiere valor expresivo y las figuras se transforman en signos que son símbolos significantes. Es importante señalar, sin embargo, que apartar el mundo de las apariencias, en palabras de García Ponce, no significa que renuncie a la realidad. Todo lo contrario, para abarcar la realidad es necesario, en primer lugar, verter su subjetividad sobre su entorno para crear el símbolo que lo concentre. O, como he venido intentando definir hasta ahora, Vicente Rojo crea lo que ve: su mirada ejerce como filtro de cuanto percibe y, al combinarlo con su imaginación, modela las formas para ponerlas al alcance de la vista de los posibles observadores. Por tanto, no está representando su propia emoción o experiencia, sino el signo capaz de contener y reproducirla:

Para Vicente Rojo, entonces, la vivencia que nace de la proyección de su subjetividad sobre el mundo exterior da lugar a la creación de un signo; pero la intención de ese signo no es referirse a la vivencia y mostrar su significado, sino, a partir de la vivencia, constituirse como tal. (García Ponce, 1971: 38)

Recurre a las formas geométricas más elementales que encuentra en la naturaleza: cuadrados, triángulos y círculos. En una de las primeras entrevistas extensas que concedió, ya en 1969 –más por la insistencia de la entrevistadora que por el prurito de explicar la propia obra–, al ser preguntado por su preocupación por las formas geométricas, afirmó que respondían a una voluntad «de construcción. Es un deseo de organizar las cosas, para que sean mejores de lo que son» (García Flores, 1985: 47). En 1966 comienza una serie, «Señales», de la que asegura que no tenía muy claro cómo iba acabar, pero «se trataba de sugerir que un signo podía tener en sí mismo un interés propio» (Rojo, 2010: 65). Hasta 1972, presentó cinco exposiciones en la galería Juan Martín incluidas dentro de esta misma serie. La poderosa presencia de las figuras geométricas y la expresividad adquirida por la materia son, sin duda, las características que se consolidan en esta etapa. Círculos, triángulos y cuadrados comienzan a adquirir la función que irán reforzando en posteriores series para llegar a componer lo que el mismo artista define como:

Un lenguaje visto o leído: configuran mi alfabeto. Los elementos geométricos primitivos no requieren de significado; su fuerza visual ha sido comprobada a través de los siglos; son formas reales, rotundas, que aparentemente no vemos en nuestro entorno pero que sin embargo están íntegramente presentes en nuestra vida diaria, fundan las formas que nos rodean. El significado del signo es real, es objetivo. (Rojo, 2010: 29)

Con cada una de las exposiciones o grupos de obras, Vicente Rojo va extendiendo la gramática que ordena su discurso y las ideas que lo sustentan. El diálogo que se da entre las diferentes obras de la misma serie es evidente, porque las variaciones, de diferente magnitud, modulan el tono de la voz, las alteraciones y las alternancias, en unas pinturas siempre equilibradas. Como el propio artista comenta:

Cuando empiezo a pintar me enfrento a quince telas o más. Simultáneamente, reflexiono en torno a, proyecto, pinto y persigo esas quince imágenes con puntos de partida mínimos: es como si a la vez pintara un solo cuadro, pero dividido en varios capítulos. Trabajo siempre en rotación, de modo que con gran movilidad las formas que surgieron en un cuadro a veces puedan ir a terminar en otro. (Rojo, 2010: 23).

La conversación entre las piezas de una misma colección –esos capítulos de un mismo cuadro– se amplía a las demás, estableciendo así un conjunto de relaciones y significados que constituyen una verdadera sintaxis mediante la cual se articulan frases para transmitir las ideas. La nueva realidad representada por las figuras abstractas reclama la importancia sobre ella y no sobre lo evocado, como afirma García Ponce. Al hacerlo, conduce nuestra mirada hacia el significado de la materia, de los colores o los pequeños matices que diferencian un cuadro de otro. Paradójicamente, la voluntad de ruptura de los artistas de la generación de Vicente Rojo, en su práctica, no se convierte en el grito vanguardista que quiere anular todo lo anterior y que les condena a una renovación continua, sino que, a base de repetición e insistencia, se esfuerza por fijar la atención en la esencia.

El movimiento que propician las variaciones, por leves que sean, funciona como una sintaxis que ordena la frase y genera la narración. La literatura y el mundo de los libros son constantes, bajo formas muy diversas. En 1967, con la pieza *Artefacto* homenajeó explícitamente al libro como objeto, a la vez que le servía para introducirse en la escultura. Representó un expendedor de libros como los

que se encuentran en cualquier librería, repleto de pequeñas piezas a modo de volúmenes de diferentes colecciones. Comparar las cubiertas de estos objetos con las que realizó para las editoriales sería un ejercicio apasionante, casi tanto como especular por las tramas de cada uno de ellos. Las cubiertas de los libros de *Artefacto* están ocupadas por señales muy similares a los signos e imágenes de las otras series de pinturas. No aparece ningún título ni autor, porque en el juego propuesto cada observador ha de trazar su biblioteca ideal. La intertextualidad es tan obvia que no necesita materializar nombre alguno. En otras obras, en cambio, la referencia a títulos o autores concretos de la literatura es más obvia, como en *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra* (1970), con quien compartió buena parte de su viaje a Nueva York a mediados de los años sesenta y a quien Rojo y sus socios publicaron como autor en Ediciones Era; o la colección de trabajos sobre papel titulada *Señales en el país de Alicia*, de 1972, en clara alusión a la obra de Lewis Carroll.

Las aventuras de Alicia a través del espejo son una referencia que Vicente Rojo cita con frecuencia cuando le preguntan sobre sus influencias culturales, hasta el punto de que Alicia Liddell y Lewis Carroll son dos personajes con los que mantiene conversaciones íntimas. Quizá la condición de zurdo de Carroll, como el propio Vicente Rojo, le animó a crear un mundo donde todo funcionara al revés, como sucede en el que imaginó para Alicia, o donde las normas se invirtieran como lo hacen las imágenes de los espejos. Es este un objeto utilizado como símbolo en la obra de Rojo, por las simetrías que propicia, por la duplicidad y por el reflejo que oculta todo un mundo detrás. Es el espejo el que hace posible que nos convirtamos en dos, que se haga obvia nuestra contradicción o nuestra dualidad. El pudoroso Vicente Rojo se somete al espejo de su práctica artística y aparece «el romántico» que cree ver García Márquez, o el bromista que se confabula con José Emilio Pacheco para divertirse.

El espejo coloca ante los ojos la apariencia del mundo, aunque sea invertida, y el artista aspira a conseguir esa capacidad de reflejar todo un universo en sus obras:

Pero por herméticas o ambiguas que quisiera fueran mis obras, aspiro a que mis pinturas y esculturas tengan la virtud de reflejar, como en un juego de espejos, dos soledades, la del creador y la del posible espectador, reflejo que le permita a este reinventar la obra, decidir sus emociones propias e incluso alterar la intención del

autor. Así es como yo he sentido, frente al arte profano, la necesidad de arrodillarme y llorar, y frente al sagrado, la de bailar, si supiera hacerlo. (Rojo, 2010: 24)

2.3.4. Probar nuevas identidades

Aunque el final de la serie «Señales» se ha situado en el año 1972, ya en 1970 Vicente Rojo había sentido una cierta «desazón» al ver su obra reproducida y analizada en el libro que le dedicó Juan García Ponce. Entonces, creyó que era el momento de hacer un cambio radical: «Decidí despersonalizarme e inventar un nuevo pintor (que desgraciadamente también se iba a llamar Vicente Rojo)» (Rojo, 2010: 20-21). Así surgió la serie «Negaciones». Obcecado por dejar de ser el pintor que había sido, llegó a imaginar una exposición compuesta por cuarenta cuadros diferentes, que todos se negaran unos a otros. Sin embargo, ocurrió que de la negación no surgió sino una reafirmación:

Nueva decepción: en lugar de despersonalizarme (lo contrario tenía para mí no sólo implicaciones pictóricas sino también sociales de por sí siempre complicadas: la democratización del arte y temas afines), resultó que los cuadros definían con persistencia a un pintor llamado Vicente Rojo. (Rojo, 2010: 21).

En la serie «Negaciones» estuvo inmerso durante cinco años, período en el que realizó más de cien pinturas basadas en el uso de la letra T. A esta le condujo, según él mismo interpreta, la perseverancia con que había trabajado en la figura del triángulo. Es la insistencia alrededor de una forma o símbolo lo que acaba conduciéndole a nuevos *descubrimientos*. En este punto se produce una transmutación importante, del signo geométrico a la letra, a pesar de que carezca de una simbología concreta asociada a esa letra o que lleve más allá de dos líneas que se encuentran en un punto y que forman los tres ángulos del triángulo. Una estructura aparentemente rígida, paradójicamente le proporciona una gran libertad a partir de la premisa de que las diferentes obras de la serie debían negarse en una nueva variante del diálogo que se establece entre las diferentes piezas, tanto mientras el autor las produce como cuando se muestran al posible espectador. Alberto Blanco ha escrito sobre cómo esta contradicción es una de las principales fortalezas en la obra de Rojo, puesto que es la clave de su equilibrio:

El resultado final (¿o será mejor decir con Valéry: lo que se puede ver en el momento en que el pintor *abandona* el cuadro?) es un delicado y prodigioso equilibrio entre una solución formal estática, sumamente rígida, que es el arranque de una tela o de una serie, y un arrebató lírico en el uso del color y las posibilidades en apariencia infinitas de la materia: la textura, el relieve, el peso, la temperatura, la presencia física, la acumulación. (Blanco, 1993: 7)

Vicente Rojo recibió el libro de García Ponce mientras pasaba unos meses en París con su familia. La distancia de su casa, su taller y su entorno habitual debían de conformar un escenario propicio para jugar a ser otro pintor, tal y como había deseado tras la desazón que le había provocado ver sus obras reproducidas en el libro de su amigo crítico de arte. No debió de tratarse de una ocurrencia pasajera, puesto que por las mismas fechas le proponía por carta a Max Aub convertirse en Jusep Torres Campalans para confeccionar el cuadro que había de ilustrar la grabación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* en la colección Voz Viva de México. Cuando Aub le pide que sea él, Rojo, quien ilustre el disco, la respuesta del artista transluce algo de hartazgo al contestar que «un original mío sería un abuso (ya hay *dos* en diversas colecciones)» (Hernández, 2017: 55); sin embargo, la idea de que la pintura se presente como un Torres Campalans –falso– *encontrado* en Barcelona o en París sí parece motivarle. La posibilidad de convertirse fugazmente en el pintor inventado por Max Aub le anima hasta el punto de que en mayo de 1971 escribe a su amigo desde la capital francesa para notificarle que le envía el cuadro del pintor supuestamente nacido en Mollerusa.

Además de poner de manifiesto la estimulante relación creativa entre Rojo y Aub, aquí el artista se muestra cómodo al involucrarse en juegos de identidades a través de los que se imagina *en* vidas ajenas, y al mezclar biografías reales y personajes, como sucede en varios de sus escritos. Uno de los ejemplos más claros es el perfil biográfico que escribió con motivo de la exposición que el Museo de Bellas Artes de Valencia dedicó a Max Aub en el año 2000. Allí, retomando la multiplicación de personalidades que Aub había llevado a cabo, y para subrayar el peso adquirido por Campalans como ambiguo y misterioso personaje, Rojo plantea la posibilidad de que el propio escritor sea una ensoñación de su personaje, y no a la inversa. Un capítulo similar de ese juego de espejos que multiplica las personalidades de los dos cómplices se dio ya en 1962, en las páginas del número de noviembre de *Revista de la Universidad de México*, donde J. T. C (Jusep Torres Campalans) firmaba

el artículo «Vincent, le Rouge». Una suerte de crónica sobre la inauguración de una de las primeras exposiciones de Rojo en la Galería Proteo –«en la que no ha vendido ningún cuadro»– le sirve al supuesto pintor nacido en Mollerusa, amigo de Picasso, para describir la pintura del artista plástico a la vez que defiende la abstracción en el arte. Tanto tiempo después, ahora el escrito de Campalans sirve para comprobar su acierto a la hora de detectar los rasgos más definitorios de la obra de Rojo. Por si eso fuera poco, además constata la sólida coherencia con la que el pintor y escultor ha construido su trayectoria. Escribe J.T.C. que nos encontramos ante una pintura para los sentidos, no para la razón, puesto que el arte ha dejado de imitar a la naturaleza. Vincula lo visto en la exposición con el trabajo de Dubuffet y de otros pintores españoles de la misma edad, aunque sin concretar en quiénes está pensando. Refiriéndose a la firmeza intelectual que guía el trabajo de Rojo, afirma que «Nunca fue Rojo pintor apasionado en sus representaciones. Sabiendo lo que hace, o lo que quiere hacer, siempre existe una distancia voluntaria entre él y su obra» (J.T.C., 1962: 24).

Otro de los fundamentos de la obra de Rojo también señalado por el cronista es el compromiso con su tiempo y su entorno social. Ante la posibilidad de atacar a la pintura abstracta de elitista por no esforzarse para ser entendida por el pueblo, Campalans detalla que Rojo «Vive su tiempo, imita –con lo que volvemos a dar con Aristóteles–, está con lo que hacen los demás, con dignidad, estudiando, buscando, hallando en la senda que actualmente se traza –andando– la pintura» (*Ibid*). Max Aub –o su personaje– deposita tanta confianza en el trabajo expuesto por Rojo y en el que realizará en el futuro que acaba su artículo afirmando que, si algo finalmente sobrevive de la pintura abstracta, serán «el esfuerzo, la limpieza, la autenticidad» (*Ibid*) de la práctica de su amigo lo que dé testimonio. Los textos del propio Rojo y el de J.T.C. –ejemplos de una más de las diversas complicidades creativas que el pintor, diseñador, editor y escultor mantuvo con otros creadores– ponen de manifiesto que no existe contradicción alguna entre la voluntad de convertir el juego en un ámbito de investigación y la posibilidad de desarrollar un trabajo riguroso.

De esta prolífica relación amistosa encontramos una nueva muestra en el volumen *Cara y cruz. Iconografía de Max Aub*, publicado por la Fundación Max Aub en el año 2000, donde Alba Cama, esposa de Vicente Rojo, realizó la investigación iconográfica y la selección de textos para configurar una suerte de álbum de fotografías y otras imágenes que permitían perfilar la biografía y la personalidad de Aub.

La exploración de las diversas identidades que un mismo sujeto es capaz de albergar se convierte, pues, en una prolífica actividad. Al llegar a México a los 17 años se produjo lo que para él fue un segundo nacimiento. Mientras que, como se ha visto, para algunos miembros de su generación la identidad supuso una cuestión conflictiva en su desarrollo y en su concepción del mundo, Rojo la ha convertido a lo largo de toda su obra en fuente de vínculos creativos, como el que se produce entre los diferentes cuadros que dialogan mientras los realiza en su estudio, siendo todos la misma pieza pero con personalidades distintas. Y desde el silencio de su estudio, el artista provoca esta multiplicidad de personalidades como el «monje enamorado de los relámpagos» que vio en él su amigo Sergio Pitol (1985: 35). Esa fascinación por la multiplicidad de personalidades ha sido, tal vez, la causa por la que tampoco le molestó verse convertido en personaje en la novela *El hombre que se creía Vicente Rojo*, ni siquiera saberse suplantado allí por un impostor, al que no sólo le perdonó –como también a la autora–, sino que llegó a afirmar que dudaba si él era realmente Vicente Rojo o el impostor.

2.3.5. Cuadernos escolares para reconquistar la infancia

Rojo asegura que, con frecuencia, le cuesta reconocerse en las palabras reproducidas en entrevistas que se publican en la prensa, como si cada periodista o entrevistador inventase a su propio Vicente Rojo. Sin embargo, a partir de su testimonio en varias de ellas, se detectan algunos puntos coincidentes. Uno es el peso de la infancia para explicar varias constantes en su gramática de signos. En 1969, Margarita García Flores hacía decir al artista que «Desde que llegué a México, hasta hoy, me parece que han pasado tres y no veinte años», y añade que «la infancia cuenta, para mí, cada vez más» (García Flores, 1985: 50). Ya hemos dicho que este continuo mirar hacia la infancia no da ningún resultado pueril. Su pintura es críptica intencionadamente, porque quien observa ha de realizar el esfuerzo de interpretar la imagen que se le ofrece. Sin embargo, el hecho de exigir una mirada plenamente consciente tampoco exime de la utilización de elementos relacionados directamente con la infancia, ya sea la propia o bien una idea más universal sobre esa etapa vital. Entre 1976 y 1979 llevó a cabo la serie «Recuerdos», formada por obras con las que montó dos exposiciones, en 1977 y 1979, y que, en sus propias palabras, «Eran recorridos por el territorio de mi niñez, basados sobre

todo en mis cuadernos escolares que suplían a mis escasos juguetes» (Rojo, 2010: 115). Siguen dándose las características propias de su estilo, con la utilización de la geometría abstracta, ahora con figuras cuyo tamaño se ha reducido notablemente para configurar signos que ocupan los renglones de las páginas del cuaderno evocado. Las líneas horizontales y verticales delimitan el espacio para la escritura, crean pautas para que, en su voluntad de mejorar la realidad, no haya ni un solo renglón torcido. La pintura sigue siendo matérica, de tonos terrosos, aunque traza símbolos limpiamente delimitados. De nuevo, se trata de corregir los borrones que pertenecen a unos años de escuela gris y opresiva. En las páginas creadas por Vicente Rojo domina el equilibrio porque la estructura pertenece de manera natural a las formas geométricas, con la misma naturalidad con la que están presentes para crear nuestra realidad. Con esas formas geométricas, con lápices de colores, tijeras, recortes de revistas y pegamento, encontró «una fórmula para llenar mi mundo» (C. Pacheco, 1985: 52) durante el aislamiento infantil. Más tarde, cuando ya era estudiante en la Escuela del Trabajo, siguió dibujando sobre recortes de papel que le regalaba su abuelo, algo amarillentos, de color ahuesado. Desde entonces, toda su vida ha tenido predilección por trabajar sobre papel de esos tonos. En cierta manera, los evocó en el libro de artista que realizó con el poeta José Emilio Pacheco en 1978, *Jardín de niños*. Allí, de nuevo, las interrogaciones que plantea desde su práctica pictórica se cruzan con su trabajo como diseñador gráfico para confeccionar el que, al parecer de Fernando Benítez, fue «el más notable libro de arte editado en México» (Benítez, 1985: 106). Se incluían serigrafías realizadas a partir de fotografías de los autores y personas cercanas a ellos, como la niña Alba Cama, reducidas a tramas de puntos de colores. Los retratos infantiles siguen el proceso inverso que el de sus figuras geométricas, ya que una figura *realista* se descompone en signos, cuando habitualmente en sus pinturas trata de que sean los signos los que evoquen imágenes que no percibimos a simple vista. Así, desde la claridad narrativa de la imagen se tiende hacia la esencia de unas pocas señales. De nuevo se combinan la capacidad comunicativa que Vicente Rojo expresó en sus trabajos en prensa, difusión cultural o editoriales y la opacidad de sus indagaciones personales planteadas mediante la pintura.

Son numerosos los proyectos en que Rojo y Pacheco coincidieron y dieron muestra de su sentido del humor y de la importancia que concedían a la capacidad lúdica de la literatura y el arte. No obstante, no se trata de un juego banal, ya que, como escribió Benítez: «Vicente Rojo y José Emilio Pacheco por un segundo ar-

man sus juguetes, abren sus cuadernos ilegibles y Vicente nos dice: la infancia es el paraíso y José Emilio responde: sí es el edén, pero tiene una serpiente: se llama muerte». (*Íbid*)

2.3.6. *El mundo en gotas y relámpagos*

Sergio Pitol definió a Vicente Rojo como un monje enamorado de los relámpagos para recrear el impacto que le produjo la contemplación de uno de los cuadros de la serie «México bajo la lluvia». El escritor lo vislumbró cuando el artista apenas lo empezaba en el estudio que ocupaba durante su estancia en París en 1979. Había sido invitado por el Museo Nacional de Arte Moderno y quiso aprovechar el viaje para estar junto a su hijo, Vicente Rojo Cama, que por las fechas también había planeado un viaje a la capital francesa. El estudio que habían puesto a su disposición se encontraba frente al Centro Georges Pompidou. Los meses pasados allí le permitieron asistir a un número importante de exposiciones y conocer de cerca lo que sucedía en una ciudad mítica para los artistas, aunque siempre a la prudencial distancia y con la cautela que le caracteriza. Sí estuvo en contacto con el español Antonio Saura, que por entonces vivía en París. También podía contar con la compañía de su amigo y compatriota Juan Soriano, a quien visitó en su estudio. El propio Rojo ha escrito de qué modo admiraba la pintura de Soriano y la influencia que esta tuvo sobre él desde joven:

A lo largo del proceso de cada una de sus pinturas se suceden apariciones y desapariciones: una ventana luminosa por la que sale un esqueleto (para encerrarse en una jaula) y entra un gato; una playa en la que primero vimos a un grupo de amigos y después a un hombre solo, desnudo. Y así entran y salen caballos, bicicletas, búhos, calacas, sirenas, perros, niños jugando o niñas muertas, palomas, toros, murciélagos, peces, libros, ángeles y algún diablo (como la propia imagen de Soriano), un mundo que aparece y desaparece y reaparece, un mundo que ocupa y cede su lugar a otro en un sutil y perturbador movimiento: magia que en una palabra se llama libertad. (Rojo, 2010: 17-18).

Rojo aprovechó su estancia parisina para desarrollar una idea que ya había aparecido a mediados de los sesenta y que daría como resultado la serie «México

bajo la lluvia», a la que se entregó entre 1980 y 1989. De la misma manera que recuerda el deslumbramiento que supuso la observación de la luz de México al llegar desde España, recuerda cuanto experimentó, a principios de los cincuenta, cuando vio llover en el valle de Cholula desde la loma del Instituto Astrofísico de Tonantzintla: «Era una imagen poderosa y al mismo tiempo delicada, visión insólita que me persiguió durante muchos años» (Rojo, 2010: 145). Estos dos momentos epifánicos se sobreponen y configuran una imagen germinal, como si se pudiera recordar lo percibido por primera vez al abrir los ojos: en definitiva, el escenario de su segundo nacimiento.

Las capas de lluvia desdibujan el paisaje. Si en la serie anterior, «Recuerdos», son evidentes los esfuerzos por mantener los renglones de los cuadernos escolares bien rectos y sin borrones, de repente la lluvia inclina la imagen sin que se pierda el anhelado equilibrio. Las figuras geométricas se han reducido todavía más que en los cuadros de la serie anterior y siguen formando líneas perfectas, aunque oblicuas. El uso de los colores evoca la luz a la vez que insinúa lo que permanece cubierto tras el telón pluvial. «Pinto como si hiciera telones» (Rojo, 2010: 31), ha afirmado Rojo para reivindicar el carácter escenográfico de sus composiciones que enlazan con algunas experiencias que había tenido en teatro. En 1964 se encargó de la escenografía del montaje de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, con la Compañía de Teatro Universitario, dirigido por Juan Ibáñez. El espectáculo ganó el Gran Premio del Festival Mundial de Teatro de Nancy, una cita a la que asistió desde Barcelona para comprobar, con alarmante sorpresa, cómo la gran corona de espinas que había ideado como espacio escenográfico había quedado reducida a una anécdota. Llegó con el tiempo necesario para reaccionar.

Los diferentes elementos de los lienzos que componen la serie «México bajo la lluvia» interactúan entre sí generando movimiento y una sucesión de capas: de ahí su condición de telones teatrales. Pero, a la vez, causan una resonancia visual que compone algo parecido a una sinfonía. El nuevo reto en este conjunto de obras era conseguir una vibración similar a la que percibió en la lluvia. Una vibración que se interpreta sinestésicamente como estructura musical, y no sólo porque los renglones previstos para la escritura fácilmente pueden convertirse en partituras. Alberto Blanco también ha querido ver en las retículas que están omnipresentes en los fundamentos de toda la obra una función de partitura:

Porque la materia en la pintura de Vicente Rojo llega a ser tan densa en su primera impresión y a la vez tan sutil en su modo de actuar y de manifestarse, que sólo el misterio de la música surgiendo de los sobrios sintetizadores le hace justicia. (Blanco, 1993: 6)

Observando los cuadros de «México bajo la lluvia» oímos la música de los relámpagos a los que aludía Pitol. El autor de, entre otros títulos publicados en Era, *El tañido de una flauta* y *Domar a la divina garza* no fue el único que acudió al estudio parisino de Vicente Rojo y pudo ver los progresos del artista con su nueva serie. Entre las visitas que recibió, se encontraba la del entonces director del Centro Georges Pompidou, Pontus Hulten, que decidió comprar una obra de gran formato para la colección de arte contemporáneo de la institución.

Como sucedió en su viaje a Barcelona en 1964, los meses sabáticos que el artista pasó en París sirvieron para trabajar y experimentar con libertad en su pintura. Se puso a prueba con formatos más grandes, llegando a trabajar con lienzos de dos metros por dos metros. A mitad de la serie, ya de regreso en México, sintió que «el agua se hizo espesa y su textura me orientó a realizar algunas esculturas de pequeño formato» (Rojo, 2010: 145). Así, con la entrada en la escultura, seguía enriqueciendo su trabajo y daba un paso más que le permitía desarrollar otra forma de investigación visual. A la vez, se reconciliaba con los primeros estudios en escultura y cerámica que realizó en Barcelona. Sobre este aspecto él mismo ha escrito:

No es igual el tratamiento de luces y sombras en un cuadro que en una escultura, puesto que con su volumen esta provoca su propia luz y su propia sombra. Para pensar en la escultura no tengo la posibilidad que me da la pintura de alterar su proceso; tengo que abordarla, dentro de lo posible, con una idea más precisa del resultado al que quiero llegar. (Rojo, 2010: 26).

Desde esta concepción, hubiera sido difícil llegar hasta esas piezas en tres dimensiones si antes no hubiera pasado por la experiencia de la pintura y, más concretamente, por la experiencia espacial que se da en sus lienzos. Las esculturas se presentaron en el Palacio de Bellas Artes en 1984, y cosecharon el mismo entusiasmo que su pintura, puesto que son, en muchos casos, la concreción en tres dimensiones de los telones configurados en sus cuadros. La concepción matérica

de la pintura, al traspasar a las esculturas elaboradas en cerámica, madera o metal pintados, o combinación de cerámica y madera, hace del objeto resultante una suerte de hallazgo arqueológico que quiere vincularse con los orígenes de una civilización muy distante de la nuestra. Por otra parte, las tensiones geométricas conducen a un juego de contradicciones entre estructuras rígidas y elementos aparentemente más ligeros que buscan el movimiento para negar precisamente la gravedad de las formas que los sustentan. Algo parecido a la relación entre la rigidez del cuerpo y la volubilidad del pensamiento o del alma.

2.3.7. Cartografías de la posibilidad

El conjunto de la obra de Vicente Rojo es tan coherente que algunos elementos presentes en una serie pueden desaparecer en las siguientes y reaparecer más adelante. Esto no exime del hecho de que, en su congruencia, toda su práctica artística ha tenido un claro deseo de avanzar, aunque Vicente Rojo utiliza prudentemente la palabra *progreso*, consciente de los engaños y cantos de sirena que con frecuencia esconde. Su trabajo ha evolucionado movido por la reflexión, la experimentación, el aprendizaje y el descubrimiento. Cada serie es necesaria para explicar la siguiente. Antes nos adelantamos al querer ver en la pintura *Señal 2*, de 1966, una representación del barco que el artista veía desde lo alto del Paseo de San Juan de Barcelona. Pero este supuesto *error* es una muestra de la presencia incluso *a destiempo* de los elementos que Vicente Rojo ha organizado no sólo en su práctica artística, sino también en el argumento que posteriormente ha hecho sobre ella. No sería hasta 1978 cuando el artista, que pasaba una temporada en Barcelona, vio el enorme barco blanco detrás de la estatua de Jacinto Verdaguer en el Paseo de San Juan y su hermana le contó que ya desde niño le gustaba ir hasta allí a ver pasar *aquel barco*. Durante esta estancia en la capital catalana desarrolló algunos estudios para una posible serie sobre el Paseo de San Juan, pero estas obras no se concretaron hasta una década después.

La serie «Escenarios» se extiende desde 1989 hasta 2007 e incluye aquellos estudios realizados en 1978. Durante esta época, Vicente Rojo viajó con frecuencia a España. Parte de la familia se había quedado allí cuando él, su hermano, su madre y su hermana viajaron a México en 1949. Además, por su trabajo tanto como artis-

ta como en diseño gráfico, a lo largo de los años estableció numerosas relaciones de amistad con escritores y artistas españoles. Barcelona seguía siendo, de alguna manera, también su ciudad.

Rojo ha contado con una presencia notable en el mundo cultural español, con exposiciones destacadas, como las que le dedicaron la Biblioteca Nacional (1985, para la que jugó un papel decisivo su amigo el poeta y comisario José-Miguel Ullán, que compartió responsabilidad curatorial con Ana Vázquez de Parga), el Museo Casa de la Moneda (1996), el Museo Nacional Reina Sofía (1997), el centro Tecla Sala de Barcelona (1997) o el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997). Entrada la década de los dos mil, el artista redujo sus visitas a España, lo que, lamentablemente, también conllevó una reducción de las posibilidades de ver su obra en exposiciones.

Las colecciones que realizó en el marco de la serie «Escenarios» (1989-2007) tienen en común la voluntad de representar una cartografía de los espacios posibles que se trazan entre la Barcelona de la infancia del pintor y el México prehispánico. Se trata de un recorrido por el tiempo que a la vez obliga a quien observa a cuestionarse por la naturaleza de los escenarios en los que ha sucedido la historia, así como también por aquellos en los que puede transcurrir la propia existencia. Alberto Blanco escribe, prologando el catálogo de la exposición «Escenarios 1992-1993» en la Galería Quiroga durante el otoño de 1993, que:

No cabe duda que frente a la pintura de Vicente Rojo –como ante la del ilustre puntillista de la *Grande Jatte*– nos hallamos en la presencia de un orden estrictamente geométrico que día tras día se propone la insensata pero inaplazable tarea de hacer frente al Caos con una limpia red de proposiciones indemostrables. (Blanco, 1993: 10)

Siguen las constantes en la producción de Vicente Rojo, su pintura matérica que quiere conectarnos con la esencia de la naturaleza, sus signos y sus formas geométricas, pero, en el caso de la colección «Paseo de San Juan», la referencia a la realidad y sus apariencias es más identificable a través de la representación del Arco de Triunfo en el que acaba la mencionada avenida barcelonesa.

Hemos asistido a un itinerario en que el que, a partir de la interrogación inicial sobre las propias necesidades expresivas en pintura, el artista busca los signos y

el código con los que construir su narración. A continuación, niega las bases de las que ha surgido para limpiar su lenguaje de todo artificio. Es entonces cuando emergen los recuerdos sobre una situación traumática que para continuar reclama un nuevo nacimiento. Y una vez renacido, se hace necesario un territorio sobre el que habitar, ahora sí, libre de contaminaciones o imposiciones. Este nuevo territorio se representa en mapas de antiguas civilizaciones, con puntos y formas geométricas que evocan las pirámides de las antiguas ciudades prehispánicas. Por otro lado, también hay trazados que pueden recordar ciudades abigarradas, maltratadas por la guerra y que no han sabido librarse de la neblina gris.

Los elementos que componen esta peculiar cartografía se distribuyen como si se tratara de un escenario en el que ha de desarrollarse la vida. Vicente Rojo, quiere que en sus obras sucedan cosas. Aparecen las pirámides y los volcanes, símbolos a la vez que recintos de actividad, con frecuencia de sacrificios o rituales de comunicación con seres sagrados. Todo ese movimiento está en las esculturas que realiza en esta época, tanto en formato menor como esculturas monumentales para espacios públicos: «De este modo –escribe Rojo– surgieron en mis obras escenarios interiores y exteriores en permanente confrontación: pirámides y volcanes, estelas, escenas urbanas, barrocas, primitivas, y códigos enterrados o encontrados» (Rojo, 2010: 200).

Al imaginar las ciudades prehispánicas y lo que allí sucedía probablemente, de nuevo aparece la imagen del objeto transmisor de conocimiento que más valora el artista: el libro, que *encuentra* en forma de código. Códigos enterrados por los ancestros en los que pretendían transmitir pensamientos importantes y que quizá, como consecuencia de la barbarie y otros errores del progreso, hemos perdido. De ahí la necesidad de la reflexión sobre lo que sucedía en esos territorios, libres de las explicaciones heredadas o los dogmas impuestos, desde una mirada dispuesta a ver directamente.

Son muchos los años y varias las colecciones que Vicente Rojo ha incluido en la serie «Escenarios». Las formas geométricas se han ido depurando mientras ha ganado relevancia la textura y la materia de la pintura. A pesar del predominio de los colores que remiten a la tierra y otros elementos naturales, no abandona la experimentación con otros colores más vivos. Sigue presente en él el elemento lúdico, especialmente en esculturas y collages. Así, a mediados de la primera década

de los dos mil, colores más vivos y figuras geométricas rotundas, especialmente círculos, vuelven a aparecer para reivindicar de nuevo la vitalidad y la energía del movimiento. Se recupera también el cuaderno escolar, esta vez en gran formato y configurado por líneas bien definidas, tan claramente identificables como la explícita A que figura en una de las páginas del *Gran cuaderno escolar* de 2006.

El camino transitado por la serie «Escenarios» supone un exigente proceso de depuración que ha llevado a la obra de Rojo a una expresividad cada vez más austera y sutil. Pareciese como si, imitando a Robert Walser –uno de los escritores citados por Rojo–, las letras y los símbolos aspirasen a desvanecerse en la nieve. Pero lejos de desaparecer, cada nueva colección de Rojo es una nueva culminación. Su obra se ha visto en lugares como el Museo Universitario de Ciencias y Arte de México (1973), la Universidad de Texas (1978), el Museo de Arte Moderno de México (1981 y 1996), el Museo de Arte Carrillo Gil (1990), el Klingspor Museum de Fráncfort (1992) y el Museo José Luis Cuevas (1998 y 2001), entre otros. Cuando parece que ya no es posible avanzar ni ascender más escalones en su capacidad de conmover e inspirar espacios ignotos, entonces sorprende con una nueva serie, exposición o escultura. Tras ese proceso de depuración, y cuando el artista supera los setenta años, parece apuntar el deseo de sintetizar todo lo descubierto.

2.3.8. *Construir una casa*

Mientras preparaban la gran exposición *Escrito / Pintado* que se llevó a cabo en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2015, una tarde de 2014 el comisario e historiador Cuauhtémoc Medina visitó a Vicente Rojo en su estudio y, en medio de la conversación, el artista comentó que «Al ver me inundo de arquitectura: de paredes y sombras, luces y vientos. Ver es habitar. Por eso es que pinto una *Casa de letras*» (Medina, 2015b: 18). El comisario ha descrito de qué modo ese susurro se le clavó como espina. Vicente Rojo suele proferir frases de ese tipo. En tres palabras –*Ver es habitar*– resume una amplia teoría de la percepción. Si hasta ahora hemos ido viendo de qué modo ha ido construyendo su lenguaje para crear un espacio muy concreto en el que se produzca la experiencia estética a través de la contemplación, al dar con esta última afirmación debemos pensar que no sólo escribe, sino que también se está leyendo simultáneamente. Lee para vivir

en las palabras de la misma manera que ver es habitar. Y al habitar, aparecen las formas que ofrece al observador como invitación para penetrar en su espacio, en el mundo que se extiende tras sus ojos cerrados.

Vicente Rojo ha afirmado en diferentes ocasiones que no empieza a trabajar con una idea predeterminada de las obras, sino que es la propia labor y la observación de los hallazgos con que va dando lo que motiva el avance. Así debe entenderse la aparición de obras como las de la colección *Primera frase*. Al descubrir que sus signos geométricos habían tendido a elementos que querían ser letras, se inicia la serie *Escrituras*, cuyo origen el artista ubica en 2006 y que en 2019 continuaba en marcha, aunque el incombustible artista ya siente la aparición de la que ha de ser su nueva serie: *Jardines urbanos*.

Después de toda una vida dotando de una imagen atractiva a los textos de los demás, diseñando tipografías, creando páginas amables para la lectura de libros y portadas atrayentes, en esta larga etapa de síntesis él mismo se lanza a la escritura, con sus renglones –ya hemos visto que nunca faltaron las hojas de los cuadernos–, sus frases, sus pausas y toda su sintaxis. Es una escritura que pareciera surgida de los códigos *encontrados* en el suelo de las ciudades prehispánicas porque siguen hablando de misterios antiguos que reclaman ser desvelados.

El trabajo constante hace que la escritura se amplíe. Se aventura incluso con una *Novela*, publicada en 2007, sin más trama, argumento ni personajes que las frases *pintadas* por el artista y que atraviesan las páginas. Es uno más de los deliciosos libros de artista realizados por Vicente Rojo, donde de nuevo se niega el pintor para reivindicarse como novelista, y viceversa. También escribe cartas a todas esas personas con las que le une algo especial, ya sea la admiración que siente por su obra, como Paul Klee, Paul Westheim, Robert Walser o Joan Brossa, o por lo que evocan, como es el caso de Alicia Liddell. La voluntad comunicativa que él mismo ubicaba más claramente en su trabajo como diseñador gráfico ahora pide paso para establecer contacto de una manera más evidente con sus referentes, con aquellas personas que le han ayudado a construir su propio lenguaje. Una vez adquirido, de la misma manera que estuvo dispuesto a adquirir otras personalidades, está decidido a adaptarse a la voz del interlocutor perseguido, como si de alguna manera, al escribir a Mark Rothko ya fuera un poco Mark Rothko. De nuevo, jugar a ser otra persona, incluso un personaje. Estas cartas tienen su para-

lelo en la escultura, con objetos que son mensajes, a, entre otros, Malcolm Lowry, María Callas, Morandi, Brancusi o, sí, Dámaso Pérez Prado. También realizó un grabado de seis metros de largo dedicado a Joseph Conrad, compuesto por un alfabeto de nudos marineros.

En algunos de sus mensajes, Rojo abandona completamente su estilo para acercarnos a los personajes con quienes se está comunicando, convirtiéndose en una suerte de médium que nos trae las voces de quienes estando en el Más Allá siguen presentes para narrar a su modo el mundo. Estos juegos de intertextualidad ubican al artista en una concepción muy concreta no sólo del arte, sino de la cultura, y lo enlaza con otros artistas y escritores que construyen su propio mensaje a partir de aportaciones previas, como su amigo el escritor Enrique Vila-Matas. No es apenas diferente, atendiendo a sus propósitos, el uso de la cita literaria que hace el escritor barcelonés del que hace en sus cartas o mensajes Vicente Rojo.

Cuando imagina los códigos con que pudieron comunicarse las sociedades pre-hispánicas, de alguna manera, se está travistiendo en un artista o artesano de aquellas ciudades. Precisamente, las esculturas con las que recrea las posibles letras de un *Alfabeto primitivo* son las que abrieron la serie *Casa de letras*, presentada en la exposición de 2015 en el MUAC. Llegar al espacio creado por esa colección es como llegar al hogar, al espacio a la vez de partida y de llegada de sus signos. Esta colección estaba compuesta de una veintena de esculturas –las ya citadas series *Alfabeto primitivo* y *Alfabeto urbano*–, y de 36 cuadros que se dividieron en subseries que llevaban los explícitos títulos de *Primera letra*, *Letra oscura*, *Construcción de una letra*, *Letra mayor*, *Alfabeto lineal*, *Alfabeto vertical* y *Capitular*. La exposición supuso un gran acontecimiento cultural en la Ciudad de México. El artista vuelve a dar un giro en su utilización de los elementos geométricos y, al evolucionar, su código gana en complejidad. Además, las obras están realizadas en gran formato, y en el caso de la subserie *Letra mayor*, se trata de trípticos que amplían y elevan el espacio que los acoge, hasta conseguir, como afirma Bárbara Jacobs, pareja del artista desde 2003, construir una catedral (Jacobs, 2015: 41).

En 2017, después de una época especialmente dura para el artista, pues tuvo que hacer frente a la muerte de su hija, la también escultora Alba Rojo Cama, presentó la exposición *Abecedario. Pintura, escultura, grabado, libros y un auto-*

rretrato en la galería López Quiroga de Ciudad de México. La experiencia de la enfermedad, el dolor y la pérdida está adherida a esta colección de obras. Es la primera vez que Vicente Rojo utiliza el color negro en una cantidad tan notable que casi consigue hacer desaparecer cualquier otro cromatismo. Así como la serie anterior, *Casa de letras*, se había caracterizado por utilizar la misma paleta cromática que el tapiz de Bayeux –también conocido como el *Tapiz de la Reina Matilde*– y prescindir del azul, en esta ocasión los cuadros están marcados por la oscuridad. No obstante, no llegan a resultar lúgubres, porque su mirada trasciende las medidas humanas para volver a colocarse entre los ancestros que habitan en un territorio eterno, con el único propósito de leer sus códigos, esos signos que escondían verdades que hemos olvidado, que tal vez habían escrito los dioses directamente o mediante algún ritual de sacrificio. Posiblemente, si aprendemos a leerlos, encontraremos la respuesta capaz de calmar el dolor. De nuevo los mensajes se estampan en la tierra, convertida en algo similar a la ceniza, o en superficies plateadas como un espejo. A veces, en el centro, en un lugar privilegiado, aparece una letra, el signo predominante que reclama nuestra atención, que nos obliga a reflexionar sobre todos los aprendizajes que no nos llegaron porque alguna barbarie, alguna guerra o algún alzamiento rompió la transmisión natural del conocimiento que nos correspondía y nos condenó a un lugar para el que no estábamos predestinados, castigándonos con el exilio o lanzándonos a un nuevo nacimiento.

Al presentar públicamente la colección, el artista lo definió como un falso abecedario, puesto que los símbolos eran inventados y no correspondían con ideas, palabras o sonidos concretos. Había querido jugar a crear todo un código que despertara la curiosidad de alguien. De nuevo el componente lúdico aparece, aunque sea en momentos personales tan duros como los que atravesó, o precisamente fue el dramatismo de la pérdida y otras circunstancias lo que provocó la aparición del juego, de nuevo, como vía de escape. Es también por esta vertiente lúdica por la que Vicente Rojo cree que los niños pueden sentirse atraídos por su *Alfabeto*, ya que, en el fondo, como afirmó, está realizado por «un pequeño» y «hay cierta inocencia» (MacMasters, 2017: 4).

Un nuevo contraste aparece entre el título de la que es hasta el momento la última colección hecha pública, *Juego de letras*, y el contenido de las pinturas. Un total de sesenta pinturas se distribuyen en seis series de 10. El negro y el plateado oscuro

han dado paso de nuevo a colores terrosos, aunque vivos, para volver a demostrar el poder de la contradicción que se da, como señaló Alberto Blanco, cuando la dureza de la materia es tocada por el arrebató lírico del color y la emoción que provoca. Otra vez, formas geométricas perfectamente definidas forman parte de los signos, que en ocasiones devienen a la vez paisajes o mapas. Son letras construidas como casas para albergar a cualquiera dentro, tal es su solidez. Vicente Rojo vuelve a traspasar sus propios límites y se supera, para demostrar que la cumbre a la que había llegado no era sino un saliente en el que apoyar el pie y tomar fuerza para seguir subiendo.

En esta trayectoria de depuración y de eliminación de lo accesorio, ha llegado un conjunto de símbolos que parecen querer concentrarlo todo. Eso es lo que sucede con una pintura de la serie que cierra la colección, donde una A y una Z se funden en una única forma. Con la que es hasta ahora su última colección ha conseguido sintetizar todo lo aprendido a lo largo de tantos años de trabajo para el arte y la cultura. Más que decir que su pintura es matérica, puede afirmarse que ha obrado la transubstanciación de hacer de la pintura, el pegamento y el polvo una materia que a la vez es un escenario mental y ético donde habitar.

2.3.9. Un hogar lleno de libros

En muchas de las exposiciones de Vicente Rojo se ha reservado un espacio destacado para mostrar los libros de artista que ha realizado, así como otros muchos en los que ha colaborado con escritores –poetas especialmente–, más allá del millar de portadas que ha realizado para diferentes editoriales. Para muchos pintores, escultores o grabadores, los libros de artista suponen un soporte expresivo muy eficiente para experimentar, así como para llegar a posibles coleccionistas o simplemente a nuevos observadores que no frecuentan espacios expositivos. La fascinación de Vicente Rojo por el libro como objeto trasciende de largo esa valorada utilidad. Los *Discos visuales* y el *Libro-maleta de Marcel Duchamp*, ambos realizados con Octavio Paz en 1968, no tardaron apenas nada en ser reclamados y convertidos en referente en el mundo de la edición, el diseño y el arte. Obras literarias que se convirtieron en obras artísticas, del mismo modo que a lo largo de la obra de Vicente Rojo encontramos obras de arte que son obras literarias.

En 2007, cuando ya estaba plenamente inmerso en la serie *Escrituras*, publicó el libro *Novela*. No hay en ella nada de prosaico. Exige una lectura atenta. El artista se ha referido al carácter críptico de sus obras en repetidas ocasiones. También ha contado que con frecuencia le sucede que, al leer un libro de poemas menor, encuentra algún verso, como mínimo, que le hubiese gustado escribirlo a él. Tampoco este libro es un conjunto de poemas visuales. Se trata de una *Novela* que ha escrito Vicente Rojo, y que ha dividido en cuatro capítulos con nombre de tempos musicales: *andante*, *allegro*, *scherzo* y *finale*; además de una coda escrita por su compañera en la vida desde 2003 y en muchas aventuras literarias, Bárbara Jacobs: «Un libro se termina de escribir cada vez que un lector lo lee». El comentario sirve de perfecto resumen de la *ars poética* tanto del artista como de la escritora.

El texto de la *Novela* de Vicente Rojo se compone de una única frase que atraviesa cada página, escritas con un trazo limpio, donde la pintura abandona su condición matérica para acercarse lo máximo posible a la tinta, pero sin renunciar al color. La frase se elabora con los signos del alfabeto del artista, pero con letra ligada, como nos enseñaron a muchos a escribir en el colegio. Las pausas, las separaciones de cada fonema o sonido, en sus alteraciones consiguen un ritmo que se graba con fuerza en la mente para conseguir el eco visual del que habla Cuauhtémoc Medina y que nos recuerda la vertiente musical en las repeticiones de las retículas en las pinturas de Rojo que mencionaba Alberto Blanco. Así se extiende la red que une toda la obra del artista. Un tejido que vincula toda su producción y a esta con el observador. Los títulos con tempos musicales, pues, están más que justificados. Parece como si el artista hubiese querido sintetizar aquí toda su trayectoria. Mejor sería hablar de trayectorias en plural, porque este objeto artístico resume su evolución plástica, pero también la personal. La sencilla línea gris con la que se inicia la *narración* va topando con descensos, curvas, valles, ascensiones, interrupciones, duplicidades, tramos negros, caídas, descensos, círculos que precisan ser rodeados para seguir avanzando, signos continuos de colores que reclaman más papel para ser explicados: una verdadera acumulación de acontecimientos que recuerda el acontecer de cualquier existencia, pausada con un paréntesis final.

Son muchos y muy destacables los libros de artista realizados por Vicente Rojo. Rodearse de ellos y observarlos con detenimiento es una invitación a un silencio lleno de significados y aprendizajes, pero desde la intimidad que da la experiencia de la contemplación. Nos detenemos aquí en los libros de artista que más clara-

mente sirven para ilustrar su vocación por la escritura y la materialización de esta en un corpus verdaderamente literario. En 2010 publicó el libro *Jaque mate*, fuertemente vinculado con *Novela*. De nuevo, apareció como único autor, aunque en esta ocasión el volumen sí que tenía texto. Las imágenes creadas por Vicente Rojo respondían a una serie de preguntas, siempre relacionadas con la escritura y la representación de elementos comunicativos. En el libro, no aparecían los nombres de los autores de las preguntas por expresa voluntad de estos, el artista Roberto Rébora y el escritor Marco Perilli. Como *Novela*, este volumen no sólo sirve para evidenciar la condición de escritor de Vicente Rojo, sino que además también pone de manifiesto el convencimiento de las dos voces que preguntan sobre tal condición. Es este el motivo que hace necesario desvelar el nombre de quienes interrogan al artista con aspectos tales como: «Narración y descripción, es la clásica dicotomía del escritor. En tu caso, ¿cómo resuelves el dilema?»; «Crea la página como escenario», «¿Podrías esbozar aquí algunos de los personajes de tu novela?»; «En tu *Novela*, ¿el carácter del personaje surge del signo, de la forma, del color, de su postura... o bien es el signo que...?». A cada una de estas preguntas, el artista responde con frases formadas por símbolos similares a las aparecidas en *Novela*, o bien con formas geométricas, esbozos o incluso con superficies pintadas con un único color. De nuevo, Vicente Rojo expone todos sus recursos para que el posible observador construya su propio mensaje y su propio relato mediante la reflexión.

En 2011 se editó el libro *María Baranda-Vicente Rojo Bosque y Fondo (Una conversación)*, donde los poemas de Baranda encuentran su respuesta en páginas de colores sobre las que Vicente Rojo ha colocado líneas interrumpidas sólo por los límites de las páginas, sin márgenes. Rojo escribe con una caligrafía de nuevo inventada, prolongando su juego al inventar tipografías nuevas, cuya *falsedad* sólo se descubre al acercar los ojos. Una caligrafía que no puedo evitar relacionar con el añorado artista catalán Benet Rossell, creador también de todo un universo de micrografías con las que pretendía escribir la luz.

En un formato más editorial, se encuentra el libro *Leer, escribir*, publicado en 2016 a partir de varios textos de Bárbara Jacobs y pinturas de Vicente Rojo de la serie *Alfabeto secreto*. En esta ocasión, como sucedía en la coda de *Novela*, se unen los discursos de los dos creadores para resumir su concepción de la escritura y de la pintura. Sabemos que detrás de las dos aportaciones se encuentra todo un

pensamiento y una teoría sobre el hecho literario y el artístico, que en el fondo reflexionan sobre la comunicación y la identidad. Por tanto, las láminas de Rojo reproducidas están lejos de ejercer únicamente la función de ilustrar o acompañar las teorías de Jacobs. Lo mismo sucede con los otros libros en los que el trabajo del artista comparte espacio con el de escritores. Rara vez se limita a ceder el uso de sus imágenes para que ejerzan como meras acompañantes, y no es así como deben interpretarse sus colaboraciones. Con sus pinturas o dibujos, contribuye a la *escritura* del libro final, aportando la visión general propia del buen editor que es. También puede observarse este hecho en el formidable conjunto de títulos *Apología del lápiz*, *Apología del libro*, *Apología de las cosas* y *Apología del polvo*, realizada con el médico y escritor Arnoldo Kraus. En estos casos, texto y obras forman un discurso inseparable para reivindicar la importancia de las cosas sencillas en el día a día con el que vamos construyendo nuestra existencia.

Con los libros de artista que había publicado hasta el momento, en 2010, el Fondo de Cultura Económica publicó, a modo de catálogo, el volumen *Biblioteca Personal*. Allí se propone un itinerario por algunos de los títulos en que Vicente Rojo colaboró con otros artistas. Se incluye un prólogo de Marco Perilli en el que, gran conocedor de la obra del artista, propone un juego en el que irrumpen dos personajes: Vicente y Rojo. Ambos discuten amigablemente mientras se entregan totalmente a la ardua tarea de jugar a construir un libro en el que buscar refugio.

2.4. Otros lenguajes, otros espacios

2.4.1. La escultura pública. Escribir en la calle, colectivizar el mensaje

Vicente Rojo llegó a la escultura, a mediados de los años ochenta, para explorar otros soportes en los que expandir sus investigaciones sobre la pintura, de ahí el estrecho vínculo entre su práctica en ambas disciplinas. Ha trabajado con esculturas de diferentes tamaños, y hay obras suyas monumentales en espacios públicos de todo México, de Isla Mujeres a Degollado, y en varios puntos de la capital, como la Plaza Juárez en el Centro Histórico, Coyoacán o Ciudad Nezahualcóyotl. Si bien en su pintura todo su esfuerzo se ha encaminado a conseguir un código con el que componer una escritura hasta cierto punto arcana, tal propósito también ha esta-

do presente en su escultura, pero al trascender el lienzo o el papel, la obra se ubica en el espacio público, donde la voluntad comunicativa gana protagonismo. Así, sin llegar a construir obras obvias o narrativas, Vicente Rojo intenta que su código interactúe con el espacio, con la tierra que va a sustentar las obras. Los elementos primitivos o prehispánicos tienen una gran importancia en sus esculturas, como si se tratara de colocar hitos para recordar los primeros mensajes del territorio.

Agradecido por el recibimiento de que fue objeto al llegar a México, el país que ya sentía como propio desde que se exilió su padre en 1939, Vicente Rojo se niega a recibir retribución alguna por los trabajos que realiza para los espacios públicos. Son su contribución al desarrollo de espacios para el intercambio cultural en su comunidad. Constantemente habla del «posible observador». Al trasladar a la calle su trabajo, crece la posibilidad de que su obra se encuentre con personas que la observan y que deciden iniciar, o no, el diálogo que propone. Sus obras crean espacios que condicionan lo que puede suceder en ellos, además de la fisonomía de los lugares. Sin embargo, es al paseante, a la persona que hace uso de ese espacio, a quien corresponde dotar de significado a la escultura pública. Sirvan como ejemplo de la interacción que se establece actualmente, los diversos grupos de adolescentes que cualquier tarde festiva visitan la «Pérgola Ixca Cienfuegos», en la colonia Polanco, para tomarse fotografías. Se turnan y posan abiertamente, buscando el mejor ángulo para salir tan favorecidos como acompañados por esa estructura que ha sido capaz de crear un espacio singular en una avenida trazada entre centros comerciales. Poco podía imaginar Vicente Rojo que el conjunto de arcos rectangulares acabaría convertido en escenario de proyecciones e ilusiones de este tipo, puesto que la respuesta del otro siempre es imprevisible. La planeó en la soledad de su estudio para homenajear a Carlos Fuentes –con quien también mantuvo una profunda y prolongada amistad– mediante esta interpretación de la novela *La región más transparente*. Desde su inauguración en el mes de abril de 2014, la pérgola es punto de encuentro y cobijo de numerosos paseantes.

Numerosas son también las personas que a diario interactúan con la impresionante fuente «País de Volcanes», inaugurada en 2003, ubicada junto al Museo de la Memoria y la Tolerancia. La fascinación por su país, su historia y su cultura milenaria vuelven a ser evidentes en un conjunto de cientos de pequeñas pirámides. Ésa es su reivindicación de la memoria: volver la mirada a las formas esenciales. Si en la «Pérgola Ixca Cienfuegos» los adolescentes se afanan por tomarse foto-

grafías, el espacio creado por la fuente «País de Volcanes» acoge las actitudes más variadas: estudiantes que esperan para entrar en el Museo, otros que descansan tras su visita, simples paseantes, funcionarios u oficinistas que disfrutan de su tiempo libre en el trabajo... Es un centro de serena actividad, donde también hay espacio para la reflexión y la mirada contemplativa que se deja hipnotizar por la secuencia casi infinita de pirámides que, además, se reflejan en el agua.

Rojo pertenece a la generación que quiso romper con el predominio de la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo. Sin despreciar ninguna manifestación, se trataba de desmentir la famosa afirmación de que sólo había un camino para el arte. También Vicente Rojo se emociona contemplando murales de Siqueiros en el antiguo orfanato Cabañal de Guadalajara. Y también él ha realizado varios murales, como su *Escenario abierto*, de 1994 y restaurada en 2016, realizado para los exteriores del Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, en la Ciudad de México. Durante una charla en el Centro Nacional de las Artes el 22 de julio de 2017, calificó esta obra como «antimural» porque: «La palabra *mural* dentro de la cultura plástica mexicana tiene una presencia enorme, y yo de ninguna manera quería ni podía acercarme a esa esencia. Entonces lo llamé así porque plasmé imágenes no convencionales, sobre todo en la visión de los grandes muralistas».

La obra no está firmada, porque es de dominio público, «y las obras públicas son importantes cuando pertenecen a los espectadores, las hacen suyas y olvidan el nombre de quien las hizo». Su principal vocación es la de crear una atmósfera, de la misma manera que en otras intervenciones ha conseguido crear espacios nuevos, lejos de la voluntad de tejer un mensaje político, tan habitual en el muralismo de la Escuela Mexicana.

Dos años después de inaugurar la rehabilitación de su *Escenario abierto*, el artista ha vuelto a inaugurar otro mural, esta vez elaborado con piedras: el *Jardín urbano* para el Museo Kaluz en la Ciudad de México, ubicado en el edificio colonial de la avenida Hidalgo que había sido el Hotel de Cortés. Si bien en el primero estaban presentes algunas constantes en la obra de Vicente Rojo, como la utilización de las formas geométricas o la viveza de los colores de azulejos utilizados, en el caso del último podemos decir que es un fiel testimonio del momento en el que se encuentra este artista irrepitible. Las paredes han perdido estridencia,

la obra parece menos preocupada por distanciarse de los murales clásicos de principios del siglo xx y asume de una manera más desacomplejada la función comunicativa con su entorno. Sigue siendo el público el último responsable de atribuir los usos y los significados al espacio creado, pero los signos representados reclaman su atención. De nuevo, encontramos la referencia a los colores de la tierra y a los símbolos de códigos antiguos, pero consiguen ser de una gran modernidad precisamente porque son atemporales. Y en esta ocasión se han tornado en árboles que quieren comunicarse con los de la cercana Alameda para constituir un enorme jardín.

Como sucede con los lienzos con los que el artista trabaja simultáneamente en su taller, entre los cinco plafones de los que se compone el mural, de metro y medio de ancho por diez de alto, se establece un diálogo del que es muestra el dinamismo facilitado por el movimiento de los elementos geométricos. Cada uno representa un árbol, obviamente abstracto. Para el diseño final, el artista ha contado con la colaboración de su hijo, Vicente Rojo Cama. De nuevo, está realizando un ejercicio de síntesis. Las formas geométricas, convertidas en símbolos, ganan en ligereza y se mueven por los diferentes plafones como si se tratara de notas de música que crean el ritmo y la melodía a la vez que reproducen el movimiento de las hojas de los árboles. Se trata de la cubierta perfecta para un museo que alberga una magnífica colección de arte contemporáneo, para advertir de que dentro están sucediendo y resonando cosas importantes.

La idea del jardín urbano ha trascendido el mural del Museo Kaluz y abre una nueva serie. Los bocetos y planos que realizó han ido evolucionando hasta constituir nuevos diseños y esbozos. En 2020, por tanto, nos encontramos ante el umbral de una nueva etapa que, con toda probabilidad, será una nueva culminación en la producción de Vicente Rojo.

Paralelamente al mural del Museo Kaluz, Vicente Rojo ha trabajado los últimos años en el diseño de *Versión celeste*, el vitral con que ha cubierto el patio central de la casa matriz del Nacional Monte de Piedad y que se inauguró a finales del mes de junio de 2019. Es la primera vez que se enfrentaba a un encargo de estas características, que, inevitablemente, le hizo tener presentes los vitrales de las iglesias góticas, a pesar de que su propuesta se aleja de las vidrieras tradicionales. De hecho, como ha escrito Claudia Itzkowich:

Su más honesto homenaje a los vitrales románicos y góticos europeos es apartarse de ellos lo más posible, empezando por invertir el uso del color, que no proviene de los cristales, sino de una fuente lumínica intencionada. Si *Versión celeste*, el vitral de Vicente Rojo en la casa matriz de Monte de Piedad, tiene algo en común con aquellas obras, es su habilidad para utilizar las más finas técnicas contemporáneas con el fin de transformar la atmósfera mediante nuevas configuraciones de los mismos elementos básicos: luz, cristal y color. (Itzkowich, 2019: 73)

De nuevo optó por las figuras geométricas, pero introduciendo un matiz importante: el movimiento. Ya no se trataba sólo de fingir o provocar la sensación de dinamismo, sino que Vicente Rojo quiso que los diferentes elementos que componen el vitral estuvieran en movimiento *real*, para lo que volvió a contar con la ayuda de su hijo, el también músico Vicente Rojo Cama, y la arquitecta Karla León. Ellos introdujeron el elemento del azar en el movimiento y la iluminación de los cubos, con lo que se consigue un cierto efecto de oleaje. La obra, que está sostenida a 15 metros de altura, se compone de 275 cubos de 75 x 75 centímetros cada uno, dispuestos en dos niveles. En un principio, se consideró la posibilidad de introducir música, que se descartó pronto. Sin embargo, ya hemos ido viendo cómo el ritmo musical está siempre presente en las obras de Vicente Rojo.

Con su intervención, pretendía crear una bóveda celeste con un movimiento muy sutil. Según ha escrito Bárbara Jacobs, uno de los principales objetivos del artista era que el vitral «hiciera las veces de una compañía amable, serena, agradable, a la gente que recurría a esa institución financiera de préstamo», «Que echen la cabeza hacia atrás, miren el vitral y se sientan reconfortados» (Jacobs, 2019: 12-13). Con esta intervención, Vicente Rojo alcanza a un público todavía más diverso en un edificio con una gran carga histórica. Allí se asentó el palacio del emperador Moctezuma y, más tarde, las casas y jardines de Hernán Cortés. Para materializar las ideas diseñadas por Rojo, se escogió al arquitecto Gustavo Avilés, encargado de iluminar algunos de los edificios más icónicos del centro histórico de la Ciudad de México, como el antiguo colegio de San Ildefonso, el Palacio de Iturbide o el Museo de la Ciudad de México.

Escribe e imagina Bárbara Jacobs que Vicente Rojo aceptó el encargo del vitral de un modo similar a como el desorientado piloto de *El Principito* aceptó dibujar un cordero al niño que se le apareció en el desierto. Sin titubeos ni esbozos previos,

Rojo acertó a dibujar el objeto a través del cual el posible observador podría ver lo que deseaba percibir, como esa caja mágica agujereada a través de la cual el pequeño príncipe alcanza a ver el cordero que ansiaba. En esa clave de lectura, de nuevo estrechamente relacionada con la infancia, Bárbara Jacobs ofrece una pista de gran utilidad para leer toda la escritura de este artista. Ha sido capaz de construir sus letras, que aunque en ocasiones las ha calificado de inventadas o *falsas* porque en realidad no quieren decir nada en ninguna de las lenguas conocidas por los humanos de nuestro tiempo, son verdaderas porque nos ayudan a captar la esencia de cuanto somos y de cuanto vemos.

3. El exilio heredado en la desidentidad de Bárbara Jacobs

3.1. Los sentimientos del exilio: Inadaptación, tormento, melancolía, nostalgia

Bárbara Jacobs nació en el Sanatorio de Beneficencia Española de la Ciudad de México, el 19 de octubre de 1947, en el seno de una familia de emigrantes libaneses. Toda su producción literaria se caracteriza por una amplia carga autobiográfica, hasta el punto de que podría afirmarse que, en muchas ocasiones, la literatura es una herramienta para indagar en los significados de las propias vivencias. O, como ha resumido Carmen Alemany (2003), «las experiencias llegan a niveles simbólicos que le ayudan a comprender el presente». Las gozosas se disfrutan y se recuperan al invocarlas, pero las perturbadoras requieren un proceso de elaboración para asimilarlas a la memoria. Con frecuencia, el conflicto que exige un análisis para ser comprendido y asumido tiene mucho que ver con la incapacidad que siente la autora a la hora de encajar armónicamente en su contexto. El individuo se sabe inadaptado cuando no se identifica con aquellos que comparte el espacio y el tiempo. Esta es una de las reacciones que se ha señalado en los herederos del exilio. En el caso de Jacobs, a lo largo de toda su obra se dan afirmaciones que contribuyen a que el personaje que está construyendo tenga la apariencia de quien cuyas dificultades para integrarse en su entorno tienen un origen ignoto: «Quién sabe por qué, nació dubitativa y desconfiada» (Jacobs, 2014: 219) y el peso de esa perturbación, surgida de una fuente imposible

de identificar sobre su personalidad, acaba siendo determinante: «tampoco le quedó claro, finalmente, si la fatalidad había empezado con los abuelos o con los bisabuelos» (Jacobs, 2000: 225). Así, los personajes parecen condenados a habitar en el tormento: «Todo atormenta. Si no pactas, pareces tonto. Nadie concede el beneficio de la duda de que más bien fueras un adelantado. Vives en desajuste con tu tiempo. (...) Ante el desadaptado se abren dos caminos. El del tormento y el del pacto.» (Jacobs, 2002: 17).

Bajo el explícito título de *Atormentados*, la autora recopiló en 2002 una serie de perfiles y retratos de escritores y artistas por cuya obra y trayectoria sentía atracción y que había publicado en el diario mexicano *La Jornada* entre 1993 y 2001. En el prefacio del volumen analizaba su interés por las figuras seleccionadas:

Atormentado es aquel que se ahoga en un vaso de agua. Se apura o tiene grandes dificultades por poca cosa. Sólo que para el atormentado la poca cosa es todo. (...) No buscaba el tormento de mis personajes, sino que dicho tormento fue lo que resaltó de cada uno de ellos y, en mi percepción del momento en que los trataba, lo que los definió. (Jacobs, 2002: 11)

De nuevo, los autores que sufrían algún tipo de alteración anímica o psíquica y que lo reflejaban en su obra fueron aquellos en los que centró su atención para la selección de la que surgiría *Antología del caos al orden*, publicada en 2013.

Si al tener presente que los veintidós autores y artistas incluidos son grandes, y que a todos, sin excepción, para serlo les tocó desafiar contrariedades enormes, yo podría hacer frente a mi día y sus gajes y conflictos, que en comparación siempre serían menores. Y el resultado, querido lector, es que salí airoso de la prueba, pues la lectura de la *Antología del caos al orden* me revitalizó. (Jacobs, 2013: 13)

En las obras de esta autora debemos entender el tormento, aunque las causas pueden ser muy variadas, como una perturbación anímica o espiritual, casi sinónima de la melancolía –otro de los atributos que Max Aub afeaba por su exceso en algunos miembros de la generación de hispanomexicanos–. También la melancolía –recordemos que con este sustantivo se reconocía antiguamente a la actual depresión– tiene una presencia destacada en la descripción de los personajes jacobsianos, ya sean ficticios, inspirados en la propia biografía o en sus autores de

referencia, sobre los que escribe con frecuencia: «Un especialista la desconcertó al diagnosticarla furiosa en lugar de melancólica, cuando ser melancólica resultaba menos aterrador para ella, pues guardaba resonancias más literarias. Levantarse y andar no era fácil, ya fuera una mujer furiosa o melancólica» (Jacobs, 2014: 243).

Y junto al tormento y la melancolía se encuentra la nostalgia. Su formación como psicóloga y su vocación de psicoanalista, profesión que nunca llegó a ejercer, aportan una perspectiva en el tratamiento de los sentimientos de los personajes que hace que con frecuencia sean analizados como patologías o alteraciones mentales. Como no podía ser de otro modo, Sigmund Freud es una referencia con un protagonismo desigual en sus obras, pero su sombra se intuye continuamente. En el ya mencionado volumen de retratos *Atormentados*, el médico vienés es uno de los escogidos. Allí no se trata de evaluar sus teorías, aciertos o errores, sino que es tratado como un personaje literario con el propósito de ahondar en su humanidad y, especialmente, en su optimismo. De alguna manera, lo que se reivindica como legado es más su vivencia que su obra:

El optimismo tiene que ver de forma directa con la esperanza, esto es evidente; sin esperanza, ¿qué es uno? Pero si ante declaraciones como las que hizo Freud a Viereck uno cree en lo que escucha y conserva la calma, uno es un desalmado. Tendrías que reaccionar. Abrazar a Freud, asegurarle que –¿que lo necesitas? ¿Qué todavía hay más cosas que disfrutar aparte de las flores y los atardeceres? ¿Podrías enumerar estas cosas sin vacilar? (Jacobs, 2002: 114)

En cuanto a la narrativa, abundan las escenas que se realizan en atmósferas oníricas para explicitar, en algún momento, que efectivamente se trata de un sueño; o bien, directamente, se analizan sueños –como sabemos, fundamentales en toda la teoría freudiana y junguiana–, hasta el punto de que la interpretación de estos se convierte en un sólido hilo narrativo. Así sucede en *Lunas*, donde se dedica un amplio número de páginas a representar posibles sesiones de psicoanálisis en las que la pulsión creadora, ya sea literaria o plástica, adquiere un rol preponderante, vinculado a la infancia y la casa familiar. Recordemos que el arte es para Freud una de las maneras de sublimar los pesares del inconsciente:

–Si no fuera porque me simpatiza, Lunas, le recetaría unas vacaciones de mí por tiempo indefinido.

–Le simpatice o no, necesito que usted me atienda. De modo que sigo con mis sueños, doctora, y perdone. Creo que lo que sigue no le disgustará.

Por fin me veo preparando mi salida. Cuando amanezca dejaré la casa paterna. Mi hermano duerme en nuestra recámara de niños y para alumbrar lo que me dispongo a hacer descorro apenas la cortina y permito que mi iluminación sean los rayos de luz que parten de la luna.

Empaco libros y papeles. En una caja aparte, mis colecciones de lápices, de instrumentos de madera pulida, reglas, los diferentes cuchillos y espátulas que utilizan los artistas, tijeras, abrecartas de plata labrada y oscura. (Jacobs, 2010: 200)

En la novela *Adiós humanidad* se da una síntesis muy ilustrativa de los intereses de la autora, al combinar la figura de un autor frustrado, escenas de su infancia en el seno de una numerosa familia descendiente de la emigración libanesa, y los intentos de un psicoanalista por ayudar a aligerar el sufrimiento ajeno, no siempre con éxito, como muestra una escena que se da en una fase muy inicial de la historia:

Para no presentar la realidad tal cual
entré por la ventana al estudio del psicoanalista que se acababa de suicidar y abrí
la puerta a su sobrino para que fuera él quien encontrara sobre el escritorio este
manuscrito y lo leyera (Jacobs, 2000: 12)

Avanzada la novela, cuando ya hemos conocido los detalles de la historia de los personajes, se retoma esta misma escena, pero en unos momentos antes:

Antes de rematar su de-
cisión final, es decir, antes de morir, el psicoanalista se acomodó en el sillón detrás
de la cabecera del diván y echó un último vistazo al mundo. Por la ventana no vio
gran cosa, de modo que hojeó una vez más los papeles en sus manos, como quien
quiere estar seguro de que la inseguridad de todos sus pensamientos y de todas
sus conclusiones tiene efectivamente una base sólida en la realidad. La realidad.
(Jacobs, 2000: 187)

Es cierto que no se entra en un análisis exhaustivo de las teorías freudianas, pero no lo es menos que su presencia frecuente nos hace pensar que esa ausencia se deba a que se dan por sobradamente aceptadas y sabidas en el acervo cultural de quien la autora considera como su lector o posible interlocutor. De hecho, la terapia psicoanalítica, que la propia autora ha confesado que empezó en su primera adolescencia, al volver del internado de Canadá, y que ella misma tuvo que costearse ante la oposición de su padre a que comenzara tal tratamiento (Jacobs, 2012), forma parte con frecuencia de los hábitos de algunos personajes. En la ambiciosa novela *La dueña del Hotel Poe*, publicada en 2014, el misterioso Sr. Bridge, que acostumbra a hablar con una intención muy cercana a la sentencia, resume la vigencia del padre del psicoanálisis:

Para mayores datos, si hicieran falta, se trata de un médico que vivió en Viena buena parte de su vida, y como buen autor que era, por añadidura, yo diría que como dramaturgo incluso genial que fue, llegó a crear a uno que otro personaje que lo ha trascendido a él. (...) Pero decía, nuestro dramaturgo ya murió, pero nosotros, autores y personajes, seguimos encontrándonos con los personajes que el vienes creó, y seguimos leyendo los papeles que él nos hizo representar, como seguimos estudiando las claves que él dejó escritas para entender mejor a esos personajes suyos y sus papeles, porque, hasta cierto punto, sus personajes somos nosotros, los personajes de nuestros autores y nuestros autores mismos. (Jacobs, 2014: 449-450)

Para entender el vínculo entre los trastornos que Freud abordó y el exilio, resultan especialmente iluminadores los trabajos del psiquiatra y escritor Josep Solanes reunidos en el volumen *En tierra ajena*. Entre otras numerosas aportaciones sobre las representaciones que se han hecho del exilio en diferentes mitologías, tradiciones y literaturas, nos recuerda que la etimología griega de la palabra *nostalgia* nos habla del regreso (*nostos*) y de dolor (*algos*) (Solanes, 2016: 186). Llama nuestra atención también sobre cómo la nostalgia fue considerada una enfermedad que causó verdaderos estragos en los ejércitos europeos durante las guerras napoleónicas, y acerca de la cual hasta las últimas décadas del siglo XIX se presentaban comunicaciones en las academias (Solanes, 2016: 177). La nostalgia, pues, es uno de los malestares que se identifica con frecuencia en los exiliados, «y si el exiliado no es un enfermo, ello no impide que a veces los enfermos mentales se llamen a sí mismos exiliados para dar a entender lo que experimentan» (Solanes, 2016: 149).

La melancolía que padecen los personajes de Bárbara Jacobs tiene un origen desconocido de tan primario u originario. Siempre acompañará a la autora, a lo largo de su vida y de sus obras, en las que no dejará de aparecer, aunque sea en formas diversas. En la narración que hizo sobre su relación con su esposo, Augusto Monterroso, *Vida con mi amigo*, la melancolía vuelve a ser un aspecto importante que, precisamente, relaciona con exiliados como James Joyce o el propio Monterroso, además de otros escritores: «La melancolía recorre a los poetas. La melancolía recorre a los poetas y a los viajeros sentimentales» (Jacobs, 1994: 23). Según el testimonio Jacobs, Monterroso sería otro ejemplo de escritor exiliado con una poderosa tendencia a la perturbación anímica: «No sé cómo comportarme; en el fondo, sí soy y siempre seré un ser melancólico. ¿Se me nota?» (Jacobs, 1994: 25).

Como para otros muchos escritores, en la incapacidad de Jacobs para acomodarse en el mundo que le rodea, el único refugio posible es la literatura, de la misma manera que Angelina Muñiz-Huberman señaló que sucedió a muchos de los hijos del exilio, quienes, ante la incomprensión del mundo, se recluyen en el lenguaje y sus posibilidades indagatorias y expresivas:

Hallé la patria y la identidad en el cultivo de la lengua y en la creación artística. Donde no hay límites ni fronteras. El exilio se me ha encarnado para poder disfrutar de absoluta libertad y recrearme en todas las locuras que se me ocurran, todos los experimentos que quiera, todas las confesiones-confusiones, iluminaciones, desviaciones, horrores, bellezas que me inundan. (Muñiz-Huberman, 1999: 189)

También Jacobs pisa terreno firme y se reconoce, finalmente, en una serie de personajes, gracias a la literatura:

A partir del segundo plano del punto de mira desde el que ha vivi-, se formó con la sensación permanente de no dar el ancho en casi nada, quizás salvo en escribir. Y sin duda salvo en la práctica de las maneras de la buena educación, esto último gracias a la voz mandatoria grabada en su mente. Creció y se desarrolló con la impresión de ser desaprobada en todo, temerosa de decepcionar, segura de dejar mucho que desear. Se formó en calidad de sombra del ideal, de modelos, siempre varios, siempre diferentes (no siempre opuestos), siempre, siempre inalcanza-. (Jacobs, 2014: 245).

3.2. Importancia de la experiencia literaria para la propia biografía

La relación entre malestar, trastorno o enfermedad y literatura es un tema ampliamente abordado en la obra de esta autora, tanto que merece ser analizado con más detenimiento en otro apartado más adelante. En el momento de trazar uno de los itinerarios posibles para seguir el torrencial curso de su obra, después de detenernos en la presencia que en ella tienen el tormento, la melancolía o la nostalgia, puede ayudarnos observar cómo la literatura, ya sea lectura o escritura, es el principal refugio para apaciguar –*sublimar* en terminología freudiana– los efectos de tales malestares. Ya desde uno de sus primeros títulos, *Escrito en el tiempo*, de 1985, donde recogía una serie de cartas ficticias dirigidas a la revista *Time* para cuestionar algunos de los puntos de vista, políticos y literarios, de la revista, empezó a dar forma a la idea de la literatura como casa u hogar:

Y si un autor redacta con fidelidad ese recuerdo individual, real y a un tiempo imaginario, la historia se vuelve hospitalaria: recibe a cuantos llegan a ella y les dice pasen, siéntense, esta es también *su* casa. Y no hay más que un tipo de casa; o más bien: a los infinitos tipos de casas los habita un único ambiente; o más bien: los infinitos tipos de ambientes llevan un componente inconfundible que los une, que los hace ser el mismo, siempre el mismo, y este componente con un sabor adaptable a todo paladar, nombrable o identificable por cada paladar según su propia naturaleza, es el de la nostalgia. (Jacobs, 1985: 39)

Igualmente explícita es la afirmación que uno de los personajes de *Lunas*, la compleja novela donde, en 2010, reconstruyó la personalidad de un escritor frustrado, hace al respecto de la escritura como salvación ya desde la infancia: «Voy a escribir este diario para no morirme». Sólo a un niño de once años se le ocurre que escribir un diario lo hará inmortal» (Jacobs, 2010: 158). Toda la obra es una continua reflexión sobre las carencias afectivas y emocionales que empujan a la expresión literaria. En su constante análisis de los procesos mediante los que se escribe, resulta interesante el apunte que la autora hace al matizar que el malestar no es suficiente para crear, es decir, no es válido fijar la perturbación de cualquier manera:

Lo que sucede es que usted, como el escritor frustrado que es, cree que el motor que lo hará escribir es la angustia, ¿no? Puede no ser así, ¿sabe? No dudo que la angustia pueda ser el combustible, pero estoy segura de que no es el motor. O no

tanta angustia como la que lo consume a usted, que es específicamente lo que le detiene, Lunas, contrario a lo que usted cree, contrario a lo que el combustible hace. (Jacobs, 2010: 269)

Si bien la propia biografía es un fundamento de toda la escritura de Jacobs, a medida que transcurren los años y aumenta su experiencia, también las reflexiones sobre los motivos y las condiciones en que se produce la vivencia literaria van ganando presencia. Sin temor a que resulte temerario, podría afirmarse que, libro a libro, la autora va abandonando paulatinamente la ficción menos vinculada a la propia experiencia para profundizar en una escritura plenamente autorreferencial y autoexploratoria. Se trata de un trayecto serpenteante que transita por diferentes géneros, lenguas y países, pero en el que siempre se atisba un punto de referencia, a la vez origen y destino, que evita que la autora acabe al paio. Ese anclaje simbólico corresponde al espacio de la casa. Sin embargo, paradójicamente, el lamento es el de quien se encuentra despojado de patria y de casa desde que abandonó el hogar infantil, por lo que tras todos los esfuerzos vitales parece esconderse una única pulsión que se sabe de antemano frustrada: recuperarlo. Esta constante alusión al hogar familiar de la infancia tiene mucho que ver con el sentimiento del destierro, por lo que el término *casa* acaba convirtiéndose en uno de los nombres vinculados con el exilio en la obra jacobsoniana. Ante la imposibilidad de recuperar aquella en la que nació y creció, la única posibilidad para la supervivencia que queda al sujeto es la de construir su propia casa, algo que Jacobs hace en y desde la escritura. Y lo hace siendo absolutamente consciente de sus movimientos, en los que los lectores son siempre partícipes. La novela *La dueña del Hotel Poe* constituye el ejemplo más claro de lo que he ido exponiendo hasta el momento. Jacobs teje una compleja trama protagonizada por trasuntos, heterónimos o desdoblamientos de ella misma cuyo principal objetivo es conseguir una obra literaria que le permita ganar el dinero suficiente para recuperar el hotel que un día gestionó su padre, en la colonia mexicana de Polanco, en el cruce de las calles Edgar Allan Poe y Agatha Christie. El crítico Juan José Reyes resume con acierto el hábito que parece empujar la novela:

Para recuperar aquella casa común que es un hotel, casa propia, casa privada y casa abierta al visitante, casa de una puerta, con calor de hogar y aire de tránsito, casa refugio, morada, será necesario andar de viaje imaginario, recordar, inventar. (Reyes, 2016)

El viaje propuesto por Jacobs se realiza a través de una escritura en la que convergen «con inusitada naturalidad una imaginación ubicua, una inteligencia poderosa y una sensibilidad fuerte y flexible, como un junco acaso» (Reyes, 2016). Una de las peculiaridades más sorprendentes de *La dueña del Hotel Poe* es que, en todo momento, Jacobs hace explícito el proceso de confección de la obra. Más allá de las reflexiones sobre la importancia de la experiencia literaria que se han ido encontrando en todas sus obras anteriores, en esta ocasión muestra sus recursos y estrategias. Su voluntad es que la construcción de la novela revele la construcción de una mujer: «*La dueña del Hotel Poe* es el material del que está hecha una novela y es el corazón al desnudo de una mujer. *La dueña del Hotel Poe* es y no es una ficción autobiográfica» (Jacobs, 2014: 13). No es de extrañar, pues, que el libro, en el que se unen diferentes géneros literarios como el epistolar, el ensayo o la novela breve se haya considerado –el narrador y profesor Eduardo Cerdán es un ejemplo– como:

El sello identitario de la escritora, quien halló en la literatura una forma de vida (suena cursi puesto de esa manera, pero creo que sí ocurre). La protagonista *es* y *no es* Bárbara Jacobs: en el personaje principal –que se desdobra varias veces en la novela y cuyo nombre muta– caben todas las versiones de misma Jacobs¹⁷. (Cerdán, 2016)

En cierto momento de la novela, uno de los personajes, W –trasunto de la pareja actual de la autora, Vicente Rojo– se pregunta si escribir la vida es lo mismo que vivirla. Esta cuestión subyace a lo largo de toda la obra jacobsoniana y las dudas sobre el propio estilo de vida y su evanescencia se convierten en una de las fuentes del malestar que motiva sus pesquisas:

El conjunto va delineando a una escritora muy literaria, pero con una identidad en conflicto, como si se buscara a sí misma en su personaje y al mismo tiempo quisiera escapar de la confrontación. (...) Es la escritora que procura encontrar paso a paso un diseño que le revele, aunque no le explique, las coordenadas, si no de su existencia, al menos del momento por el que atraviesa mientras atraviesa por

17. La cita se pertenece a: CERDÁN, Eduardo (2016). «Queremos tanto a Bárbara», *Paradigmas*. Esta publicación electrónica ya no está disponible en la red. Consultada la versión impresa facilitada por Bárbara Jacobs.

él. Es la escritora que teme que ver lo que ve al escribir la lleve a perder la razón.
(Jacobs, 2014: 93)

La amenaza de caer en el delirio, a veces la sinrazón quijotesca de a quien se le seca el cerebro por guiarse demasiado por los libros, sobrevuela constantemente en una literatura de marcado carácter somático: «Es una locura a sabiendas de que nada de esto importa para nada, salvo para que la autora ordene –en un desorden fuera de este mundo– el caos que la atormenta» (Jacobs, 2014: 289). La estudiosa de la literatura hispanoamericana Carmen Alemany Bay señaló la voluntad de Jacobs de crear «un mundo imaginario, íntimo, reflexivo, con una visión crítica del mundo social e intelectual» (Alemany, 2003).

La dueña del Hotel Poe supone una culminación porque muchos de los intereses y, especialmente, de las estrategias narrativas con los que ha construido toda su obra y su mundo imaginario son llevados a un extremo. El hotel es la casa común –metáfora de la literatura– donde habita ella y las personas a las que quiere. A lo largo de la novela, así como la narradora, constructora, arquitecta y diseñadora del hotel va variando constantemente de identidad, los nombres de las personas que desea que habiten en ese espacio son extraídos de la realidad y llevados a la palestra. La excusa o justificación es la convocatoria de una fiesta –porque, ¿qué es la lectura sino una celebración?– en el hotel:

La lectura hace que los fantasmas dejen de ser fantasmas, que los tiempos se fusionen y que todo suceda en el presente, cuando el lector lee. De hecho, el lector también forma parte de los invitados a la fiesta y de la fiesta propiamente dicha. La fiesta es permanente. La lectura abre la tapa de la caja y activa la música. ¿La oyes? Procede. Lee. (Jacobs, 2014: 361)

Asistimos durante una buena parte de la novela a los preparativos de la fiesta, en los que la confección de la lista de invitados es especialmente trascendente, puesto que son las personas que arropan y configuran el mundo de la autora. Así, como retazos extraídos de la realidad, como objetos encontrados en el arte o elementos de un *collage*, se incluyen las cartas que Jacobs escribe a sus amigos invitándolos a la fiesta, de la misma manera que también se reproducen las respuestas para acabar construyendo simultáneamente los afectos de la escritora y los pilares del hotel. La inmensa mayoría de los invitados son escritores. Con esta presencia tan

real, puede decirse que da un paso más en otra de las constantes de su obra: la cita o la referencia a autores que ha leído o ha conocido. Ya no se trata de remitir a las obras literarias de otros que la han conmovido, sino que ahora, esos otros autores participan activamente escribiendo *ellos mismos* en la que es la novela de ella. Los escritores citados o referenciados se convierten más que nunca en personajes de su ficción, pero en un giro sorprendente, porque tienen la capacidad de recrearse a sí mismos como fruto de su imaginación.

La celebración se hará real cada vez que un lector abra la puerta que es la cubierta del libro y se interne en sus páginas, por lo que también este es un invitado de honor. Asistiendo a tal proceso, Jacobs tampoco nos ahorra sus inseguridades ni sus dudas sobre su capacidad para organizar tal encuentro. Un misterioso huésped del hotel, el señor Bridge –es importante tener en cuenta el significado de la palabra en español, *puente*–, así como el ya mencionado W se encargan de alentar a la autora y convencerla de sus capacidades, como cuando Bridge asegura, casi a modo de conclusión final de la novela:

Qué mejor confirmación que saberse autora, de esta historia, de estas cartas, de este sueño, es decir una anfitriona que ha sabido acoger a los personajes que la buscaron o que respondieron a su invocación, que supo descifrar las claves que cada uno de ellos encubría pero que sin embargo le expuso y le presentó a usted con la genuina intención de que usted las revelara por escrito en todo su significado y todo su misterio. (Jacobs, 2014: 453)

3.3. El destierro heredado biográficamente

3.3.1. La emigración libanesa

La casa familiar de la infancia que es uno de los espacios esenciales en toda la obra de Bárbara Jacobs, se encontraba en el conjunto de viviendas que su abuelo materno, el exitoso hombre de negocios libanés Dib Barquet Tahtac, hizo construir en la colonia de Chimalistac en la Ciudad de México. Allí acogió a las familias de los cinco hijos que tuvo con la también libanesa emigrada Wahibe Landy Assemani, formando lo que el estudioso Kevin Smullin Brown ha definido como «*their own*

multigeneration, multiple house compound of some ten thousand square meters (about two and half acres)» (Smullin, 2010: 159), un recinto en el que la propia Bárbara Jacobs asegura que su abuelo llevó a cabo una suerte de secuestro:

Y debo a mi abuelo materno, y la especie de secuestro que hizo de su familia y las familias de su familia, al haberlas, al habernos, contenido en el cerco familiar, el hecho de que no necesitara salir del cerco a conocer a la gente y sus particularidades, pues dentro del cerco, en el corazón de la familia cercada, conocía todas las particularidades que se pueden conocer de los demás y hasta las que no son tan accesiblemente conocibles en los demás. (Jacobs, 2019: 67-68)

Dib Barquet Tahtac es un ejemplo de las más de cien mil personas que emigraron desde mediados del siglo XIX a México procedentes de las zonas del antiguo Imperio Otomano y que actualmente coinciden con países como Líbano, Siria, Jordania, Palestina e Israel. Pero él logró una posición entre los considerados como más exitosos. Relacionado en los negocios con Julián Slim –padre del actualmente conocido magnate mexicano Carlos Slim–, entre otros méritos que demuestran la proyección social que alcanzó, estuvo presente en la ceremonia de donación del Reloj Libanés a México, fue uno de los fundadores del Centro Libanés y contó entre la media docena de patrocinadores de la primera traducción al español de *El profeta*, de Yibrán Jalil Yibrán. Smullin también destaca el hecho de que fue uno de los primeros inmigrantes libaneses en conseguir la ciudadanía mexicana, en 1928. Su esposa, Wahibe Landy Assemani, también desempeñó un papel en la fundación de La Unión Asistencial de Damas Libanesas. Una de las hijas del matrimonio, Norma, sería, con el tiempo, la madre de Bárbara Jacobs.

El padre de la autora, Emile Jacobs Briteh, procedía de Saginaw (Michigan, Estados Unidos), aunque había nacido en New York. El padre de este fue Antoun Yaoub, quien emigró con sus tres hermanos a Grand Rapids (Michigan), donde se dedicaron a trabajar en el negocio de la construcción de muebles. En Estados Unidos, el apellido Yaoub muta a Jacobs. Poco tiempo después del establecimiento de Antoun Yaoub-Jacobs, Amina Briteh llegó a América para convertirse en su esposa, aunque algunos años después Antoun Yaoub acabaría abandonándola a ella y sus tres hijos, entre ellos Emile, padre de Bárbara Jacobs. Atendiendo a la utilización que la autora hace de la propia biografía en su obra, los dos linajes y la cultura libanesa, y por extensión, la de Oriente Medio, son materia literaria

continua, como sucede en *Las hojas muertas*, publicada en 1987 por la editorial fundada por Vicente Rojo, Ediciones Era. Con ella ganó el prestigioso premio Xavier Villaurrutia. Actualmente, las ediciones de esta obra se acercan a la cincuentena, y ha sido traducida al inglés, italiano y portugués. Entre otros muchos aspectos, ha sido objeto de análisis de numerosos estudiosos y críticos. En el caso de Smullin, que la toma como un ejemplo de novela sobre la emigración libanesa, uno de los aspectos que reclaman más su atención es la relación entre realidad y ficción que establece la autora. El estudioso concluye que se da una metonimia, como también una sinécdoque (Smullin, 2010: 173), según las que la narradora es símbolo de la escritora y su vida. Para entender completamente el comentario es preciso tener en cuenta la originalidad de la voz narradora construida por Jacobs. Asume la primera persona, efectivamente, pero la multiplica en un plural que ha de representar a todos los hijos de Emile Jacobs, quienes se encargarán de reconstruir la historia del padre a partir de escenas que recuerdan o de conversaciones que atraparon al vuelo sin ser demasiado conscientes ni de lo que vivían ni de los acontecimientos que reproducían con sus palabras. De esta manera, el desplazamiento de la población libanesa, así como más tarde el exilio español republicano y la experiencia de la Guerra Civil Española, son relatados por esta voz metonímica e infantil en la que se disuelve la autora. Este filtro por el que pasa la narración y el éxito que alcanzó llevó al ensayista y crítico Christopher Domínguez Michael a afirmar con cierta severidad que:

El oficio de Jacobs es firme y algunas de sus líneas remiten sin zozobra a Gertrude Stein. Pero en ella el corazón roto del realismo empieza a congelarse. El tono elegido por la autora para narrar la vida de Émile Jacobs insiste en usar ese tono de infantilización prefabricada que Elena Poniatowska impuso a las escritoras mexicanas y que se ha convertido en una edulcorada cárcel retórica. El lector no está obligado a compartir en principio esa ternura impostada. (Domínguez Michael, 1996: 530)

Si recuperar el testimonio histórico del padre parece uno de los objetivos principales de la narradora, para Domínguez Michael no lo es tanto como demostrar la fascinación que la hija siente:

Émile Jacobs es un hombre del siglo, militante que perdió una guerra, hijo de varias culturas y huérfano de todas. *Las hojas muertas* es un ejercicio sentimental donde

la memoria oculta el amor loco. No se encuentra otra solución que no sea una admiración algo triste, pudor ante un pasado del que sólo queda la hojarasca, magnífica materia para encender la fogata de la nostalgia. (*Ibid*)

Sirva como ejemplo de las características que hemos tratado de señalar la escena en que la voz coral de los niños de la familia recuerda cómo el abuelo paterno se vio obligado a cambiar su apellido:

Pobre abuelito Rashid. Cuando emigró a los Estados Unidos creemos que lleno de ilusiones empezó por tener que aceptar que en Ellis Island le cambiarían el nombre y nos parece que no le ha de haber parecido como no le parecía a nadie. Pero a Ellis Island entraban los emigrantes pobres y si querían pasar de ahí tenían que bajar la cabeza y aceptar o resignarse y es lo que hizo abuelito Rashid. Tuvo que dejar de llamarse Rashid Nahum. (Jacobs, 1987: 42)

O cómo, años más tarde, ese abuelito del que se tiene poca información, se distanció de su esposa y sus hijos:

Mama Salima quería a papá y quería a tío Gustav y quería a tía Lou-ma desde entonces, a principios del siglo veinte, y eran su familia. Su esposo también era su familia pero nos hemos ido enterando de que las cosas entre ellos no marchaban de la mejor manera posible pues parece que Mama Salima nunca quiso mucho a su esposo, el papá de papá, y esta puede ser una de las razones por las que sabemos tan poco de él, abuelito Rashid. Ya habíamos oído decir a papá una noche a medianoche que él era mal padre porque no había tenido padre del cual aprender a ser buen padre pero no sabíamos nada más. Papá se las había arreglado en la vida y en el mundo sin esa figura del padre que mamá decía ser tan importante. (Jacobs, 1987: 41-42)

En el mismo tono, aunque infantil también confesional, la voz narradora recrea el ambiente propio que rodeó a los comerciantes libaneses que emigraron:

Tapetes y objetos de por allá, hemos oído que en un tiempo hasta lámparas y mesas y suponemos que cojines y espejos y narguiles era lo que importaba abuelito de Líbano para vender en los Estados Unidos y Mama Salima retomó el negocio al enviudar y un día decidió mudarlo junto con la familia a otro lugar y se fueron. (Jacobs, 1987: 44)

Entre la numerosa bibliografía que ha abordado la presencia de migración libanesa en México, por la condición del autor como heredero de esta forma de destierro, y por algunas concomitancias con *Las hojas muertas*, resulta especialmente interesante destacar la novela *Larga cabalgata. Desde las montañas de Líbano hasta las playas de Puerto Vallarta*, de Octavio Curiel (Ciudad de México, 1944), publicada por la editorial Ediciones Sin Nombre, fundada por José María Espinasa. El autor recrea el proceso de desplazamiento de su familia, desde las terribles condiciones vividas en Líbano hasta cómo los recién llegados desarrollan con éxito sus estrategias para ganarse la vida en el nuevo país:

En los días siguientes nos introdujo con el grupo de paisanos de la ciudad –un grupo ya numeroso, todos dedicados al comercio, nos recibieron cordialmente y la mayoría nos ofreció trabajo, así que este nunca nos faltó– gracias a Dios. (...)

–¿Por qué todos los paisanos se dedican al comercio? Cuando salimos de Líbano nos dijeron que había en México muchas tierras ociosas que nos darían para labrarlas.

–Mira muchacho –dijo uno de ellos– efectivamente nos ofrecen tierras de labranza, sin embargo, estas se encuentran en lugares alejados, mal comunicados, en donde se requiere de mucha inversión para hacer producir esas tierras.

Nosotros somos comerciantes, lo traemos en las venas, es nuestra vocación; con la ventaja de que a los mexicanos no les gusta dedicarse al comercio. Más le vale empezar a probar suerte ustedes también. (Curiel, 2015: 181-182)

A pesar de las similitudes en el tema o en la voluntad de recrear el pasado familiar, la narrativa de Bárbara Jacobs se concreta en una voz más atenta a los sentimientos y las pasiones de las personas y sus matices. El compromiso de fidelidad con los hechos sucedidos o con la manera cómo sucedieron se atenúa respecto a la voluntad de desentrañar los efectos que tales acontecimientos tuvieron sobre la sensibilidad de los personajes. Por este motivo, las huellas de la cultura de la que procedían sus abuelos y sus padres nos llegan a través de las emociones que provocaban en los personajes de sus novelas o mediante la propia autora recordada como personaje en sus textos autobiográficos. En la novela infantil *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos*, de 1992, una niña pre-adolescente exclama:

¡ay! O ¡Ahj!, como dirían mis abuelos, todos, que dejaron el Medio Oriente para conquistar el nuevo Mundo, pero no dejaron atrás sus costumbres, y con sus socorridos ¡Ahj! ¡Ahj! no lograron vencer ni siquiera la nostalgia de toda la fruta, el mar, el cielo azul que dejaron atrás, ¡ahj! (Jacobs, 1992: 12).

Para recuperar emociones, son evocados y exaltados los objetos o fenómenos que las provocan, aumentando su efecto por la imposibilidad del regreso a ellos, es decir, la nostalgia. En *Adiós humanidad*, los abuelos de origen libanés regresan al país en el que nacieron y crecieron, pero de visita, con lo que la mirada ya adquiere también tonos distintos:

Una soleada y de montaña fres-

ca veraniega mañana, años ha, pasábamos los calores al norte del sofocante Beirut, entonces no aún bombardeado, en un lujoso hotel con jardines a flores orientales olientes, en Bait Edin. El Capitán, Mami y la nieta, que de amor herida fue enviada a viajar, para variar, constituíamos el trío Tahtac de paseo. La costumbre de veranear en sitios así es común entre la gente bien. (Jacobs, 2000: 118)

En 2007, Bárbara Jacobs reunió un conjunto de cuentos en el volumen *Vidas en vilo*. De nuevo merece la pena reparar en las resonancias de perturbación o trauma en el título. Una de las partes en las que se divide, la V, lleva el título de «Emigrantes» y acoge varios cuentos protagonizados por miembros de la familia, recreados en diferente escala de fidelidad a la realidad o la historia. También se dan reflexiones sobre el ejercicio que la autora realiza al recuperar esta parte de su biografía como objeto literario:

Que me atreva a exponer mi duda existencial en estas *Vidas en vilo*, dentro del apartado Emigrantes, es de las ocurrencias menos incoherentes que he tenido. No sé si lo que sigue es un cuento, un bosquejo de novela, una memoria, un ensayo personal o un fragmento de autobiografía, es decir, uno más. Pero sé que no contiene nada ficticio, y que es tan desnudamente personal que de objetivo tampoco tiene nada. (Jacobs, 2007: 157)

La narración «A la sombra del limonero» resulta especialmente representativa de los efectos de la emigración en los sentimientos de la persona que se ve obligada

a asumirla, y a la vez en los de quien la observa. Al recrear los últimos momentos del abuelo, la idea que permanece en la mente del lector es la de la imposibilidad de enraizarse en el nuevo contexto por parte del emigrante, que un momento de búsqueda de la verdadera esencia de su vida vuelve la mirada atrás, a la que considera su verdadera patria, aunque haya pasado mucho tiempo desde que la abandonara. La imposibilidad del olvido. Así sucede en la afirmación «En sus días finales, el abuelo se sentaba a la sombra del limonero y oía canciones de su país, lejano, distante, sí, como corresponde» (Jacobs, 2007: 141) o en el fragmento:

En esos momentos finales él no estaba lejos de su tierra. En el alma él se encontraba en su patria. Si había de morir, que fuera ahí, en Líbano, en El Bled, según se referían a su país entre ellos los inmigrantes. Lejos no estaba, pues, de su verdadero tiempo. (Jacobs, 2007: 143)

En otro de los textos de *Vidas en vilo*, «Retazo autobiográfico», se mezclan los géneros para recuperar la presencia de la abuela materna, Amina, quien ejerció un gran influjo sobre la nieta, especialmente por su voracidad lectora, hasta hacerle llegar a escribir que «fue mi abuela, y creo que fue su rechazo a mi abuelo lo que encierra una clave definitiva de mi propia identidad» (Jacobs, 2007: 156). Así mismo, recuerda a la abuela materna, Wahibe Landy Assemani, a quien destaca por su habilidad para dominar varias lenguas: «también aprendió español en México, y el español se convirtió en el cuarto idioma que dominó, después del árabe, su lengua natal, y después del francés y del inglés» (Jacobs, 2007: 18). La convivencia con los diferentes idiomas que se hablaban en su extensa familia es uno de los factores determinantes que Jacobs señala para construir su propio lenguaje y su propia concepción del mundo. En el cerco construido por su abuelo materno con la voluntad de mantener a la familia unida, Bárbara Jacobs aprendió diferentes lenguas y diferentes tradiciones, puesto que la familia materna y la abuela paterna procedían de la tradición cristiana maronita mientras que, por otro lado, su padre se consideraba heredero de la tradición judía:

Sabemos que Mama Salima era de familia maronita y suponemos que adoptó la religión católica porque en Flint no habrá habido suficientes libaneses maronitas como para seguir la tradición de ese rito en la religión y desde entonces empezó a enredarse un rosario entre los dedos y el volante de su viejo Crevrolet y chocar por el carril derecho de las carreteras de vez en cuando mientras rezaba. (Jacobs, 1987: 44-45)

En la minuciosa observación a la que Bárbara Jacobs somete a lo largo de su obra a su formación cultural e intelectual, los análisis sobre la pervivencia de las diferentes creencias religiosas, así como los rituales y las maneras de entender la trascendencia que se adquieren mediante los lenguajes, son constantes.

En mayo de 2013, la comunidad libanesa le otorgó, por su destacada trayectoria como escritora, el Premio Biblos al Mérito, que la autora recibió como «una estrellita» que le ponían sus abuelos (Palapa Quijas, 2013). El reconocimiento le supuso una obvia emoción, además de cierto orgullo ante el hecho de que, según sus propias palabras en entrevista con la autora de este trabajo, «hasta el momento se lo habían dado predominantemente, excepto a la pianista Rosa Guraieb, a hombres de origen libanés, casi siempre puros científicos, casi no había humanistas»¹⁸. En el discurso de aceptación, como muestra de agradecimiento, quiso atreverse a pronunciar algunas frases en árabe, aunque duda de haber conseguido el propósito de hacerse entender, puesto que «el embajador de Líbano estaba en primera fila y vi cómo se reía»¹⁹. Tal vez sintió la frustración de carecer de la competencia deseada en una lengua que forma parte de su identidad, pero con toda seguridad fue compensada por el afecto de sentirse estimada por un colectivo que la reivindicaba como parte destacada de él.

3.3.2. El exilio estadounidense

El legado libanés, o de Medio Oriente –como matiza con frecuencia Bárbara Jacobs, poco dada a separar con límites afilados–, llega a los nietos de quienes emigraron con una cierta idealización. La distancia con respecto a la tierra de origen es más amplia que en el caso de los padres, con lo que adquiere una cierta pátina legendaria. Por otro lado, el bagaje de los abuelos también pasa por el cedazo de la experiencia de los padres. Así, el Líbano es el país de quienes emigraron, pero

18. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017. Como en los casos anteriores, la entrevista completa puede consultarse en el anexo de este trabajo.

19. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

en la construcción de ese territorio mítico también intervienen las emociones e ideas transmitidas por la segunda generación, que suman su propia experiencia del saberse desplazados y de la obligatoriedad de vivir en otro país.

En la narrativa de Bárbara Jacobs, la figura de la madre, Norma Barquet, cumple una función de transmisión del legado libanés, como demuestra la experiencia de vivir en el cerco familiar construido por el abuelo materno. En cambio, la figura del padre, Emile Jacobs, debe interpretarse como una irrupción más radical en la historia familiar de una nueva cultura y un nuevo país: Estados Unidos. Tal vez por el abandono del padre, o por cierto descuido de la madre, Mama Salima, más ocupada en leer *Walden*, de Henry David Thoreau, en fumar y escribir sus propios artículos que por transmitir la vocación de comerciante a sus hijos, Emile Jacobs es el ejemplo del heredero de una experiencia de desplazamiento que reniega a buena parte de su legado. Gran lector, desde joven sintió vocación por el periodismo, en el que creía ver una función social práctica, y una fuerte atracción por las ideas socialistas que aprendió de Bernard Shaw. Nació en Nueva York el 20 de diciembre de 1909, más concretamente en la esquina de las calles Rector y Washington. Como ya se ha apuntado anteriormente, *Las hojas muertas* supone un hermoso homenaje a la trayectoria de Emile Jacobs y es gracias a la justificadamente exitosa novela como podemos conocer buena parte de su biografía, aunque sea a través del velo que supone la voz del narrador coral. Un artificio, el de esa primera persona del plural un tanto infantil, que ha obligado en muchas ocasiones a la autora a responder a numerosas preguntas, a escribir y hablar sobre los detalles de un proceso tan concreto de novelización de una biografía marcada por acontecimientos históricos de una gran trascendencia.

En un principio, *Las hojas muertas* presenta un modelo de padre distante, con el que apenas si hablan sus hijos, por lo que casi tienen que imaginar o idealizar la vida de su progenitor. El objetivo de toda la narración es la reconstrucción del personaje:

Bueno, pero llegó la hora de que empezáramos a saber en qué consistía todo eso de la vida de antes de papá, cuando era joven y antes de que se casara con mamá y antes además de que se convirtiera en Soldado raso del Ejército de los Estados Unidos porque eso sí lo sabíamos y a partir de la boda también más o menos conocíamos la vida de papá. (Jacobs, 1987: 41)

El punto de partida para tal representación es la precaria, por así decirlo, comunicación que los hijos mantienen con su padre, que es mediante la lengua inglesa. En primer lugar, parece urgente dilucidar de qué manera se produce la desviación desde la cultura traída desde Líbano por Mama Salima, que es la abuela añorada que sigue viviendo en Estados Unidos, a quien:

Veíamos apenas cada seis meses y no había mucho tiempo en las visitas para que nos cargara y nos arrullara y si lo hizo nos quedó la sensación de que no lo hizo suficientemente pues pensamos en ella y nos hace falta. (*Ibid*)

Un paso decisivo es la adquisición de una nueva lengua, el inglés, a través de la cual Emile y sus hermanos van «convirtiéndose en americanos» (Jacobs, 1987: 45). A partir de ahí, se inicia el cambio de cultura, que supone un verdadero renacimiento fuera de la atmósfera creada por los padres emigrantes:

Pero la verdadera vida de papá empezó los sábados cuando de niño se convirtió en americano y por las mañanas repartía periódicos en bicicleta entre sus vecinos y por las tardes con el dinero que ganaba compraba libros desde entonces. Paper boy!, se anunciaba así papá y le abrían y entregaba la prensa. (*Ibid*)

En la idealización que realiza la voz narradora en su condición metonímica de la autora, como ha señalado Smullin, puede detectarse mucho del sueño americano, aunque no respondiendo al deseo de ganar dinero y convertirse en un prócer de la sociedad, como sí le sucedió al abuelo materno en México, sino en el deseo de adquirir la libertad y la emancipación personal a través de la cultura y, especialmente, la lectura. Además de iniciarse en el mundo laboral desde muy pequeño como vendedor y repartidor de diarios, mientras estudiaba en el Flint Junior College, Emile Jacobs vende espinacas al por mayor y repara líneas de teléfono encaramado a los postes. Más tarde, su hermano le cede un trabajo en la compañía Standard Oil, donde se familiariza con «las mangueras de gasolina» (Jacobs, 1987: 47), lavar parabrisas y revisar llantas y niveles de agua y aceite de los automóviles. La llegada a Nueva York procedente de Flint (Michigan), adonde se había trasladado Mama Salima tras el abandono de su esposo, supone para Emile Jacobs el descubrimiento de George Bernard Shaw, sus ideas socialistas, así como la entrada en contacto con diversos grupos de periodistas y escritores. Asistimos al germen de los momentos más felices en su vida, que a la vez se convertirán en la

semilla de los más nostálgicos con el paso del tiempo, una nostalgia que también absorberán sus herederos:

Se instaló en un cuarto de azotea y luego en otro y uno y otro lo compartía con algún camarada y siempre procuraban que los cuartos en que vivían estuvieran en los alrededores de Washington Square porque por ahí estaba la vida o también por ahí rondaba la vida al menos de la gente como ellos o como la que ellos querían ser que eran los escritores y los pintores y los músicos y los actores del momento y con los cuales papá y sus amigos se reunían en los cafés a conversar y a pasar el tiempo. (Jacobs, 1987: 48)

En esos años y esas vivencias parece estar fraguándose el rutilante futuro que correspondería a un joven inteligente y trabajador. De las relaciones cultivadas, en 1934 aparece la posibilidad de colaborar como periodista en la revista *The Monthly Review*, y de ahí la posibilidad de viajar a Moscú como corresponsal y escribir también para el periódico *Moscú Daily News*, una experiencia que resultaría determinante para la formación y la posterior frustración del joven Jacobs. Moscú supuso su verdadera universidad:

Se encontró con la cultura y con el arte y con la historia y hay tantas cosas que hizo ahí por primera vez que a veces nos parece que ahí nació y ahí se educó y ahí se hizo hombre y en cierto sentido fue así y no es así solo porque nosotros así lo veamos. (Jacobs, 1987: 51)

El sueño moscovita no fue posible, puesto que no pudo prorrogar su permiso de estancia, a pesar de que se lo pidiera al mismo Borodin, director por entonces del *Moscú Daily News*, o incluso escribiera a Stalin, de quien no recibió respuesta alguna.

La fantasía de Moscú pertenece a los años neoyorkinos y no sólo porque se tratara de un paréntesis, sino porque su acercamiento a la Unión Soviética y a los postulados comunistas determinarían posteriormente las complicaciones de su desarrollo en la capital estadounidense. El regreso a Nueva York es la constatación de la frustración del proyecto soviético; sin embargo, curiosamente, la derrota en un lugar no supone el éxito en su opuesto ideológicamente, sino un lastre, y es esa paradoja la que se adhiere al pensamiento de los niños que quieren reconstruir la

vida de su padre. Mientras recorre el camino de regreso, Emile Jacob percibe la tragedia hacia la que se está encaminando Europa, y al llegar a Estados Unidos, las decepciones, que muchos años más tarde intentarán reconstruir sus hijos:

Al llegar a Nueva York de entrada tuvo una que otra decepción pero sobre todo dos que también lo horrorizaron a su manera y lo entristecieron porque era joven y muchas cosas todavía le importaban mucho. Una de las decepciones consistió en que las autoridades de su país le preguntaron Qué traes en tu maleta, y papá se la bajó del hombro y la abrió y les dijo Nada pero vean, y ellos vieron y encontraron una caja de dulces soviéticos y entonces le dijeron a papá ¿Y esto?, y se la quitaron de modo que papá perdió ahí mismo en la aduana de Manhattan el recuerdo de Zenaida que podía haberse mejor ido comiendo en el camino poco a poco. Y la otra decepción consistió en que papá averiguó y se enteró de que la revista *The Monthly Review* no nada más todavía no empezaba a salir sino que nunca había salido y por supuesto nunca había publicado una sola de las colaboraciones que papá había escrito en Moscú y que desde ahí había enviado con el fin de que se las publicaran en su país y en su ciudad natal que era Manhattan. (Jacobs, 1947: 57)

Las decepciones encontradas a su regreso a Estados Unidos condicionarían su evolución como periodista, pero no su trayectoria ideológica, y no tardó en ponerse en contacto con el Partido Comunista y un grupo de personas que, con el tiempo, organizarían las Brigadas Lincoln para intervenir en la Guerra Civil Española.

Además de esta minuciosa recreación narrativa de las vivencias del padre en la capital estadounidense que hizo en *Las hojas muertas*, la reflexión sobre la impronta que tales experiencias han dejado sobre su propia identidad se da en otras de sus obras. Escribió el texto «Partir para no volver», con el que cierra el volumen *Juego limpio*, en respuesta a una invitación recibida para participar en una antología de escritores emigrados, aunque finalmente fue rechazado porque no se consideró una ficción. La inclusión de este en el volumen sirve de manera obvia para reivindicar la mezcla de géneros que siempre ha practicado la autora, pero aquí nos es útil para ver otro ejemplo de los trabajos con los que ha (re)construido su identidad y donde la reflexión sobre la asimilación de sus diferentes desplazamientos se suma a la de sus progenitores y ancestros. La relación con Estados Unidos ocupa un lugar destacado:

Líbano está en mí tanto como los Estados Unidos, ¡qué salto! De mis tres países, los Estados Unidos es el más joven, apenas bicentenario, fundado por bárbaros del norte (¿o qué fueron para ellos los ingleses, los franceses, los holandeses, los suecos?), colonizadores, esclavistas, imperialistas, protestantes, arrasadores de tribus indígenas arrasables, cazadoras, pescadoras, pequeñas, modestas, dispersas. (Jacobs, 1997: 152)

Tal vez, por la raigambre «bárbara» de los Estados Unidos, y porque a este país están vinculadas frustraciones importantes de su padre, es el lugar con el que Bárbara Jacobs mantiene una relación más conflictiva. Paradójicamente, ostenta el nombre de pila que coincide con el adjetivo que se dedica a los fundadores del país, y su apellido surgió precisamente de una adaptación forzosa realizada cuando su abuelo paterno emigró desde el Líbano. Así, de Estados Unidos conserva como huella algo tan evidente como su nombre:

En México no represento a México porque no me llamo como mexicano ni mi aspecto es de mexicano; en los Estados Unidos no represento a los Estados Unidos por otras razones, por más que me llame norteamericanamente: ni en México a los Estados Unidos, tampoco; ni en los Estados Unidos a México. ¿Y en Líbano: qué soy? ¿Quién soy? A lo mucho, nieta de emigrantes. Para el mundo, a eso se reduce mi pasado, algo que para mí es fundamental. ¡Me alimenté con comida y canciones de cuna y costumbres y cuentos árabes; oí lamentos árabes toda mi infancia! ¿No cuenta esto para nada, ni siquiera para definirme? (Jacobs, 1997: 153)

Además, como hija de estadounidense, desde su nacimiento tuvo derecho a la doble nacionalidad, así como también sus hermanos, que todavía la conservan. Sin embargo, ella tuvo que renunciar a cualquier otra que no fuera la mexicana para licenciarse en la UNAM. Después de muchos años, al recibir una invitación de la Universidad de California, en Berkeley, que le pareció particularmente atractiva «entre otras razones por la poca frecuencia, por no decir casi nula, con la que recibo invitaciones de esa naturaleza»²⁰, tuvo que renovar su visado por vía telemática. Al verse obligada a contar cómo y por qué renunció en su día a la nacionalidad estadounidense, inició un periplo burocrático en estos momentos todavía sin resolver y que tuvo serias consecuencias para la autora:

20. Declaraciones realizadas en conversación por correo electrónico con la autora de este trabajo el 8 de mayo de 2020.

Considero este contratiempo como al menos uno de los motivos emocionales que condujeron al infarto que sufrí y las complicaciones graves que le siguieron, que casualmente, tuvieron lugar apenas unos meses más tarde. Al reponerme del rechazo de la renovación de la visa y, también, del infarto y sus consecuencias, pensé que, sencillamente por principio, y en lo mínimo para esperar o querer volver, por cualquier motivo, alguna vez a Estados Unidos, lo que debía hacer ahora en este sentido era concentrarme en recuperar mi nacionalidad estadounidense. Así, hace un par de meses llené la solicitud. Y, aunque sé que puede tardar en llegar, ahora estoy en espera paciente de la respuesta²¹.

3.3.3. *El exilio guatemalteco*

En 1970, Bárbara Jacobs se inscribió al taller de cuento que coordinaba Augusto Monterroso en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde entonces, y hasta la muerte del célebre autor, en el año 2003 en México, formaron una pareja inseparable cuya historia también puede ser rastreada a lo largo de los diferentes títulos publicados por Jacobs, ya sea con una reconstrucción real o bien mediante trasuntos y sosias o personajes inspirados en ellos. La autora no esconde la fundamental influencia ejercida por su esposo, nacido en Tegucigalpa, Honduras, en 1921, en la construcción de su personalidad como autora y como lectora. De la misma manera, la actitud política que llevó a Monterroso al exilio desde Guatemala, donde había crecido y vivido, hasta México, es observada por Jacobs no sólo con respeto y admiración, sino también como modelo:

Y a pesar de que soy hija de un luchador social, viuda de un exiliado político, y mujer de un republicano catalán que inmigró a México en 1949, a los diecisiete años de edad, yo no me he desenvuelto como una escritora capaz de entender mayormente de política, sociología o economía. Mucho menos, de haber arriesgado mi vida por ninguna causa social, como hizo Papá, con el corazón del lado correcto, en la Guerra Civil de España, o de haberla arriesgado, como hizo mi esposo, con el corazón del lado correcto, al protestar contra un dictador en la Guatemala de

21. Declaraciones realizadas en conversación por correo electrónico con la autora de este trabajo el 8 de mayo de 2020.

1944, ser apresado, huir de la cárcel hasta refugiarse en la Embajada de México, y finalmente exiliarse en este país, a pesar de que, simultáneamente, desde entonces ya era un escritor literario, publicado. (Jacobs, 2019: 59-60)

Más allá de la admiración, Jacobs muestra manifiestamente sus esfuerzos por seguir los pasos de Monterroso en su torrencial camino creativo, para sentir como propias las vivencias y para aprehender conocimientos de la trayectoria intelectual de él:

Nadie repite exactamente las mismas lecturas que otro; las circunstancias que te llevan a determinados libros no son nunca iguales –me ha repetido, pero yo quiero seguirlo: en las mismas lecturas, en tantas de las mismas experiencias, haberlo seguido, retrospectiva, imposiblemente. (Jacobs, 1994: 87)

De este modo, las vivencias de los desplazamientos, además de llegarle por las experiencias vividas en la infancia en el seno familiar, también las hace propias a través de la vida compartida con su esposo. Ella misma ha dejado testimonio de cómo se produce tal apropiación o contagio de la memoria ajena. En la novela breve *Vida con mi amigo*, otra encarnación de la hibridación de géneros que le es característica, recrea varios capítulos de lo que fue su vida en pareja con Monterroso. La escritura y la lectura, así como los viajes, son las experiencias fundamentales con las que se conforma el universo que ambos comparten, y en ellas surge con mucha frecuencia el exilio, aunque parezca anecdótico. Para captar el significado de los momentos vividos conjuntamente, el comportamiento del esposo es analizado con detalle, como sometido a una lupa de aumento, por lo que cualquier movimiento, palabra o suspiro tiene su lugar en la (in)formación del relato, como sucede cuando una pieza musical le viene a la mente: «*Mi amigo tarareaba La Pastoral*, de Beethoven, remando solo en un lago grande de su país, a donde no ha vuelto en casi cincuenta años» (Jacobs, 1994: 32). El recuerdo del país de origen, como la infancia, la nostalgia o las primeras revelaciones experimentadas a través de la lectura aparecen en medio de conversaciones, paseos o escenas de intimidad y complicidad:

Por casa de mi amigo pasó Barba Jacob; en la Biblioteca Nacional del país de mi amigo, mi amigo leyó a los latinos, a los clásicos españoles; si dejó la escuela fue para encerrarse a leer; si leyó fue para leer lo mejor. (Jacobs, 1994: 35)

Los viajes y mudanzas –entre los que cabe señalar el que le llevó de Guatemala a México como uno de los más relevantes, si no el que más– así como las lecturas –otra forma de viajar– convierten al personaje creado por Jacobs en un cosmopolita desprendido, que precisamente porque sabe lo que significa perder bibliotecas en los cambios de casa aboga por la necesidad de interiorizar bien lo que se lee, y que se admira constantemente de la variedad que ofrece el mundo y, especialmente la sociedad:

Poetas desharrapados, rotos, llenos de harapos o diplomáticos; lavacoques, carteros, presidentes, actrices, y hasta perros han sido amigos de mi amigo. Igual que Ulises, después de un viaje el perro lo reconoció y le movió la cola, le lamió la mano, gimió de gusto al verlo regresar. Alrededor de su mesa han convivido amigos de todos los bandos, exiliados voluntarios y exiliados involuntarios, jóvenes, viejos, hombres, niñas, mujeres, niños y científicos. Damas, grandes damas. (Jacobs, 1994: 53-54)

De nuevo se unen viajes, literatura y memoria en el relato sinecdoquético –por continuar con la terminología de Smullin y por respetar la hibridación genérica de la autora– «Con Daniel y Sergio y Tomás en Nicaragua», recogido en el volumen *Juego limpio*. En él, se recrea un encuentro de la pareja formada por Jacobs y Monterroso con los políticos y escritores Daniel Ortega, Sergio Ramírez y Tomás Borge. Encontramos la reafirmación del rol de guía que el esposo ejerce sobre ella: «Aquí debo aclarar: Tito es un escritor. Y yo ando con él por todos lados. Voy con él para arriba y para abajo, y oigo lo que dice y me entero fácilmente de cómo cae lo que dice» (Jacobs, 1997: 91). La autora, mediante la escritura, fija el significado de la experiencia que está relatando, pero no solo para comprender el efecto que esta tiene sobre su compañero vital, sino para asimilar a su propio bagaje el valor de las escenas que servirán para dar forma a su propia identidad. Como sucedía con los actos protagonizados por los abuelos, la nostalgia y la memoria encuentran un anclaje simbólico en la gastronomía, en la capacidad de los gustos de los platos para evocar momentos fundacionales de la propia trayectoria vital. Pero también en el lenguaje, en palabras que únicamente se utilizan en un contexto porque corresponden a una realidad muy concreta:

Y Tito, que salió al exilio de Guatemala, es más de aquí, de Centroamérica, que de ningún lado, por lo menos en cuanto se refiere al uso de ciertas palabras, al recuerdo

de ciertas maneras de cocinar el plátano y el banano –me explica la diferencia–, al gusto de encontrarse con una gallina corriendo rapidísimo de pronto de aquí allá a media calle; aquí usa expresiones que a mí me divierten y que a los de aquí les parecen tan naturales que no le celebran la oportunidad de su recuerdo. (Jacobs, 1997: 98)

Como en las vidas de los santos, la biografía de Monterroso está siendo utilizada como espejo, como parábola de aprendizaje. Especialmente fructífera le resulta a Bárbara Jacobs la indagación en la memoria del exiliado. Más de veinte años mayor que ella, a través de la observación de la trayectoria vital del esposo la autora pretende alumbrar la propia, como puede desprenderse del fragmento que le dedicó en «El primer recuerdo de un escritor», otro de los textos reunidos en el mismo libro, donde reflexiona sobre el significado de la autobiografía para un escritor y las complicaciones a las que debe enfrentarse para llevar a cabo tal osadía:

En este sentido, bueno, entre tantos otros, en sus memorias de infancia Augusto Monterroso alcanza lo que para mí es la meta de la exploración autobiográfica. Al emprender la búsqueda de sí mismo, da con una teoría de vida. Cuando un autor examina su vida, hace bien, por cierto, en empezar por el principio y establecer lo más precisamente posible su genealogía, su herencia, su ubicación. Pero debe dar el paso siguiente. Encontrar, en sus primeros años, algo que haya marcado su existencia. Todos tenemos esa experiencia determinante; pero no todos la buscamos ni mucho menos la encontramos como para explicarnos el desarrollo de nuestra biografía. Por eso, leer autobiografías no fallidas es iluminador. (Jacobs, 1997: 80)

Bárbara Jacobs se vuelve a interrogar a sí misma sobre el significado del exilio de su compañero vital en el último texto que conforma el volumen comentado, «Partir para no volver», y que dedica íntegramente a analizar su condición de extranjera. Ella nació en Ciudad de México y allí sigue residiendo; sin embargo, en ocasiones todavía es considerada una autora emigrada. Por su parte, ha afirmado que «yo no viviría en ninguno de los bellísimos lugares que he estado en el mundo sino aquí, concretamente en estas zonas, Coyoacán, o en Chimalistac o en San Ángel. No me veo viviendo ni muriendo en ningún otro lugar»²². El texto

22. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

al que nos venimos refiriendo pretende ser una respuesta para quienes, a pesar de su nacionalidad mexicana y su vínculo con un territorio, priorizan en ella el hecho de pertenecer a una familia venida de otro país. En este sentido, merece la pena tener en cuenta que en numerosas ocasiones México se ha considerado un país muy nacionalista. Bárbara Jacobs enumera las diferentes nacionalidades que conforman su personalidad –el «*habitus*», volviendo a citar la interpretación que Juan Rodríguez hace de la teoría sociológica de Bourdieu– y en ellas, como no podía ser de otro modo, ocupa un lugar privilegiado el constructo de nacionalidades que representa Tito Monterroso:

Desde hace veinticinco años estoy casada con un escritor de nacionalidad guatemalteca, nacido en Honduras, y por razones políticas exiliado en México desde 1944; ha rastreado el origen de su apellido y encontrado a un ancestro notable italiano y a uno notorio español. Pero ¿adónde me lleva a mí todo esto? ¿mi desarraigo es una apreciación meramente subjetiva y por lo tanto carente de trascendencia? ¿O es trascendente, determinante, porque es subjetiva? ¿De qué otro tipo puede ser la apreciación de uno mismo sino subjetiva?

En todo caso, si mi esposo y yo hubiéramos tenido hijos, ¿qué sentido de arraigo podríamos haberles transmitido?

Pero, en resumen, ¿qué derechos me he ganado? (Jacobs, 1997: 153-154)

El fragmento resulta especialmente ilustrador porque la autora desvela cuáles son las cuestiones que guían la búsqueda que lleva a cabo para dar con las explicaciones que sustenten la narración –o el escrito sea del género que sea– del argumento de su propia vida. Este tipo de requerimientos se dan de muy diferentes formas a lo largo de su producción, como hemos ido viendo. En sus últimos libros publicados, cuando la autora ya ha alcanzado plenamente su madurez, después de la experiencia de construcción de una novela y de una mujer que supone *La dueña del Hotel Poe*, las preguntas han perdido terreno a favor de las afirmaciones. Así, en el ensayo que escribe en un marcado tono de despedida, *Rumbo al exilio final*, publicado en 2019, encontramos respuestas taxativas a muchas de las preguntas lanzadas al aire veinte años atrás, como si hubieran de permanecer para siempre en suspensión. Sirva como ejemplo la aseveración según la cual, gracias a Monterroso adquirió un mejor conocimiento de la lengua española:

Monterroso me regaló la lengua española. Me hizo conocerla bien y valorarla. (...) Poner en duda o interpretar con malicia las palabras fue otra de las facultades que el propio Monterroso me alentó a desarrollar y afinar, como herramientas indispensables para vivir, pero sobre todo a la hora de sentarme a escribir. (Jacobs, 2019: 49)

3.3.4. El exilio republicano español y la Guerra Civil Española

La obra de Bárbara Jacobs se resiste a establecer fronteras, límites y taxonomías estrictas. Quizás porque la primera experiencia cognitiva de casi todo se produce en un territorio tan pantanoso como el de las sensaciones y las emociones. Por tanto, tampoco un concepto tan aparentemente concreto como es el de descendiente del exilio español republicano de 1939 se le puede aplicar en su sentido más estricto. En la escritura de Bárbara Jacobs, la secuencia de adjetivos no sirve para concretar o delimitar el significado del sustantivo, sino al contrario: la concatenación de palabras se produce por una asociación de significado, de su campo semántico, pero también por su musicalidad, su fonética, sus posibilidades de oposición, y, especialmente, por la potencialidad de juego que pueda ofrecer. Bajo esa libérrima vivencia del lenguaje, se considera, orgullosa, heredera del exilio republicano español de 1939, incluso, a veces, un poco española. La huella de aquel desplazamiento está presente ya en sus primeras obras, pero deviene más concreta desde que en el año 2003 se convirtió en pareja del pintor mexicano de origen catalán Vicente Rojo.

En *Las hojas muertas* ofrece todas las claves para, como acertadamente supo ver el profesor Manuel Aznar Soler, ser considerada como un claro ejemplo del exilio heredado. De las propias palabras de la autora puede colegirse que se considera heredera de una derrota definitiva, que acabó con todas las ilusiones de futuro y esperanzas de su padre, combatiente en la Brigada Lincoln. Emile Jacobs, como hemos visto, procede de la emigración libanesa que se establece en Estados Unidos, y más tarde se instalará en México. Su identificación con España, como sucedió con muchos brigadistas, no es la elección de un país por el que se sienta una estima especial, sino la elección de una causa y una ideología, en su caso la comunista. Emile Jacobs apenas hablaba español en su madurez, por lo que podemos pensar que tampoco tenía fluidez con este idioma durante su participación en la Guerra Civil Española.

La experiencia de su padre en la Brigada Lincoln tal vez sea el principal motivo por el que, a lo largo de su vida, Bárbara Jacobs ha desarrollado una estrecha relación con España, visible en toda su obra. En las cartas ficticias que escribió para la revista *Time* en el libro *Escrito en el tiempo*, dedicó una para recordar a la dramaturga y activista política norteamericana Lillian Hellman con motivo de su muerte. Entonces, uno de los logros que mayor admiración le merecen es su participación en la Guerra Civil Española:

Lillian Hellman usó por primera vez un enorme adjetivo en Benicassim, en el hospital al que las ambulancias transportaban combatientes de cien nacionalidades, lo destinó para referirse a los que llegaban a España a luchar por la República, esos hombres y mujeres que murieron o que sobrevivieron o que en todo caso inválidos se llevaron con ellos herida la democracia, ese ideal al que se entregaron, hombres y mujeres que no encontrarían ni gloria ni reconocimiento, y el adjetivo es la palabra noble: uno también es noble cuando es de buen corazón, cuando perdona, cuando llora para siempre el encarcelamiento, la postergación de una causa, la muerte de una vieja nana (...) (Jacobs, 1995: 78-79)

Noble es también el adjetivo que Cernuda atribuyó a los brigadistas en su poema «1936», incluido en *Desolación de la quimera*. El poema ubica exactamente en 1961, «Más de un cuarto de siglo / Después» el recuerdo del poeta y su reconocimiento hacia quienes lucharon en España contra el avance del fascismo. La nostalgia y la frustración de Emile Jacobs se puede señalar en las palabras de Cernuda:

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
Cuando asqueados de la bajeza humana,
Cuando iracundos de la dureza humana:
Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.
Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.

En 1961 y en ciudad extraña,
Más de un cuarto de siglo
Después. Trivial la circunstancia,
Forzado tú a pública lectura,
Por ella con aquel hombre conversaste:
Un antiguo soldado
En la Brigada Lincoln.

Veinticinco años hace, este hombre,
Sin conocer tu tierra, para él lejana
Y extraña toda, escogió ir a ella
Y en ella, si la ocasión llegaba, decidió apostar su vida,
Juzgando que la causa allá puesta al tablero
Entonces, digna era
De luchar por la fe que su vida llenaba.

Que aquella causa aparezca perdida,
Nada importa;
Que tantos otros, pretendiendo fe en ella
Sólo atendieran a ellos mismos,
Importa menos.
Lo que importa y nos basta es la fe de uno.

Por eso otra vez hoy la causa te aparece
Como en aquellos días:
Noble y tan digna de luchar por ella.
Y su fe, la fe aquella, él la ha mantenido
A través de los años, la derrota, Cuando todo parece traicionarla.
Mas esa fe, te dices, es lo que sólo importa.

Gracias, Compañero, gracias
Por el ejemplo. Gracias porque me dices
Que el hombre es noble.
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana. (Cernuda, 1973 : 524-525)

Lillian Hellman aparece también fugazmente en *Las hojas muertas*, la obra en la que la guerra española de 1936 y el exilio tienen un papel determinante. Porque la activista en algún momento se cruzó con Emile Jacobs en un hospital que ambos visitaron. La voz coral de los hijos narra la historia que van conociendo del padre para, de este modo, ir construyendo al personaje del que parecen desconocerlo todo. Las palabras infantiles quiebran la barrera de si-

lencio impuesta por el progenitor para que no pueda saberse qué piensa o qué siente. Ellos serán los encargados de describirlo. Así, conocemos que a finales de 1936 Emile Jacobs vuelve a dismantelar su apartamento porque la sección del Partido Comunista a la que pertenecía estaba enviando a los voluntarios en grupos de cinco por barco de Nueva York a Francia. También sabemos de la detención y encarcelación de los voluntarios en Sète, donde permanecieron algunos meses. En los que «Para entonces papá ya había comido alcachofas por primera vez y había hecho la reflexión de que se empleaba demasiado trabajo para comerlas para que al final en realidad no se les comiera casi nada». (Jacobs, 1987: 59)

Con este tipo de anécdotas, Jacobs contrapone imágenes infantiles que restan algo del dramatismo de las escenas narradas, extendiendo así sobre los hechos esa especie de velo brumoso que se interpone entre el lector y el protagonista para atenuarlo. Menos enternecedoras son las dificultades vividas por los brigadistas para llegar a Perpiñán, desde donde se trasladarían a España. Emile Jacobs fue designado jefe del grupo porque era el único que sabía algo de francés:

Papá tenía veintisiete años de edad y fue el primero en cruzar la frontera y pisar territorio español después del guía y en cambio su amigo Dell que era diez años mayor que él habían tenido que irlo a buscar y lo habían tenido que esperar pues se estaba quedando atrás y él sí quería igual que papá y muchos de los otros seguir y llegar y no perderse ni desprenderse del grupo y olvidarse de todo. (Jacobs, 1987: 61)

Emile Jacobs ha de encajar un nuevo revés cuando recibe la negativa a su solicitud de enrolarse en la Fuerza Aérea, y en lugar de ello fue designado al Servicio de Transportes como conductor de ambulancias:

La primera ambulancia que manejó papá en España había sido donada a las Brigadas Internacionales por los actores y actrices de Hollywood y lo primero que hizo papá al recibirla fue cubrir lo mejor que pudo la cruz roja que tenía pintada en el techo así como las insignias y letreros que la identificaban porque pensó que eso también era buen blanco para los aviones enemigos y por lo tanto debía cubrirlo para que los aviones enemigos no tuvieran al menos ese blanco que atacar. (Jacobs, 1987: 61-62).

Las anécdotas, por así llamarlas, más atractivas para la infancia se mezclan con números de heridos, caminos intransitables y precariedades. Y entre todo ello, la experiencia del compañerismo y la fraternidad. El padre distante se desdobra en un joven que aprende a jugar al ajedrez, reencuentra a camaradas de Nueva York y comparte el tan preciado tabaco con sus amigos brigadistas, hasta que aparece la guerra, que era «más fea y más triste que esto y cuando papá empezó a ver morir a sus compañeros se fue horrorizando y entristeciendo y nosotros creemos que ahí empezó también a preferir guardar silencio que hablar». (Jacobs, 1987: 64).

Emile Jacobs combatió durante dos años en la guerra. Pasó los últimos días del conflicto en el hospital, aquejado de malaria. Tras recibir el alta, regresó a su país a mediados de 1939 «y la guerra había terminado y el lado del que papá y sus amigos habían luchado había resultado el perdedor por más que hubiera sido el lado bueno» (Jacobs, 1987: 65) A su regreso a Estados Unidos, desempeñó varios oficios hasta que fue reclutado por el Ejército de los Estados Unidos, aunque por su pasado comunista lo destinaron al campamento de Tinker Field, en Oklahoma, donde lo mantuvieron dos años congelado, lo que provocó su renuncia. Siguió su enlace matrimonial con Norma Barquet, su traslado a México, al cerco creado por su suegro, y la llegada de los hijos, cuya voz se encargaría de recrear su historia. Con el tiempo, adquiriría y regentaría un hotel que también deviene clave en la producción literaria de su hija.

En la madurez de Emile Jacobs, el recuerdo de la guerra y la derrota es constante y con frecuencia se apunta como el germen de la melancolía que tanto parece intrigar a sus hijos. Además, mantiene estrechas relaciones con refugiados españoles en México:

Paquito le caía muy bien a papá y papá un día le contó que una de las mujeres de nosotros estaba invitada a una cena de gala y que no tenía con quién ir y fue entonces cuando Paquito le dijo a papá que él sí sabía con quién y lo que hizo fue que llamó a uno de los hijos de los embajadores en México de la República española en el Exilio y lo invitó a llevar a nuestra hermana a la fiesta y él la llevó y se hicieron amigos y entonces los embajadores y papá y mamá también se hicieron amigos y Paquito sonreía, con el puro entre los labios, contento por haber además vinculado el presente de papá y su pasado pues, en adelante, papá y mamá y nosotros empezamos

a ir a la Embajada por lo menos y sin falta cada 14 de abril a celebrar la República y papá brillaba entre los invitados. (Jacobs, 1987: 82)

Son varias las escenas cargadas de dramatismo que sirven como ejemplo de la presencia de los sentimientos propios del exilio en el antiguo combatiente de la Brigada Lincoln:

Otro día también a la hora de comer uno de nosotros llegó a casa con un disco y lo puso y a pesar de que papá no era nada musical en cuanto oyó las primeras palabras de la primera canción lo que hizo fue que ahí enfrente de todos nosotros se conmovió al grado de que tuvimos que quitar el disco. Se trataba de las canciones de la Guerra Civil de España que un amigo le había regalado a uno de nosotros y le había dicho A tu papá le va a gustar. Le habrá gustado pero sus hombros subían y bajaban y papá había agachado la cabeza contra el pecho y sollozaba y mamá al verlo también se descontroló y nosotros no supimos qué hacer y lo único que queríamos era que sucediera algo que acabara con la tristeza de papá. (Jacobs, 1987: 83)

Por la manera como se desarrolla la narración, el dolor de la derrota y las consecuencias de los hechos históricos vividos en primera línea son determinantes para construir la imagen del hombre taciturno que es Emile Jacobs para sus hijos. La misma escena de la emoción que las canciones de la Guerra Civil provocan en su padre es recordada, con similar dramatismo, en uno de los libros más recientes de la escritora, el ensayo *Rumbo al exilio final*. El padre vive en un presente que poco o nada tiene que ver con el que había esperado o por el que había luchado, como el sobreviviente de un naufragio que echa pie en una tierra desconocida que Góngora describe en sus *Soledades*, y que Josep Solanes reivindica como representación efectiva del exiliado (Solanes, 2016: 114). Son varios los personajes en el reparto del exilio que configura Solanes con los que puede identificarse al padre de la escritora, sin embargo, en la misma novela ya se destaca una con claridad el de *peregrino*. Esta fue una de las palabras acogida con mayor aceptación por parte de los españoles que abandonaron su país en 1939, lo que tendría su reflejo en la aparición de la revista *España peregrina* (Solanes, 2016: 68). Sirva como ejemplo el poema «Dicen...» de Nuria Parés (Barcelona, 1925-Ciudad de México, 2010), hija de la España peregrina, citado por Manuel Aznar Soler en su esclarecedor trabajo sobre el exilio heredado en la poesía de los niños de la guerra en México (2003: 230 y 233):

Que soy, que somos (nos lo dicen)
«la España peregrina»...
¡Ay, qué bonito nombre! ¡Qué nombre tan bonito
para ir por el mundo a la deriva
como un barco de velas desplegadas,
como una extraña carabela antigua!

El término adquiere un protagonismo en determinados fragmentos que quedan cubiertos por la pátina de sus connotaciones: «El lema del hotel de papá era El hogar lejos del hogar, y cuando papá no estaba en casa estaba en el hogar lejos del hogar como si él también fuera un peregrino». (Jacobs, 1987: 23). También resulta determinante en un punto tan decisivo como lo es cuando se evoca la muerte de Emile Jacobs, acaecida en su casa de la Ciudad de México, el 9 de enero de 1999. En un fragmento especialmente conmovedor, todos los viajes realizados por el padre parecen culminar en recorrido breve que le conduce desde el interior de su casa y su sillón en la habitación donde transcurren la última etapa de su vida hasta la intemperie:

Y la otra cosa por la que optaría papá consiste en que cuando sienta llegado el momento y como peregrino que ha sido o extranjero en un mundo extraño se va a poner el par de pantalones más viejo que tenga y el suéter más viejo que tenga y descalzo, puesto que sus dos o tres pares de zapatos todavía están buenos y todavía pueden servir a los hombres de nosotros, sin que nadie lo advierta va a dejar su sillón al lado de la ventana y el libro que esté leyendo con sus anteojos encima y va a abandonar el cuarto que ha sido prácticamente toda su casa y va a bajar las escaleras y caminar por el patio hacia la reja y va a salir a la calle y va a dirigirse al puente que ha estado viendo desde su ventana todo ese tiempo y va a meterse debajo por primera vez y va a preguntarse por última vez si son ricos o pobres los que duermen bajo los puentes y piden limosna por las calles y sin contestarse va a cubrirse poco a poco de hojas muertas. (Jacobs, 1987: 102)

Las hojas muertas es la obra más celebrada de Bárbara Jacobs, hasta el punto de que ha sido objeto de análisis por ella misma. La reacción del propio protagonista fue el primer premio:

Las hojas muertas, que es un singular homenaje precisamente a Papá, y él la leyó (en español), el aprecio profundo con el que me comentó su lectura ha sido el mayor

reconocimiento que he recibido en mi camino de escritora, ensayista y narradora, si no de poeta, que sigo sin saber si lo soy o no lo soy. (Jacobs, 2019: 12)

Con el paso del tiempo, la novela no sólo ejerce como la recreación de la historia de su padre, sino que acaba siendo el mecanismo mediante el cual la escritora hace propia la lucha con la que él estuvo comprometido. Ha asimilado como propias las palabras del excombatiente de la Brigada Lincoln en varias ocasiones, como en el artículo «La suela del traidor», publicado en el diario mexicano *La Jornada* e incluido más tarde en el volumen *Atormentados*. El padre se erige como símbolo de la motivación de un colectivo, sus deseos y anhelos frustrados: «No hay justicia en este mundo» (Jacobs, 2002: 105), «Quisimos ayudar; no logramos nada» (Jacobs, 2002: 107). Para intentar que se realice algo de la justicia que daba por perdida su progenitor, Bárbara Jacobs reivindica la doble nacionalidad que Juan Negrín prometió para los miembros de las Brigadas Internacionales, y que se convirtió en casi imposible por diferentes trabas administrativas. La descendiente denuncia la burocracia y la desidia de los responsables políticos que incumplieron la promesa, con lo que se convierte en depositaria del legado del exilio:

Si la doble nacionalidad hubiera sido un valor subyacente al honor y no un astuto impedimento para recibirlo, quizá mi padre no habría muerto desencantado como murió. (Entre paréntesis, creo que hasta donde yo puedo entender, el deseo de Negrín no fue interpretado como *no dudo* que él contó con que lo estaría.) Pero o la justicia no existe, o llega tarde o, como la Ley de la selva, es una carrera de obstáculos que sólo el más apto libra. (Jacobs, 2014: 31)

En otras muchas ocasiones la Guerra Civil Española está presente en la obra jacobsiana, aunque con diferente intensidad. A menudo en sus narraciones aparecen refugiados que regentaban imprentas o librerías en la Ciudad de México, o mujeres que sólo fugazmente enseñan los pasados misteriosos que llevan a cuestras, como Montse en *Adiós humanidad*, o la abadesa del convento donde se refugia Aurora, una de las protagonistas de *Lunas*.

Al margen de lo que revela en su obra, Bárbara Jacobs ha estado en contacto con el exilio republicano español en México de un modo personal. Un ejemplo es su relación amistosa con el profesor y escritor Federico Álvarez, gran amigo de Vicente Rojo, a quien dedicó un retrato con motivo de su 89 aniversario en su columna

habitual del diario *La Jornada*. En conversación personal reconoce la empatía que le suscita su condición de exiliado y la relación afectiva que se fue fortaleciendo a lo largo de los años de contacto:

Igual que me sucedía (y me sucede) con todo exiliado de España a raíz de la Guerra Civil, mi empatía con Federico fue inmediata. Con el tiempo, mi relación afectiva e intelectual con él se ha ido familiarizando y profundizando, en especial, a partir de que enviudé de Augusto Monterroso y empecé mi vida con Vicente Rojo²³.

La española es otra de las nacionalidades que Bárbara Jacobs reclama para que sean reconocidas oficialmente las tradiciones culturales e históricas de las que es heredera:

Me siento con derecho a tener, además de la mexicana, la nacionalidad estadounidense, la libanesa y la española. Y, según esto, parece que mientras no me sean reconocidas por la ley estas cuatro nacionalidades, sentiré que las cuatro facetas correspondientes de mi identidad seguirán desintegradas. (Jacobs, 2017b)

3.4. Los nombres del exilio para Bárbara Jacobs

Ya hemos visto el modo en que varios desplazamientos de población, así como las maneras de vivirlos y sus consecuencias, están presentes en las obras de Bárbara Jacobs. Su fascinación por el tema se hace evidente a través de los personajes que sufrieron algún tipo de movimiento migratorio que escoge. A partir de aquellos traslados con los que ha convivido y de los que, por tanto, podemos considerarla heredera, en su constante análisis y construcción mediante la escritura, con frecuencia se ha aplicado a sí misma muchos de los nombres y adjetivos «que habría que dar a los ausentes cuya partida ha sido más o menos claramente forzosa y que han de permanecer alejados por un tiempo cuya duración no puede determinarse de antemano» (Solanes, 2016: 66). En efecto, entre la pluralidad de

23. Declaraciones realizadas en entrevista con la autora de este trabajo, citadas en el artículo «La experiencia del exilio en la representación de los recuerdos de infancia: *Una vida. Infancia y juventud* de Federico Álvarez y *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs», en prensa.

los sustantivos utilizados, encontrar el más acertado es, para Solanes «un asunto jamás agotado» (Solanes, 2016: 66). El psiquiatra catalán exiliado en Venezuela, en su magna obra con la que analizó las diferentes poéticas con que se había representado el exilio a lo largo de la historia, realizó un recorrido por los nombres más habituales. Mientras que él opta por *exilio*, señala que José María Quiroga Pla prefería *desterrado*, que Ovidio se inclinaba por *relegado*, que el Cid era un *salido*, que a Lope de Aguirre, se le conocía como *El Peregrino*, que en América bajo Felipe II despuntaba el *peregrino*, mientras en Europa se daba el *traspuesto*, y que *desterrar* es sinónimo de *extrañar*, aunque este último no suele utilizarse tanto como los demás. También existe una amplia bibliografía sobre el término *transtierro*, forjado por José Gaos.

El profesor Manuel Aznar Soler se ha dedicado a analizar minuciosamente la «ceremonia de la confusión conceptual entre los estudiosos e investigadores del exilio republicano español de 1939» (2018: 31) a la hora de utilizar indistintamente los términos *emigrados*, *refugiados*, *exiliados*, *desterrados* o *transterrados*. Para el estudio científico, la apuesta de Aznar Soler es clara a favor del término *exilio*. Y para ello, reivindica la definición que hizo del término Paul Tabori al referirse al fenómeno que fuerza a una persona a abandonar o a permanecer fuera de su país «como consecuencia de un miedo bien fundado a ser perseguido por razones de raza, religión, nacionalidad u opinión política» (Aznar Soler, 2018: 32). La voluntad de Aznar Soler por reafirmar la palabra exilio se basa en el uso que han hecho para hablar de su condición los propios exiliados, como el filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez, el dramaturgo José Ricardo Morales o José Gaos.

De la lectura atenta de toda la producción de Bárbara Jacobs se puede obtener una lista de, al menos, veintidós palabras directamente relacionadas con desplazamientos, ya sean individuales o colectivos, y que, mediante diferentes estrategias, se las aplica directamente a ella misma. Cabe tener en cuenta que la suya no corresponde con la escritura científica o historiográfica sobre el exilio, sino que explora más en la capacidad expresiva extendida y utilizada comúnmente de las palabras que asocia con quien se siente alejado de su territorio obligatoriamente y tiene serios problemas para regresar al lugar que considera *suyo*. Sin embargo, en una interpretación laxa de la definición de Tabori sobre la que nos llama la atención Manuel Aznar, sí cabrían la mayoría de los desplazamientos de los que habla Jacobs, puesto que el «miedo bien fundado a ser perseguido por razones de

raza, religión, nacionalidad u opinión política» (*Ibid*) está presente. El exiliado se dota de cierto significado filosófico que –casi a modo de arquetipos en un sentido junguiano– sirve para comprender determinados sentimientos y comportamientos más o menos idénticos en diferentes seres humanos.

La lista obtenida de los libros de Bárbara Jacobs a la que nos hemos referido un poco más arriba la conformarían las palabras siguientes: *fuga, viaje, inmigrante, emigrante, expulsada, extranjera, aislamiento, errante, desarraigada, partir, mudar de país, pérdida, desplazada, trasterrada, excéntrica, zarpar, arrinconada, transplantado, deshogar, exilio, refugiada y peregrino*. Este campo semántico supone un consistente pilar entre los que sostienen el imaginario de los personajes con los que se encuentran los lectores de Bárbara Jacobs, sobre los que también se alza la personalidad de la metonímica voz narradora o ensayística de la escritora.

En los términos listados, se detecta un cierto desequilibrio entre adjetivos, verbos y sustantivos. Los primeros son los más numerosos, algo que no ha de resultar extraño en una escritura que persigue los propósitos que ya se han ido detallando aquí. Tanto en los verbos como en los sustantivos está presente el movimiento que lleva de un lugar a otro: por una parte, de salida de un país (*partir, zarpar, mudar*); y por otro de despojamiento (*pérdida, deshogar, aislamiento*). Teniendo en cuenta la propia biografía de Bárbara Jacobs y que nació en la misma ciudad en la que sigue viviendo, a primera vista puede sorprender la elevada utilización de los adjetivos relacionados con desplazamientos. Para comprender la aparente contradicción encontramos una clave en uno de los sustantivos de la lista: la *fuga*. La huida, como trayecto voluntario, es una de las muchas experiencias de viaje que se representan en la obra jacobsoniana. Suficientemente explícito es el título de la novela juvenil *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos*. Ya hemos visto la fuerte huella de la emigración libanesa en esta obra, en la que la necesidad de huir del protagonista parece insaciable puesto que es imposible saber qué la provoca: «Pero siempre creí que habría que partir» (Jacobs, 1992: 18). Un motor de la narración es la insatisfacción vital de Saab, que además vive rodeado de otros personajes que se trasladaron en otros momentos de su vida o de otros que también han querido huir en alguna circunstancia puntual, como el padre, que ansiaba marcharse a Puerto Rico a hacer fortuna. En este sentido, merece la pena volver a recordar que emigración y exilio no son sinónimos, como reivindica Aznar Soler. Los emigrantes abandonaban su país para mejorar sus condiciones económicas,

mientras que la palabra *emigrado*, por tener connotaciones políticas, fue manipulada por el franquismo, lo cual acercaría su significado al término *exilio*, pues era el más acertado para hablar de quienes se habían visto obligados a marcharse por motivos políticos. Volviendo a la obra jacobsoniana, la emigración de su familia libanesa responde a una situación precaria en su país, pero sobre todo a la inquietud de quien anhela encontrar una vida mejor y decide huir de su contexto. Exenta de la influencia de las connotaciones franquistas, el término *emigrado* se utiliza prolijamente. Los motivos para las diferentes fugas que se intuyen en la atmósfera son variados y difusos, tanto que una de las hermanas llega a decir: «Te apuesto lo que quieras a que, bien a bien, no sabes por qué te fuiste, Saab» (Jacobs, 1992: 36). Sobre el significado de esta fuga reflexionaría la propia autora algunos años más tarde en «Partir para no volver», uno de los textos recogidos en *Juego limpio*: «Ahora que lo pienso, siempre estoy en fuga, casi como Saab. Ay, Saab, ¿Líbano sabe que existes? Saab es un joven, desarraigado, siempre en fuga, en busca de la reconstrucción de su origen, precisamente». (Jacobs, 1997: 155)

Ella misma se confiesa constantemente a punto de partir, otro de los verbos presentes en la lista. El destino del trayecto no siempre está claramente definido. Sí sucede así cuando se trata de los viajes que realizó, por ejemplo, con su esposo Augusto Monterroso y que narró en *Vida con mi amigo*. Tales traslados, con frecuencia por motivos profesionales relacionados con la actividad literaria de la pareja, son experiencias enriquecedoras de las que Jacobs obtiene un buen puñado de aprendizajes que contribuyen a su emancipación como persona. Pero encontramos otro tipo de viaje, casi continuo, y más relacionado con su incapacidad para enraizarse en una realidad o una sociedad concretas, aunque contradictoriamente en el seno de ese contexto se encuentra un lugar tanpreciado como es la propia casa, construida tenazmente a lo largo de los años. Y a pesar de que ella misma afirmara, como se ha dicho, que no viviría en ningún otro lugar del mundo. Esa dificultad para sentirse establecida definitivamente la encontramos descrita en «Partir para no volver»:

Siempre siento que estoy por partir: pero no siempre tengo claro adónde. Por otra parte, dejar mi casa, la simple fantasía de hacerlo, me provoca un dolor de veras intolerable. Voy y vengo constantemente. Mi casa está llena de baúles y maletas, mis papeles y mis asuntos en orden, como si viviera preparada para de un momento a otro tener que partir. (Jacobs, 1997: 155)

En esta contradicción que supone vivir en un territorio que se valora altamente –ya hemos visto la importancia del espacio físico para Jacobs y su arraigo a la casa– pero que, a la vez, se intuye provisional, pueden encontrarse concomitancias con aquellas experiencias propias de los exiliados de la segunda generación que durante un tiempo vivían en un país pensando que en algún momento volverían al país de sus padres. En todo caso, para Bárbara Jacobs, la inadaptación con su entorno también se traduce en un movimiento que, sin poner tierra de por medio, acaba por separarla de cuanto la rodea, pues acaba produciendo el aislamiento. Este concepto está presente en la lista confeccionada más arriba y tan relacionado con el exilio interior, un término rechazado por Aznar Soler al considerarlo un «oxímoron clamoroso, porque si la raíz latina “ex” significa fuera, mal puede ser denominado como “exiliado” quien vive en la España del interior, tal y como se llamaba desde el exilio a la España franquista» (Aznar Soler, 2008: 59):

Las circunstancias me han orillado a esa no pertenencia que es el reino del aislamiento, reino casi por excelencia del escritor, extranjero del mundo o no. Mi trabajo es solitario, corro el riesgo de que no sea leído, de que se dirija, irremediabilmente, al vacío. Mis temas –que no son sino temas– no suelen ser del gusto de la época ni del medio. (Jacobs, 1997: 151)

La autora es muy consciente de la exigencia latente en su propuesta literaria. Su preocupación por el estilo es obvia, puesto que su escritura está sometida a una constante observación. Así, el aislamiento y su arriesgado prurito le hacen correr el riesgo de resultar incomprendida o incluso excéntrica en el sentido más literal del término, pues la colocan lejos del centro de encuentro de los demás. Sobre la excentricidad reflexionó en la novela *Adiós humanidad*, a través de una de las protagonistas, donde un escritor frustrado y el suicidio son temas centrales:

Mi voz va y viene. No siempre sé de qué estoy hablando. Una nube se introduce en otra. No puedo decir qué me pertenece de mi pasado aunque yo no quiera, y de qué podría prescindir. Me arrepiento del golpe que di a mi hermano. Ni mi hermano ni yo queríamos ser *weird* o excéntricos como lo son tantos miembros de la familia de mamá, *weirdos*. Nosotros queríamos ser naturales, pasamos muchas tardes de visita con los miembros naturales de la familia, ascendientes directos, sanguíneos como los otros, o no. Natural, para mí, es no querer que mamá se quede sola.

Pero ¿qué puedo hacer, si por más que los visitamos no aprendimos a imitar del todo la naturalidad? Y tú, ¿me leerás? (Jacobs, 2000: 61-62)

En la novela *Adiós humanidad* se da un ritmo intenso, proporcionado en buena medida por su forma, estructurada en anotaciones de cuaderno donde se deja constancia de los pensamientos de quien quiere ser escritor, pero también por lo que acontece en un mundo con el que el protagonista no se acaba de identificar. De nuevo, la experiencia de las migraciones de los antepasados está muy presente, contribuyendo a incrementar la agitada sensación de movimiento, que es desplazamiento continuo:

Oleada: Embates, golpes, movimientos impetuosos que recibes cuando abres la boca y hablas otro idioma.

No has di-

cho que quieres aprender a arreglártelas en una ciudad, en un país en el que no entiendas el idioma. (Jacobs, 2000: 61)

Encontramos otra vez la necesidad de aprender un idioma ajeno para acercarse al entorno y evitar el aislamiento. Mudar de lengua al mudar de país, otra de las expresiones de la lista que hemos configurado. Los lenguajes que se revelan como imprescindibles para poder sobrevivir en los nuevos lugares habitados acaban acumulándose y cristalizando en una lengua propia y tan intransferible que roza el peligro de no poder ser compartida ni interpretada por los posibles interlocutores. De esta manera, paradójicamente, la voluntad de abarcar más recursos y herramientas se convierte en una discapacidad que acentúa el aislamiento provocado por el desplazamiento. El movimiento, en la obra de Bárbara Jacobs indefectiblemente acaba produciendo pérdidas y ausencias. Y las pérdidas individuales son reflejo de las colectivas, o a la inversa, como sucede en este fragmento que supone, en sí mismo, todo un compendio de terminología de la errancia:

Reloj otomano, comunidades desplazadas por inclinaciones atávicas, atraídas por el deseo de viajar, de navegar, de buscar fortuna, acostumbradas a despedirse, a llorar, a extrañar, extendidas, hábiles para marcharse, soltar amarras, levar anclas, para anclarse, desembarcar, abrazarse como hermanos a la hora de la ceremonia (...) La entrega tiene lugar de día, a medio año, los llaman otomanos, corría el Im-

perio Otomano, dominaba Líbano, su país, son libaneses, emigrantes, navieros que tocaron tierra (...) (Jacobs, 2000: 17)

El cerco familiar creado por el abuelo materno de la autora en la Colonia Chimalistac propició, como ya se ha visto, que perdurara muy viva entre las diferentes generaciones de la saga una determinada forma de vida muy apegada a las costumbres del país de origen. A la autora le resulta francamente difícil distanciarse de la condición de inmigrante o emigrada, por lo que se siente impelida a investigar sobre ello. El interés es compartido por su hermana, Patricia Jacobs Barquet (Ciudad de México, 24 de noviembre de 1945-22 de mayo de 2014), que en 2000 publicó el monumental *Diccionario enciclopédico de mexicanos de origen libanés y de otros pueblos de Levante*. En este caso, es interesante observar cómo en el título se obvian términos como *emigrantes* o *exiliados*. En la novela *Adiós humanidad*, uno de los personajes femeninos, Louella, lleva a cabo una labor similar a la que realizó Patricia Jacobs:

A su alrededor se habían hablado siempre los idiomas diferentes de sus antepasados. Louella hablaba esas lenguas y otras y coleccionaba diccionarios de las que conocía y de las que, sin conocerlas, despertaban su curiosidad. (...) La diferencia entre Louella y los demás era que ella no dispersaba ni fragmentaba ni pulverizaba, sino que más bien siempre unía las vidas destrozadas y era la mejor anfitriona cuando contaba con una casa. Los emigrantes podían emigrar, Louella tarde o temprano los reuniría en un diccionario que haría llegar a la patria desolada en forma de pequeños bloques de construcción de diferentes colores por fuera, negro sobre rosa por dentro, con capitulares en tinta de sangre. (Jacobs, 2000: 189)

Sin ser convertida en un trasunto, Patricia Jacobs y su ambicioso diccionario vuelven a aparecer en la novela *La dueña del Hotel Poe*. Recordemos que el principal objetivo de esta era confirmar la construcción de una mujer a través de la configuración de la monumental novela. Que la protagonista acabe siendo la propietaria de un hotel significa que estamos ante la reafirmación de una mujer que ha debido pasar por diferentes identidades, con sus respectivas experiencias, hasta adquirir el aprendizaje vital para hacerse cargo de un establecimiento que es una casa propia, pero también una casa provisional para otras personas, especialmente para amigos y seres queridos. De algún modo, se está reproduciendo el cerco familiar creado por el abuelo materno al reunir un colectivo en el que cada uno cumple

su función y completa el conjunto ideal para recuperar el paraíso perdido de la infancia. Algo similar cree ver Bárbara Jacobs en la tarea recopilatoria que lleva a cabo su hermana, pero en este caso con personas que han sufrido las inclemencias de desplazamientos, exilios y diásporas:

Quiero destacar que, dada la naturaleza del material que mi hermana ha acopiado y ordenado en su trabajo, es decir, de emigrantes y sus descendientes, o de inmigrantes, o lo que es lo mismo, de diásporas, la labor de reunirlos, de *acogerlos* a todos bajo un mismo manto, más que creadora de archivos y diccionarios, más que creadora de enciclopedias, hace de mi hermana, en su afán aglutinador de juntar y mantener en contacto lo atomizado, la hace, digo, y configura su obra a ser, un hogar. O, si se quiere, un hospicio. O un alma mater. O un hotel. O la madre tierra de una población desprendida de su lengua, de su religión, de su alimento, de sus costumbres y tradiciones, de sus amigos, de su familia, de su aire de su país. O Samanta y su empresa son un templo. Templo, o el verdadero lugar de pertenencia del que emigra y sus descendientes. Templo, en tanto que destino. Templo, en tanto que fin, de finalidad, de consumación. (Jacobs, 2014: 263-264)

El hecho de tener asumida la condición de descendiente de emigrados libaneses no deja de producirle una cierta desazón cuando ella misma es percibida como emigrada, inmigrante o extranjera en la sociedad mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI. En el marco de la disección que realiza sobre la propia escritura también hay lugar para analizar la recepción que esta tiene en su entorno, y su capacidad para llegar a los lectores y para ser aceptada en los círculos literarios, culturales e intelectuales. No pocas veces ese análisis revela un conflicto, causa y efecto en la misma medida de su condición de aislada. De nuevo nos sirve como ejemplo el texto «Partir para no volver», incluido en el libro *Juego limpio*. El escrito fue concebido como respuesta a una invitación para participar en una antología de narraciones de escritores emigrados. Probablemente, quien así la consideró no estaba atendiendo al significado originario del término, los motivos económicos, sino a una generalización que convierte el adjetivo en sinónimo de *extranjero*. Lo cierto es que no se sintió cómoda en la definición. La primera reacción, según detalla ella misma, fue cuestionarse por qué era considerada emigrante, De nuevo, mediante la escritura, inició «una especie de ubicación de mi identidad: de dónde vengo y por lo tanto quién soy» (Jacobs, 1997: 147). En esta indagación, como suele ocurrir a lo largo de toda su obra, el lenguaje es utilizado de tal manera que crea el

espacio de representación sobre el que se alza la acción. Así, no es de extrañar que la movilidad de los entornos reconstruidos por la memoria se traduzca también en un desplazamiento entre los géneros. Su reflexión, entonces, adquirió la forma de ensayo breve o artículo, con lo que fue descartado de la antología, aunque más tarde se incluyó en otro volumen colectivo sobre mujeres judías, algo que hace afirmar a Jacobs: «Muy bien. Un poco rechazada, un poco aceptada, desubicada, al fin, sigo» (*Ibid*). A lo largo del texto se dan otras muestras de resignada aceptación: «Después de cuarentaitantos años de padecerlo ya no me asombra que no sólo en donde viva se me crea extranjera». (Jacobs, 1997: 148)

Todo el texto supone una ilustrativa exposición de las circunstancias que provocan la condición de emigrante en su autora. Pero especialmente interesante resulta un fragmento en el que podemos encontrar muchos de los sentimientos o atributos que se han señalado característicos de los autores del exilio y de los *nostálgicos* herederos:

Si este sino «pertenece» a alguien, creo que es al que emigra: quiere ser del lugar, de la cultura a los que llega; pero, al verse señalado y rechazado, querría volver al lugar, a la cultura de los que partió y, como esto no suele ser posible –viene de tantos lugares y de tantas culturas, realmente, ancestralmente–, vive en la nostalgia: del reino perdido de su pasado real, ancestral; del reino inalcanzable de su presente múltiple; del reino de la nada que lo espera en su porvenir. Es, pues, el eterno errante. (Jacobs, 1997: 151)

Para explicarse a sí misma tampoco rechaza la búsqueda de ejemplos, modelos o similares. Desde la aceptación de su condición de emigrada/extranjera, especialmente atractivos le parecen los escritores con quienes la comparte, como Florian Smieja, *el poeta emigrante*, a quien dedica uno de los retratos reunidos en *Atormentados*. Durante una conversación mantenida entre el poeta, Monterroso y la autora, el primero recordó un acontecimiento que le hizo brotar las lágrimas. Aunque no recuerde o entienda los motivos exactos de la emoción de Smieja, Jacobs interpreta el llanto como un poema en el que ella misma *lee* una serie de cuestiones fundamentales para la construcción de su identidad: «¿La emigración? ¿De un país a otro? ¿De una lengua, de un gesto, de un modo de sentir a otro, a otra, a otro? ¿Le pérdida? ¿Lo irrecuperable, irrastreable, irremediable?» (Jacobs, 2002: 111)

En este volumen, donde la autora –siempre atenta a la marginalia y los diferentes productos de escritura considerada con frecuencia menor– ha dado forma a un conjunto de notas de lecturas, anotaciones de diario y artículos variados, son protagonistas autores y artistas que con frecuencia han experimentado algún tipo de exilio o desplazamiento. Además de Smieja, sirva también como ejemplo el texto que dedica a Coleridge, del que recoge los versos «Transplantado demasiado pronto, antes de que mi alma hubiera afianzado sus primeros amores de familia» para matizar que «ser transplantado fuera de la familia siempre sucede demasiado pronto» (Jacobs, 2002: 32), con lo que vuelve a poner de manifiesto la importancia del espacio familiar, especialmente el de la infancia, como símbolo de la casa, la patria o la tierra a la que pertenecemos. Una idea, esta, que comparte con su amiga, colega y compatriota la escritora Myriam Moscona, otro ejemplo de exilio heredado, en este caso búlgaro:

Me desvanezco en mí y me reduzco a ese tamaño que tuvimos en la *chikez*, pues por mayores que nos hayamos hecho siempre habrá un niño exhalando muy adentro y lo más probable es que soslayemos un verdadero diálogo con él, porque nos llena de zozobra una escena tan desnuda que amenaza con mostrarnos ante nosotros mismos como la materia frágil, indefensa, desgarrada que en realidad somos. (Moscona, 2014: 252)

En uno de los últimos libros publicados por Jacobs, *La buena compañía*, pretendió hacer una suerte de historia de la literatura a partir de los géneros utilizados por los escritores que pueblan su biblioteca. Entre ellos se establecen diferentes concomitancias: el exilio, la dificultad para identificarse con un país y el malestar psíquico se cuentan entre las más evidentes. Aquí vemos aparecer algunos de los términos que históricamente han participado de la ceremonia de la confusión conceptual, en palabras de Aznar Soler, para hablar de las personas desplazadas de sus países:

Los autores escogidos tuvieron que exiliarse o desterrarse o expatriarse por una razón u otra; (...) participaron del multilingüismo y por lo menos uno de ellos (Nabokov) adoptó una lengua ajena a la suya materna como medio de expresión artística. (Jacobs, 2017: 42)

Como ya hemos dicho, Jacobs no escribe desde la investigación historiográfica o científica del exilio, pero al utilizar como sinónimos «exiliarse, desterrarse o

expatriarse» está dando muestras de la confusión generalizada. Debemos tener presente en todo momento que a ella le interesan, en primer lugar, las consecuencias emocionales o anímicas de esas palabras; y, en segundo lugar, la pluralidad de los conceptos, en la que se sumerge buscando los matices y las diferencias existentes entre ellos. De nuevo, con Aznar Soler recordamos cómo el destierro, una palabra sólo existente en la lengua española, y con la que se designaban diferentes castigos desde la época del Cid, fue perdiendo popularidad en favor de términos como *emigración*.

Julio Cortázar, amigo personal de Augusto Monterroso, es otro de los autores desplazados de su país que Bárbara Jacobs acostumbra a citar como una influencia decisiva, hasta considerarlo determinante para la propia trayectoria como escritora:

Y si, como insisto, Julio Cortázar fue el destapacorchos que explosivamente dejó salir la literatura de la botella que la contenía, enredada, en mi interior, Augusto Monterroso fue el atornillador que fijó y pulió esa explosión de literatura que Cortázar y su novela [*Rayuela*] habían desatado en mí. Cortázar y Monterroso, que se conocieron personalmente y que fueron amigos cercanos, para mí conjuntamente establecieron la referencia indivisible, armoniosa y equilibrada, de todas las actitudes, enseñanzas y posibilidades de la literatura en que ha consistido mi formación. (Jacobs, 2019: 47)

La inadaptación que sufren la inmensa mayoría de los escritores que más interesan a Jacobs a veces tiene la raíz en los diferentes procesos de socialización, más perjudiciales que beneficiosos, y que se traducen en una especie de adiestramiento que los aleja de su naturaleza originaria, de la misma manera que lo es la domesticación para los animales, como escribe en la novela *Florencia y Ruiseñor*: «Los animales domesticados también son echados del paraíso. La cotidianidad es su exilio. Dejaron sus raíces en la selva, en el mar, en el aire y el aire se vació, para poderse poblar de astros y de estrellas» (Jacobs, 2006: 7).

La salida del ámbito familiar, por tanto, sería uno de los primeros desplazamientos traumáticos para los seres humanos, a los que seguirían otros muchos que van provocando constantes pérdidas o alteraciones en la identidad. Cuando son utilizados como materia prima de escritura por Bárbara Jacobs, los movimien-

tos o salidas de los diferentes espacios emocionales tienen una proyección en el exilio político o histórico porque precisamente ella no ha vivido este último directamente, pero la figura del exiliado funciona como arquetipo. Sin embargo, las sensaciones experimentadas en etapas vitales anteriores sirven para heredarlo y aceptarlo como propio, de la misma manera que las parábolas, las tradiciones y teorías filosóficas han utilizado figuras de exiliados para tratar de comprender mejor la naturaleza humana y su angustia existencial originaria derivada de la inexorable existencia de la muerte. Por tanto, la que se considera en la tradición bíblica la primera expulsión –Adán y Eva castigados a abandonar el Paraíso– también está presente, por ejemplo, en la novela *Lunas*. De nuevo, la pulsión que lleva a la escritura es lo que da sentido a la existencia del protagonista, escritor incompleto e insatisfecho. En este caso, no sirve cualquier expresión literaria, sino que es la autobiografía la que obsesiona al autor protagonista, de nuevo metonimia de Bárbara Jacobs. Llegar a entender la propia trayectoria vital no es sino alcanzar el conocimiento absoluto, el que perseguía el taciturno caballero que jugaba al ajedrez con la muerte en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, un afán de sabiduría que, de antemano, sabemos inalcanzable y cuya resolución sólo se produce en el destino que cada uno se labra y el que, inevitablemente, nos espera:

¿No se dan cuenta de que una autobiografía es el paraíso sustituto al que quien la escriba volverá, y que lo hará, por sus mismísimas características, de manera singularmente permanente? (...) Entendimos que el viaje a nuestros orígenes que implicaba la autobiografía nos deparaba un espejo, sin duda, según había anunciado el profesor. Pero bastaba con extender un poco la metáfora para ver que de igual modo nos presentaría con nuestro propio destino, lo único «único» que debemos reconocer como señal indudable de identidad. (Jacobs, 2014: 77)

El encaramiento del último destino es el tema de la que es, hasta el momento, la publicación más reciente de Bárbara Jacobs, el ensayo testimonial *Rumbo al exilio final*. Vaya por delante que la palabra *exilio* también ha sido sometida a los diferentes filtros, manipulaciones y observaciones de los que la autora suele someter a su lenguaje. No está hablando del exilio con el significado estricto que Aznar Soler propone para el estudio científico del exilio republicano español de 1939. El suyo es un exilio metáfora y metonimia de todos los desplazamientos de los que ha hablado a lo largo de toda su obra. En este sentido, estaría más cerca de las diferentes formas y poéticas que a lo largo de la historia se han construido sobre

el exilio a las que se refiere Josep Solanes. El ensayo funciona como una síntesis de muchas de las reflexiones que ha llevado a cabo a lo largo de todas sus obras anteriores. La identidad y la importancia de la lectura y la escritura –entendidas como partes inseparables de la misma experiencia– vuelven a ser los temas objeto de análisis. Siente que ha llegado el momento de empezar a despedirse para cuando llegue la hora del último desplazamiento, que considera como el exilio más definitivo, con lo cual no se trata de un retorno al lugar de donde salimos, sino de la pérdida absoluta.

Las constantes salidas de los diferentes escenarios emocionales del individuo lo convierten en un peregrino. Y para esas personas errantes, conscientes de su condición y del pesar que esta les produce, es para quienes Bárbara Jacobs quiere construir espacios de acogida en su escritura, de la misma manera que su padre, ejemplo más claro del peregrino, regentó un hotel que pretendía convertir en el hogar lejos del hogar.

3.5. Otros desplazamientos: lugares de paso y encierro

Los personajes que habitan el universo imaginativo de Bárbara Jacobs, por norma general, son seres deambulantes, sin la posibilidad de que los lugares en los que se hallan puedan ofrecerles sosiego alguno. Sin la posibilidad de reconocerse en una lengua o unas costumbres determinadas, están obligados a permanecer atentos a los detalles del entorno en el que se encuentran para no desfallecer. Sucede así hasta el punto de que únicamente se reconocen en la constante carencia de equilibrio. Ella misma lo define en *La dueña del Hotel Poe*:

Desestabilizarnos estabiliza nuestro ánimo. Partir de uno de nuestros hogares para instalarnos en algún otro, desplazarnos entre hoteles, ciudades y continentes, es un movimiento permanente de renovación, actualización, puesta en claro, que nos hace bien. El desplazamiento, la inestabilidad, se convierte en una abolición de la costumbre. Uno aprende a vivir cada vez como por primera vez. (Jacobs, 2014: 174).

Este movimiento continuo provoca, por tanto, que lo narrado o descrito se produzca en zonas de paso, en lugares de tránsito, como hoteles, cafés o, en casos más

extremos, cuando el trayecto se produce desde un estado de trastorno muy agudo hacia otro de mayor bienestar, en instituciones psiquiátricas. Muchos de estos espacios pueden considerarse dentro de la categoría que el antropólogo francés Marc Augé definió, a principios de los noventa, como no lugares. A diferencia de los antropológicos, que se consideran «identificatorios, relacionales e históricos» (Augé, 2017: 58), en los no lugares no se cumple ninguna de esas condiciones, con lo que quien transita por ellos no puede sentir nada que construya o apele a su identidad. Los habitantes propios de los no lugares son los clientes o los viajeros, que dominan a la perfección el lenguaje y las rutinas impuestas por esta categoría de espacios. De la definición del antropólogo francés resulta de especial relevancia la reflexión realizada en cuanto a la identidad y al lenguaje o retórica que se desarrolla, tanto en los lugares antropológicos –aquellos donde es posible la identificación, la relación y la historia– como en los no lugares:

Mientras que la identidad de unos y otros constituía el «lugar antropológico», a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir, el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo. (Augé, 2017: 104)

Augé señala los aeropuertos, medios de transporte en general, cadenas hoteleras y cajeros automáticos como los no lugares más emblemáticos. También los campos de refugiados. Aquí añadimos los centros de salud mental. Ya hemos visto la atracción de Bárbara Jacobs por escritores y personajes con algún tipo de patología mental o psíquica y en una situación de encierro. En este sentido, merece la pena recuperar el comentario de Aznar Soler en su reflexión sobre los diferentes conceptos que se han utilizado para hablar del exilio republicano español de 1939 y donde recordó cómo el filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez escribió sobre el exilio como prisión:

Pero el exilio sigue siendo una prisión, aunque tenga puertas y ventanas, y calles y caminos, si se piensa que el exiliado tiene siempre ante sí un alto, implacable y movedizo muro que no puede saltar. Es prisión y muerte también; muerte lenta que recuerda su presencia cada vez que se arranca la hoja del calendario en el que está inscrito el sueño de la vuelta (Aznar Soler, 2008: 49)

De nuevo, contamos como ejemplo de la presencia de estas sensaciones en los personajes de Bárbara Jacobs en un libro de título suficientemente explícito: *Ator-*

mentados. Muchas de las personas homenajeadas allí, pasaron buena parte de sus vidas entrando y saliendo de sanatorios, como Vaslav Nijinski, Robert Walser, Van Gogh o Nietzsche. Habitar un centro de salud mental es una manera concreta de vivir constantemente en el desequilibrio. Cuando se acepta que no hay lugar posible en el mundo en el que enraizar, puesto que la insatisfacción vital lo imposibilitará siempre, sólo cabe la posibilidad de vivir en los no lugares, equipados para paliar los males que castigan a los pacientes. En su tono confesional, en el texto que abre el volumen, «Caseta de entrada», llega a afirmar de ella misma que:

En una ocasión llegué al psiquiátrico a entregarme. Pero fui rechazada por falta de pruebas. ¿Más prueba que el deseo de ser encerrada? Una demostración tan clara como esta denota cordura, y la voluntad coherente es prerrogativa del hombre libre. Entre líneas pedía más. Pedía tener resuelto el proceso de vida diaria. En un sitio como los psiquiátricos la estructura básica está dada, y tú no tienes más que dejarte llevar. Pero ¿no es contradictorio que un desadaptado propicie que una superestructura lo ciña? (Jacobs, 2002: 15)

Si bien no ingresó donde lo solicitó, los sanatorios son escenarios recurrentes en varios de sus libros. Ya en su recopilación de relatos de 1982, *Doce cuentos en contra*, la protagonista de «Un justo acuerdo» vive confinada en un pabellón psiquiátrico. Es el primer cuento que la autora leyó ante sus compañeros del taller de Monterroso, a finales de la década de los setenta del siglo xx (Jacobs, 2019: 60).

También un sanatorio es casi el único escenario de la irreverente *Florencia y Ruiseñor*, en la que asistimos a la relación entre la interna Nadia, con cuya llegada a la Casa del Cerro coincide el inicio de la narración, y el veterano *huésped* Ruiseñor/Tornero. Ella acaba de entrar en sus cuarenta años, mientras que él ya hace tiempo que cumplió los setenta. Un incidente con una falda en plena calle es el detonante definitivo que provoca el ingreso de ella, mientras que los motivos que justificaron el encierro de él no quedan nunca esclarecidos si bien intuimos que están relacionados con su vocación de escritor. Aprovechando un viaje de su marido, es la madre de Nadia la que solicita el ingreso en el centro. La dependencia de la madre por parte de la hija y su carácter indefinido se nos presentan muy pronto por parte de Ruiseñor al afirmar «Según pude ver, a pesar de que Nadia era una adulta, era incapaz de disgustar, de contradecir, de discutir con su mamá, pues, hélas, asimismo era una niña». (Jacobs, 2006: 21) De la nueva interna llega

a afirmar que no tiene personalidad, pero llamando la atención sobre el sentido estricto de la afirmación:

La historia del sastre no quería sino ilustrar el caso de Nadia, que había querido ver si se las arreglaba en las cosas del mundo sin la supervisión de, sujeción a, determinación de mamá. (...) Los acontecimientos probaron, decía, que ay, no, Nadia no podía arreglárselas sin mamá. Al intentarlo, se despersonalizó. (Jacobs, 2006: 27)

La incapacidad para moverse por el mundo, de nuevo, está muy relacionada con la insatisfacción vital como atributo definitorio del personaje: «¿Por qué tienes la expresión de quien pide? Tuviste todo y parece que no tuviste nada.» (Jacobs, 2006: 21)

En cuanto a Ruiseñor, los motivos de su encierro nos llegan a través de una narración delirante como muestra de su confusión mental. En lo que pretendió ser un acto heroico, el protagonista quiso denunciar ante las autoridades al asesino del gallo de su adorada nana Julia, pero tras un engorroso malentendido fue él mismo quien resultó preso. La aparición tanto de la figura de la nana como de su gallo tienen una gran relevancia en la novela que nos sirven para entender algunas de las claves del universo imaginativo de Bárbara Jacobs. La nana es un arquetipo estrechamente vinculado a la infancia, y sustitutivo o complementario de la madre; mientras que el loro nos lleva directamente al relato *Un corazón sencillo* de Gustave Flaubert, que incluyó en las antologías de las que es responsable. Está rindiendo homenaje a la mujer sencilla con experiencias vitales atroces que llega, literalmente, a entregar su vida por los demás. La generosidad llevada al extremo también puede ser una forma de excentricidad, un atributo de los atormentados. A lo largo de la novela se realiza un homenaje a la figura de la nana y todo cuanto conlleva la entrega a los demás. Aunque en un tono mucho más excéntrico y provocador, el objetivo no se halla apenas distante de lo que pretendió Alfonso Cuarón con su celebrada película de 2018, también mexicana, *Roma*.

Considerado culpable del asesinato del animal por las autoridades, Ruiseñor fue llevado a:

Un manicomio, o clínica psiquiátrica, o sanatorio para trastornados de la mente, o bien hospital para perturbados, o centro de rehabilitación para personas de con-

ducta antisocial, o granja, o casa de medio camino que, a la entrada, con un rasgo de ingenio más que pobre, se identifica como Casa de Reposo (...) que tal nombre, tentador, por cierto, Casa de Reposo, no lleva en sí mismo la fama. (Jacobs, 2006: 10)

En la Casa del Cerro lo único importante es la patología que ha llevado allí a los internos, que han de aislarse de cualquier entorno para sobreponerse. Ruisseñor siente que les despojan incluso de su identidad mediante un sinfín de normas de obligado cumplimiento. Deben abandonar sus hábitos anteriores para adaptarse a las nuevas costumbres: «¿Quién es uno, sobre todo *uno*, sin sus papeles?» (Jacobs, 2006: 40) Como quien se ve obligado a abandonar su espacio habitual, los internos han perdido todo cuanto conformaba el curso habitual de sus vidas. Así, la única condición que los definirá desde su ingreso, será la de perturbados que han de hacer todo lo posible por sanar para regresar a la patria de los sensatos. Sin embargo, tratándose de inadaptados, el centro psiquiátrico se convierte en el espacio entre dos aguas con el que mejor se identifican: «¿Y quién querría salir, una vez conseguido el pase al paraíso transitorio que es esta nube?» (Jacobs, 2006: 138)

La narración se corresponde, en primera persona, con el relato del interno, por lo que la mirada hacia el mundo se produce desde el interior del psiquiátrico hacia el exterior. Corresponderá al lector establecer dónde se encuentra la razón, si bien las simpatías o tendencias de la narradora –todavía metonímica, pero con mucha menos intensidad que en *Las hojas muertas*– son evidentes. De la misma manera que ella propuso ser ingresada, Ruisseñor es consciente de que fue retenido por su inadaptación a las convenciones del entorno que le acogía. Y esa incapacidad de integrarse es una victoria íntima, aunque todavía sin reconocer por los demás:

Pero ¿por qué estoy aquí? Porque el mundo no sabe qué hacer con alguien que, sin ser todavía un Einstein ni por gracia ningún Mick Jagger, le saca la lengua y no se arrepiente. Aquí he encontrado la paz que afuera no consistía más que en amenaza. (Jacobs, 2006: 11)

Las experiencias vividas por los inadaptados les convierten en seres con una habilidad particular para ver lo que a otros pasa desapercibido, de la misma manera que Quessep afirmaba que quien venía de fuera y miraba por primera vez un país era capaz de ver lo invisible para los locales. Esa aptitud justifica con creces su arrogancia:

No me cabe duda de que es cuando tengo el viento en contra cuando vuelo, señores del jurado; enciérrenme, que volaré más alto y más lejos que todos los encierros anteriores, en esta Casa en la que no hay otra corriente de aire que la del portazo que me dan en la cara cada vez que me expulsan del concierto de las naciones. (Jacobs, 2006: 119)

Como ya se ha ido poniendo de manifiesto, la actitud de resistencia contra las inclemencias del exterior en Bárbara Jacobs solo es posible cuando se basa en la escritura. Nos encontramos ante otro ejemplo de la reivindicación de la literatura como un espacio imaginativo –el mundo imaginario al que se refería Carmen Alemany (2003)– donde se desarrolla la existencia, que es uno de los pilares de *Florencia y Ruiseñor*. El protagonista masculino, Ruiseñor/Tornero, desde los inicios de la novela cuenta que su oficio había sido el de escritor, y más adelante expresa también su deseo de convertirse en brujo. Las dos condiciones –pues no se trata solamente de profesiones o aptitudes– tienen muchos aspectos en común tal y como se nos presentan. Al llegar Nadia a la institución psiquiátrica, se enamora instantáneamente de ella, y la primera relación que se establece es la de maestro y alumna, pero no para transferir conocimientos concretos, sino para aprender a escribir una novela conjuntamente.

Los delirantes encuentros de ambos personajes tienen como única finalidad compartir la escritura. Las preguntas ansiosas de una y las desencantadas respuestas del otro sirven para que la autora nos transmita, otra vez, su necesidad vital de la literatura, pero también su poética. Merece la pena detenerse en la cuestión que introduce Ruiseñor antes de empezar la tarea, cuando se pregunta si lo que quieren hacer es «¿Contar o escribir?» (Jacobs, 2006: 16). Para Bárbara Jacobs, se puede contar cualquier cosa, mientras que escribir es una forma de vida. A través de dos internos de un psiquiátrico ofrece los consejos que un experimentado escritor querría que su discípulo retuviera, como las cartas de Rilke al joven poeta. Uno de los aspectos que centran más la reflexión de los dos protagonistas es el peso que la propia autobiografía ha de tener en lo que se escribe. Recordemos que el profesor Lunas afirmaba que el prurito de indagar en la propia biografía era una suerte de viaje al paraíso original.

La primera lección de Ruiseñor a Nadia se resume en una sentencia: «Si no te estrujas a ti lo que vas a contar, arrójalo a la basura», (Jacobs, 2006: 36) que a

continuación amplía, «Un retrato no es nada si no habla por ti. Un autorretrato no es nada si no habla por otros» (*Ibid*). La preocupación por las limitaciones o convenciones que impone cada género también se hacen explícitas en los encuentros entre maestro y alumna:

Pero ¿es una novela? ¿O es una biografía? ¿O son tus memorias de ella? ¿Pasa de ser un esbozo; pasa de ser unos apuntes; pasa de ser un sueño? ¿Qué es? ¿Un borrador? ¿Qué es? ¿Un cuento? ¿Un ensayo? ¿Un relato? ¿Un guion? A ver, ¿qué es? (...) ¿Sabes la diferencia entre cada uno de los géneros y subgéneros que acabo de enumerar? ¿Qué hace a tu manuscrito ser novela? (Jacobs, 2006: 40).

El aislamiento del psiquiátrico se convierte en el lugar más adecuado para acoger el espacio vital que es la escritura. Una relación similar entre escritura y espacios dedicados a la salud mental se da en *Lunas*. La consulta del terapeuta donde el profesor y escritor –descrito como «caminante de crepúsculos, vagabundo entre penumbras» (Jacobs, 2010: 219)– desgrana sus sueños es una suerte de institución neutra que poco tiene que ver con la biografía del paciente, más allá de las revelaciones que se producen en su interior. Sin embargo, imagina las posibilidades de una Casa que nos recuerda la Casa del Cerro donde están internos Nadia y Ruiseñor: «La Casa de Reposo con la que Lunas sueña tiene más de Salón de los Rechazados que de los Independientes» (Jacobs, 2010: 218). Además, en el relato de sus sueños visita a amigos poetas que viven en centros terapéuticos de salud mental:

En los sanatorios para alienados, la locura es la segunda naturaleza de las paredes, el techo, las hortalizas, los patios, las lavanderías de estos lugares igualmente cerrados, protegidos del exterior también en medio de las guerras externas que son lo mismo que las revueltas internas, todo es una hecatombe interna y externa. (Jacobs, 2010: 227)

En la visita al amigo interno hay una fuerte atracción por parte de Lunas, similar a la que llevó a la propia Jacobs a solicitar su ingreso en un psiquiátrico. Y la atracción que siente el personaje coincide con la sólida personalidad de la institución, que tampoco facilita a los visitantes la distancia:

Fue más fácil para el amigo de Lunas salir de la locura que para Lunas del psiquiátrico al que lo fue a visitar. Cuando por fin se abrió la puerta de salida, donde se

encontró Lunas fue en el sótano frente a un letrero con una flecha que indicaba que la morgue estaba al fondo del pasillo. (Jacobs, 2010: 230)

Atendiendo al carácter perturbado de un número significativo de los personajes de Bárbara Jacobs, la institución psiquiátrica con frecuencia es una posibilidad cercana a valorar. Puede serlo por un acercamiento fruto de la curiosidad y la voluntad o bien constituir la amenaza del resultado inevitable ante el descontrol de dichos personajes. De nuevo, desde una posición claramente metonímica, en *La dueña del Hotel Poe*, una de las mujeres en las que desdobra la protagonista entra en pánico al verse superada por el trabajo que le supondrá acoger a los huéspedes a quienes pretende invitar a su fiesta. De repente, advierte que tal vez sobrevaloró sus energías y se pregunta por qué las personas de su entorno, que parecen conocerla mejor de lo que ella se conoce a sí misma, no la detuvieron en su propósito:

Entre las más oportunas incapacidades de señalar, están las que abarcan el quehacer del ama de casa y anfitriona. Ama de casa, anfitriona incapaz, ¿hotelera? Misántropa crónica, ¿anfitriona en fiesta de treinta o cuarenta invitados? ¿Para huéspedes con una estancia de tres días en su hotel, en su ciudad? Ya que no ha podido detenerse sola, ¿por qué no la detiene W? El señor Bridge podría solicitar una ambulancia al psiquiátrico, equipada con camisa de fuerza, o silla eléctrica, con cinchos y sobre todo con casco. Electrodo, sistema de energía con planta de luz propia. (Jacobs, 2014: 357).

El hotel es, por excelencia, el lugar más estrechamente vinculado a los viajes. Por lo tanto, se antoja como un destino ideal para los personajes que viven en un perpetuo tránsito como son los de Bárbara Jacobs. No deja de resultar paradójico, sin embargo, que alguien con una naturaleza tan dada a no permanecer en un sitio fijo pretenda hacerse cargo del espacio que ha de acoger a esos seres errantes. De ahí el ataque de pánico de una de las protagonistas de la novela. *La dueña del Hotel Poe* es la historia de la construcción de una mujer que acaba en una reafirmación. La autora será capaz de dirigir todos esos desplazamientos entre espacios emocionales gracias a la escritura, con lo que el hotel acaba siendo una metáfora de la literatura. Nacida en la Ciudad de México, es allí donde se establece el albergue que es un constructo intelectual de la misma manera que la identidad y la memoria se alzan sobre las narraciones que son los recuerdos. El Hotel Poe es el lugar de encuentro donde suceden los acontecimientos excepcionales que

no se dan en los contextos habituales, donde se ve lo que con frecuencia resulta invisible. Tan excepcional como es convocar una fiesta en *la ficción* pero a la que acuden sus amigos *reales*, mayoritariamente escritores.

Como es característico en Jacobs, el punto de partida del hotel es real. Está recuperando el hotel que adquirió y regentó su padre en la colonia Polanco, el lugar fundado por un peregrino que quería ser el hogar para quienes están lejos del hogar. Así, hereda de su padre la voluntad de crear un espacio de acogida para los desvalidos que, a la vez, le da un sentido a su propia existencia. Se convertirá en la directora del hotel, pero también en persona en acogida, «propietaria, aunque quizá más razonablemente como huésped, intermitente o permanente» (Jacobs, 2014: 229), o en encierro, «dueña enjaulada y cautiva» (Jacobs, 2014: 231).

3.6. El estilo que crea el espacio

Si aceptamos que el Hotel Poe actúa como una gran metáfora de la literatura y que la novela es la historia de una construcción, tomamos conciencia de que la propia autora nos está mostrando las herramientas y materiales con los que elabora su producción literaria, y lo que es más importante, su estilo, la receta que ha de guiar los procesos de construcción.

Las obras de Bárbara Jacobs no destacan por su accesibilidad para cualquier tipo de lector. Ella misma ha reflexionado sobre sus dificultades para acceder a un público amplio y para que sus trabajos sean considerados entre los de más aceptación en su país. Como explicitó en *La dueña del Hotel Poe*, la fiesta de la celebración de la literatura comienza cada vez que el lector se introduce en las páginas del libro y acepta el pacto de construir conjuntamente la historia. No obstante, esto no la convierte en una autora minoritaria, como demuestran las numerosas ediciones y traducciones que tiene en su haber. La aparición de sus libros en México siempre cuenta con una amplia cobertura periodística y crítica, además de que con frecuencia es objeto de estudios y tesis doctorales. Alicia Llarena fue una de las primeras en fijar su atención sobre la originalidad de la propuesta literaria de Bárbara Jacobs en el contexto de la literatura latinoamericana escrita por mujeres. Ya en 1998 la consideró «una de las más singulares y atractivas narradoras de

las últimas décadas, porque escapa a las clasificaciones, y porque elude engrosar con claridad en alguna de las líneas o tendencias habituales» (Llarena, 1998: 483-484). Poco antes hablábamos de la necesidad de un lector activo, predispuesto a aceptar el reto de introducirse en una literatura en la que no todo va a fluir con suavidad. Para Llarena, asumir ese desafío acaba por embargar placenteramente a quien lo acepta:

Buena parte del magnetismo de su prosa quizá resida, precisamente, en el misterio que embarga a un lector reflexivo y curioso una vez comprueba las distintas modulaciones de su tono estilístico, y la imposibilidad de definir su escritura con un rótulo contundente o unívoco. (Llarena, 1998: 484)

Efectivamente, lo más destacable de la experiencia de leer a Bárbara Jacobs es tener la sensación de que se asiste a un intercambio poco habitual. En parte, tal peculiaridad se debe a la poderosa presencia de la autora en todos los discursos a través de lo que Llarena ha calificado como una «fuerte voluntad de estilo» y una remarcable fidelidad a sí misma. (Llarena, 1998: 490)

En su constante disección de los mecanismos de construcción de los discursos, la autora hace partícipe al lector de la modelación de su estilo. Y si esta transmisión llega a ser efectiva lo es por la pasión con que realiza su tarea. El suyo es un ejercicio de libertad de escritura, y para la articulación de su discurso cualquiera de los acontecimientos vividos o sucedidos resultan de una gran trascendencia. Somos observadores privilegiados de fenómenos que tal vez pasarían desapercibidos a otros ojos. La hipersensibilidad, el sentimiento de aislamiento o de desplazamiento agudiza la percepción de la autora. Y, como también ha descrito con acierto Llarena, con frecuencia esas experiencias fundacionales funcionan como un vaso comunicante con la lectura. Así, de la misma manera que cualquier suceso merece ser contado, merece ser convertido en discurso mediante el género que le proporcione las mejores herramientas para alcanzar su plenitud. Hibridación de géneros, intimidad, pasión y voluntad de estilo son, por tanto, algunas de las principales características de la escritura de Jacobs, como nos aclara Llarena, que es capaz de resumirlas asertivamente al hablar de «adicción a la subjetividad» (Llarena, 1998: 491).

Si hace más de veinte años la investigadora especialista en literatura escrita por mujeres latinoamericanas se preguntaba si el hibridismo de géneros se debía a la

necesidad de reconocer la continuidad del propio ser en los discursos literarios por encima de las fronteras entre los géneros, desde entonces Bárbara Jacobs ha seguido demostrando que su interés va mucho más allá de las circunstancias de un momento histórico concreto como podía ser el cambio de siglo. Obra a obra, no ha hecho sino incrementar esa fidelidad a sí misma y a su estilo, creando un «ámbito textual original y propio» (Llarena, 1998: 490), que ejerce un fuerte poder de atracción sobre cada nueva obra. Así, las referencias a trabajos anteriores, a reflexiones que se alargan en el tiempo, a ideas sobre las que quiere volver, son constantes.

De la lectura de sus obras pueden extraerse algunas características que servirían para hacerse una idea de cómo se construye el estilo perseguido. Hasta ahora hemos visto como una constante la intertextualidad, la referencia a los autores que conforman su biblioteca inicial y que son utilizados tanto como personajes, casi a modo de objeto encontrado, como objetos de análisis y estudio. El diálogo directo y apasionado con estos autores constituye una de sus características definitorias. Antóloga experimentada, la selección de escritores suele responder a criterios claros y que responden a los temas que está analizando en cada momento. *La Antología del cuento triste*, que publicó con Augusto Monterroso es un ejemplo paradigmático. Así mismo, en el ámbito de la escritura propia, en *Atormentados* reunió a artistas y escritores que destacaban por sus patologías psíquicas o anímicas. Algo similar, aunque trasladándose al extremo opuesto, sucede con aquellos que captan su atención en *Nin reír*, un ensayo que lleva por subtítulo *La risa a lo largo de la historia, la ciencia, el arte, mi vida y la literatura*. Allí se pregunta si fue algo parecido a la neurosis lo que la llevó a interesarse por la risa (Jacobs, 2009: 47). La reivindicación del humor queda clara en aseveraciones como «El humor es el arte de existir. (...) Sin humor, el hombre se pierde el riesgo de existir» (Jacobs, 2009: 72). De nuevo, blandiendo con decisión una emoción, el humor ha de conducir al lector por sus propias experiencias para que se propicie un reconocimiento con el discurso. Porque el humor de Jacobs no se queda en la superficie o en lo sugerido, sino que, como los sueños, ha de conducir a una esfera de la conciencia donde se niega la realidad más evidente:

Al soñar, igual que al reír, la conciencia es la que está dormida y, como la conciencia es lo que define la realidad, se explica que reír y soñar, aunque se confundan con la realidad, se dan porque la niegan. Soñar y reír son prófugos de la conciencia.

Estallan o suceden en un descuido de la realidad. Son rebeliones de la realidad.
(Jacobs, 2009: 96)

En la transgresión que busca el humor, es posible que a veces se llegue a lo grotesco, como sucede en ocasiones con el protagonista masculino de *Florecia y Ruiseñor*. Las excentricidades de los dementes, aun teniendo en cuenta que se trata de patologías, conducen a situaciones hilarantes por lo absurdas, por su capacidad para invertir el sentido común. Podemos afirmar aquí, como hizo Monsiváis de Vicente Rojo y José Emilio Pacheco, que reír y divertirse es un asunto muy serio. Lo es en las obras de Bárbara Jacobs, donde el componente lúdico adquiere una gran importancia, puesto que la inversión de significados y sentidos es un juego de ideas. Las reglas de razonamiento se relajan, como sucede en el pensamiento infantil:

El desatino racional del chiste buscará reconquistar el placer que el desatino innato propiciaba, el chiste se vengará de la razón y de la crítica, y la razón y la crítica no nos castigarán porque el arma con que las mataremos será de juego. (Jacobs, 2009: 123)

La voluntad de jugar está presente desde el momento inicial de construir las palabras con las que se va a comunicar. El lenguaje es una materia prima, el soporte de significados que también se puede manipular para ampliar, restringir o variar su contenido. Cuando ella reflexiona sobre esta práctica, como hace en el que es hasta el momento su último libro, *Rumbo al exilio final*, confiesa la influencia de uno de sus autores:

Además, Cummings me hizo valorar el juego de palabras, abrió la puerta a mi tendencia natural de jugar con las palabras y las frases que, además, ha sido una práctica muy útil en mi conocimiento de la lengua, de las lenguas que conozco, un juego que amplía para mí tanto el significado de las palabras como del sistema complejo que las ordena en cada diferente lengua. (Jacobs, 2019: 24)

Los juegos de palabras son constantes en la obra jacobsoniana, y pueden manifestarse en leves alteraciones de una letra, como la que daría como resultado LiteraPura, en *La dueña del Hotel Poe*, así como en la supresión de letras, con lo que además entra en el juego cuestiones como la composición tipográfica de la página, que

también sucede con frecuencia en esta novela: «¿Y cómo veo yo a Carola Q? ... entretenida con juegos de palabras bobos, ni siquiera trabalenguas, con palabras que rima con simpleza, con versos que no llegan a poem- que no rozan la poe- así se autorretrata Carola Q». (Jacobs, 2014: 329)

También encontramos en varios de sus títulos la concatenación de palabras similares que recuerda efectivamente un socorrido juego infantil. Sirva como ejemplo la aparecida en el ensayo *Nin reír*:

La sorpresa provoca risa, gusto, llanto o susto, más gusto que susto, más susto que gusto, más llanto que risa, más risa que llanto, la risa y el llanto, el gusto y el susto, la risa y el susto, el llanto y el gusto. Susto, busto, risa, tiza, llanto, manto, cuanto, tanto, canto, santo. (Jacobs, 2009: 29)

Declara abiertamente que le encantan los juegos de palabras, hasta el punto de que «cuando yo me llego a sentir incomprendida, me *río*, porque sé que yo misma me lo busco. ¿Por qué esperas que alguien entienda?»²⁴. Sin embargo, también reconoce que arriesga más en este juego cuando escribe su obra literaria que cuando lo hace para sus colaboraciones en el diario la *Jornada*, que hace quincenalmente desde hace más de veinticinco años. En el periódico, su prioridad es hacerse comprender y poder comunicarse con sus lectores, una práctica que ha facilitado con su activa presencia en las redes sociales, especialmente Facebook.

En su fidelidad a sí misma, a su ámbito textual y al discurso que quiere elaborar, no sólo indaga para buscar las palabras más apropiadas, sean en la lengua que sean, como veremos más adelante, sino que también construye sus propios neologismos. Ocasionalmente, como sucede en *Florenxia y Ruiseñor*, no trascienden la anécdota del hallazgo del loco (*íntimo interior*, *amansalocos*, *futurotransferible*, *madresuegra*, *monalísica*, *nanamamá*, *regalopatada*, *tuyomío*), pero en otras, crea un nuevo término sobre el que ella misma volverá en diferentes obras. Así sucede con la propuesta *caossueño*, que presenta formalmente en una nota a pie de página del ensayo *Nin reír*:

24. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

(*Caossueño*: Neologismo de la autora, que explica: Propongo sustituir la palabra *pesadilla* con la palabra *caossueño*, y a *caossueño* asignarle la acepción «mal sueño». El efecto que tiene entender «pesadilla» como «tontilla», en: Fulana no es tonta, es «tontilla» o «apenas tonta» cuando, si algo es, es «muy tonta», pone en jaque que un «mal sueño» sea una «pesadilla». En este caso, el sueño no es «malo» ni mucho menos «verdaderamente malo», sino que es «malillo» o «apenas malo», es decir, lo opuesto de lo que queremos indicar con «mal sueño». Por eso propongo reemplazar «pesadilla» con «caossueño» cuando el «mal sueño» te tenga de veras en el centro del caos.) (Jacobs, 2009: 86)

Este término, con una pequeña variante, *caosueño*, vuelve a aparecer y a definirse en la novela *Lunas*. (Jacobs, 2010: 174 y 272-272)

El afán de reivindicar la escritura como un territorio muy propio que constituya un pormenorizado reflejo de su subjetividad ya estaba presente en su primer libro de cuentos, *Doce cuentos en contra*. En él se podían señalar claramente los que serían los principales rasgos distintivos de la obra jacobiana. En cuanto al lenguaje, sorprendió con la inclusión de un relato breve escrito en una lengua inventada, «Dacti dung baal». El alfabeto es el latino, y se respeta una puntuación estándar y compatible con cualquier lengua occidental, mientras que las grafías y los fonemas pueden identificarse con palabras de origen árabe. El texto se compone de trece párrafos de diferente extensión, y aparecen interjecciones y signos de interrogación. Formalmente, incluso, las frases parecen mantener un orden que evoca la sintaxis española, con aclaraciones breves entre comas, enumeraciones o repeticiones.

Sobre este texto, la periodista Lya Cardoza y Aragón, en su programa de Radio Universidad, en la sección de literatura de La Semana Cultural, el sábado 19 de junio de 1982, diría que «tiene un personaje clave: la autora. Inmediatamente nos percatamos de que son páginas autobiográficas, que conmueven por la llaneza de su lenguaje, su claridad, su sabiduría métrica y la brevedad»²⁵. Como escribe la propia autora en el último fragmento del cuento: «Dam cue makoscud, ra vai duem. Liet ye, mash zuve da vig, da vahda, reim chei duba cuhein dahtol sef, sef tu rai, mae» (Jacobs, 1982: 113).

25. Reproducimos el fragmento gracias al guion del programa que conserva Bárbara Jacobs. Puede consultarse en el anexo.

El relato «Dacti dung baal» supone el ejemplo más extremo de su voluntad de crear un lenguaje propio, pero lo cierto es que a lo largo de los años, con su tenacidad y su fidelidad a sí misma, Bárbara Jacobs ha sido capaz de crear un idioma, y la reflexión sobre este hecho es otro de los temas constantes en sus escritos. No sólo lo ha construido, sino que es absolutamente consciente del proceso mediante el que lo ha hecho y de los componentes a los que ha recurrido. Aunque su lengua materna era el español, la infancia transcurrida en un hermético cerco familiar donde el árabe, idioma de los abuelos, era frecuente, ya la colocó en un espacio donde convivían diferentes visiones de nombrar el mundo. Además del árabe y del español, el inglés –lengua habitual del padre– también fue una de las primeras lenguas que adquirió al ir descubriendo el mundo. Ella misma ha narrado cómo el idioma aprendido y hablado con el padre suponía con frecuencia una suerte de obstáculo que, tanto a ella como a su hermana, las distanciaba de las otras niñas de la escuela. En el relato «Estimación aproximada», también incluido en *Doce cuentos en contra*, narró su vínculo con la lengua que utilizaban sus padres cuando querían decirse algo delante de sus hijos sin que ellos lo entendieran. Así, el inglés suponía un código muy íntimo a la vez que también estaba cubierto con una cierta pátina de misterio, puesto que era el idioma del taciturno padre:

El único problema que mi hermana y yo teníamos con mi papá era su apellido.

En el colegio todas las madres salvo la madre Roberta lo pronunciaban mal de un modo, y todas las niñas menos Athene Baker y Patricia O’Gorman lo pronunciaban mal pero de otro modo; las primeras por francesas y las segundas por mexicanas.

Mi hermana y yo, tácitamente, luchábamos porque lo pronunciaran bien, y lo que ganamos con este empeño fue que madres y niñas nos tacharan de gringas y que, a nuestras espaldas, dijeran que nosotras no éramos mexicanas. (Jacobs, 1982: 76-77)

El inglés también fue la principal lengua para comunicarse mientras asistió a los doce años para estudiar un curso de secundaria en un convento en Canadá, después de ser expulsada del centro donde había estudiado la primaria. Por esta misma época, empezó a escribir su diario, en español, y poesía, en inglés. Desde

entonces, ha convivido con las dos lenguas y con el eco del árabe, aunque ha adquirido competencia en otras, como el francés. Así, ha configurado una lengua sensible a la morfología y a la etimología de los términos, pero no sólo desde el punto de vista de las estructuras de una lengua, sino mirando ubicada en los mecanismos racionales de cada idioma a la hora de construir las palabras necesarias, a partir de onomatopeyas, de figuras, olores, colores u otros atributos. La de Jacobs es, estrictamente, una lengua creadora porque se esfuerza en que la conexión entre los términos que definen un objeto o una emoción estén lo más unidos posible a los que mencionan. Constantemente está señalando el fenómeno o el prodigio de la creación, de la aparición de un objeto real o imaginado pero que constituye una vivencia.

A la reflexión sobre su utilización de las lenguas dedica un apartado destacado en su último ensayo, *Rumbo al exilio final*. No es el único lugar donde encontramos estas referencias, pero al analizar las que han sido sus principales vocaciones laborales y vitales, nos traslada sus experiencias como profesora de lengua inglesa en escuelas preparatorias y de secundaria, así como su abundante trabajo como traductora. En este ámbito, trabajó como docente en el Programa de Problemas de Traducción en El Colegio de México, que fundó y dirigió Tomás Segovia. *Rumbo al exilio final* supone una autobiografía intelectual que hace recuento de aquello que la ha formado tal como es; así, se esfuerza por establecer claramente su posición sobre el tema de sus idiomas como herramientas para expresarse literariamente:

Si no fuera por mi insaciable necesidad interna de tener confirmaciones y comprobantes del alcance de mi conocimiento del inglés, estaría de acuerdo en admitir que el inglés tanto como el español son mis lenguas maternas. Y creo que mi desarrollo como escritora en español me da suficiente confianza, si nunca una confianza absoluta, en mi conocimiento del español, para estar segura, o casi totalmente segura, de que no fue un error haberme resistido a estudiar este idioma, este otro idioma mío, de manera formal en la universidad. Pero nada de esto me consuela de no haber tenido la posibilidad de cursar mis años escolares en un colegio cuyos idiomas base hubieran sido el árabe y el francés, lamento que se agrava por la sencilla razón de que ese colegio de la comunidad libanesa en México no existió. (Jacobs, 2019: 66)

La conjunción de todos los elementos que conforman su principal herramienta expresiva ha dado como resultado una lengua que ella misma califica de «impura»²⁶, pero que defiende y celebra con convicción:

Mi español no es ni de España ni de ningún lugar de Latinoamérica, mi español... Ojalá y fuera neutro, como puede ser el español de otros escritores muy conocidos, pero el mío yo sé que no es neutro, que es casi *sui generis* porque sí meto otras palabras y yo siento que sí me ha influido conocer otros idiomas. Es más, lo recomiendo, aunque entonces tu lengua sea más impura, porque te abre muchas puertas a otras formas de expresión²⁷.

3.7. Poética de la desidentidad

El concepto *desidentidad* aparece, aunque sin adquirir una importancia destacada, en uno de los textos prolijamente comentado aquí, «Partir para no volver», el texto donde quizás más explícitamente Bárbara Jacobs ha reflexionado sobre su condición de inmigrante, emigrante y extranjera:

Comoquiera que sea, yo pertenezco a este grupo en perpetua ampliación de bárbaros o extranjeros que, por originarse en tantas partes, no son de ninguna. Somos, soy, entonces, de los desarraigados de la tierra. En nosotros, el problema de la desidentidad nos antecede y al nacer nos marca. (Jacobs, 1997: 148)

Un mismo párrafo vincula y hace interactuar muchos de los términos que, como hemos ido viendo, se utilizan más frecuentemente para designar a las personas que se han visto obligadas a abandonar su país: *bárbaros*, *extranjeros* y *desarraigados*. De este modo se hace evidente la manera en que la condición de exiliado o heredero del exilio es importante para la construcción de un concepto tan esencialmente jacobiano como es el de *desidentidad*.

26. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

27. Declaraciones realizadas en conversación en casa de la autora en la Colonia Coyoacán el 15 de octubre de 2017.

Cuando Bárbara Jacobs habla de *país* es preciso tener en cuenta que es una idea totalmente exenta de nacionalismo alguno, no se produce ningún tipo de exaltación patriótica ni nada por el estilo. Habla de los que vienen de muchas *partes*. Una *parte* que es un lugar que funciona como un contexto que dota de una condición a quienes acoge. Por las características de ese lugar, clima, agricultura, lengua, costumbres, etc., se condiciona el comportamiento de los seres que lo habitan hasta moldear su naturaleza y su comportamiento. El bagaje cultural y experiencial obtenido de ese contexto se convierte en una estructura cognitiva que sirve para ordenar las imágenes percibidas y las sensaciones con que se adquiere y se construye la noción que se tiene sobre el mundo. El concepto *nacionalidad*, al ser pronunciado por Jacobs, parece cargado de una serie de exigencias e imperativos que le parecen difíciles de cumplir, de la misma manera que tampoco considera que merezca la pena el esfuerzo de acercarse, puesto que la única patria que parece interesarle es la literaria. Algo parecido puede colegirse del siguiente fragmento de su ensayo *Rumbo al exilio final*:

A pesar de que soy igualmente mexicana, estadounidense y libanesa, no me siento ciudadana de ninguna de esas tres nacionalidades más en particular y, en cambio, me siento ciudadana de las tres por igual, y al mismo tiempo rechazada por las tres y por cada una de las tres, también por igual.

Por todo lo cual lo más natural es que cada vez me sienta más enteramente y únicamente ciudadana de la literatura. (Jacobs, 2019: 67).

Con el término *desidentidad* nos encontramos ante un neologismo de los que tanto disfruta creando. La formación es evidente y simple: un prefijo que se antepone a un sustantivo. Para que no se nos escape ninguna de sus posibilidades –conociendo a la autora, será mejor andar con cuidado–, propongo sumarnos al juego jacobiano que nos sale al paso al comprobar las diferentes acepciones del prefijo *des-* en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: al anteponerse a un nombre, causa un efecto de negación, inversión, privación, exceso o demasía, poner fuera de o afirmación. Bárbara Jacobs ha sometido a todos estos ejercicios de manipulación la identidad. Lo ha hecho al desdoblarse ella misma en diferentes *alter ego* o heterónimos, al fundirse en una voz narradora coral como la de *Las hojas muertas*, o al buscar su reflejo en escritores y atormentados. Y el resultado no ha sido sino una reafirmación.

Otra manera de deformar el concepto que tan difícil e inalcanzable le parece es utilizar la perífrasis «ilusiones de identidad», como hace en *Rumbo al exilio final*. Si en *La dueña del Hotel Poe* simultaneó la construcción de una novela y la de una mujer, al empezar a preparar su marcha con este ensayo, repasa la que ha sido su principal pasión: la literatura, y cómo ha ido consiguiendo vivirla del modo en que lo hace. La escritura y la lectura no son aficiones ni profesiones, sino que son estructuras fundamentales de su identidad, de aquellas a las que nos referíamos antes al decir que ordenan la disposición de las imágenes, los significados y las vivencias en la construcción de un individuo. Para llegar a esta situación, a la identidad definitiva, la de escritora, antes ha tenido que hacer desvanecer dos ilusiones de identidad previas: la de bailarina y la de psicoanalista. Desde muy joven, sintió la vocación por las manifestaciones artísticas, pero, especialmente, por la ligereza, por el aire, incluso afirma que llegó a creerse un ángel que sólo quería hacer el bien (Jacobs, 2012). Su religiosidad y su afán por ayudar a los demás se manifestó en una vocación médica que la llevaría a fundar un dispensario médico a los quince años, y poco más tarde a querer ser psicoanalista. Pero entonces también soñaba con ser bailarina, con alcanzar la liviandad propia de un ángel, vocación que se vio truncada por un aparatoso accidente que le produjo serias secuelas en la espalda:

Si escribir era el camino solitario y quieto y pasivo de la introspección, del encierro, del silencio, ser psicoanalista era establecer contacto, y un contacto profundo, con otros, por más que los otros con los que estableciera contacto fueran físicamente inmaduros y emocionalmente perturbados, y por su parte ser bailarina era el camino del aire, de la extroversión, del movimiento, de la música. Aun cuando los tres eran caminos de disciplina y de rigor extremos, en aquellos años me parecía que podían coexistir, cada uno en toda su amplitud, sin limitarse el uno al otro. (Jacobs, 2019: 41)

Estudió psicología, y el pensamiento alrededor del psicoanálisis y de la figura de Freud está muy presente en la mayoría de sus libros, como hemos visto en algunos ejemplos expuestos aquí. La escritura le ha permitido reafirmarse en una vocación o identidad definitiva, pero sin tener que descartar por completo las otras. Ese territorio particular que ha construido a partir de su férrea voluntad de estilo ha servido para integrar todo aquello de lo que no ha querido o no ha sabido desprenderse. Tuvo dificultades para escoger la lengua literaria con la que mejor se expresaba y lo solucionó integrándolas todas con diferentes grados de intensidad;

tuvo problemas para identificarse con un rol concreto de mujer, una profesión o una manera de estar en el mundo, así que las unió a todas en diferentes heterónimos, desdoblamientos o capas de personalidad –de nuevo la presencia de Freud se hace evidente–; y para llevar a buen término todo este bagaje se ha recordado constantemente que es una autora en transición, poniéndose constantemente a prueba y reafirmando en cada paso para poder dar el siguiente.

Bárbara Jacobs es consciente de la ambición de su proyecto. Llegar a dilucidar hasta qué punto la literatura puede ser una razón de ser es tanto como querer demostrar cuál es el origen de la existencia o del alma. Por eso, la inseguridad es casi un instinto que, como el miedo, sirve para alertar de los riesgos que se corren. En su sincero y desnudo análisis de la identidad de escritora, tampoco rehúye el encuentro con su falta de confianza. No se limita a hacer literatura testimonial ni a reflexionar únicamente sobre lo que la literatura significa para ella, ni siquiera hacer un mero juego metaliterario cuando convierte escritores en personajes, sino que está construyendo un recinto experiencial a partir de puros pensamientos y de algo tan vago como las palabras. Viviendo constantemente en un mundo de fantasía e incertidumbre, ha de buscar en la realidad pequeños objetos materiales que simbolizen la experiencia que ella realmente está teniendo:

Debido a esa condición que desde el mundo de fantasía y de incertidumbre en el que siempre he vivido siempre he buscado confirmaciones, pruebas fehacientes de que lo real es real realmente, de que lo que me ha sucedido me ha sucedido realmente, incluso conservo el papel con el que el editor [de la plaquette publicada en 1979] envolvió los ejemplares, no recuerdo cuántos pero podían haber sido cien, que me correspondían de la edición. (Jacobs, 2019: 62)

Si *La dueña del Hotel Poe* era la narración de una construcción, *Rumbo al exilio final* es la constatación de todo cuando ha conseguido desarrollando su vocación de escritora, su desidentidad. De la misma manera que no rehúye mostrar sus inseguridades, tampoco se inhibe de mostrar los mecanismos que le han ayudado a superarlas. En este punto, las aportaciones de quienes han sido sus dos compañeros sentimentales resultan cruciales. *Vida con mi amigo* es la crónica de una relación, de las vivencias compartidas y una exaltación de todo lo que la autora aprendió de su pareja y de lo que Augusto Monterroso aprendió de Bárbara Jacobs. De la misma manera, desde que iniciaran su convivencia en 2003, en

las obras de Jacobs aparece con frecuencia el personaje W, trasunto de su actual compañero, Vicente Rojo. Tanto Monterroso como Rojo son intelectuales cuya aportación al desarrollo de la cultura mexicana ha sido ampliamente reconocida. Con ellos, Jacobs ha desarrollado una fructífera complicidad que en muchas ocasiones se ha traducido en colaboraciones literarias. Además, ella ha reconocido explícitamente lo que ha supuesto la convivencia con los dos creadores:

Los dos hombres con los que he vivido, Augusto Monterroso, de quien soy viuda, y Vicente Rojo, con quien vivo desde que Monterroso murió, han sido, son, quienes, cada uno a su manera, me liberaron a mí del secuestro en el que estaba atrapada. (...) La manera en la que Vicente me hizo salir del cerco fue diferente. Mientras que Monterroso me llevó al mundo, Vicente propició que yo fuera al mundo por mí misma. Vicente propició que mi capacidad de iniciativa propia amaneciera, despertara, se desarrollara y creciera en las tres vías de mi formación, la existencial, la emocional y la intelectual. Si lo que viví y leí y escribí y publiqué antes de Monterroso lo hice detrás de las rejas, como a escondidas del celador; y si lo que viví y leí y escribí y publiqué a lo largo de los treinta y dos años de mi vida con Monterroso lo hice en libertad y al aire libre pero como bajo custodia, lo que he vivido y leído y escrito y publicado durante los dieciséis años de mi vida con Vicente a la fecha, lo he hecho a la intemperie, desde esta dimensión, vasta, simultáneamente atractiva y amenazante, sin otra protección que la que me ha ido dando mi naciente, creciente, tambaleante capacidad de iniciativa propia. (...) La sonrisa de Vicente se me presenta, se me aparece a manera de recordatorio, no sólo de que ya sé caminar, sino para que yo recuerde que sé caminar, que yo tengo en mí la facultad de caminar. (Jacobs, 2019: 68-70)

Una parte importante de la identidad es la ideología política, por cuanto que tiene hacia una identificación con una determinada manera de estructurar la sociedad, administrar las libertades, los derechos y las obligaciones. En este aspecto, Bárbara Jacobs también ha sido clara, pero sin grandes declaraciones más allá de ubicarse en el lugar desde el que cree que se sitúan quienes están preocupados por los más desprotegidos. No olvidemos que soñó con tener un hotel capaz de acoger a quienes no tuvieran un lugar adonde ir. Basándose en experiencias reales, sus referentes en política son quienes, de alguna manera, han sido castigados por ella y por la historia, y que, además, son hombres muy cercanos a la autora. Ya hemos visto, a través de sus propias palabras, la influencia que en este sentido ejerció Monterroso, de la misma manera valora la de Vicente Rojo:

Como tampoco me he desenvuelto como una escritora que hubiera sido capaz de abandonar su país y rehacer su vida en otro, hasta llegar a desenvolver su identidad en un camino como el del arte, como hizo mi pareja actual que, tras el triunfo del fascismo en la Guerra Civil de España, y tras diez años de ver derrotados sus principios políticos y de vivir en la posguerra, con su familia tuvo que refugiarse en México, en donde, entregado al mundo del arte como ha vivido, simultáneamente ha seguido manteniendo los principios de su corazón que, por supuesto, está del lado correcto de su pecho. (...) A diferencia de ellos, yo no he sido capaz de arriesgar mi vida por otra causa que la de la literatura. (2019: 59-60)

A partir de los aspectos observados, Bárbara Jacobs asume la imposibilidad de alcanzar la plenitud en el conocimiento de ella misma, aunque se reafirma en lo que ha construido a partir de los materiales que ha buscado y ha conseguido. Configura y acepta el término *desidentidad* con idéntica firmeza a con la que construye su universo narrativo y su estilo: sin modelos ni más patrones con que identificarse que ella misma. No imita a los autores que admira, en los que efectivamente rastrea un reconocimiento o una parte de identificación en su tormento, en su manera de expresarse, en su manera de vivir la literatura, en su manera de preguntarse constantemente quiénes somos.

4. Vicente Rojo y Bárbara Jacobs. Dos memorias del exilio

El exilio republicano español de 1939 tras el triunfo del levantamiento militar de 1936 es un acontecimiento histórico muy concreto. Por lo tanto, a la hora de abordarlo desde la investigación los términos a utilizar son claros. La amenaza de la represión o incluso de la aniquilación en caso de permanecer en el propio país o en el de regresar, obligan a que el viaje sólo sea posible de ida, por lo que, como defiende el profesor Manuel Aznar Soler, es preciso ir dejando de lado la ambigüedad o la confusión en el uso de términos como refugiados, desterrados o emigrantes. Sin embargo, terrenos menos rigurosos que la investigación literaria o historiográfica son más fértiles para la aludida confusión. Cuando se trata de expresiones artísticas, el término *exilio* se presenta con una gran capacidad evocadora. Estudios como los llevados a cabo por Josep Solanes y Angelina Muñoz-Huberman han seguido el rastro de las diferentes figuras con que se ha representado el exilio en diferentes tradiciones culturales de todo el mundo en cualquier época. Solanes nos hizo saber que en la India existe el *exile tree*, el *Thevetia Neriifolia*, de la misma manera que Mallarmé y Baudelaire convirtieron al cisne en símbolo del exilio.

El poder evocativo del término no solo se debe a que los desplazamientos forzados de población como consecuencia de un enfrentamiento han existido a lo largo

de toda la historia, sino también porque se asocia a un acontecimiento que nos transporta al siempre complicado terreno de la interpretación de sentimientos. Por eso se acude a la filosofía o a la psicología. Los testimonios de Vicente Rojo, perteneciente a la segunda generación del exilio republicano español de 1939, y de Bárbara Jacobs, representante aquí del exilio heredado, deben interpretarse desde el rigor de la investigación literaria, pero también a la luz de teorías que desde diferentes disciplinas han abordado el sentimiento de quien, bajo prohibición o amenaza, no puede vivir en el lugar que consideraba su hogar. Nos referimos a un castigo que, como tal, provoca una reacción de malestar muy relacionado con cierta angustia existencial causada por la injusticia del castigo que, en última instancia podría conducirnos hasta la incompreensión de los mecanismos que rigen la vida colectiva y la individual. Myriam Moscona, descendiente del exilio judío búlgaro en México y amiga de Bárbara Jacobs, ha reclamado la importancia de las teorías junguianas para comprender todo lo que se desvela durante la búsqueda que es enfrentarse al propio sentimiento del exilio. Según este paradigma, simplificando mucho, se puede afirmar que el arquetipo del exiliado forma parte de nuestro inconsciente individual como parte del inconsciente colectivo y que, o bien se manifiesta cuando se produce un cierto acontecimiento capaz de *despertarlo*, o bien llegamos a él a través del autoconocimiento y la toma de consciencia. La creación artística y literaria devienen entonces la vía más efectiva para abordar la aparición, así como los sentimientos que pueda producir. Las pinturas crípticas de Vicente Rojo reclaman un papel activo del observador y lo llevan a territorios cercanos a la contemplación, mientras que las teorías psicológicas, especialmente las freudianas, se convierten en una sombra que planea constantemente sobre las obras de Bárbara Jacobs.

Aunque se trata de uno de los artistas plásticos más destacados de México, uno de los padres del diseño gráfico de su país y un importante editor, la trayectoria de Rojo también puede ser analizada desde la perspectiva del exilio literario. Destacados críticos y estudiosos, de los que Federico Álvarez es solo un ejemplo, lo han presentado como un destacado escritor que a lo largo de toda su carrera ha construido un trascendente –porque ha causado importantes efectos en su entorno social– discurso intelectual. Aunque él mismo ha rechazado contundentemente ser considerado como un exiliado, su biografía, por lo menos en la primera etapa, coincide con la de los autores que se estudian como parte del grupo conocido como los niños de la guerra, segunda generación del exilio o hispanomexicanos.

Para entender en la dimensión más amplia posible los rastros del exilio en la obra de Rojo y Jacobs, así como en los autores que hemos considerado descendientes del exilio, es preciso partir de algunos rasgos concomitantes que las investigaciones existentes han señalado en la obra de la segunda generación. Con frecuencia, se consideró a sus integrantes melancólicos y aquejados de una cierta acedía. Tal sentimiento, como afirmó Max Aub en la conferencia que se cuenta como primer intento de presentación del grupo, estaba provocado por el hecho de vivir entre dos aguas, es decir, entre el país de procedencia de sus padres, España, y México. Merece la pena tener en cuenta que las palabras de Aub se producen en 1950, cuando el espejismo del regreso se había desleído totalmente, porque si era complicado vivir entre un país abandonado –o, mejor dicho, que les había abandonado– y otro que les había acogido, mucho más complicado hubiese podido ser vivir entre un recuerdo y un sueño. Siguiendo el discurso maxaubiano, en esta generación el conflicto político o histórico, es decir, la Guerra Civil Española, ya no se vive en primera persona, puesto que ellos no son los represaliados directamente. En este sentido, se puede disentir, puesto que no recae sobre ellos directamente la amenaza del castigo o incluso la muerte, pero sí viven en primera persona las consecuencias de esa amenaza. Han nacido y pasado los primeros años de su vida en España, de ahí el nombre de niños de la guerra, por lo que al llegar a México conservan recuerdos de su país de origen, que han tenido que abandonar tan obligados como sus padres para mantener unido el núcleo familiar. Recupero la anécdota que José Ricardo Morales contaba sobre el diseñador gráfico Mauricio Amster y a la que llego a través de Manuel Aznar Soler, estos niños y jóvenes todavía son españoles y están mexicanos.

Siguen siendo españoles porque, de la misma manera que conservan recuerdos de la experiencia *real* de haber vivido en el país en el que nacieron, conocen en primera persona una reproducción imperfecta y ficticia de aquel, la creada por los exiliados que creyeron que la suya era una estancia temporal, puesto que la victoria de los Aliados no podía sino propiciar la caída de Franco. En esa reconstrucción acartonada jugaron un papel preponderante los colegios fundados siguiendo los valores educativos propios de la República española o por organismos como la Institución Libre de Enseñanza. La mayoría de los hijos de los exiliados se forman en el Colegio Madrid, el Instituto Luis Vives y la Academia Hispanomexicana. Están mexicanos y el país que les ha acogido cada vez les empuja más a ello, pero siguen siendo españoles. Están en peregrinaje, como escribió una de las poetas de esta

generación, Nuria Parés, a quien el nombre de España Peregrina le parece bonito «para ir por el mundo a la deriva». Pero no tardan en darse cuenta de que ya no tendrán el regreso de Ulises. También Jomí García Ascot escribió sobre el inmenso cansancio de un viaje interminable. Las muestras de nostalgia y melancolía son numerosas en las obras de estos jóvenes autores. Lo están también en los cuentos de Juan Espinasa, a quien recuerdan con frecuencia como el intelectual taciturno más representativo de estos malestares. Para pisar terreno firme, muchos de ellos se dedicaron a la escritura con el propósito de encontrar una patria en el lenguaje. Cabe recordar que en algunos casos la llegada a México suponía también cambiar de lengua, como hizo el propio Espinasa, que renunció al catalán para evitar que sus hijos crecieran heredando esa dicotomía entre estar en un lugar y ser de otro.

En palabras de José Agustín Goytisolo, la vida empuja, y los niños de la guerra acabaron teniendo amigos y teniendo amor. De la misma manera que la mayoría no se instaló para siempre en la nostalgia –el dolor por el regreso, etimológicamente– y llevaron a cabo actividades reivindicativas para mostrar su apoyo a los represaliados por el franquismo en España, como las JSU o el Movimiento Español 1959, también en gran medida optaron por rasgar el país de cartón-piedra que sus mayores habían querido construir para ellos. Ciertamente hubo casos como el de Luis Rius, a quien afeaban jocosamente que más de cuarenta años después siguiese ceceando, pero también nos sirven como ejemplo el crítico de cine Emilio García Riera, el poeta Tomás Segovia o Vicente Rojo de una voluntad más integradora y del deseo de formar parte por completo de la sociedad mexicana. En este punto, un concepto de nuevo de compleja interpretación gana presencia: el de *condición*, entendido como una naturaleza innata o adquirida que dicta el comportamiento y el desarrollo del ser humano. Al hablar con los descendientes de exiliados, el término efectivamente acaba siendo definitivo para separar a quienes continuaron sintiendo que el exilio era un atributo del que no podían desprenderse y a quienes no tardaron en dejar de sentir tal naturaleza como determinante de su actitud en el mundo. No son los directamente oprimidos por la historia y la política, por lo que el exilio se transforma en un rasgo psicológico.

Regresando al concepto de exilio heredado, merece la pena prestar atención al término *heredado*: es lo que pertenece a otra persona que nos llega a nosotros, que podemos aceptar y asumir de diferentes modos. Los niños de la guerra, entonces, aceptan lo que les llega de sus progenitores y lo integran en el propio

discurso biográfico con diferentes grados de intensidad. Como han contado Paloma Ulacia Altolaguirre, Federico Arana o Ana y Alicia García Bergua, muchos de los integrantes de la segunda generación crecen escuchando las conversaciones de intelectuales como Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, José Ramón Arana o Emilio Prados sobre la España que perdieron, y de muchas de esas charlas surgen narraciones que pasan a integrarse en su propio bagaje convenciéndoles que son poseedores de una tradición diferenciada. Sus padres y madres representan los ideales de reivindicación y universalización de la cultura y la educación propios de la República, brutalmente segados por una derrota, pero a ellos les tocará desarrollar sus propios sueños y sus propias batallas.

La pregunta de cuál ha de ser el papel que han de jugar sustenta el argumento de la película *En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot, María Luisa Elío y Emilio García Riera, para la que Vicente Rojo realizó los grafismos. El exilio está relacionado con la infancia y –de nuevo Goytisolo– la vida empuja. Aprovecho la aparición de José Agustín Goytisolo para recordar –quizá en un libérrimo ejercicio de sincronismo junguiano– una anécdota protagonizada por Berta Marsé, hija del genial novelista Juan Marsé, en la que relativizaba el privilegio que otras personas le atribuían por haber podido presenciar en primera línea los encuentros de su padre con los poetas Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferrater, a los que la niña que ella era entonces no dejaba de ver como excéntricos trasnochadores. Berta Marsé ha publicado algunos libros de cuentos notables, pero sin llegar a profesar hacia la literatura la entrega y la abnegación que vio en los amigos de su padre. Su ejemplo sirve aquí para ilustrar que la herencia no siempre se recibe ciega ni fatalmente.

De nuevo en el exilio republicano en México, entre las voces críticas de los descendientes ha destacado Gerardo Deniz, que no ha escatimado acritud a la hora de denunciar la falsa solidaridad entre los refugiados para desmitificar la supuesta red de colaboración que se estableció entre los recién llegados a México. Tampoco ha de pasar desapercibido el hecho de que Federico Arana habla de *refugachos*, recuperando así el adjetivo peyorativo con el que la derecha cultural mexicana –y Cantinflas– definió a los exiliados republicanos de 1939 que parecían amenazar su posición preponderante en la vida social de México.

Por todo lo visto, comprobamos que, al tratar de buscar características comunes en los descendientes del exilio, según la mayoría de los estudios existentes los hemos

de considerar los hijos de la melancolía, de la pérdida y de identidades indefinidas. Pero también se presentan como los hijos de una actitud decidida por integrarse en una sociedad de acogida que pasa a ser la propia y del deseo de participar en las manifestaciones culturales que la conforman. Probablemente no todos los autores incluidos aquí como descendientes del exilio aceptarían de buen grado tales linajes. José María Espinasa, Tatiana Espinasa, Francisco Segovia, Federico Arana, Ángel Miquel, Paloma Ulacia Altolaguirre, Roger Bartra y Ana y Alicia García Bergua se reconocen como herederos del exilio, aunque cada uno señala sus propios matices. Todos ellos son plenamente mexicanos, además de porque ya nacieron en el país de acogida de sus padres, porque toda su trayectoria vital y profesional se ha desarrollado allí. Asegura José María Espinasa –sin tener cifras, pero sí una observación prolongada en el tiempo y una perspectiva amplia consecuencia de sus diversas ocupaciones– que si se compara la cantidad de descendientes del exilio que se han dedicado a la escritura y la cultura con la cantidad de descendientes de mexicanos con la misma dedicación, sorprende que la proporción del primer caso es mucho mayor. No es descabellado, por tanto, afirmar que entre algunos de los rasgos que se heredan se encuentra también la vocación literaria, como tampoco lo es añadir que mucho tuvo que ver la calidad de la literatura española con la que entraron en contacto, ya sea directamente o a través de las enseñanzas del Instituto Luis Vives o el Colegio Madrid, al que muchos de ellos asistieron.

La mayoría de los testimonios aquí aportados han hecho incidencia en el afán de integrarse a la cultura mexicana de sus padres, algo que se manifestó en la rapidez con que abandonaron el ceceo. Sin embargo, Bartra no sólo asume plenamente la condición de exiliado, sino que se define como un «exiliado permanente», tanto en Catalunya como en México. Por su parte, Tatiana Espinasa se encuentra también entre quienes piensan que la condición se hereda, mientras que Paloma Ulacia Altolaguirre sigue considerándose medio española. En el momento de señalar las vías por las que han recibido tal herencia, coinciden en la importancia de las narraciones que escucharon en su entorno y en la labor didáctica del Instituto Luis Vives. Caso especialmente curioso es el de José María Espinasa, quien afirma que su encuentro con el tema del exilio se produjo gradualmente, a medida que lo encontraba en los diferentes ámbitos laborales de los que tomó parte: en el suplemento *La Jornada Semanal*, que dirigía Roger Bartra; en el Colegio de México, donde ejerció como editor, o en el Ateneo Español. A pesar de que señala que su padre rechazó educarle a él y sus hermanos dentro del gueto cerrado de los

exiliados, su conocimiento progresivo del tema y sus representantes le ha convertido en uno de los principales investigadores y divulgadores del tema en su país.

En la actualidad, estos descendientes del exilio mantienen relación con España, país al que la mayoría viaja con frecuencia, ya sea por motivos familiares, sociales o profesionales. Todos se dedican directamente al sector de la literatura o la creación, y entre sus referentes u objetos de estudio con frecuencia se encuentran autores españoles, ya sean exiliados o no. Por tanto, aunque son plenamente mexicanos y aceptan su condición de herederos del exilio introduciendo diferentes matices, en los trabajos de todos siguen presentes los desplazamientos de sus padres o abuelos o el país que se vieron obligados a abandonar. Así, si los escritores exiliados de la primera generación sufrieron en la mayoría de los casos la pérdida de los que habían de ser sus lectores o interlocutores *naturales*, con la frustración que tal cosa suponía para su carrera, y los de la segunda hicieron del lenguaje y la literatura un terreno firme sobre el que construir su mundo, en los descendientes posteriores la obra literaria del exilio o con reminiscencias españolas se convierte en tema de estudio. Paloma Ulacia Altolaquirre asegura que en sus hijos, biznietos del exilio, el tema subyace y llama la atención como un asunto de estudio del psicoanálisis, con lo que el círculo de conceptos de los que hemos ido hablando aquí parece cerrarse: para los descendientes del exilio republicano español de 1939 la diáspora que sufrieron sus abuelos o bisabuelos ya se ha convertido en un rasgo filosófico que se ha heredado por algunas historias familiares, pero que forma parte de un modo casi inexorable de la naturaleza humana. Prestarle atención a su significado y a la sombra que proyecta esta presencia ayuda a iluminar los claroscuros de la constante amenaza de insatisfacción vital.

Una vez establecido un marco de referencia, los casos de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs sirven para ver de qué manera se concretan algunas de las manifestaciones del exilio heredado. Los recuerdos que Vicente Rojo conservó de su infancia vivida en Barcelona eran poco propicios para empujar a la nostalgia entendida como el dolor provocado por el deseo de regresar: el recuerdo de la guerra, donde el bullicio y el entusiasmo de los milicianos estaba relacionado con la violencia y la derrota posterior, y el recuerdo de un régimen dictatorial que condena a la miseria, a la ausencia del padre y que limita la expresión hasta llegar a amarrar la mano izquierda con la que instintivamente quiere escribir el muchacho que era. No es de los niños de la guerra que están felices porque no hay escuela y pueden

pasar todo el día jugando. Por eso, cuando llegó a México a los 17 años para reunirse con su padre, se produjo su segundo nacimiento entendido plenamente como llegada a una vida donde era posible intentar ser lo que uno quería ser. Para empezar, su padre respetó su voluntad de no volver a estudiar y empezó a desarrollar libremente sus verdaderos intereses. Gracias a la comprensión paterna, pudo llegar a ser el intelectual y renovador plástico que es actualmente, y por eso le dedicó a Francisco Rojo Lluch la exposición de pinturas y collages «Vicente Rojo. 80 años después. Cuaderno de viaje de Francisco Rojo Lluch en el vapor Ipanema. Burdeos-Veracruz, junio-julio de 1939», que pudo verse en el Colegio de México en el otoño de 2019.

La exposición es una representación muy ilustrativa del exilio heredado en Vicente Rojo. En ella, recrea e imagina el trayecto de su padre a bordo del *Ipanema*. La experiencia del exilio, pues, corresponde a su padre, aunque él realice un minucioso ejercicio de empatía para reflejar la intensidad de los sentimientos de quienes viajan en aquel barco. A través del código propio que ha creado a lo largo de más de sesenta años de práctica en el diseño gráfico y en las artes plásticas, transmite la emoción de las noches, la quietud de los cielos y la conmoción de los encuentros. Su interés por la tipografía y el diseño ya se había manifestado en Barcelona, donde componía como un juego sus propios carteles de cine para películas, pero es gracias a su segundo nacimiento en México por lo que pudo trazar su camino. De la misma manera que los escritores de la segunda generación alzaron su mundo sobre la expresión literaria, Vicente Rojo lo hizo sobre su geometría abstracta que acabó revelándose como alfabeto. Sus primeros cuadros se enmarcaron en la figuración, y en sus guerreros se ha visto la huella de la guerra vivida en España. Sin embargo, pronto vio que el discurso mediante el que quería integrarse en el mundo no era ese, por lo que empezó la búsqueda de las formas y las texturas con las que asentar una base. Mientras eso sucedía, los primeros trabajos que consiguió fueron gracias a la red de apoyo que a veces suponía la comunidad de exiliados republicanos, a los que Vicente Rojo siempre alude como *refugiados*, la manera habitual en que se hacía en México en aquella época. Gracias a un compañero comunista de su padre, empezó a trabajar en la UTEHA de José González Porto. La experiencia, lejos de reforzar su sentimiento de pertenencia a ese grupo, le distanció. Su recuerdo nos ejemplifica mediante una anécdota casi infantil las discusiones internas y los habituales enfrentamientos en el seno de la comunidad de exiliados: las constantes discusiones por reconocer la receta más

auténtica de las torrijas. Poco después, gracias a Federico Álvarez, compañero en las JSU, consigue empezar a trabajar con Miguel Prieto, también comunista y otro de los precursores de la modernización del diseño gráfico mexicano. Prieto es, al contrario que los trabajadores de UTEHA, la personalización de los ideales del refugiado admirado, del exiliado de la primera generación: un defensor de los valores de la República no sólo mediante su discurso, sino a través de sus actos. De él aprendió la discreción que tanto le caracteriza.

Vicente Rojo había vuelto a nacer y no tenía ningún deseo de recuperar lo que había visto en España. Otro aspecto que le distanciaba de los exiliados mayores y nostálgicos era que nunca creyó en la posibilidad del regreso ni en las maravillas que se podrían recuperar. Había vivido diez años en la Barcelona franquista y había visto demasiado horror como para creer en la reversibilidad de la situación. Él quería explorar las posibilidades de un país que le había deslumbrado con su luz y le había hecho sentirse plenamente mexicano. Es comprensible, por tanto, que no se identifique con los problemas de identidad que se han atribuido a los miembros de la segunda generación del exilio. La guerra, obviamente, determinó para siempre su infancia, así como el exilio de su padre, gracias al cual él pudo renacer. Tanto el conflicto bélico como el cambio forzado de país son circunstancias trascendentales que condicionan su vida, pero sin llegar a provocar en él la condición de exiliado. Vicente Rojo habla con un tono de voz bajo, aunque contundente, y mantiene en buena medida el acento de España, pero jamás de aferró al ceceo.

Aunque la infancia está constantemente presente en su obra, no es la memoria que reconstruyó el equipo de *En el balcón vacío*. Afirma que en buena parte sigue siendo el niño que juega a componer carteles de cine y que, fascinado por el libro como objeto, se sumerge en las historias que lee en las páginas. No hay idealización como no la hay en los terribles relatos biográficos de Thomas Bernhard, uno de sus autores admirados. Las ruinas de edificios y el dolor de las personas son el escenario en el que crecen los dos autores. Ambos son capaces de construir después de la aniquilación –utilizando un concepto del austríaco–, pero en el caso del artista mexicano, siempre manteniendo vivo el componente lúdico que puede aportar luz, color y formas nuevas.

La trayectoria profesional iniciada con Miguel Prieto siguió con otra persona clave para su formación: el escritor Fernando Benítez. Trabajando en los suplementos

culturales de referencia, editoriales e instituciones, participó de la efervescencia cultural que vivió México en los años sesenta, con lo que entró en contacto con las figuras intelectuales más destacadas del país, estableciendo estrechas amistades con muchas de ellas, como Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce o Juan Rulfo. Se le ha reconocido el mérito de contribuir a una nueva percepción de la cultura en el país en el que renació. Promovió la creación de una de las editoriales mexicanas más emblemáticas, Ediciones Era, una de sus tantas aportaciones, pero de la que afirma sentirse especialmente orgulloso.

Como pintor, a pesar de que su entorno más habitual era el literario, formó parte de la Generación de la Ruptura, que se esforzó denodadamente para invalidar la frase de Siqueiros «No hay más ruta que la nuestra». Siempre fiel a su búsqueda mediante la geometría abstracta, primero construyó su código con el que describió un paisaje de pirámides que más tarde ubicó en cartografías. El observador puede moverse por los espacios creados si está dispuesto a realizar el ejercicio de mirar conscientemente. Sobre los planos trazados por Vicente Rojo se alzan auténticas casas que nos acogen para regresar a la infancia, a una instancia muy primigenia, donde es posible renunciar a la identidad. Creativamente, él lo ha hecho continuamente. Atribuir esta fascinación a los problemas de identidad que se señalaron en los exiliados de segunda generación corresponde a quien quiera especular en este sentido, puesto que volvemos a pisar terreno resbaladizo. La renuncia a la propia identidad de Vicente Rojo trasciende la condición de exiliado, puesto que es un ejercicio constante para indagar en las posibilidades del pensamiento, en las realidades que crean las expresiones artísticas. Y para no perderse en tal proceso, sus signos y señales se convierten en casas que son letras.

Otra manera de renunciar a la identidad encontramos en la obra de Bárbara Jacobs. Cada uno de sus libros es un ejercicio en el proceso constante de construcción paralela de un discurso literario y de una mujer, como nos explicitó en su monumental novela *La dueña del Hotel Poe*. Desde sus primeras publicaciones demostró que la literatura –entendida como la experiencia provocada tanto por la lectura como por la escritura– es su forma de vida, puesto que a través de ella se estructura cognitivamente el mundo sensorial y los significados de las propias emociones y sensaciones. Es por este motivo por el que el estilo se convierte en algo fundamental, puesto que es la materia para edificar. Su estilo está marcado por las diferentes lenguas y tradiciones que aprehendió del seno familiar, en el

«cerco» creado por su abuelo materno, exitoso comerciante libanés emigrado, en la Colonia de Chimalistac. Allí convivió con la amplia familia «secuestrada» por el abuelo. Los rastros dejados por esta experiencia son evidentes en toda su producción literaria. Por parte paterna también es descendientes de emigrados libaneses, aunque su padre, perteneciente a la segunda generación, le lega con mucha más fuerza la experiencia de la derrota en la Guerra Civil Española. Si, como han afirmado algunos descendientes del exilio republicano español, heredaron algo de los sentimientos de los padres al escuchar las conversaciones en casa, los hijos de Emile Jacobs se ven obligados a indagarlas a partir de la intuición que provoca la visión del taciturno padre, quien no parece dispuesto a hablar sobre el tema. Precisamente, la novela *Las hojas muertas* es la construcción de la narración del exilio que heredan Bárbara Jacobs y sus hermanos.

La autora construye la propia vida a partir del discurso literario, como si quisiera decirnos que sólo somos voz. La suya, que es su estilo, permanece bien atenta a las pasiones con el propósito de representarlas. Su interés por la psicología se manifiesta cuando intenta dar forma a los pensamientos y emociones surgidos de la psique –o del alma, según las preferencias del lector–. Para dar con las mejores siluetas que nos ayuden a organizar la mente, acude a la literatura, introduciendo sus autores preferidos mediante sus discursos o bien como personajes literarios. Y cada uno aporta una pista o una silueta a un estilo literario en constante auto-observación, siempre dispuesto a volver a redibujarse. De la misma manera que Vicente Rojo parte de la geometría abstracta para buscar nuevas formas y trazar cartografías, el estilo de Bárbara Jacobs indaga constantemente en las posibilidades del lenguaje, mediante las palabras, sus combinatorias y las gramáticas de los diferentes idiomas que conoce o imagina. El único condicionante que se manifiesta es el de la energía creativa, el movimiento constante. En tal indefinición, que ha descrito con el término creado por ella misma de *desidentidad*, ha descubierto su naturaleza.

Hemos visto que para la configuración de un concepto tan propio han intervenido muchos factores que podemos asociar directamente con el exilio heredado, y como tales están manifiestamente representados en sus escritos. A la búsqueda indefinición por la que nos estamos desplazando contribuye la desaparición de líneas divisorias entre géneros, que es una de las características propias no sólo de la literatura actual, sino también de la de Bárbara Jacobs desde el inicio de

su escritura. Si se trata de alzar una vida sobre las posibilidades de la literatura, cualquiera de sus manifestaciones es válida para encontrar los recursos que se buscan, por lo que ha sido imposible ceñirse a su narrativa, su obra ensayística, sus artículos en prensa o sus escritos de arte. De la misma manera, cualquier experiencia vivida o imaginada es susceptible de convertirse en materia prima. Por tanto, encontramos análisis del exilio republicano español de 1939 *strictu sensu* cuando, por ejemplo, narra los años que su padre pasó en España con la Brigada Lincoln en *Las hojas muertas*, pero también en los artículos en prensa dedicados a la decepción que supuso que no se cumpliera la promesa de Negrín de dar la nacionalidad española a todos aquellos que combatieron en las Brigadas Internacionales, o en las impresiones escritas sobre la pintura de Vicente Rojo, su actual pareja. Por otra parte, en el momento en que reconstruye literariamente su relación con Augusto Monterroso, la proyección de este de los sentimientos provocados por el exilio también es vivida empáticamente por la autora. Para integrar como propia la estructura emocional que facilita la vivencia del exilio – guatemalteco en el caso de Monterroso – es necesaria primero una identificación y un reconocimiento con los valores que fueron castigados con la *expulsión*. Aunque entre los muchos aspectos sobre los que Bárbara Jacobs no se pronuncia también se encuentra la política, sabemos de sus simpatías por los ideales igualitarios y por la defensa de quienes han tenido menos suerte, pero no es hasta el momento en el que habla del posicionamiento político de su padre, de Vicente Rojo y de Augusto Monterroso cuando señala quiénes son los que tuvieron el corazón en el lado correcto. Su reconocimiento en los ideales por los que cree la pena luchar le hace compartir la derrota, por lo que asume con convencimiento la condición de heredera del exilio, la condición de los condenados a la expulsión.

La herencia del exilio está presente también en los trastornos psíquicos que aquejan a los personajes de sus obras, ya sean reales o ficticios. La insatisfacción vital de las personalidades por las que se siente atraída con frecuencia está relacionada con la desubicación espacial y con las dificultades para sentirse integrada en la sociedad. Si a ella le perturba el hecho de que todavía hoy tenga problemas para ser reconocida como escritora mexicana y se le incluya en antologías de autores emigrantes (*sic*), de alguna manera llega a entender mejor este hecho cuando repasa la historia de la literatura universal y encuentra problemas similares en las creaciones de Joyce, Cortázar o Monterroso, quien fuera su esposo por más de treinta años, hasta la muerte de él en 2003, a los 83 años.

Paradójicamente, el «tormento» provocado por el desplazamiento puede conducir finalmente a un lugar neutro, un espacio de transición en el que se espera poder aliviar el padecimiento. Son no lugares desde el punto de vista de que no tienen más personalidad que la esperanza de la mejoría, pero no poseen ninguna característica ni dan pie a circunstancia alguna que defina la personalidad del individuo que los habita. Este espacio de transición bien podría parecerse a la tierra de nadie que habitan durante un tiempo los exiliados, mientras esperan poder regresar a su espacio *verdadero*. Las instituciones psiquiátricas son escenarios habituales en la obra jacobsoniana, aunque solo sea para cuestionar si de verdad son los mejores lugares para calmar a quienes padecen la distancia. La inmovilidad a la que obligan estos espacios es un agresivo contraste para el desplazamiento continuo en el que vive el ser humano que está construyendo Bárbara Jacobs. De la misma manera que Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso, para nuestra autora parecemos castigados a un eterno peregrinaje desde que salimos de la infancia. La influencia freudiana es obvia, aunque nunca adoctrinadora, sino lo contrario: como es habitual en ella, el padre del psicoanálisis es invitado para suscitar el debate.

Sea como fuere, la infancia secuestrada por la familia en el cerco familiar creado por el abuelo materno es la patria originaria a la que es imposible regresar para Bárbara Jacobs. Tanto es así que llega a escribir, ya sea testimonialmente o en la *ficción*, que su única casa es la de sus padres. La familia como tema y muchos de sus miembros como personajes adquieren un protagonismo destacado en toda su escritura, de la misma manera que lo hace la figura de la nana. A pesar de los esfuerzos, no recuperará la casa originaria ni siquiera cuando pretende convertirse en la gerente del Hotel Poe para ser ella quien acoja a sus amigos y familiares. Un hotel es otro de los lugares de paso por antonomasia, vinculado estrechamente al viaje. Recordando que *su estilo es su escritura que es su vida*, podemos comprender que en *La dueña del Hotel Poe* nos quiere demostrar hasta qué punto el hotel es símbolo de la literatura. «El hogar lejos del hogar» era el lema del hotel que regentaba su padre, es decir, cuando alguien no puede estar en su casa, puede estar en un hotel, de la misma manera que quien no puede estar en *su vida* puede habitar en la literatura.

La reivindicación de la infancia, sin embargo, no significa necesariamente que la autora idealice esa etapa vital. Al contrario, con frecuencia reconstruye capítulos dolorosos de sus primeros años y de su adolescencia. Sí mantiene muy vivo,

como Vicente Rojo, el ánimo lúdico, como demuestran sus constantes juegos de palabras, las contorsiones a las que somete al lenguaje y el humor que distribuye en diferentes dosis a lo largo de toda su obra.

El continuo movimiento que mantienen los personajes de Bárbara Jacobs, verdaderos peregrinos mientras avanzan sus vidas, parece amenazar continuamente con alejarlos de su esencia, ya sea por una mala gestión individual o por los golpes del destino. De ahí la importancia de proporcionar la atención necesaria al análisis del punto de partida, y de ahí también la insatisfacción al comprobar de qué manera nos alejamos.

Trascendiendo la importancia que tanto Bárbara Jacobs como Vicente Rojo proporcionan a la infancia, las visiones del exilio de los dos creadores –desde experiencias vitales muy diferentes, aunque un buen día confluyeron, y dos trayectorias profesionales diversas– ofrecen puntos en común. Rojo rechaza ser considerado un refugiado, mientras que Jacobs reivindica en ella la condición de heredera de numerosos exilios y desplazamientos. Para el artista, la Guerra Civil Española es la circunstancia que definió su infancia y el desarrollo posterior de una vida que pudo construir gracias a la libertad que encontró en México. Por su parte, la escritora parece vivir permanentemente en un conflicto con una realidad construida a partir de muchas derrotas, en un eterno movimiento para dar con el discurso más verdadero con el que construir sus ficciones.

5. Anexos

5.1. Exilio heredado y descendientes del exilio

5.1.1. Tres generaciones de exilio y literatura: Josep Espinasa Massagué, alcalde republicano de Montcada i Reixac; Juan Espinasa Closas, profesor y escritor de origen español; y José María y Tatiana Espinasa Yllades

Seminario organizado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la UAB, a cargo de José María Espinasa Yllades

Sala de Juntas de la Facultad de Filosofía y Letras.

30 de abril de 2019. UAB

Yo, como estudioso del exilio, llego tarde al tema porque mis circunstancias vitales tienen una particularidad: mi abuelo me hablaba en catalán, y le debo a eso poder leer una lengua que tiene una extraordinaria literatura, pero mi padre no me hablaba en catalán. Él se había casado con una muchacha mexicana en los años cincuenta, de la ciudad de Guanajuato, donde él dio clases en la universidad un par de años. Yo me explico el hecho de que no me hablara en catalán, retrospectivamente, porque era una manera de evitar el desarraigo o el enclaustramiento en un gueto, que era un riesgo que siempre estuvo latente. En México se hacía mucha burla de un poeta que ustedes conocen, que es Luis Rius, quien después de llevar 45 años en México seguía ceceando. Era una manera de conservar el vínculo con esa hispanidad, a veces de una manera incluso un poco absurda, si no es que ridícula. En cambio, mi padre trató de que no viviéramos ese mundo del exilio como gueto, sino que estuviéramos integrados naturalmente a la sociedad mexicana. Y eso tiene que ver, creo yo, con que para esa generación, la de Luis Rius, la de mi padre, la de Jomí García Ascot, la de Manuel Durán, Blanco Aguinaga, Gerardo Deniz, la de los llamados hispanomexicanos, fue muy doloroso el desarraigo, de una manera diferente de la manera que lo fue para sus padres, que fueron los realmente exiliados. Mi padre nace en el 27, en el 36 tiene nueve años, en el 39, 12; llega a México en el 40, de 13 años. No decide él

irse al exilio, lo lleva su familia, el exiliado era mi abuelo. Mi abuelo tiene una particularidad, que ha sido bastante estudiada, que es el hecho de pertenecer al gremio de médicos, cuya profesión les dio un lugar en el exilio de cierta categoría, incluso desde la salida a Francia. Mi abuelo va a Argelès, pero le dan un trato especial porque es médico, y se encarga de controlar piojos, chinches, de atender enfermos, hasta cosas más delicadas, y eso le permite un *status* mayor, y pronto consigue, no en el *Sinaia*, que es el primer barco que lleva a México exiliados, o el que se ha tomado como símbolo del exilio, sino en el segundo, que es el *Mexique*. Ya instalado en México llama a su familia que había dejado en Catalunya, a su mujer, Dolores Closas, y a sus hijos, Juan, Carmen y Ramón. No lo sé de cierto porque no lo pude hablar nunca con él –yo tengo un buen recuerdo de mi abuelo, pero mi abuelo muere en el 64, es decir, cuando yo tenía 6 o 7 años, no era todavía alguien que le preguntara cómo vivió el exilio–, pero me da la impresión de que se dio cuenta muy rápido de que no iba a haber un regreso a España. De hecho, él regresa en los años sesenta por unos días, según nos explicaron de manera clandestina, a Montcada porque tenía todavía orden de captura y regresa para despedirse, porque le han diagnosticado un cáncer y le han dicho que le quedan cuatro meses de vida. Regresa, entra por la frontera con otros papeles, se despide de su lugar y regresa a México a morir. El hecho de que él nos haya hablado a mis hermanos y a mí en catalán –sobre todo a los que lo tratamos más, como mi hermana Tatiana, que es también escritora, y yo– nos dio esa posibilidad de leer y conocer una lengua extraordinaria y empezar a reconstruir ese camino hacia el padre, el abuelo, el bisabuelo... Yo sabía quién era mi abuelo, pero no tenía ni idea de quién era mi bisabuelo ni mi tatarabuelo, y ayer llegó una señora y me dio los nombres y me dijo lo que hacían, me llamó mucho la atención este asunto, porque además, dicho sea sinceramente, no me había preocupado nunca el saberlo, pero me emocionó el que me dieran esa información.

Yo sé catalán, aunque hablarlo me cuesta mucho trabajo, porque no es una lengua que hable con nadie, es una lengua que conozco de lectura, y que si estuviera en una isla desierta con alguien que sólo habla catalán le hablaría en catalán, pero como sé que ustedes me entienden en español, si intento hablarles en catalán se van a reír de mí. Entonces prefiero manejar la lengua que domino para una exposición de este tipo. Pero en México, cada que hay una conferencia o una mesa redonda sobre literatura catalana uno de los invitados soy yo, y eso porque no hay muchos, no porque sea un especialista. He traducido a Salvador

Espriu, he traducido a Gabriel Ferrater, he traducido, intentado, porque eso sí es difícil, a Foix. En fin, conozco la literatura catalana como un amateur que puede compartir ese entusiasmo con otros. Esto lo tuve bastante pronto, desde los 13, 14 años, cuando vine a vivir un par de años a Cataluña, viví aquí muy cerca, en Ripollet, con una hermana de mi abuelo, y ahí me permitió ese conocimiento de la lengua entrar más a fondo. Por ejemplo, yo comento mucho que me leí como veinte novelas de un narrador que creo que hoy está un poco olvidado, que es Manuel de Pedrolo, que en aquel tiempo hasta era candidato al Premio Nobel, cosa que habría tenido si no fuera por la oposición del gobierno español a que hubiera un premio Nobel catalán y mucho menos un narrador catalanista como era Pedrolo. Entonces, eso me permitió conocer la literatura catalana más o menos a fondo, y cuando regresé a México me entré a cursar la preparatoria a una de las escuelas que había formado el exilio español, el Instituto Luis Vives, y ahí sí me quedó claro mi descendencia de una rama particular de la sociedad mexicana que era la de los refugiados. ¿Por qué? Porque resulta que mis compañeros hablaban de mí en su casa y decían “claro, el hijo de Juan, o el nieto del doctor Espinasa”.

Empecé a tener más relación con eso, pero no a interesarme particularmente como un tema de estudio o investigación. A los 11 años uno quiere ser astronauta, a los 14 yo quería ser director de cine. Entonces me inscribí en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el único galardón que tuve estando ahí fue que durante casi cuarenta años fui el alumno más joven que ingresó a la escuela; ahora ya no, porque cambió la idea e ingresan desde muy jóvenes, antes las escuelas de cine más bien recibían gente ya formada. La idea pedagógica es que vinieran ya con estudios de otros lados. El hecho es que empecé a estudiar cine, hice algunos trabajos profesionales como documentalista y derivó años después en algo que es casi una paradoja, que es que yo me voy a estudiar cine a Francia, regreso en el 82 a México y con una enorme necesidad de encontrar empleo. Regresaba con una mano delante y otra detrás, no quería ir a vivir a casa de mis padres, ya había pasado por un primer matrimonio y tenía que encontrar empleo, casa, y después, si era posible, novia, pero en ese orden. Alguien me dijo que necesitaban un editor en la Universidad Autónoma Metropolitana, y yo con el chip puesto de buscar trabajo entendí que buscaban un editor de televisión o de cine, y nunca pensé que sería un editor de libros. Mientras estaba esperando que me recibiera la persona que me iba a entrevistar para el trabajo me di cuen-

ta, porque había un letrero que decía «Dirección de Publicaciones», que no era un editor de cine o televisión, sino un editor de libros. Yo había hecho revistas estudiantiles con mis compañeros de la preparatoria los primeros años de la universidad. Desempolvé inmediatamente en mi memoria los conocimientos de esa época que ustedes ya no conocieron, que era que se hacían las publicaciones con tira de tipografía, en papeles cuadriculados, y se medía 18 renglones, se recortaba y se empezaba de nuevo. Cuando me dijeron que si me sentía capaz de hacer los libros que publicaban en la Universidad yo dije irresponsablemente que sí. La ventaja fue que se hicieron muy pocos y en muchos años, entonces pude aprender más o menos el oficio de editor, del cual he vivido desde entonces y en el cual he tenido un desarrollo profesional por lo menos peculiar, curioso, porque mi abanico es muy amplio. He hecho revistas independientes de cine, con tirajes de mil ejemplares, he hecho una editorial fundamentalmente literaria, con tirajes de 300 o 500 ejemplares y he hecho un suplemento, *La Jornada Semanal*, que tenía medio millón de ejemplares. Entre una cosa y otra, conozco el desarrollo de esto.

Voy muy rápido para que entremos en lo que creo que les interesa más a ustedes, que es mi relación con la investigación y la edición del exilio. En *La Jornada Semanal*, yo era jefe de redacción, el director del suplemento era Roger Bartra, hijo de Agustí Bartra, un poeta muy importante que va con el exilio catalán a México. Quiero decir además que entre los cuarenta y los cincuenta, el 52 o 55, la capital de la cultura catalana era México, no Barcelona. Había editoriales, periódicos, premios, conferencias, cursos... Vamos, estaba muy activa la colonia catalana que había ido a mi país a vivir y a hacer ahí su vida. Ya a finales de los cincuenta empiezan a regresar Pere Quart, Pere Calders, después Agustí Bartra, con su mujer, Anna Murià, Carner y su mujer, que era belga, habían regresado un poco antes; y aquí mismo empezaba lentamente a haber un proceso de normalización aunque fuera clandestino de las editoriales catalanas, eso se va a transformar rápidamente, como les digo. Entro a trabajar a *La Jornada Semanal* bajo la dirección de Roger Bartra, lo cual suma a que vaya ampliando mi relación con ese exilio al que me doy cuenta de que pertenezco, que retrospectivamente, mirando hacia atrás, habría sido mi ámbito natural de no haber sido por esa actitud familiar que además agradezco de no ponernos en el globo de cristal que podía ser la comunidad de exiliados. Llegar a ella después fue para mí mucho más satisfactorio y mucho más, creo yo, enriquecedor que haber pertenecido a

ella desde el principio. Alguna vez fui al Orfeó Català y celebré el tió de Nadal, pero nunca bailé sardana, mis primos sí, los hijos de Carmen, la hermana menor de mi padre sí. Ellos cada domingo iban al Orfeó Català y hablaban catalán y tenían un poco esa esfera, en mi familia no. Entonces, el estar en un lugar como *La Jornada Semanal*, que era el suplemento cultural de un diario de mucho alcance en un momento además clave del país, porque en el 88 se da el fraude electoral que le roba las elecciones a Cuauhtémoc Cárdenas, con el gobierno ilegítimo de Carlos Salinas, y de manera central el levantamiento zapatista del 94. Entre el 88 y el 94 en México pasan muchísimas cosas. Entonces, ese mundo me da la perspectiva de mirar cómo, que es algo que ustedes conocen mejor que yo, cómo la cultura del exilio, de los hijos del exilio y de los nietos del exilio, se va integrando y forma parte del ADN de un país. Ayer lo decía muy crudamente, la Guerra Civil fue una tragedia para este país, para España, una tragedia increíble, pero el exilio español fue un enriquecimiento muy grande para México. Llegó una generación excepcional no solo en la cultura, en la medicina, en la ingeniería, en la arquitectura, en la química, en fin, el ejemplo que ponía era el de los médicos: en 1939 hay 3000 médicos en todo el país, en 1941 hay 5.200, porque llegan 2.200 médicos. Prácticamente se duplica la planta de médicos sin que el país invirtiera. Hay un gran gesto de generosidad del gobierno de Lázaro Cárdenas al recibir al exilio, ustedes conocen el famoso telegrama de ese pasaporte mexicano a cualquier ciudadano español que corra peligro en tierras españolas, es uno de los telegramas más célebres de la historia diplomática en el mundo, no solo en la mexicana o española.

Empiezo a mirar ese mundo del exilio, a interesarme en él, a trabajarlo, yo había leído mucho a Cernuda, a Prados, a Altolaguirre, Jorge Guillén, Pedro Salinas, desde luego a García Lorca, Machado y Juan Ramón, pero no se me había ocurrido que podían integrarse a un discurso literario como se me ocurrió entonces. Yo trabajaba, sobre todo, escritores mexicanos, escribía sobre Xavier Villaurrutia, sobre Carlos Pellicer, sobre Octavio Paz, y en México se utiliza la expresión de «me cayó el 20», darse cuenta de algo, era por las famosas cabinas de teléfonos, que uno ponía la moneda de veinte centavos y caía y entonces uno podía hablar, entonces se quedó la expresión «y me cayó el 20», pues me cayó el 20 de que Pellicer, Alberti y Lorca tenían un lenguaje en común, de que Cernuda y Altolaguirre dialogaban con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia y que los hijos de ese exilio, la generación de mi padre, entró en una contradicción con la realidad

mexicana en esta voluntad de arraigo o no, de conservarse, eso se nota mucho en Luis Rius, en esos poemas que parecen escritos casi en un contexto andaluz, incluso se casó con una bailarina de flamenco, había evidentemente una nostalgia que se volvió casi presente, y le impidió, en este caso a Rius, integrarse a la sociedad mexicana, en cambio hubo otros, como Tomás Segovia, que sí se integran rápidamente, y aunque forma parte en los años cuarenta de la generación del exilio, de la generación hispanomexicana, rompen pronto con ella y empiezan a formar parte de la cultura mexicana, y Segovia hace en los años cincuenta una revista importantísima que se llama *Revista Mexicana de Literatura*. No como en el caso de Rius, que hace *Clavileño* y *Segrel*, claros ejemplos de pertenencia a la tradición de refugiados. Por cierto, hay facsimilares impresos de *Hoja*, *Segrel* y *Clavileño*, que son revistas muy difíciles de conseguir y son fundamentales para entender la transición esa de los finales de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

Estoy en este recuento biográfico muy rápido. Cuando salgo de la Jornada Semanal, yo era un crítico feroz de la Academia, la enfermedad de la nota al pie, y en castigo me nombran editor de los libros de El Colegio de México. La institución académica más prestigiosa de México, que tiene su origen en la Casa de España. En la Casa de España dan clases Cernuda, León Felipe, Gaos, que crea la Nueva Filosofía Mexicana, los musicólogos, los químicos pasan al Politécnico. Ya en el Colegio de México ni modo que dijera que no veía el exilio, no había manera, y además me empieza a interesar ya vocacionalmente el trabajo como crítico sobre el asunto. Había sido editor de Tomás Segovia cuando estuvo en la Autónoma Metropolitana, era amigo de Gerardo Deniz, Juan Almela, un personaje que creo que es de los menos conocidos aquí y es fascinante. Y ya en el Colegio entro en contacto con James Valender, incluso todavía con alguno de los alumnos de Gaos, y del doctor Lira, y me invitan a participar en la Residencia de Estudiantes en un coloquio sobre Emilio Prados. Entonces a partir de ahí digamos ya que el camino era clarísimo, empecé a escribir con constancia de Moreno Villa, de Cernuda, de García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, de Domenchina, que era menos conocido. No me volví nunca un especialista, porque eso no está en mi vena, pero sí alguien que más o menos estaba enterado y que dentro del contexto de pertenecer a una institución como el Colegio de México, aunque no fuera como investigador o profesor sino como editor, me daba un contexto de privilegio. Tenía una biblioteca extraordinaria donde se encontraban todos los libros. Cuando yo estaba en el Luis Vives había esa reacción totalmente contra-

producente desde el punto de vista educativo del maestro que dice «castigado a la biblioteca», cosa que ahora te dicen que no hay que hacer porque no hay que identificar lectura con castigo. A mí me mandaron castigado a la biblioteca, y de repente había un montón de libros y era *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, edición de Séneca, o el *Poeta en Nueva York* en la edición de Séneca, o la poesía completa de Machado o la antología de Laurel. Y los maestros del Luis Vives, con bastante buen ojo, eso sí, docente, nos dejaban que nos los robáramos, uno metía el libro en el morral, y la bibliotecaria se daba cuenta pero pensaba que si había cincuenta libros para qué iba a reclamar, si lo quiere leer, que se lo lleve. Entonces, eso redondeó esa idea de reconstruir desde el futuro el pasado de un ADN cultural.

Una de las improntas de la República Española fue la apuesta por la cultura y la educación. Esa fue su gran virtud y esa fue la virtud que en México desarrollaron más. La cantidad de editoriales que se formaron en México a la llegada del exilio, no nos alcanzan los dedos de las manos para contarlos. No solo Séneca, sino Leyenda, el Fondo de Cultura, el Politécnico, la UNAM, las biografías Ganesa, Grijalbo, y en los años sesenta, Joaquín Mortiz y Editorial ERA, las dos editoriales que dan origen a lo que ahora es la literatura moderna mexicana. Con motivo de los 80 años del exilio, en México estábamos planeando una antología que empezara con Pedro Garfias y su famoso poema cuando ve las costas de Veracruz, que es uno de los poemas más malos que escribió, pero es muy famoso porque es muy significativo. Si Garfias hubiera escrito diez libros como *Primavera en Eaton Hastings* sería García Lorca. Ahora el poema en el *Sinaia* es el poema que se recita todos los 14 de abril, que se dice en los mítines, no sé si alguien ha ido a México y conoce la estatua a Pedro Garfias. Es horrorosa, no sé a quién se la encargaron, pero es un busto espantoso, dicen que Pedro Garfias era feo, pero creo que la escultura es una exageración. La antología empieza con Garfias y terminaría no con los nietos sino con los biznietos del exilio, caímos en cuenta que Ana García Bergua, una novelista hija de Emilio García Riera, un importante crítico de cine mexicano llegado de niño a México, tiene una hija que ha publicado un par de libros de poesía y que tiene 21 años, entonces nos parecía muy interesantes no limitarnos a Segovia o Angelina Muñoz o Francisca Perujo, sino seguir con Antonio Deltoro, con Mariángeles Comesaña, Francisco Segovia, conmigo, con mi hermana, hasta llegar a los que son 25 años menores que nosotros. Por lo menos, seis generaciones porque una de las cosas que me parece en México es

interesante hacer, más para México que para acá, es estudiar cómo el exilio se fue volviendo parte del sistema natural de vasos comunicantes de México. Yo no sé si alguien conoce o ha oído hablar de Oriol Malló, un periodista español que aquí ganó el Premio Nacional de Periodismo con un libro muy escandaloso que se llamó *El cártel español*, que era sobre las relaciones del Opus Dei con las dictaduras latinoamericanas, con Pinochet, con Videla, es un libro impresionante. Se fue a México, vive allí actualmente, y él lleva años escribiendo un libro muy interesante que es seguir las líneas del exilio y ver adónde llevan. Por ejemplo, en 1994, en México ocurre esa enorme crisis económica que lleva por nombre *El error de diciembre*, cuyo culpable era el ministro de Economía Serra Puche, sobrino del doctor Puche, presidente de la República en el exilio. Todo el gobierno del PRI a lo largo de sus distintos sexenios estaba lleno de hijos y nietos de exiliados trabajando en esos gobiernos, incluso hay esa famosa anécdota ridícula porque demuestra el país bananero que fue en un momento México o que sigue siendo, que es que el presidente Echeverría, en los años setenta, rodeado de cuadros formados en el Colegio Madrid, en el Colegio de México y en el Luis Vives, le dice a su ministro de relaciones exteriores «Franco va a fusilar a los vascos en Gijón», el famoso proceso de Asturias, y entonces Echeverría dice «rompemos relaciones con España», y el ministro le dice «no tenemos, tenemos con la República Española, con España no, no se han restituido», entonces qué hacemos, una carta de protesta, no, algo más terminante, cuál es la industria más importante de los españoles en México, la línea aérea Iberia, que la tome el ejército, y la tomó. Llegó el ejército, rodeó Iberia y sacó a los empleados. Era un poquito bananero el asunto. Oriol Malló sigue estas líneas de desarrollo. Así pues podemos tener, Echeverría es 70-76, pero en 1968 tenemos a Marcelino Perelló, que creo que estuvo en esta universidad, como líder del movimiento estudiantil, al menos cuatro de los doce miembros del Consejo Nacional de Huelgas son hijos de exiliados, y en el 88, con el movimiento del Frente Democrático, Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del General Cárdenas concentra a su alrededor a muchos cuadros ya bisnietos del exilio y los movimientos estudiantiles cuentan con gente como Carlos Ímaz, nieto de Eugenio Ímaz, el extraordinario filósofo que va a México en el 36.

En ese contexto, mi interés vocacional en los últimos años ha sido la recuperación de lo que se llama generación hispanomexicana, empezando por el caso de mi padre, que fue un profesor de filosofía muy conocido, legendario incluso, los alumnos le recuerdan con mucho cariño y entusiasmo, formó a muchas generacio-

nes, pero que como escritor tenía una cosa enredada, le costaba mucho entregar, preparaba una conferencia y la conferencia era extraordinaria y alguien le decía dame la conferencia para publicarla y entonces él desaparecía con la conferencia corriendo y no la entregaba, porque tenía una obsesión por la precisión del español que se nota en sus libros. Es un español muy exacto, muy preciso, muy rico, no en el estilo de Gabriel Miró o de Lezama Lima, barroco, sino de precisión conceptual y descriptiva. A la muerte de mi padre, en Ediciones Sin Nombre, la editorial que fundamos Ana María Jaramillo y yo hace veinte años, hemos ido publicando algunas de las cosas que encontramos en los cajones de mi padre. Primero apareció una de las cosas que a mi padre le interesó mucho, el cine. Él era animador de un club de cine también legendario, sobre todo porque después de ver una película de Bergman o de Antonioni se quedaba cinco horas explicándola... Recogimos los ensayos sobre Antonioni en el libro *La presencia de Michelangelo Antonioni*; después había publicado en los años cincuenta una novela que era una especie de Lolita mexicana que se llama *Las comulgantes*, que había aparecido sin pena ni gloria pero que a mí me había parecido una muy buena novela, y una serie de cuentos que se llama *El parque y otros relatos*.

En *Ediciones Sin Nombre* también hemos publicado a Gerardo Deniz, hemos publicado a Tomás Segovia, a Angelina Muñiz, estoy tratando de reunir la obra literaria de Francisca Perujo. Con esto acabo, en el 2014, con motivo de los 75 años de la llegada del *Sinaia*, en el Museo de la Ciudad de México que dirijo desde el 2013 hicimos una gran exposición que se tituló *Los exiliados españoles y la cultura mexicana*, una exposición enorme, muy impresionante ver todo junto. Por ejemplo, en una de las salas había un mapa de la ciudad en el piso y señalados los lugares claves del exilio, el Luis Vives, la Academia Hispanomexicana, la Embajada de la República, y era muy aleccionador ver la ciudad con una presencia enorme, y gracias al instituto Cervantes hicieron ese mapa en la web, y era posible verlo. Muy bonita exposición, y le propuse al Ateneo Español, del cual yo había escrito un ensayo sobre su historia, que se funda en 1950 a raíz de la disolución del Ateneo Ramón y Cajal –que era formado por médicos y que había hecho una revista que se titula *Anales de Ramón y Cajal*, que fue muy importante dentro de la evolución de la medicina mexicana–, y le propuse al Ateneo que por qué no se hacía una colección de libros sobre el exilio, que no tuviera las características que tenía la que dirigía James Valender en el Colegio de México ni la que surgía de grupos como GEXEL, sino más de cara a la historia cotidiana, que se enviara una convocatoria

a los descendientes del exilio invitando a que si tenían diarios, correspondencias, testimonios, escritos, cuentos, novelas, poemas..., los enviaran a la biblioteca del Ateneo y que los que tuvieran un sentido se harían libros. Esa colección lleva alrededor de 15 títulos cinco años después. Cuando se hace una colección así las posibilidades de que salga mal son muy amplias, sin embargo ha salido espléndidamente bien, los libros que han llegado son muy buenos, los que se han hecho impresos en papel, 1000 ejemplares, por ejemplo un libro de Alain Derbez sobre sus padres adoptivos, exiliados; o de Federico Arana, hijo de Arana, el gran librero republicano, que es una biografía de su familia, donde no deja títere con cabeza, habla mal de todo mundo menos de su madre. Esta colección de libros del Ateneo va configurando un panorama complementario desde la memoria cotidiana o del hombre común respecto a las colecciones que se hacen en el Colegio de México, en la UNAM en la Cátedra del Exilio o desde luego en Renacimiento. Ha sido realmente muy interesante ver cómo llegan estos testimonios. El de mi abuelo, que yo recibí hará poco más de tres años, a la muerte de mi tío Ramón, cuando el hermano menor de mi padre, el hijo menor de José Espinasa Massagué, me dio las cartas que había escrito mi abuelo a su mujer desde Francia y desde México.

Este es el panorama de cómo he llegado ahora a ser no un especialista en el exilio, pero sí un editor muy constante de obras y trabajos sobre el exilio. Gerardo Deniz, Juan Almela, tiene un artículo lleno de mala leche que el título es más o menos «De la nefasta influencia del exilio español en la cultura mexicana». Es una delicia, se lo recomiendo. Gracias

Turno de preguntas

.....

Sobre Gerardo Deniz

El padre de Deniz fue secretario de Azaña y era un hombre de formación científica que en México se ganó la vida corrigiendo pruebas de libros de química y matemáticas, que como sabemos son muy difíciles de corregir. Y los industriales mexicanos le pagaban una miseria. A Deniz le entristecía mucho decir que su padre perdió los ojos por un salario miserable corrigiendo los libros de textos de química y matemáticas. Pero Deniz había estudiado química, pero de la Facultad

de Química lo corrieron porque corregía a todos los profesores, tenía una especie de Asperger de superdotado monocorde en la química y lo echaron, y entonces se volvió escritor por su gran admiración y el apoyo que le dio Octavio Paz. Entonces yo me acuerdo un día estar en casa de Deniz, él corrigió las primeras siete ediciones de *Libertad bajo palabra*, la primera recopilación de poemas de Octavio Paz. Estaban llenas de anotaciones. Y decía que donde Paz ponía el ojo ponía la bala: todo lo que quitaba era lo mejor.

La generación posterior a la mía lo leyó con mucho fervor y lo contrapuso a la poesía de José Emilio Pacheco, poesía clara, transparente. A Deniz no se le entiende, es barroco, es enrevesado, sus referencias son muy complicadas, es muy exigente.

Otro caso que no se ha estudiado son los que son mayores que esa generación pero no eran conocidos en España, como el caso paradigmático de Adolfo Sánchez Vázquez, poeta y filósofo, teórico de la estética marxista, que yo creo que debe ser del 17 o del 18, debe haber llegado a México de 21 años. Y la generación de *Hora de España*, que mucha de ella se va a los EUA como profesor invitado y se desvincula del exilio mexicano y simplemente desaparecen en esa amargura que Deniz tiene tan presente. Yo sí creo que Deniz era sincero en ese rechazo. Sentía que el exilio se había vuelto una industria, un poco como me ocurrió un poco a mí en mi generación, que había algunos que decían «es que soy refugiado de Chile o de Argentina» y tenías que tratarlos con miramiento, y se volvía un chantaje. Deniz era muy reacio a eso, muy duro. No tuvo una vida fácil, siempre vivió a la quinta pregunta, la fama como poeta no da dinero.

Sobre 'En el balcón vacío'

Jomí García Ascot le dijo a mi padre que buscaba una protagonista para el papel de la niña. Mi padre le dijo que tenía la persona perfecta, es la hermana de Iri Pereña, que era mujer de Ramon mi tío, el hermano menor de mi padre, y en efecto es uno de los hallazgos de la película, un rostro fascinante, el caso de *Cría cuervos*, no es que sean buenas actrices, pero ante la cámara comunican algo muy sorprendente. La historia de Pereña también es sorprendente. Se sube a un avión en la Habana y se sube al avión pero no llega. Todo el mundo dice que lo tiran en Trujillo.

¿Cómo es recuperada la memoria del exilio?

Yo creo que el exilio está muy presente, aunque no con una voluntad explícita. Yo nunca me he reivindicado como poeta español o del exilio, yo soy un poeta mexicano, y Ana García Bergua es una novelista mexicana, y Francisco Segovia es un poeta mexicano, pero es inevitable que haya ciertas características que surgen, a veces del temperamento. Esto los estudiosos serios lo han señalado con esta cuestión muy evidente de la apuesta por la cultura, si ves lo que ocurre entre el 31 y el 36, lo que ocurre en España es un milagro, empiezan editoriales, teatro, música... Lo puedes situar antes, viene de los noventayochistas, y de la generación del 14, pero es evidente que hay una apuesta, no he hecho el ejercicio, pero si piensas de los nietos o biznietos de exiliados cuántos son escritores y de los nietos o biznietos de mexicanos cuántos son escritores, te puedo asegurar que es muy alto el número de los que son escritores biznietos del exilio, hay una apuesta por eso, hay un gen anímico. Ahora hablábamos de Mada Carreño, *Los diablos sueltos*. Recuerdo haberla leído hace treinta años, era excepcional. Creo que no escribió más, también hija de exiliados. Anamari Gomis, con la novela basada en la figura de su padre; y así te encuentras... Con motivo de la exposición en el Museo organizamos con el Ateneo unas charlas que se llamaban *Recordar el olvido*, que fue el título que le dimos después a la colección de libros que mencioné. Creo que quedaba Miaja, que tiene 101 años, es el único que yo conozco que combatió, todos los demás ya están muertos. Los que estaban ahí eran hijos, nietos o biznietos, y las historias eran maravillosas, por ejemplo, Mariángeles Comesaña, que cuenta que hace 15 años en Galicia la llamó el alcalde de la población de donde era su padre, del PP, y le dijo que la quería invitar a un acto en el que le iban a poner a una calle el nombre de su padre. Mariángeles se sorprendió, el PP una calle a su padre, que era comunista ortodoxo y rojo hasta sacarle brillo. Y la invitaron, y al hermano, y estaban el día de la develación del nombre, todo banderas, con no sé si martillos, y de pronto se hace un silencio y aparecen tres monjas a las que les abren el campo y las dejan llegar al estrado y las ponen al lado. Y le dicen que su padre era el médico del lugar y atendía el convento de clausura, y lo recuerdan con tanto cariño que han dejado salir a tres por primera vez en tantos años para venir a la develación de la placa. Es una historia maravillosa. Todas esas historias de vida, contribuyen a enriquecer desde otra perspectiva, no solo la sociológica. Supongo que han leído a Clara Lida, que es una extraordinaria profesora e investigadora, pero es de las que dice «68% de

tanto», no le importan los nombres. Yo creo que es un momento importante en el que esas historias de vida tienen que aparecer. Otra muy buena, la mujer de Paco Ignacio Taibo, actual director del Fondo de Cultura Económica, Paloma Sanz, contó en esas charlas que su padre era alcalde y que estalla la guerra y que sale la gente a la calle. Él era de un pueblo comunista y van a la iglesia a fusilar al cura, y su padre dijo que no lo fusilaran, bueno pues a quemar el cristo de la iglesia, tampoco les dejó, pero le prendieron fuego, pero el cristo no se quemaba y entonces empezaron a gritar que era un milagro y entonces dijo que sí había que quemarlo.

Repercusión de la obra de los poetas exiliados: Salinas, Jorge Guillén, Altolaquirre...

Si tú ves Ediciones Sin Nombre, la colección de poesía, pensarás qué descarados, se fusilaron a Bergamín en Séneca, y es verdad. Digamos que yo no le llamo descarado, sino homenaje, y sí, es evidente que el Fondo de Cultura en muchas de sus colecciones sigue teniendo esa imagen que crearon los que trabajaron en el Fondo, que ya estaba creado cuando llegó el exilio, pero se integraron Díez Canelo, Giner de los Ríos, León Felipe, Moreno Villa como traductor, Ímaz como gran traductor de filosofía. Editorialmente sigue siendo lo mismo, por eso es muy interesante el trabajo que me platicó Manuel que se está haciendo sobre los editores, porque digamos que en México en este momento hay un fenómeno de pequeñas editoriales, absolutamente sorprendente en un país con un índice de lectura por debajo de lo aceptable, que hay 60 editoriales de nivel. Te puedo decir que un 20% tiene al frente gente que son nietos o biznietos del exilio, editorialmente. En literatura decir que Cernuda influye mucho a los poetas de mi generación y a la que sigue pues es decir una obviedad, pero también influye Prados de manera más secreta. Prados, que influyó mucho en la generación de Segovia, García Ascot, Rius, Xirau, incluso Deniz. Machado es otra presencia todo el tiempo, Juan Ramón, digamos que alguien como Antonio Deltoro, que es un poeta 10 años mayor que yo, de los importantes, tiene la presencia de Machado muy fuerte; a mí me han dicho que mi poesía se parece, ya quisiera, a la de Rafael Alberti, es un orgullo que me lo digan... Domenchina no, es más desconocido, es una poesía menos llamativa, tampoco la de Rejano, que es otra figura importante. León Felipe es una idea de la poesía que ha envejecido... En

narrativa, digamos que gente como Sender se integró plenamente a lo que eran los realistas mexicanos, como Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, y hay en eso una cosa que sí está presente. Yo creo que, por ejemplo, cuando empezamos a hacer los primeros apuntes para pensar si era viable esta antología me sorprendió que apuntando entre tres los poetas que habían nacido entre 40 y 50 fueran tantos, por ejemplo está José Ramón Enríquez, que es un poeta que debe tener 70 o 75 años, hijo de Isidoro Enríquez Calleja, que es un autor muy curioso, vive en Mérida, Yucatán, autor de teatro en verso, que es una cosa extraña, homosexual y comunista y católico. Bergamín era católico y comunista, pues él le suma la homosexualidad, y sí hay una presencia, lo que mencionaba antes. De pronto vemos que muchachos de 17, 18, 19 años que están empezando a publicar sus primeros poemas en revistas resulta que vienen de esa prosapia.

Sobre la exposición de México y el exilio

Se montó una tercera parte en Madrid. Iba a venir a Montjuich, pero no sé por qué se cayó. Es una exposición demasiado cara para itinerar. Yo creo que tenemos pendiente, españoles y mexicanos, una exposición que dé cuenta de una parte menos estudiada o menos proyectada, que es la de los pintores. A México fueron muchos pintores, digamos el caso más célebre sería Ramón Gaya. Regresa a Europa y termina en España y siendo reconocido con el Premio Nacional de Artes, y hay un museo en Murcia. Ceferino Palencia, Climent, Valbuena, Elvira Gascón, Souto padre... Arturo Souto Alabarce es de la generación de mi padre, es un narrador excepcional, acaba de publicarse en México una reunión de cuentos, Bonilla editores, que es otro editor de origen exiliado. El señor Bonilla fue un gran librero en la época de la República y después en México. Habría que pensar en una exposición, hay una cosa que está relacionado con el poder económico. Tú pones "Arturo Souto" en Google y te aparece la Wikipedia, y de los 40 años que estuvo en México no pone nada. España tiene un problema con ese olvido. La Transición no va a ocurrir de verdad hasta que se asuma que en el 76 los nuevos demócratas no querían oír hablar de 1936, ni Felipe, ni Guerra, es evidente que no querían saber de eso, que le metiera ruido... Pero también es un problema de los mexicanos, Segovia lo decía muy bien: «En España me llaman

el mexicano, y en México el español, entonces, como decía Max Aub me quedo entre dos aguas, no soy ni de aquí ni de allá». Lo decía también Blanco Aguinaga con más desarrollo conceptual, y yo creo, yo difiero de Blanco Aguinaga, que decía que esos escritores pertenecen a España. Yo decía no, Blanco Aguinaga pertenece a México, sí, escribió sobre Unamuno, pero debería ser estudiado como un escritor mexicano, como lo es Tomás Segovia, o como lo es Jomí García Ascot, o como lo es Luis Rius, o como lo es Gerardo Deniz, no pertenecen a la tradición española, pertenecen a la tradición mexicana y a México, un país donde el nacionalismo tuvo su sentido en su momento, pero también sabemos que el nacionalismo es un enorme peligro, que lleva a cegar la mirada y a hacer que construyamos muchas tonterías, entonces el famoso «no hay más ruta que la nuestra», de Siqueiros, en los años cincuenta, esa frase que hoy nos da risa, entonces era un eslogan, era una consigna. Qué horror que solo hay una ruta. Sí creo que es un problema que está en los dos lados por diferentes causas, en España porque no se quiere ver, no se quiere recordar lo que pasó, intenté ver *Cuéntame cómo pasó* y no pude. Y en México porque son gachupines. La palabra *gachupín* se entiende, ¿verdad? Esa cosa como despectiva para referirse a los españoles que viven en México. Entonces hay un peligro en eso, hay una responsabilidad compartida, James Valender hizo una antología bien hecha de poesía del exilio, pero se detiene en ese momento porque considera que los siguientes ya son mexicanos, pero entonces se recorta una de las evoluciones de eso mismo. Y digamos que México tendría que ser capaz de pensar que Luis Cernuda después de venir a México publicó *Desolación de la Quimera*, *Ocnos*, *Variaciones*, ensayos de poesía inglesa... llegaron de 40 años y algunos vivieron 40 más, eso quiere decir que no dejaron de hacer. Si es mejor la que se hizo acá o lo que se hizo después es una discusión entre nosotros, entre los críticos, pero el que busca información debería tenerla, debería saber qué pasó con Climent, con Palencia, con Souto, Gaya se fue de México porque Ribera dijo «Ay de aquél que haga una exhibición a Ramón Gaya», porque a Ramón Gaya se le ocurrió criticar a Diego Rivera. Era muy monolítico el asunto, ¿cómo viene un español a decirnos lo que hay que pintar? A mí me cae muy mal Diego Rivera, digo que es un mediocre pintor de alcatraces, pero bueno, Orozco no, y Siqueiros es también un buen pintor. La pintura mexicana es extraordinaria. Otro caso, Vicente Rojo, yo creo que es un pintor mexicano, que bueno que en Catalunya le hagan caso, pero es un pintor que nos corresponde a nosotros reivindicarlo como parte de nuestra cultura. Es complejo.

Sobre regresos

Yo creo que eso tiene que ver con la biografía de cada quien. Eduardo Vázquez Martín es nieto de Sánchez Ocaña, hijo de Mari Martín, importante pintora que murió joven, alumna de Diego Rivera, que hizo muchas cosas y es una de las figuras de los hispanomexicanos en la pintura. El padre de Eduardo era arquitecto, trabajó con el gran arquitecto del exilio, y su padre tuvo siempre la pasión por el flamenco. Eduardo vivió aquí 10 años, vino por el noventa a ayudar a Alejandro Aura en la Casa de México en Madrid y vivió 10 años acá, donde escribió poemas sobre España. El regreso es un problema porque en realidad nunca hay regreso, no hay paraíso, más que el paraíso perdido. Es una frase irónica de Borges, pero tiene mucho sentido. No existe el Paraíso, todo paraíso es perdido, tú estás con esa nostalgia. En una ocasión que presenté en México la revista *Turia*, yo decía que una imagen seguramente imaginada pero muy simbólica, era recordar a mis abuelos sentados en la playa de Acapulco mirando el mar en un día muy claro y que uno le dijera al otro «es que creo que se ven las costas españolas», entonces te dabas cuenta de que era el otro océano, o sea que ya no es solo que no sea posible por la distancia, sino que es el otro lado, ¿qué importaba? Había una ilusión como la anécdota que cuentan de un diplomático mexicano en Londres que era el embajador y siempre que abría la ventana y veía la bruma londinense decía «debe haber Norte en Veracruz». Entonces, es evidente que para un mexicano no vinculado al exilio venir de paseo a Madrid, Sevilla, Barcelona, Valencia, no es lo mismo que para alguien que tiene una cierta historia. Yo ayer comentaba en un contexto más personal que, cuando yo llego, con 14 años a Ripollet, mi tía Teresa, hermana de mi abuelo, me abre la casa y me pasa al consultorio de mi tío, que se había ido al exilio a Venezuela, que estaba intacto, como en 1939, esperando que alguien regresara, y el que regresa es un muchacho de 14 años que no tiene sobre su espalda la historia, pero para ella sí, era los que se fueron hace 50 años, era una cosa fuerte, y parecía novela de Galdós, porque el estetoscopio era el de entonces, que ya no debía servir, el matraz era más pieza de antigüedad. Entonces es evidente que yo puedo tener una sensibilidad distinta cuando vengo de joven o ahora cuando vengo a Barcelona que la que tendrá alguien que no tenga esa rama del mestizaje mexicano. Alguna vez yo llegué a pensar, había una fundación en el País Vasco que me sondeó por si quería venir a trabajar a San Sebastián hace 20 años y lo llegué a pensar, pero no como un regreso, era un mexicano que venía a trabajar a España.

Sobre su relación con Ripollet y Montcada i Reixac

Aquí solo quedó mi tía Teresa, que no tuvo hijos. Mi tía María, que era hija de un hermano de mi abuelo, María Espinasa, había ido a Venezuela pero había dejado la hija aquí, y ella sí estuvo activa políticamente. Más desde la parte catalanista. El que vivía en Ripollet era Ramón Espinasa Massaguer, y era el médico del pueblo. Mi abuelo era el de Montcada y había sido alcalde, el primer alcalde republicano en 1931. Mi abuelo, el que yo conocí, era un señor que no dormía con la corbata porque supongo que su mujer no le dejaba, era impecable de corbata y traje, era el típico caballero español, y de pronto me regala un libro un historiadador, un libro sobre los alcaldes de Montcada y me entero que el día de posesión tiró el cuadro de Alfonso XIII por el balcón, no me podía imaginar a mi abuelo en esas circunstancias un poco de revolucionario ruso. Mi tía María Vialás sí estuvo activa. Cuando vine a vivir a Ripollet, mis escarceos políticos con CCOO, fueron a través de Rosa María Diumenjó y de Rosa María Ferré. En cambio, había la otra parte, la familia Closas, que era más bien de derechas.

Tenía catorce años cuando vine. Mi padre intenta regresar a España. Ya había cierta agitación. Todavía no estaba presente la muerte de Franco, que parecía eterna. Sí asistí a algunas manifestaciones, creo que fue la época en que se encierran en Montserrat algunos intelectuales, y yo estaba aquí. Estaba demasiado chico para ir para allá, pero mi tía María fue para Montserrat a apoyar y todo eso. Era una época muy interesante. Literariamente es una época en que se da la transición del realismo español y la aparición de los novísimos, y la presencia de García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, los latinoamericanos en Barcelona, que tiene su tinte legendario, sí es una época muy interesante. A mi padre en algún momento le propusieron venir a Bellaterra como profesor, y él vino a probar, vinimos mi madre él y yo. A los 15 días estaba desesperado por regresar a México y yo me quedé dos años. Empezaba Lluís Llach, yo creo, fui a las Siete Horas de canción de Canet de Mar, dormí en la playa, *L'estaca...*

5.1.2. Entrevistas a descendientes del exilio

Entrevista a Tatiana Espinasa. Escritora, poeta y docente.

Correo electrónico.

Preguntas:

Por edad, supongo que no conservas recuerdos directos de tu abuelo paterno, Josep Espinasa. Pero ¿qué recuerdo ha quedado en la familia?

¿Crees que tu padre se sentía un autor exiliado o alguien fuertemente marcado por el exilio? ¿Se sentía plenamente integrado en la sociedad mexicana?

¿A qué crees que se debe la poca difusión que ha tenido su obra literaria?

¿Cuál consideras que fue su principal legado? ¿Qué queda de su idea del Instituto Superior de Cultura?

En su obra hay un marcado tono nostálgico o melancólico, ¿hasta qué punto cree que es consecuencia del exilio, el propio o el de su padre?

¿Cómo hablaba tu padre de la relación con tu abuelo? ¿Tuvo algún peso sobre él la actividad política de su padre en Barcelona?

En varias ocasiones hace referencia a Montcada i Reixac en sus cuentos. ¿Solía hablar de Barcelona, de Montcada?

¿Cómo vivió el regreso a España durante un tiempo, para dar clases en la Universidad Autónoma de Barcelona?

Otaola lo menciona en su Librería de Arana y en Unos hombres. ¿Conoces si existe más bibliografía sobre su obra?

En tu caso, que eres plenamente mexicana ¿te consideras de alguna manera heredera del exilio? ¿Cómo se hereda el exilio?

¿Crees que el exilio o la condición de exiliada está presente en tu identidad o en tu manera de entender el mundo?

¿Crees que hay huella del exilio en tu poesía o en tus ensayos?

¿Sientes afinidad con escritores o intelectuales relacionados con el exilio, ya sean exiliados de la primera generación, sus hijos o sus nietos?

¿Cuál es tu relación con España/Cataluña?

José Luis Barrios me contó que tu madre, Alicia Yllades, se esforzó mucho por que mantuvierais vivo el contacto con Cataluña. ¿Sigue siendo así?

Respuesta del 19 de septiembre de 2018

Efectivamente, el *avi* Josep murió cuando yo era pequeña y lo recuerdo poco, muy poco. ¿Su influencia? Creo que, a una gran parte de la familia, su figura e historia nos marcó para siempre. El exilio, a la distancia, adquiere, además de la tristeza intrínseca al vencido, el heroísmo y la idealización. Nuestro abuelo había perdido la guerra... y, de alguna manera, era el vínculo que nos hacía «extraños» en nuestro país de nacimiento. En México, hace unos treinta años, un poco más quizá, ser hijo del exilio, o nieto, según se acepte, era la entrada a un cierto mundo, o cerrar las puertas definitivamente a él. En mi caso, recuerdo la confusión de ciertas personas: «¿tu abuelo era rojo.?» Y una cierta burla de mi alma. O, por otro lado, el respeto y la admiración profunda que se le tiene al refugiado que sobrepasó su propio exilio. (Obligándolo a agradecerle a un país lo que le quitó el suyo...)

En fin, que yo creo que sí, que el abuelo marcó nuestra historia, y la marca aún.

Con respecto a mi padre: a mí me pareció siempre un hombre atormentado por el exilio (¿no lo estamos todos?); era especialmente inadaptado al mundo que lo acogió, pero no por ello un hombre del exilio. Considero que, de alguna manera, vivió con la idea de una contingencia permanente, en un terreno que no sentía firme, bajo el asombro diario de, sí, efectivamente, haber creado una familia y vivir del magisterio, su vocación profunda. ¿El país perdido? Siempre ahí, como el origen y el reducto «puro» de la vida. ¿Idealizado? Yo considero que era lo único real, para él y, de verdad, un poco también para mí... De ahí mi «reconquista de la tierra perdida» a los 19 años en Bellaterra, tu universidad...

Respuestas del 21 de septiembre de 2018

Considero que mi padre no se interesó mucho en la publicación de su obra. Como todo autor, imagino que deseaba ser leído... De ahí a hacer una labor para publicar... No sé, creo que vivía entre dos vocaciones igualmente demandantes, escribir y dar cátedra. Yo lo recuerdo como un extraordinario maestro, un gran formador. (Sin aceptar influencia de la admiración filial, lo juro.)

Pero, también, recuerdo la lectura de sus cuentos y ensayos como esos momentos especialmente particulares y mágicos de mi juventud. Era como si recuperáramos, él y nosotros, toda la literatura, absolutamente toda, en esas tardes de encuentro. Más allá de eso, no pienso en él como un autor publicado. (Es triste, porque sus textos valen mucho la pena. Y no hay que olvidar que José María, mi hermano, ha ido publicándolos poco a poco). Con respecto a su legado: tampoco estoy muy segura de que él lo concebía como tal. El instituto surgió como un *modus vivendi* divertido para un grupo de amigos, todos maestros de alguna materia de humanidades, que vieron la oportunidad de ejercer su profesión en una escuela que ellos dirigieran y que, por ello, no les imponía trámites burocráticos y demás.... Que pensara, mi padre, que duraría hasta hoy, 55 años, siendo nuestro sitio de trabajo, imagino que jamás le pasó por la cabeza. (Yo misma me sorprendo de que exista aún... Hoy que la educación es lo adverso de lo que nosotros enseñamos).

Sé, por el tiempo que el instituto fue de ambos y por los años que mis hermanas y yo llevamos dirigiéndolo después de su muerte que, de todas todas, el ideal de un lugar que imparta cursos con libertad absoluta de cátedra y sin ningún tipo de segregación o prejuicio, es nuestro deseo y, ¿por qué no?, su legado. El grupo de maestros que lo fundó, era un «abanico» de modos de ser distintos que siempre defendieron la pluralidad, en cualquiera de sus manifestaciones, así como los distintos lenguajes filosóficos, literarios o estéticos.

Si Tomas Segovia dio o no cursos «formales» en la escuela te lo averiguo luego. Creo que José María debe saberlo. Yo lo recuerdo en las tertulias, pero no tomé cursos con él.

Sobre mi padre, sí, su tono nostálgico es propio de su condición de exilado, tanto él como su padre, su familia toda, no superaron nunca la idea de la expulsión, la imposición del destierro. Pienso, además, que su exilio fue en el momento de su adolescencia, de sus primeros amores, y eso lo marcó para siempre. Claro, la vida, el arte, transfiguraron esa cicatriz, la hicieron menos visible, pero... no hay olvido para, ni, de la guerra. Fue un hombre herido (y lo afirmo, yo que soy producto de ese exilio.)

Desde luego que Barcelona y la actividad política de su padre lo influyeron y marcaron siempre. No creo que hubiera un solo instante donde no se notara eso. El exilio te vuelve temeroso, sobre todo ese exilio fratricida; y vuelves a creer... pero ya perdiste una vez. Como decía él, citando a alguien que no recuerdo, «ganamos la guerra porque la perdimos...» Y por último, en la entrega del día de hoy: Montcada i Reixac.... ¿que si hablaba de ella? Jamás la dejó, nunca la abandonó al olvido. Todo era referentes a su tierra, a su casa, a sus compañeros de juegos, a su bicicleta; era tanto así, que el día que la conocí y que visité sus sitios y sus lugares, a su familia, algo en mí entendió por fin el valor de la ausencia y su enorme capacidad creadora...

Espero que te sirva de algo este recuento que despierta en mí mi propio exilio, mi edad que ha pasado y ha apartado esos bellos recuerdos de mi Barcelona, la mía propia, como un gran homenaje a mis padres. Reitero mi agradecimiento y seguiré contándote más, más adelante.

Respuestas del 22 de septiembre

Con respecto a la experiencia de mi padre de retorno a Barcelona y su labor en Bellaterra, no sé mucho. O era muy joven o no estuve atenta. Lo que sí sé es que él siempre me decía que: «...devolverle a alguien, a los cincuenta años, un país que le quitaste a los diez y ocho... No, no es justo».

Podríamos inferir que, para no vivir aún más en el destierro, no intentó el regreso con verdaderas ganas ni ánimos... ¿Un segundo destierro? (¿Ahora voluntario?) Te cuento algo. El hermano de mi padre, Ramón, quiso volver... Su esposa, catalana también, reaccionó así: «¿Se nos ha perdido algo en Barcelona? ¿Qué es para nosotros esta Barcelona?» Creo que es normal la reacción; las heridas de guerra... ¿sanaran algún día?

Me considero, si no hija, «nieta» del Exilio. Y sí, sí se hereda la condición. ¿Realmente hasta dónde? Yo creo que depende de cada uno. Tengo primos que lo que quieren es olvidar absolutamente todo lo referente a la guerra; nosotros, en cambio, los Espinasa Yllades, hemos intentado preservar la memoria, el recuerdo vivo de la tierra perdida... A mí, la herencia me inoculó contra cualquier nacionalismo, incluido el regional, haciéndome una mujer contenta ahí donde me encuentre. Sí, amo las lenguas y los países, y, lo que más desearía, es tener los medios para poder vivir ciertas temporadas fuera. Nunca me he sentido del todo mexicana, aunque este país me ha dado todo lo que soy... Siendo sincera: los «desterrados» viven de una manera, es decir, se saben exilados; sus herederos, se sienten exilados. (Eso pienso yo.)

Creo que en mis escritos y en mi vida está presente el exilio, sí. Pero, considero que le debo mi capacidad de apertura y aceptación, mi pluralidad de vistas, no mis nostalgias. Pienso que «esas» son propias... jajaja (Difiero de aquellos que utilizan el exilio como elemento reivindicado, sin tomar en cuenta el gran dolor de los sobrevivientes, el verdadero dolor, ese, que no se hereda...)

No solo me siento cercana a los escritores del exilio sino que, de igual manera, he dado cursos acerca de él y sus nuevas interpretaciones; la inmigración ha sacado de nuevo a la luz la idea de los países y su absurda pureza nacional. Si no utilizamos ahora todo lo aprendido... ¿cuándo?

Mi relación con Cataluña está intacta; amo esa tierra, su lengua, sus ciudades, su arte. No tengo mucho contacto ahora con gente allá porque han muerto todos los que yo quería. Mi vida allá fue de los 16 a los 24 años, yendo, cada que podía. Después, la vida solita me hizo anclarme en México e ir menos. Han pasado 35 años... (Y Cataluña ha caído en muchas cosas que en mi época hubiera impedido)

Con respecto a lo que te dijo José Luis Barrios, un amigo que la vida ha vuelto lejano, sí, mi madre siempre mantuvo viva la idea de Cataluña. Siendo mexicana hija de españoles inmigrados, respetó, idealizó y promovió la ida del exilio en nosotros. Intentó siempre que volviéramos a Barcelona, pero la... ¿injusticia? cometida a mi padre siempre lo impidió.

Te reitero Sonia, pienso que el Exilio te vuelve un ser herido y que, pasadas mínimo dos generaciones, las heridas siguen ahí, aunque de distinta manera.

Entrevista a Francisco Segovia. Escritor y poeta.

Correo electrónico.

Respuestas del 27 de septiembre de 2018

Tu padre escribió que «vivía en el exilio». ¿Cómo crees que le marcó esta experiencia? ¿Se sentía plenamente integrado en la sociedad mexicana?

Mi padre solía decir que los verdaderos exiliados habían sido sus padres, no él mismo. Con eso quería decir que él, siendo apenas un niño, no tomó la decisión de partir al exilio, como en cambio lo decidieron sus padres. Y es verdad: a él no lo arrancaron de «una vida hecha» sino que tuvo que ir haciendo la suya a su manera, y eso fue ya en México. En ese sentido, estaba plenamente integrado a la sociedad mexicana. Si acaso, lo distinguía de los demás mexicanos (aparte de la pronunciación española de la ce, que, aunque leve, nunca perdió) justo esa voluntad de integración. Él evitaba a toda costa la vida del *ghetto*, y decidió ahorrársela también a sus hijos. Esto no significa que cortara de tajo los lazos que lo unían con el exilio (fueron muy importantes en su formación, por ejemplo, Emilio Prados y –sobre todo– Ramón Gaya), pero fue algo que no pasó a nosotros, sus hijos. En realidad, nuestros contactos con el exilio español no se debieron a él sino, en todo caso, a la escuela donde estudiamos (tres de sus cuatro hijos estudiamos en una escuela fundada por republicanos españoles, el Instituto Luis Vives –aunque seguramente por decisión materna–) o a la influencia del otro costado de la familia (mi medio hermano, Rafael, estudió en el Liceo Francés, pero viene de una familia de refugiados españoles también por vía materna). Quizá me equivoco, pero no me extrañaría nada que fueran las mujeres de mi padre, y no él, quienes menos se resistieran a ponernos en contacto con esa parte de nuestra historia (y eso vale también para la última de ellas, aunque no sea madre de ninguno de nosotros).

En tu caso, que eres plenamente mexicano, ¿te consideras de alguna manera heredero del exilio? ¿Cómo crees que se puede heredar el exilio?

Sí, me considero heredero del exilio, pero sobre todo por la clase de exilio de que se trata: exilio *republicano* español; es decir, exilio por razones políticas, de principios, incluso morales, pero no económicas ni de esa otra clase (la de la narcoviolenencia) que ahora desplaza a miles y miles de mexicanos... En mi educación estuvieron casi siempre presentes los valores republicanos (casi, y no siempre, porque durante dos años asistí a una escuela de monjas en la provincia mexicana, donde hasta fui monaguillo –ah, mi abuela–)... Por esa educación republicana, supongo, tiendo a ver en el exilio más una promesa que una condena. En un ensayo escribí que el exilio no nos queda nunca detrás sino siempre delante. Mañana iremos al puerto a recibir un nuevo *Sinaia*... Como ves, es una opción política, moral.

¿Crees que el exilio o la condición de exiliado está presente en tu identidad o en tu manera de entender el mundo?

Sí, pero no sólo por ser hijo y nieto de refugiados españoles. La condición de extranjero y «recién llegado» es tan común que casi ninguna familia se libra de ella. Por vía materna, por ejemplo, pertenezco a la primera generación que nació en la capital de México; o sea, que también por ese lado soy una especie de recién llegado (un desplazado, en última instancia, de las guerras revolucionarias). De cualquier modo, supongo que mi educación republicana me ha llevado a buscar ciertas «afinidades electivas» a lo largo de mi vida y que no debe ser por un mero azar que mi mujer sea hija de republicanos por ambos costados, que mi hija sea nieta de dos exilios europeos (el de los expulsados por Franco y el de los expulsados por Hitler), ni que muchos de mis amigos hayan sido expulsados por otros tiranos (Pinochet, Videla, Somoza), que tiranos nunca faltan... Quizá por eso creo que todas las familias se han visto obligadas a migrar alguna vez y se han sentido extranjeras, aun en su propio país. Es algo que viene de muy lejos, del origen. Muchos mitos fundacionales dicen esto mismo: en el origen, migramos... Los mexicas, por ejemplo, eran unos recién llegados al Valle de México cuando alcanzaron su esplendor (el Imperio azteca), y nunca dejaron de estar conscientes de ello, ni siquiera cuando se toparon con los españoles, que eran unos recién llegados más recientes, unos nuevos «arribistas». Ese reconocimiento de la extranjería originaria no me parece mal; al revés, me parece mal la idea contraria, la que tienen los que se sienten na-

tivos verdaderos de una tierra, sus pobladores originarios, su raza pura –de donde nos vienen muchos, muchos males–... Creo que en esto el mito tiene razón: todos ocupamos hoy una tierra que antes no era nuestra. Lo hacemos como conquistadores o como simples «ocupas» (como quizás dirías tú), pero lo hacemos siempre. Y lo sabemos todos, de una u otra forma. ¿O no dice otro mito que la expulsión del Paraíso nos condenó al exilio? Sí, y a la ocupación de una tierra ajena, y a la mezcla –que es lo que más temen los que se sienten de veras originarios–.

¿Crees que hay huella del exilio en tu poesía o en tus ensayos?

Sí, sobre todo en los últimos libros de poemas. El título *Partidas*, por ejemplo, aunque es un juego con los muchos sentidos de la palabra (partidas de soldados o cazadores, partidas de ajedrez o dominó, partidas de madre –un mexicanismo–), se refiere sobre todo al acto de partir; y de partir siempre, constantemente. El volumen consta de tres partes (tres libros, de hecho), que ocurren en tres sitios «de exilio» diferentes: México, el extranjero, el planeta Marte... En cuanto a los ensayos, hay una sección de *SobreEscribir* titulada, justamente, «Exilios». Van ahí un ensayo sobre Seferis y Cavafis (griegos nacidos en Turquía y Egipto), otro sobre el EZLN y, finalmente, dos que tratan expresamente sobre republicanos españoles: «Domenchina: El exilio y la sombra» y «Xirau: La dignidad de la República». Recientemente he escrito otro, como prólogo a un grueso libro de fotografías que retratan a cientos de refugiados españoles (Ricardo Vinós, *El libro del exilio*; aún inédito, pues resulta muy caro imprimirlo y nadie en México se anima a financiarlo). Para hacer pareja con el de Domenchina (aunque nadie lo notará), lo titulé «Ricardo Vinós: El exilio y la luz»... Además de eso, hay alusiones al exilio, aquí y allá, en mucho de lo que he escrito.

¿Sientes afinidad con escritores o intelectuales relacionados con el exilio, ya sean exiliados de la primera generación, sus hijos o sus nietos?

Supongo que debo responder que sí, aunque es muy arriesgado. Porque no se trata de una herencia «de sangre», por decirlo de algún modo, sino más bien de una co-

munidad de valores e intereses, y no hace falta ser descendiente de republicanos españoles para compartir esos valores e intereses: basta con ser paisano y sentirse heredero de Gilberto Bosques, de Isidro Fabela o, para el caso, de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que fundaron La Casa de España en México (hoy El Colegio de México), donde trabajo... No, no es cuestión de sangre, de ascendencia. Yo, por ejemplo, me siento muy cerca de lo que piensa y escribe José María Espinasa (que es hijo de refugiados y estudió en la misma escuela republicana donde estudié yo, y al mismo tiempo), y me siento cerca también de Pedro Serrano (que no es descendiente de españoles, aunque estudió también en una escuela republicana –otra, distinta de la mía–), pero también de Francisco Hinojosa (que ni es de familia española ni estudió en ninguna escuela republicana); en cambio (quizás herencia del recelo de mi padre por el *ghetto*), me siento lejos de los escritores que hacen del exilio –no ya su tema sino, sobre todo– su manera. No sé si me explico. Hay en México una veta poética subterránea (supongo que alentada por algunos exiliados que además fueron profesores de la UNAM, como Arturo Souto, Luis Rius y Federico Álvarez) que sigue una especie de tradición «españolista» para la cual los últimos grandes de la poesía en español son todos, además, héroes o mártires de la República Española: Miguel Hernández, León Felipe y –a no dudarlo– García Lorca (pero el de aires gitanos; nunca, o casi nunca, el de *Poeta en Nueva York*). Es una tradición, como todas, conservadora y a su modo nacionalista, que muy difícilmente se asoma –no ya a la correspondiente generación mexicana: Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Paz, sino– a Gil-Albert, Gil de Biedma, Gamoneda o Colinas. En cierto sentido, son herederos de Domenchina, que no logró nunca integrarse a México, y no de Díez-Canedo, Moreno Villa o Giner de los Ríos, que sí lo hicieron (o que al menos lo intentaron, abriendo los ojos al país que los acogía).

¿Cuál es tu relación con España/Cataluña?

Ahora, casi ninguna. Viví un par de años en Barcelona –donde, por cierto, conocí a varios hijos de esos mismos refugiados que mi padre jamás me presentó–, y ahí trabajé sin papeles, como buen «sudaca» que era (sólo años después, ya en México, logré obtener la nacionalidad española, y un pasaporte). Pero casi no conservo amigos de aquella época. Por lo demás, mi padre murió en México y su viuda ahora vive aquí, de manera que la casa de Madrid donde pasó sus últimos

años, y a la que yo podía llegar, no existe más... Pero no quisiera que me malinterpretaras: mi relación con España, y con Barcelona, es como la que tiene cualquiera con los museos de la ciudad en donde vive: los ha visitado unas cuantas veces y sabe que están ahí, llenos de tesoros y milagros, pero no entra a ellos casi nunca; quizá porque la vida cotidiana se lo impide, quizá porque teme que, al hacerlo, se convertirá en un turista más, en alguien que va a los museos de la ciudad justamente *porque no es de ahí*. Se trata, desde luego, de un sentimiento contradictorio: no voy a España porque a España van los turistas; pero, al mismo tiempo, cuando voy a Barcelona, no siento que vuelva de veras, que vuelva para quedarme *a no ir* al Museo Románico; es decir, sé que no vuelvo para quedarme a vivir ahí. O quizá debiera decir, a morir ahí. Para mí, volver es siempre volver a México. Y no deja de parecerme significativo que –aunque fuera por azar, y no por elección, como yo, sin embargo, creo que fue–, me parece significativo, digo, que mi padre haya vuelto a vivir a España, pero haya vuelto a México a morir. No sé...

Entrevista a Ángel Miquel. Escritor e historiador del arte

Correo electrónico

Respuestas del 5 de mayo de 2020

¿Cómo cree que condicionó la experiencia del exilio a sus padres? ¿Llegaron a sentirse plenamente integrados en la sociedad mexicana?

Mi padre fue soldado en una de las Brigadas Internacionales, pero por una enfermedad no pudo salir de España cuando los republicanos perdieron la guerra, por lo que tuvo que permanecer en el país en los primeros años del franquismo hasta lograr en 1949 el anhelado permiso de emigración. Vino a México solo, y aunque después también se exiliaron su hermana y su cuñado, éstos regresaron a España pocos años más adelante. Esas circunstancias crearon en mi padre una perspectiva distinta a la de quienes salieron en grupo inmediatamente después de la guerra: se naturalizó mexicano, la mayor parte de sus compañeros de trabajo y amigos fueron de acá, se casó con una muchacha del norte del país, dejó de cecear y nunca se le pasó por la cabeza regresar a vivir a España (aunque alguna vez se lo ofrecieron, en uno de sus trabajos). Es decir, sí, se integró plenamente a la sociedad mexicana, en la que por cierto convivió con una buena cantidad españoles, del exilio del 39, y también de antes y después.

En su caso, ¿en qué medida se considera heredero del exilio? / ¿Cómo cree que se puede heredar el exilio?

Mi padre nunca insistió en su condición de exiliado y esa perspectiva fue la que heredé, filtrada además por la de mi genealogía materna, mexicana de muchas generaciones. Pero fui a un colegio fundado por exiliados (el Madrid) y ahí, a través de maestros y condiscípulos, me empapé de cierta narrativa que cohesionó a muchos exiliados del 39 y fue transmitida a sus hijos y nietos. A través de esa narrativa, dos o tres generaciones heredaron el sentimiento (no la condición) del exilio. Y por eso algunos sintieron la necesidad, por ejemplo, de ir a vivir a una España que sólo conocieron antes a través de las historias de sus mayores.

Una de sus manifestaciones actuales es el grupo de Facebook «Descendientes del exilio español y simpatizantes de la República A.C.». Lo que puedo decir es que simpatizo con la causa, pero no milito en ella.

¿Cree que el exilio o la condición de exiliado está presente en su identidad o en su manera de entender el mundo?

En 2006, a invitación de Julia Tagüeña, Pablo Mora y yo preparamos en la UNAM una exposición que acabó llamándose (en seguimiento de Alberti) *Barco en tierra*. Pablo es nieto de gachupines (emigrantes previos al 39) y Julia y yo hijos de los del 39. El discurso oficial del exilio es que eran grupos antagónicos e irreconciliables. Como fui al Colegio Madrid, pensaba vagamente lo mismo, pero Pablo me hizo ver que era una creencia errónea e injusta, pues muchos gachupines dieron trabajo a sus paisanos (eso sí, catalanes con catalanes, y vascos con vascos), y acabaron casándose entre ellos (como por otra parte yo podía comprobar en las familias de amigos cercanos). Esa constatación no sólo nos llevó a hacer una exposición y un catálogo en el que convivieron testimonios de gachupines y exiliados, sino que me permitió ampliar el concepto que tenía del exilio (por otra parte, como he dicho arriba, sin raíces muy profundas), para incluir a españoles en México de todas las épocas, y también a otros que tuvieron que desterrarse, por cualquier causa, provenientes de otros países. En resumen, aunque no tengo la condición ni el sentimiento del exiliado, el asunto ha estado presente en diferentes grados en mis sucesivas formas de comprender el mundo, desde la infancia hasta la actualidad.

¿En su obra hay alguna voluntad expresa de reflexionar sobre el tema?

Sí, en las novelas que he escrito hay personajes europeos que van a dar a América, y mexicanos que van a dar a Europa. He escrito textos académicos sobre los exiliados Francisco Pina, Juan Gil-Albert y Emilio García Riera y durante varios años trabajé en un libro que terminó llamándose: *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España (1933-1948)*.

¿Siente afinidad con escritores o intelectuales relacionados con el exilio, ya sean exiliados de la primera generación, sus hijos o sus nietos?

Tengo buenos amigos relacionados con los exilios; los más antiguos, son, por mi formación escolar, hijos de españoles del 39; pero más adelante se sumaron españoles llegados después, argentinos, chilenos, colombianos... Además, trabajo en una Facultad de Artes y ahí confluyen, como profesores o estudiantes, individuos de otras nacionalidades.

¿Cuál es su relación actual con España?

Bueno, tengo el pasaporte... Fuera de eso, voy con cierta frecuencia allá, por motivos de trabajo (he participado en proyectos con colegas españoles), familiares (tengo parientes en Alicante, Barcelona y Madrid) y de esparcimiento.

Entrevista con Paloma Ulacia Altolaguirre. Escritora.

Correo electrónico

Preguntas:

¿Cómo cree que condicionó la experiencia del exilio a sus padres? ¿Llegaron a sentirse plenamente integrados en la sociedad mexicana?

En su caso, ¿en qué medida se considera heredero del exilio?

¿Cómo cree que se puede heredar el exilio? ¿Cree que el exilio o la condición de exiliado está presente en su identidad o en su manera de entender el mundo?

El exilio está presente en algunas reflexiones de su obra, ¿hasta qué punto responde a una voluntad expresa de reflexionar sobre el tema?

¿Siente afinidad con escritores o intelectuales relacionados con el exilio, ya sean exiliados de la primera generación, sus hijos o sus nietos?

¿Cuál es su relación actual con España?

Respuestas del 14 de mayo de 2020

Mi padre era de familia española antiguos residentes y mi madre Paloma Altolaguirre se exilió a los 4 años con sus padres Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Ella se ha integrado en cuanto que realmente no conoce otro país, la mayoría de sus amigos han sido mexicanos, algunos españoles tanto exiliados y no.

Soy heredera del exilio pues estudié en el Colegio Madrid, y por el contacto con mi abuela Concha Méndez tuve muy presente la guerra, y sus problemas de adaptación.

El exilio se hereda por las historias que te cuentan, por el recuerdo de las penas que sufrieron, por la forma de hablar, comer, por la amargura de quienes lo

vivieron; por la duda de saber que hubieran podido ser más felices allá teniendo una familia grande, primos, amigos de familia. Mi madre vivió con la nostalgia de la familia española que no estuvo cerca de ella, además porque es hija única.

Es una identidad histórica al margen de otra identidad que se ha ido formando después de la escuela secundaria cuando salí al mundo mexicano.

En cuanto a mi obra aún no se conoce, pero justamente estoy terminando un libro sobre el tema del hijo de unos exiliados y la forma como condicionó su vida.

He estado en este tema porque mi esposo es hispanista y trabaja sobre los poetas exiliados en México. Y por lo mismo sé mucho de ellos. También estudié Literatura y los he leído.

Realmente soy medio española, ahora me entero de que mis amigos de juventud me veían como española, España me gusta mucho, y en los últimos años he ido varias veces, si tuviera que emigrar, sería a Madrid. Aunque el carácter español ahora me resulta a veces agresivo. Sin embargo, soy mexicana y mis hijos son mexicanos, aunque también el tema del exilio desde el punto de vista psicoanalítico les interesa mucho. Afirman que la guerra y el exilio de mi madre nos ha hecho mucho daño a todos en cuanto a que nadie sale sin heridas de una guerra, y por desgracia las angustias se transmiten de una generación a otra.

Entrevista a Roger Bartra. Antropólogo y escritor

Correo electrónico. 18 de mayo de 2020.

¿Cómo cree que condicionó la experiencia del exilio a sus padres? ¿Llegaron a sentirse plenamente integrados en la sociedad mexicana?

El exilio cambió radicalmente la vida de mis padres. Para comenzar, se conocieron y unieron gracias al exilio, cuando estaban en París, refugiados en el castillo de Roissy-en-Brie. Eran jóvenes e hicieron toda su vida como escritores durante el exilio, en México principalmente. Se *adaptaron* muy bien a la sociedad mexicana, pero no se *integraron* totalmente. Siempre fueron extranjeros.

En su caso, ¿en qué medida se considera heredero del exilio?

Yo he dicho que soy un exiliado permanente, pues soy extranjero en el país donde nací y también lo soy en Cataluña. Al mismo tiempo, soy muy latinoamericano y muy europeo. Mexicano y catalán.

¿Cómo cree que se puede heredar el exilio?

El exilio se hereda si uno ha recibido una educación diferente y tiene una lengua materna que no es la del país en donde se ha nacido. Crecí inmerso en la cultura catalana al mismo tiempo que en la mexicana. Además, por mi aspecto físico, en México siempre me han considerado extraño. Se hereda el exilio gracias a la actitud del entorno, que es una mezcla rara de rechazo y admiración.

¿Cree que el exilio o la condición de exiliado está presente en su identidad o en su manera de entender el mundo?

Por supuesto que sí. Es parte de mi identidad, y es la condición que me ha permitido escribir libros como *La jaula de la melancolía*. Mis estudios sobre el mito del salvaje europeo fueron impulsados por mi condición de exiliado, pues son una reflexión sobre la manera de afianzar una identidad por contraste a una otredad salvaje. La condición de exiliado, es decir de cierto alejamiento, me ha ayudado en mi trabajo como antropólogo, pues la distancia ayuda a entender muchas cosas de las sociedades en que uno vive. Y he vivido en diferentes lugares, además de México: en Estados Unidos, en Venezuela, en Francia, en Cataluña y en Inglaterra.

El exilio está presente en algunas reflexiones de su obra, ¿hasta qué punto responde a una voluntad expresa de reflexionar sobre el tema?

Soy muy consciente de mi condición, aunque no me he propuesto escribir extensamente sobre el asunto. Mis reflexiones directas al respecto son marginales y al mismo tiempo mi situación ha motivado casi toda mi obra. Recuerdo que en 1991 escribí un pequeño ensayo titulado «Vagabundos del exilio permanente».

¿Siente afinidad con escritores o intelectuales relacionados con el exilio, ya sean exiliados de la primera generación, sus hijos o sus nietos?

Durante años viví en contacto cercano con intelectuales españoles y tuve muchos amigos entre ellos. Hice buena amistad con personas como yo, hijos del exilio.

¿Cuál es su relación actual con España?

Muy sencilla y compleja al mismo tiempo: soy español, además de mexicano. Tengo las dos nacionalidades. Viajaba con frecuencia a España (antes de la pandemia) y tengo amigos allí. Tengo editores en España. Y es un país que me encanta. He escrito sobre temas de historia española (un libro sobre la melancolía en el Siglo de Oro).

5.2. Vicente Rojo. Los signos de la memoria

5.2.1. Taller del artista. Coyoacán. Ciudad de México

15 de octubre de 2014

.....

Estás preparando una nueva exposición.

Se inaugura en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC. La exposición se llamará Casa de Letras. He estado trabajando dos años. Está formada por dos partes: la parte nueva, que son 36 cuadros, algunos de gran formato, y 20 esculturas en bronce, también de 4,5 metros de alto. Todo es obra reciente. De tres años para acá. Esa es la parte nueva, pero luego hay otra sala donde se reúne una especie de retrospectiva sobre mi relación con la escritura, pero con la escritura visual, a través del diseño tipográfico y la edición. Y mi relación con obra gráfica, con poetas o narradores.

¿Cómo surgió la idea?

De Cuauthemoc Medina, el comisario. Se me acercó. Él es el curador del MUAC y se me acercó porque quería hacer algo en torno a mi trabajo. Él recordó que de los libros que él había leído de joven, al menos en el 40 por ciento yo había intervenido. Cuando él propuso hacer una exposición, hace un año, yo dije que iba a tener obra nueva, y eso fue lo que redondeó la idea de la exposición. Están las esculturas urbanas, también en escultura los *Alfabetos primitivos*, luego una serie de cuadros que se llama *Primera letra*, otra serie que se llama *Construcción de una letra*, otra que se llama *Alfabeto lineal* y *Alfabeto vertical*. Ninguna serie es totalmente independiente de la anterior. A veces me preguntan que cómo sé que una serie terminó. Es cuando yo intuyo que empiezan a haber unos elementos que están al mismo tiempo perturbando el tema de la serie, y esos elementos me abren

camino –no sé si decir ideas porque es una palabra que me parece excesiva– para abrir un nuevo ciclo. Por ejemplo, la serie que llamé *Escenarios*, que estaba formada como por miniseries, una de las últimas pequeñas series se llamaba *Volcanes inventados* o *Volcanes contruidos*; de repente hice un volcán que era un grabado grande, evidentemente era un volcán que tenía como una especie de grafismos, y lo llamé *Volcán escrito*. Me quedé muy asombrado con ese nombre, y a partir de ahí lo que me di cuenta era de que lo que quería era retomar mi trabajo con escrituras, con letras, con alfabetos. Y ya la siguiente serie, que es la que estoy haciendo ahora, se llama *Escrituras*. *Casa de Letras* está dentro de *Escrituras*.

En la exposición se aborda con detalle tu relación con la literatura.

Ha sido de la manera en que yo me fui desarrollando o formando. Siempre fue, primero, leyendo, que es lo que normalmente se empieza a hacer desde niño. Pero luego, mi llegada a México fue mi relación con escritores, poetas, con editores, y eso me ha hecho estar siempre cerca de la escritura. Si trato de explicarme por qué mi interés reciente por el alfabeto, yo siempre he estado trabajando mis pinturas a través de elementos geométricos básicos: el triángulo, el cuadrado, el círculo; o en escultura el cono, el cubo o la esfera. Pero mucho tiempo después de haber estado trabajando en esos elementos, que son elementos muy precisos, muy vivos, que nos acompañan en toda nuestra vida, desde una mesa hasta una rueda, yo me apoyé en esas formas tan sencillas y tan ricas, riquísimas, hasta que de repente me di cuenta de que todas esas formas están en los alfabetos. Pero eso me di cuenta cuando comencé la serie *Escrituras*. Una letra A es un triángulo, una letra O es un círculo, etcétera. Me he dado cuenta de que no solamente he estado trabajando con elementos geométricos sino con los elementos geométricos que constituyen nuestros abecedarios. Ha sido un descubrimiento tardío.

En tu Diario abierto has demostrado ser un excelente escritor.

Con mi escritura propia no convivo. Traté de poner un poco en orden la manera en que he trabajado. Primero hice un texto con motivo de mi ingreso en el Colegio

Nacional, que tuve que decir unas palabras, y después traté de enriquecer ese texto, pero no a través de lo que yo pensaba que podía decir, sino que recurrí a las entrevistas que me han hecho a lo largo de los años de mi trabajo. Pensé, a partir de esas respuestas, que evidentemente era en ese momento lo que le interesaba al periodista o la periodista, tratar de organizar un poco cómo podía explicar mi forma de trabajo. Ese ha sido mi trabajo literario, como escritor entre comillas. Comenzó ahí y termina ahí. No me considero escritor de ninguna manera. En *Diario abierto* reuní, además, algunos textos y testimonios sobre amigos, algunos que estaban dispersos y que me podían dar una idea de cuáles han sido mis intereses. Hay textos sobre pintores, sobre fotógrafos, sobre escritores, sobre diseñadores, pero siempre en pequeña medida.

¿Qué identificas como tus influencias?

Si me preguntan, digo que yo tengo influencias de todos los pintores que yo he visto en mi vida, o que me gustaría tenerlas. Pero sí hay 4 ó 5 figuras importantes, cuya importancia ha ido cambiando a lo largo de mi trabajo. Uno de los primeros fue Jasper Jones, que vi en la Biennial de Venecia en el año 64; un poco antes había visto a Jean Dubuffet y Antoni Tàpies. Curiosamente, también en la bienal de Venecia de ese año vi por primera vez obras de Bacon. Parece que no hay relación, pero bueno. Bastante más tarde, pero con una presencia que se mantiene hasta la fecha, Morandi. Mucho antes, al llegar a México, que como se sabe es un país de una cultura visual enorme, pues me interesó básicamente Tamayo, y otros más jóvenes como Juan Soriano. Por ahí voy.

¿Y de los pintores actuales?

A lo largo de todo mi trabajo he estado en contacto muchísimo con lo que se hacía. En los últimos 10 ó 15 años, estoy mucho más encerrado en mi estudio, pero siempre he tenido muy presente lo que se estaba haciendo. Siempre me ha gustado mucho ver pintura, la que podía ver en México, pero he hecho viajes a Europa, en Nueva York. En París pasé dos temporadas de un año cada una. La relación con el

arte moderno siempre la he tenido muy presente, aunque sólo fuera para darme cuenta de que yo no estaba ahí, pero bueno. Me da una tranquilidad enorme no estar en esta supuesta competencia que hay para ver quién es mejor o peor.

Pero eres una referencia.

Allá ellos. Yo no he estado en ese juego. Siempre digo, por ejemplo, si algún joven me pregunta si tengo alguna opinión para darle, siempre le digo que no compita nunca con nadie, que haga su trabajo, lo más convencido que esté de él, pero que no entre en ninguna competencia.

Con la pintura española, ¿mantienes alguna relación especial?

Me relacioné personalmente, además, con amigos, como Tàpies, a quien visité varias veces. Fui muy amigo de Antonio Saura, al igual que de Ràfols-Casamada, Maria Girona, con Guinovart, Daniel Argimon, que fue muy amigo y me prestó un estudio no sé dónde. Me dolería olvidarme de alguien, pero por ahí va.

¿Te identificas con ellos?

Con Tàpies, por supuesto. Me atraen no porque sean una referencia para mi trabajo, o tal vez lo son por la calidad de sus propios trabajos. No tengo ninguna influencia ni de Saura ni de Ràfols, pero me gustaría mucho tenerla.

¿Cuál es tu relación ahora con Barcelona?

Durante algunos años, sobre todo en los ochentas-noventas, viajaba bastante a Barcelona y me encerraba a pintar. Eso me permitió hacer algunas exposiciones

en Barcelona y en Madrid, y en Sevilla. Pero no tenía vida cultural, no entraba en el mundo cultural en el que sí estaba muy de lleno en México. Entonces para mí era una manera de pensar mi trabajo, de hacerlo al margen de la vida tan intensa que he tenido siempre en México.

¿Qué lazos personales mantienes con Barcelona?

Sigue siendo una ciudad sorprendente, porque para nada, afortunadamente, se parece a la Barcelona que yo viví de niño y de joven. Me da gusto caminar por la ciudad, por las zonas en las que yo caminaba de niño y ver un ambiente, una atmósfera, una vida, una libertad que no había en aquella época.

El problema del exilio es de las pocas cosas que yo puedo tener claras. El exilio básicamente, se formó, comenzó, en el 39 con la llegada de los primeros refugiados, entre ellos mi padre, pero yo llegué 10 años después. A veces se me relaciona con el exilio sin precisar muy bien cómo ni en qué época llegué a México, pero para mí, la parte que yo tengo clara es que mientras la mayor parte de los exiliados republicanos llegaron a México para enseñar, porque México había pasado por una época muy convulsa, yo llegué a México en el 49 pero para aprender. Son dos caminos que a mí me gusta siempre precisar.

Curiosamente, aprendí, entre otros muchísimos, con dos refugiados, con dos españoles, Miguel Prieto, en fotografía, y Arturo Souto en pintura. Pero conmigo estaban aprendiendo con maestros españoles refugiados pues todos mis compañeros de generación. Lamentablemente, yo llegué a los 17 años, me gusta mucho definir mi posición en relación al exilio. Por motivos obvios, familiares, yo me encontré en México con muchos refugiados, muchos republicanos que tenían la famosa idea de que ese año caía Franco. Yo, como venía de 10 años de franquismo, tenía la absoluta seguridad de que había para rato, para mucho rato, lo cual, para algunos jóvenes que yo conocía aquí, les parecía que el franquismo me había lavado el cerebro, pero yo me daba cuenta de que las ilusiones que tenían ellos, y además, tuve lamentablemente razón, no eran las que se iban a producir históricamente.

Tuviste relación con el Movimiento Español del 59.

Aunque yo desde que llegué a México me di cuenta de que ese era e iba a ser mi país, de las pocas cosas que he tenido claras en algún momento, comencé a interesarme y, por muchos motivos, a colaborar y a aprender dentro de lo que es el desarrollo de la cultura mexicana, pero al mismo tiempo, yo colaboré con organizaciones antifranquistas, una de ellas era la JSU, un grupo de jóvenes, en ese momento era una especie de apéndice del PCE. Yo creía en eso, que a pesar de todo, se podía, inocentemente, pelear contra Franco, o por lo menos sí había una serie de campañas de ayuda a los presos españoles. Luego se creó con una intención más amplia el ME 59, donde yo colaboré.

¿Cómo recuerdas el final de Franco?

Como soy abstemio, no pude tomarme la botella de champán que la mayoría de refugiados se tomaron. Pero era un deseo tan largo que era como un descanso, ya habrá el comienzo de una España si no nueva, diferente. Como en efecto sucedió, con sus altos y sus bajos, pero sucedió.

Tu padre llegó a México en 1939.

Un par de semanas antes de que acabara la guerra, antes de que llegaran los franquistas a Barcelona, mi madre y mis tres hermanos y yo salimos tres meses de España y nos refugiamos en un pueblecito en el sur de Francia. Mi padre había sido avisado, aunque ya era obvio, por su hermano el general Rojo, que sacara a la familia de Barcelona y él se nos unió un poco después. Pero el problema era que mi madre era hija única y tenía a sus padres, a mis abuelos, en Barcelona, mi abuela con mal de Parkinson, que entonces era un mal bastante dramático, así que ella tenía que volver a Barcelona a ocuparse de sus padres y de los cuatro hijos, los mayores eran dos muchachas, y los menores, los niños. Mi padre no podía volver ni podía quedarse en una Francia convulsa a las puertas de la Guerra Mundial, o de lo que se intuía que sería la Guerra Mundial. Entonces mi madre, mis hermanos y yo volvimos a

Barcelona tres meses después de la salida. Y yo me acuerdo de cuando tomamos un autobús rumbo a la frontera, mi padre se quedó allá, yo me puse a llorar, tenía 7 años, y mi madre me dijo «no te preocupes, papá se nos junta a nosotros en diez días». Fueron diez años. Hasta que prácticamente lo conocí en México.

Él era comunista y además trabajaba en la Compañía Catalana de Luz. Era uno de los ingenieros muy cualificados, y era de los pocos directivos de la compañía que estaba afiliado al sindicato, y eso lo hizo siempre mal visto.

Llegó desde Francia.

Estuvo un par de meses en Francia, y en uno de los barcos, en el segundo o en el tercero vino para México.

¿Te ha marcado el exilio?

Yo me siento mexicano, desde el momento en que llegué. Mi padre ya había podido regresar a España en el año 59, enfermo. Y en el año 64, Alba, y mis dos niños y yo hicimos unos ahorros para tratar de vivir un año en Barcelona y que mi padre pudiera conocer a sus nietos. Además de encontrarme allí con mis dos hermanas, que para mí habían sido como una segunda y tercera madre. Precisamente, en esa estancia en Barcelona, que eran 14 años después de haber salido, allí mismo me di cuenta, confirmé que mi país era México. Me parece muy curioso haberme dado cuenta fuera de México de que yo era mexicano. La estancia estaba prevista para un año, y así fue, al cabo de un año regresamos a México.

El Paseo de San Juan es un lugar emblemático en tu obra.

Continué algunos años después, pocos años después, continué haciendo viajes a Barcelona, en esa época en que yo me encerraba a pintar, y a la casa donde yo

nací, el piso donde nací, físicamente, porque en el año 32 eso se podía hacer. Sigue viviendo un sobrino mío. En aquel momento vivían mis hermanas. Es una calle pequeña, paralela al Paseo de San Juan, donde estaba la escuela que yo iba de niño, y allí, una avenida grande, un lugar para caminar, la avenida de en medio. Allí se podían hacer juegos, y al salir de la escuela nos reuníamos con otros niños. El caso es que yo, muchos años después, paseando por la parte alta del Paseo, vi una perspectiva que me gustó mucho, muy arbolada, que comenzaba con el monumento a Verdaguer, el Arco del Triunfo, y al fondo el mar, el mar azul. Veía eso y se me hacía muy atractivo, y de repente vi pasar en el mar un barco blanco muy despacio, me quedé alucinado. No es posible que desde allí se pudiera ver un barco. Al llegar a casa, se lo conté a mis hermanas y mi hermana mayor me dijo «tú de niño ibas a ver pasar ese barco». A partir de ahí, empecé a hacer una serie de apuntes notas, las fui desarrollando poco a poco hasta que terminaron en pinturas de gran formato.

Ahora yo ya estoy totalmente desconectado. Yo ya me despedí. No voy a volver, a pesar de que tengo allí a mi hermana que ya casi no ve. Primero, no me animo a hacer el viaje, además, siempre pienso que si voy a Barcelona, lo pensaba en el momento en que creía que todavía podía ir, pensaba que iría como para despedirme, y no me gustaba esa idea, entonces no lo tengo, no tengo presente el volver a Barcelona.

¿Qué recuerdas de tu primera exposición?

No se puede considerar un pecado de juventud, porque yo ya tenía 26 años cuando la hice, pero no quedé satisfecho con esa exposición por muchos motivos, pero si saqué de allí muchos elementos con los que luego yo pude seguir desarrollando de una manera más cercana. Pero sí, desde que llegué fui combinando (ya hace más de 20 años que tuve que dejarlo, lamentablemente), siempre me interesó muchísimo el diseño. Diseño y pintura son dos caminos opuestos, pero por ello mismo complementarios. Siempre pienso en la frase de que los extremos se tocan. Yo seguía con el mismo interés e intensidad el diseño, que siempre fue el campo editorial, que era lo que más me interesaba, y la pintura. Pero yo sentía que con el diseño me hacía la ilusión de que yo era no sólo útil culturalmente, sino también

socialmente, incluso políticamente, por el origen de muchas de las cosas con las que colaboré, me hacía socialmente útil. Y me permitía como tener los pies en la tierra, en cambio, la otra, el otro camino, que era el de la pintura, escultura o grabado, me permitía no tener compromisos. El diseño es un arte menor que tiene que comprobar una eficacia, pero en pintura, yo lo veía como todo lo contrario. Para mí nunca he tenido ninguna misión que cumplir nada, ninguna misión que cumplir como pintura, era algo que yo necesitaba hacer, pero mientras que podía tener los pies en el suelo con el diseño, la pintura me permitía volar con absoluta libertad, sin compromiso. El diseño no sólo tiene que ser eficaz, sino que generalmente está sujeto a tiempos muy concretos, si es un suplemento semanal, si es una revista mensual, si es un libro que tiene que salir dentro de un mes...

¿El diseño es más comunicativo que la pintura?

Para mí son dos caminos totalmente opuestos, pero por ejemplo, siempre pensé que la estructura concreta que debe tener el diseño pasó a mi pintura y que el color que es mucho más libre, que puede tener la pintura pudo pasar al diseño. Ahí es donde siento o creo que los extremos se juntan una cosa y la otra.

Otro de tus trabajos míticos es la portada de Cien años de soledad²⁸.

Yo tenía mucha amistad con muchísimos escritores a través de mi trabajo en editoriales, en revistas, en suplementos, y yo tenía muy buena relación con García Márquez, para no llamarle Gabo, incluso en nuestra editorial Era le habíamos publicado un par de libros y me pidió que le hiciera la portada. Me pasó el original, que obviamente me deslumbró. Yo creo que debí de ser de las dos o tres

28. Sobre este aspecto volvió a referirse en la entrevista realizada en su casa de Chimalistac el 18 de noviembre de 2019. De ese encuentro rescato la anécdota con la que explica los motivos por los que su ilustración no llegó a tiempo para ilustrar la portada de *Cien años de soledad*: «Hice la portada, no llegó a tiempo a Sudamericana, por el correo, yo la envié a tiempo. Yo siempre digo que se detuvo en Macondo para que los macondenses la aprobaran, pero llegó para la segunda edición, porque ellos tenían mucha prisa, porque sabían que tenían un material muy poderoso en las manos»

primeras personas que leyeron el libro. Me pareció muy difícil tratar de reflejar lo que ese libro sugería, que además son sugerencias que para cada lector son totalmente diferentes; entonces yo escogí la mía a base de elementos populares que me pareció que estaban presentes en la novela, con unas simples etiquetas, unas pequeñas viñetas que venían incluso del siglo XIX y las letras hechas como si las hubiera hecho un letrista, un rotulista de calle, de una tintorería o de una trapería, donde venden lámparas y esas cosas: rotulistas populares. Incluso consideré que el rotulista se había equivocado y había puesto una E al revés.

¿Ediciones Era es tu relación más directa con la literatura?

Yo colaboraba entonces con una imprenta donde imprimían mis diseños, que estaba formada por un grupo también de jóvenes antifranquistas, no sé cómo definirlos. Y yo pensé que la imprenta en sus tiempos muertos, que de repente había, se podía aprovechar para hacer una pequeña editorial. Yo le propuse a estos compañeros, que básicamente eran tres hermanos Espresate y Pepe Azorín, con cuyas iniciales yo formé la palabra 'ERA', y recurrimos a don Tomás Espresate, el papá de los hermanos Espresate, que era el dueño de la imprenta Madero, y él los ayudó con un crédito para poder empezar la editorial. Eso era el año 60. En México había editoriales fuertes, como el Fondo de Cultura Económica o la UNAM, pero pensamos que podía haber espacio para reunir libros, sobre todo de nuestra generación. En seguida nos dimos cuenta de que, aunque era un poco inocente o ingenuo nuestro proyecto, en seguida nos dimos cuenta de que no estábamos tan despistados, porque dos años después, Joaquín Díaz Canedo, el gran editor Joaquín Díaz Canedo, dejaba el Fondo de Cultura para hacer su propia editorial, que se llamó Joaquín Mortiz. Y por motivos no deseados, el doctor Orfila Reynal, otros dos años después comenzó la editorial siglo XXI. No estábamos tan desencaminados cuando teníamos la idea de que podía haber un tipo de editorial independiente, con un criterio propio, incluso audaz en muchos campos.

El trabajo editorial creo que es el más noble que hay según yo lo he entendido.

De lo único que estoy satisfecho en mi vida es de haberseme ocurrido hacer una editorial. Eso es lo que me deja más satisfecho. Entre otras cosas porque formo

parte del grupo, pero la idea fue mía y los primeros años, mientras Neus Espresate, que fue la directora tantos años e iba aprendiendo, ella y yo decidíamos todos los títulos, y si no estábamos de acuerdo ella y yo, un libro no se publicaba. Oficialmente lo llevaba ella, nunca me ha gustado tener ningún nombre ni nada... Bueno, creo que sólo dos libros de los 700 que se han publicado son firmados por mí. Yo no firmaba, además, me parecía que en aquel momento que la única persona que mínimamente tenía un nombre, que era yo, me parecía feo que los demás compañeros no aparecieran.

¿Destacarías alguno de esos diseños?

Llegué a diseñar 800 libros para Ediciones Era y otros 100 libros para Joaquín Mortiz. Siempre fue mío mientras pude hacerlo. Firmé. Hice una propuesta a Octavio Paz de reunir un texto que acababa de publicar sobre Marcel Duchamp y pensé en hacer un libro maleta a la manera de la *Caja Verde* que había hecho Marcel Duchamp, que era un pequeño museo que reunía algunas pequeñas muestras de su trabajo. Entonces, de acuerdo con Paz fuimos armando aquella maleta y sí la firmé. Y luego firmé, curiosamente, un libro de Augusto Monterroso, que él me pidió que fuera un non-book, un no-libro. Tenía una serie de textos dispersos que quería unirlos y que quería que esa diferencia de estilos de cada uno de ellos estuviera muy marcada. Entonces yo hice un libro donde acomodé una serie de ilustraciones, entre ellas algunos dibujos del propio Tito. *La palabra mágica*. Como había una intervención mía muy notable, está firmada también.

Teniendo en cuenta tu trayectoria, sorprende que digas que de lo que más orgulloso te sientes es de haber fundado una editorial.

Quizá por el interés que tuvo para mí un libro desde niño, por lo mucho que significa un libro. Un libro es difícil de definir, y no sé si la palabra comunicar es la más correcta, pero por lo que el libro es capaz de comunicar, de explicar, de proponer, de imaginar, me parece uno de los máximos inventos de la humanidad. Poder colaborar

en ese campo que me parece tan necesario, tan útil y tan práctico, y tan enriquecedor, me parece que es uno de los trabajos más hermosos que se pueden hacer.

¿Y la pintura? También sugiere, comunica...

La mía no. Yo no pretendo comunicar ni sugerir nada a nadie con la pintura. La necesito para vivir. Forma parte de mi vida. Yo no podría vivir sin pintar. Parece exagerado. Creo que podría vivir sin editar, pero no podría vivir sin pintar, pero forma parte de lo que comentábamos antes de la competencia, en la pintura, en el arte siempre hay una serie de opiniones encontradas, que son justas, necesarias, encontradas, enriquecedoras, también, pero en las que yo no entro.

¿Cómo es tu sistema de trabajo en pintura?

Es un sistema de trabajo muy parecido al literario. Pueden ser capítulos de una novela que al final tienen que hacer la novela. Yo pienso que un novelista puede intercambiar capítulos, un personaje que aparece en algún capítulo puede aparecer en otro o no. Entonces para mí la idea de este trabajo por conjuntos, en series, es ese, ¿no? Por no hablar de un libro de poesía, que es mucho más rico en ese campo, no puede ir un poema antes que otro en el libro. Ese juego es el que a mí me gusta desarrollar mientras voy haciendo el trabajo.

¿Cuál es la poesía que más te interesa?

Yo creo que en un libro de poesía por sencillo que parezca –no quiero utilizar la palabra menor porque no creo que haya poesía menor– siempre hay alguna línea que a mí me hubiese gustado escribir. Eso me produce una gran seguridad.

Seguridad en la poesía y en el trabajo. La poesía me da seguridad. Esa simple línea de un libro de un principiante pero que yo veo que esa línea está ahí es un apoyo muy fuerte para mí. Es decir, tanto o más que recurrir a los grandes poetas.

¿Por qué la fascinación por los volcanes?

Yo he trabajado sobre formas geométricas. Del triángulo pasé al cono, y el cono me daba la forma del volcán, muy básica, pero para mí importante. Pero nunca he reproducido un volcán, siempre los he llamado volcanes contruidos o volcanes inventados. Excepto alguno que se han hecho en formatos mayores, como de 8 o 9 metros de altos, pero en realidad, la mayor parte de mis esculturas sobre todo, las trabajé casi como un trabajo escolar, con elementos que puede utilizar un niño para hacer sus deberes, hechos con las manos. La mayor parte de los que hice, incluso como maquetas para los que iban a ser grandes, los hice de manera que yo sintiera que estaba construyendo, creando eso. Es una ilusión más. Yo creo que he vivido de ilusiones, afortunadamente. Pero tiene el origen también en la forma geométrica.

Yo creo que siempre estoy comenzando, quizá también a eso se deba ese sistema de trabajo por series, que cada una me presenta una serie de intenciones que al principio no tengo muy bien definidas y que las voy definiendo. Estas series me han llevado cinco, diez o quince años con un mismo tema. Entonces, cada vez que comienzo una serie es como si estuviera comenzando de nuevo. Ésa es, otra vez más, una de esas ilusiones que me hago.

Sueles colaborar con muchos escritores.

Siempre digo que he podido hacer mi trabajo porque he estado siempre extraordinariamente bien acompañado, y protegido, y querido. Esa es otra de las grandes bellezas de México. El gran encuentro con México.

¿Y tu escritura?

Eso terminó, lo cerré. Primero lo hice por motivos muy concretos, unos jóvenes diseñadores, uno que había trabajado conmigo conoció a otros más jóvenes y quisieron hacer un libro catálogo, la tercera edición fue bastante grande, que

reunía mi diseño gráfico y dije que por qué no tenía un libro de mi pintura. Los otros textitos eran cosas que me pidieron. Incluso ahora, yo mismo me asombro de cómo fui capaz de hacer eso, en este momento no podría hacer nada más. Ya no. Siento que no me saldría nada, no podría. Medina quería se llamase la exposición *Pintura-Escritura*, pero como también hay escultura, hay que definirlo un poco.

Estoy contento porque me cuesta hacerlo. Siempre pienso que hay pintores que se convierten en una especie de máquinas. A mí me gusta enfrentarme a problemas. Me cuesta, que es la manera de trabajar. Estas pinturas se acaban cuando las veo en una exposición, y a partir de ahí perdieron su interés, a mí lo que me interesa es hacerlas. El proceso es lo que me interesa, no es la pintura en sí misma. Entonces cuando yo sí quiero verlas en un lugar fuera de mi estudio, pero a mí lo que me interesa es el proceso de hacerlas.

5.2.2. Entrevista a Vicente Rojo sobre su relación con Max Aub

Taller del artista. Coyoacán. Ciudad de México

15 de octubre de 2017

.....

¿Cuándo conociste a Max Aub?

No me acuerdo cuándo conocí a Max, pero sí hicimos muy buena relación, porque Max era también un magnífico tipógrafo, como se demuestra en las felicitaciones de fin de año, *El Correo de Euclides*, y en muchos de los libros que él diseñaba. A partir de ahí, hubo una muy buena relación. Él tenía a mi generación que lo quería y lo admiraba, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco Alberto Dallal... supongo que me olvido alguno. Y todos eran de mi generación, o sea que siempre había encuentros muy ricos, muy estimulantes con él. Tenía esa enorme facilidad para escribir, siempre había algo que comentar con él, hablar, leer, discutir, eso los mayores, yo no me atrevía. Más bien a mí lo que me gustaba era que me regañaba: esto que has hecho, cómo te atreves a hacer esas cosas de diseño, esta revista no ha quedado... En ciertas cosas supongo que tenía razón. Por ejemplo, yo trabajé mucho tiempo con viñetas y orlas del siglo XIX, grabados, en un libro que no sé si él me regaló o me prestó. Formaba parte de su encanto por las ediciones, de su cariño. Yo pensaba que incluso escribía ya pensando cómo iba a ser el libro o el librito de los pequeños que hacía. En Era hicimos *Geografía*, que le gustó mucho. En una de las cartas él propone hacer *Fábula Verde*, pero Era siempre ha sido una editorial pequeña, yo diría que buena, pero limitada. Sí reunimos de él sus ensayos sobre poesía española, relativamente reciente, Gabriel Celaya, Ángela Figuera... Es un librito que existe por ahí. Había hecho eso antes en una edición de la universidad, pero luego la completó y me pidió si la podíamos publicar. Y esa ligazón se completaba además porque Alba y yo éramos muy amigos de Federico y Elena, que vivían pared con pared, nos veíamos una vez a la semana o cada quince días, íbamos al cine, que a Federico no le gustaba el cine, pero en fin. Estaba la formidable Peua, que hacía unas paellas maravillosas y unas comidas, unas cenas ricas, y además Max tenía siempre una formación y una información literaria muy rica, que para nosotros que éramos muy jóvenes, pues era un maestro.

Era un maestro en muchos sentidos, y además era siempre muy crítico. Cuando digo que me regañaba era porque hacía una crítica de lo que yo hacía, y con los demás también era muy incisivo. No dejaba pasar algo que no le pareciera sin hacerlo presente. Aparte, ya saliendo de esta relación más directa, tenía relación con todos los escritores mexicanos.

Tuvistéis una gran complicidad alrededor de Jusep Torres Campalans.

Yo, curiosamente, la primera vez que vi imágenes –no sé si a lo mejor lo empecé a conocer a partir de ahí– en una imprenta donde yo hacía algunos trabajos, y de repente vi que estaban imprimiendo a color unas hojas de un pintor curioso, yo decía «pues qué raro, qué curioso», ya me parecía que había algo inquietante ahí. A partir de ahí, cuando ya salió la correspondencia, para Max fue muy importante, se hizo la exposición de las obras de Torres Campalans, como si fuera un pintor existente y algún crítico o crítica se lo creyeron, hicieron una nota, y luego Carlos Fuentes y Jaime García Tarrés hicieron una especie de pastiche de cómo serían los literatos si hubieran estado, un cuadernito privado muy bonito. Carlos Fuentes tenía muy buena amistad con Max, Elena Poniatowska, esa generación un poquito mayor lo querían mucho, lo consultaban, en fin... Pero bueno, a partir de eso ya vi el libro, hablé con Max, me dijo que esto es lo que he hecho y a mí me dejó tranquilo, porque... [ríe] me habían inquietado un poco, no me parecía algo muy serio. Es una muy buena idea. Mucho talento para Max, que era el inventor. El caso es que, con los años, hubo una exposición en Valencia y me pidieron que escribiera un texto. Entonces yo hice esa broma de que Torres Campalans se inventa a un escritor que es Max Aub. Me gustó ese juego porque también ligaba con los juegos del propio Max, cómo jugaba con Torres Campalans y cómo lo creaba. Entonces yo quise darle la vuelta y me divertí un poco. Yo sólo escribo si me piden algo y lo puedo hacer. Yo creo que por ahí debía andar Manolo García, Manolito García, crítico de arte, amigo, tiene que ver con fotografía, que ha seguido mucho a Max, es una gente que conozco de hace muchos años, y yo creo que él tenía algo que ver con ese catálogo. Luego sí hay una cierta influencia en ese juego de crear un personaje con todo y sus obras. El juego este del doble. Me parece importante, porque el doble puede comenzar desde el autor al lector o desde el escritor al lector, o desde el pintor al espectador, para mí eso siempre me parece un juego

doble. Es decir, el lector se puede reflejar en lo que lee, y eso me parece un éxito. Y si un espectador ve los cuadros del pintor, que sea como un espejo. Yo creo que el éxito es que él vea que está dentro de ese cuadro como si fuera un espejo.

En la correspondencia con Max Aub haces ver que encontraste un Torres Campalans en París.

Dónde estará ese Torres Campalans.

[Ríe] Le hice la broma, también, que le gustó. Yo hice un... ni me acuerdo muy bien de lo que es. Creo que quedó en el disco de *Voz viva de Max Aub*, creo que lo publicaron. Yo le hice la broma y se la mandé, la broma de que había encontrado un Torres Campalans en París y le hice un dibujo, un *gouache* que me gustaría verlo, y que yo digo por ahí que tiene que ver con las tramas que él trabajaba. Lo hice y se lo envié. La relación era así, de poder hacerle una broma que sabía que le iba a gustar. Yo estaba en Barcelona y lo mandé. Se lo envié a la imprenta directamente, con mi amigo Azorín. Creo que sí, que quedó en la portada del disco, pero no tengo el disco. Esos discos que dirigía Max que se llamaban Voz Viva de México. Él creó la idea y la dirigió y yo le diseñaba las portadas e interiores. Teníamos también esa relación. Luego, también, era director de Radio Universidad e hizo la colección Voz Viva de México con el apoyo de Jaime García Tarrés, que era el director de Difusión Cultural, y luego él quiso hacer, además de radio, cine. Hizo tres cortos cinematográficos que luego se juntaron en una sola película, uno sobre Gironella, otro sobre Cuevas y otro sobre mí. Esos cortos andan por ahí y de vez en cuando aparecen. Ya llegó un momento en que dejó la dirección de Radio Universidad. La colección de Voz Viva siguió hasta la fecha, ahora la hacen en CD. Él hizo Voz Viva de México y Voz Viva de América Latina. Algunos de esos discos deben estar en la Fundación.

Me pidieron la portada de *La verdadera muerte de Francisco Franco*, pero hice una portada que se sale totalmente de lo que yo hacía. También fue para él pues otra broma más, porque no era mi estilo total, sino que estaba tratando de jugar también con el texto que es un poco..., no sé cómo definirlo..., falso, hay algo falso ahí y yo quise hacer una portada que creo que funcionaba, pero tenía esa parte de... doble, no sé cómo decirlo. Otra vez el juego de...

Una complicidad muy prolífica

La tenía igual con los jóvenes de mi generación: Juan García Ponce, Vicente Melo, Alberto Dallal... Ellos tenían una cena a la semana a la que nosotros no íbamos. Con Tomás Segovia, tenía un grupo de jóvenes que lo consideraban un maestro y él, de alguna manera, también los consideraba sus alumnos, aunque no fuera una enseñanza directa, pero con el puro trato, las pláticas... todos estábamos encantados con él. A pesar de que era gruñón y eso, pero en fin, eso a estas alturas no cuenta. Con cierto humor, siempre. Era duro, no sé cómo decirlo. Seco, pero otras veces era divertido, amable, él hacía sus propias bromas, no solamente como Torres Campalans, sino muchas otras obras, como el *Juego de cartas*, por ejemplo, el discurso de la Real Academia, que allí está otra vez el doble.

¿Se integró en la sociedad mexicana?

Sí, estaba integrado en el mundo cultural mexicano. Supongo que podría tener relación. Él tenía un punto de... Era socialista, pero crítico, muy crítico con el Partido Socialista, entonces esto lo dejaba como en el aire. Luego tenía a Federico Álvarez, su yerno, que era comunista. Se querían mucho, pero estaban siempre discutiendo, como es obvio. Entonces, la parte política para él era muy importante, como refugiado, pero en realidad su mundo siempre fue el mundo mexicano, que era riquísimo. Y el de la emigración también era rico, pero en otro nivel más bajo. Yo siempre lo vi como un escritor mexicano, estaba totalmente integrado, y a pesar de ese carácter a veces un poco difícil tenía una enorme cantidad de amigos. Cuando yo lo conocí, por ejemplo, lo del cine ya lo tenía hecho y un poco olvidado. Creo que nunca valoró las cosas que pudo hacer para el cine. Muchas de ellas eran alimenticias. A mí esa parte no me tocó.

¿Dirías que te influyó de alguna manera?

Me influyó porque me prestó ese libro que era un catálogo de viñetas del siglo XIX, orlas, cuadros, marcos, viñetas de animalitos y todo eso me sirvió mucho

para mi trabajo y fue todo a partir de que él me pasó ese catálogo. Catálogo para tipografía, de orlas que supongo que una imprenta puede pedir. Catálogo de una empresa para vender elementos.

Has dicho que era un gran tipógrafo

Trabajó mucho, pero no reconocido. Yo recuerdo muchos de los libros que estaban diseñados por él, aunque él nunca se manifestó en ese terreno. Pero yo sí que me daba cuenta de que tenía una gran visión. Yo creo que mientras estaba escribiendo el libro, los primeros libros pequeños que publicó, mientras estaba escribiendo el libro ya estaba diseñando el libro y la portada al mismo tiempo. Tenía ese carácter que no era público, digamos, que no lo definía, pero para mí sí tenía mucho valor y hay enseñanzas.

¿Qué recuerdas de su viaje a España?

Llegó verdaderamente deshecho. Deshecho. Incluso pasó un tiempo no sé si encerrado en su casa, pero tratando de entender. Escribiendo, además, *La gallina ciega*, que, por cierto, lo publicó Joaquín Mortiz, yo hice la portada y puse creo que un Miró. Habría que verla, yo creo que ni siquiera la tengo.

¿Coincidíais en las tertulias?

Federico en seguida se fue a Cuba y de allí a España. Yo creo que fueron veinte años que no estuvieron en México, pero nosotros íbamos a España y los veíamos. Hemos visto a Elena. No iba a las tertulias de los lunes, no sé por qué, ni lo recuerdo mucho en mi casa, yo sí que iba mucho a casa de ellos. En casa de Peua y de Max. No, curiosamente no, no sé muy bien por qué, pero no llegó a ir.

¿Dirías que estaba muy politizado?

Sí. No lo hacía público, porque lo que no era público era el Partido Socialista en México, lo que significó, no estaba muy presente. Estaba presente con los intelectuales que debía haber, entre ellos Max. Max estaba siempre muy inquieto con todo. Muy crítico, muy ácido, digamos que no siempre, a veces era una persona con mucho humor y muy cariñosa, pero yo siempre sentí que tenía así como una... que le seguía doliendo España desde México. Tuvo mucho valor en venir. Luego también es muy bonita la historia de lo que quiso hacer con Buñuel, lo hizo realmente, la novela. *Buñuel novela*. Le ayudó porque reencontró a personajes y figuras que él había querido. La primera edición quedó en manos de Federico. Tardó mucho, porque tenía ese conflicto con él, siempre tenía algún roce, aunque los quería mucho y fue un magnífico yerno, y con Elena, que duró 30 años y de repente no se sabe muy bien por qué, pero rompieron.

Solían llamarle Max Aún.

Todo este grupo de esta generación de García Ponce, Melo, Tomás Segovia, quizá José Emilio aunque no tanto, que estaban muy cercanos a Difusión Cultural de la UNAM, con Jaime García Tarrés, estaban permanentemente haciendo bromas, juegos, había uno muy bonito que decía «Tomás Segovia y olé, mi corazón». Otros decían Fernando Benítez²⁹ es nuestra protectora, nuestra madre

29. A Fernando Benítez se refirió extensamente durante la entrevista mantenida en su casa de Chimalistac el 18 de noviembre de 2019. Reproducimos el fragmento por su interés: «Tenía un peso especial porque dirigió el suplemento *México en la Cultura* en el diario *Novedades*, que era muy leído y muy buscado. El diario no era nada, pero el suplemento era muy bueno. Y hay otra persona de ese nivel, pero más discreto, que era Jaime García Terrés, de Jaime tengo un textito pequeño. Jaime dirigía la revista de la universidad, y lo mismo Jaime que Fernando tuvieron el buen tino de escoger a los escritores que serían de la generación de ruptura. Él tenía allí colaborando, y prácticamente le armaba la revista de la universidad, a Juan García Ponce, y tenía allí a Melo, que además era crítico de música, tenía a José Emilio, hacía algo de columna y al mismo tiempo ellos también incorporaron, los dos tenían muy buen ojo para los jóvenes, lo mismo Fernando. Por ejemplo, Elena Poniatowska no sería quien es si no es por lo que le publicaba Fernando, y Fuentes no se diga, otro amigo queridísimo. Fernando tenía muy buen ojo, y además él era un cardenista, digamos para definirlo, que ser cardenista era como ser republicano español en México. El suplemento era francamente bueno, él tenía una capacidad enorme, porque no solo sabía captar a los jóvenes, publicaba textos de Alfonso Reyes, de Alejo Carpentier, había dos o tres por entonces importantes en América Latina, un ecuatoriano, Benjamín Carrión, Arcinie-

es, guerra, guerra contra Octavio Paz. Se divertían con este tipo de cosas, tengo muy mala memoria, pero me acuerdo de algunos. Una de las cosas que inventaron fue «Miguel de Unam-uno, Benito Pérez Gal-dós, Jean Paul Sar-tres y Max Aún». De ahí venía, pero era una cosa cariñosa. Todo eran como bromas. Una cosa cariñosa.

¿Seguiste de cerca el Movimiento Español 59?

El problema del exilio es que los que se movían eran los comunistas, decían lo que se podía hacer entonces, y a su manera. Eran los más combativos, los más creativos. Entonces se quiso hacer ese movimiento con más amplitud, no estaba cercano al partido, pero Federico era uno de los dirigentes y Elena también. Elena hizo después que cuando el INAH hizo esa colección de La palabra, ella hizo un libro sobre El movimiento Español 59, o algo así.

Había un grupo de jóvenes también refugiados que no simpatizaban con el PC pero tampoco lo odiaban, porque sabían el papel que estaba jugando en ese momento. Federico era uno de los que podía, se hizo una cosa bastante amplia en cuanto a ideas políticas, pero siempre tenía que haber alguien que moviera las cosas. A parte de eso, ahí estaba el señor Finisterre. Que alguien lo tendrá que investigar, que publicó varias cosas a Max, un editor, libros que yo no tengo, tenía una editorial que se llamaba Ecuador 0, no sé qué. Ese fue una gente muy cercana a Max, además de haber sido quien inventó el futbolito. Eso es aparte. Era una gente bastante antipática, yo me llevaba con él, pero no mucho. Este señor Finisterre estaba también en el Movimiento 59. Todo era como muy amplio. La historia del movimiento está en el libro que hizo Elena.

gas, un colombiano, en fin, era muy buen suplemento, muy rico. Eran 12 páginas tamaño periódico y tenía mucho peso. Además, a pesar de que él a muchas gentes no le caía bien, pero era muy encantador. Luego él iba publicando sus libros, se hizo importante, los tomos de Los indios de México fue otra idea mía, porque él había publicado en Era el segundo libro, *Viaje a la Tarahumara*, y poquito más adelante uno sobre Chiapas, *La última trinchera*, y tenía otro en el fondo y le dije que por qué no hacíamos un tomo con los tres que tenía de los indios, porque él ya estaba estudiando... y acabamos haciendo cinco o seis tomos, no me acuerdo. La importancia de Fernando era esa, apoyó totalmente a Monsiváis, a Elena Poniatowska, José Emilio, Melo, Ibargüengoitia, que publicaba sobre teatro...

Se hizo una venta muy buena de pintura, siempre se decía que para los presos políticos españoles, que naturalmente eran comunistas, pero bueno, con ese criterio, y hubo una rifa extraordinaria de españoles y muchísimos mexicanos, que fue muy exitosa. Por ejemplo, yo obviamente doné un cuadro y la persona que había vendido los boletos al señor le dijo que había ganado ese cuadro, y le dijo que no le gustaba, que podía quedárselo. Pero hubo un cuadro preciosísimo que no entendí por qué, eso ya en el sesenta y dos, de Leonora Carrington que no entiendo cómo pudo donar ese cuadro que, curiosamente, se lo ganó mi hermano. Mi hermano tuvo muchos años un Leonora Carrington ganado en una rifa.

¿Tenías relación con los colegios fundados por exiliados?

No estuve en el Colegio Madrid famoso, no sé nada. Conozco lo que me contaban, pero no intervine, no estuve allí. Desde que llegué aquí, con 17 años, mi padre me dijo que si quería estudiar o trabajar. Yo llevaba ya tres años trabajando en Barcelona en un taller de cerámica, y además con la escuela, que era muy mala, y yo había tenido cosas, no quería ir a la escuela, no me gustaba. Yo dije que quería trabajar.

En seguida me consiguió trabajo. Tenía un compañero que era comunista, que era gerente de una empresa y que estaba haciendo, básicamente un grupo de refugiados estaba haciendo un diccionario enciclopédico UTEHA. Salió, yo trabajé allí, hice dibujitos. Tenía 17 años, llegué como en mayo y en julio estaba trabajando allí. Yo hacía dibujitos para el diccionario, caras, plantas, máquinas, según me iban pasando. Allí realmente me di cuenta de lo que era, porque en Barcelona vivíamos encerrados en Barcelona, pero allí entre los que hacían el diccionario se estaban todo el tiempo peleando. Yo estuve seis meses allí y estaban todo el tiempo peleando por las cosas más tontas. Recuerdo que estaba la palabra torrijas, y entonces cada quien decía que en su pueblo las torrijas se hacían de formas diferentes, y eso creaba una sensación, una... yo los veía y pensaba que no era posible. Pero fueron seis meses buenos para mí, y ya luego precisamente Federico fue el que me dijo que Miguel Prieto buscaba un asistente, y esa fue mi salvación.

¿Cómo conociste a Federico?

Antes del Movimiento Español 59 había la JSU que venía desde la guerra de España, que era la Juventud Socialista Unificada pero que estaba dominada totalmente por el PCE. Allí estaba yo, conocí a mi padre, y digo que lo conocí porque lo había dejado de ver a los siete años, y bueno yo me afilié en la JSU y allí estaba Federico. Sabía que dibujaba, hacía algunos folletitos y cosas así y lo conocí el mismo 49 que llegué, en diciembre me dijo que en enero fuera con Miguel Prieto, que era ya el 50. Y allí por ejemplo estaban también los hermanos Espresate y Azorín, con los que hicimos Ediciones Era. Neus no estuvo tanto en la JSU, no era de las más activas. Todo viene de la JSU.

Entre Emilio García Riera, crítico de cine, y yo prácticamente decidimos acabar con la trampa de que la JSU eran socialistas. Fuimos a la dirección del partido y dijimos que esto ya no puede ser, así que lo mejor es terminar con la JSU aquí, y terminamos de plano. Dijimos que ya no tenía sentido. Entonces, a partir de ahí, con muchas de las gentes de la JSU y otras muchas se hizo el Movimiento, y las JSU hacía lo mismo, bailes, exposiciones, lecturas para recoger dinero para los presos, era también la misma función.

Sí formé parte del Movimiento. Allí estábamos. Una vez llegamos, con Federico, creo, a hacer una pintada en lo que era la Embajada. Había aquí una representación franquista, y salieron con sus botes e hicieron unas pintadas y yo naturalmente me quedé en el coche. Pero allí estaba. Y se hizo una protesta porque llegaba no sé quién. Todo eso está en el libro de Elena. Alguna de las cosas se lograron. Había manifestaciones, no sé si entonces coincidió que Luis Goytisolo fue a dar a la cárcel, se hizo un acto muy grande. Y participaban mexicanos que apoyaban enormemente. Era una época muy rica en todos los aspectos, por lo menos para mí. A mediados de los sesenta era precisamente una época muy creativa en todos los campos, en pintura, en cine, en teatro, en música, y además todos teníamos que ver con todos.

Aquí se habla mucho de la Generación de la Ruptura, yo siempre he dicho que a mí me gusta más hablar de la Apertura, porque no creo en las rupturas. Pero me preguntan cómo era, pero no era sólo un problema de veinte pintores, sino que estábamos totalmente ligados a músicos, escritores, poetas, a teatreros, o

sea, había todo un conjunto muy rico de gentes pensantes nuevas. Los sesentas y partes de los setentas y finales de los cincuentas fueron muy ricos para la cultura mexicana, fue una apertura enorme porque había habido varias aperturas, sobre todo el grupo de Octavio Paz, los Contemporáneos. Pero luego hubo como un bajón, el nacionalismo siempre ganaba, entonces ya a partir de ahí empezaron a abrirse muchísimos canales. La universidad contaba mucho, con Jaime García Terrés, con Melo en la Casa del Lago, que la Casa del Lago fue muy importante, luego había muy importante también el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez y que cuando murió Miguel Prieto yo continué como director artístico, la revista de la universidad que hacía Jaime, y había figuras muy ejemplares, como Octavio, Rulfo, Arreola, que ya eran mayores y ya estaba la parte crítica, Luis Cardoza y Aragón, guatemalteco, poeta y crítico de arte; en fin, el propio Max, esa generación mayor que eran, un poco como sin saberlo, los maestros.

¿Cuáles crees que fueron los principales motivos de esa explosión?

Realmente no podría pensar cómo se da. Fue la unión de una generación muy amplia. Y yo creo que ese talento se pudo dar por la interrelación entre cineastas, pintores, teatreros, músicos, cineastas... Yo creo que se conjuntaron todas esas escuelas diferentes, esa especie de crecimiento, de enriquecimiento de la cultura mexicana.

Cuéntame sobre tus viajes a París.

Había estado en el año 52 o 53. También había estado en Barcelona en el 64, un año. Ya había hechos dos o tres exposiciones, pero no me sentía que estaba satisfecho... Entonces tomé una especie de año sabático, trabajaba en la imprenta Madero en diseño, tenía muy buena relación, y fui un año a Barcelona para hacer todo lo que se me ocurriera: dibujitos, algunas pinturas, todo con absoluta libertad, sin ningún propósito sino de tratar de ver qué salía, fue un año muy bueno, lo recuerdo muy bien. Ya estaba mi padre en Barcelona y quería llevarle a los güeros,

a Vicente y a Alba, que tenían tres y cuatro años. Quería que los conociera. Luego ya en el 70 y 71 pensé tomarme otro año y ya íbamos con los niños de 10 u 11 años. Albita trabajaba en la Embajada de Francia en la sección de Becas con una jefa francesa con la que se llevaba muy bien. Comentó con ella que queríamos ir un año a París con los niños y entonces le dijo que había una beca muy pequeña que íbamos a necesitar para que los niños fueran a la escuela pública. Albita dijo que estaba bien, era como 400 francos o algo así, pero era suficiente para que los niños pudieran ir a las escuelas públicas, y en efecto, se llevaban un año y con esa pequeña bequita nos ayudó a quedarnos legales por un año. Estuve un año también haciendo muchas cosas.

Siempre que he ido a París o a Barcelona, que es diferente, nunca he buscado galería ni he buscado a nadie, porque iba a trabajar, y alquilamos una casa con muebles, y en la mesa, una mesa grande de madera, yo trabajé muchas cosas. No pinté porque había que cuidar la casa y no se podía, pero hice muchas cosas en papel también, y además viajamos, nos movíamos, veíamos cosas con el coche, que era un lío. Luego 10 años después, en el 79 u 80 aquí había una gente, Ángeles Escobedo, una escultora, directora del Primer Museo Universitario de Arte, y un día me dijo «oye mira, hay unas invitaciones que hace el Museo de Arte Moderno de París, el Pompidou, que invitan a gentes para pasarse un año para que estén en París, de cierto nivel, con una obra pero no todavía», me dijo que me quería proponer y le dije que adelante, entonces me fui a París y allí no había beca, lo único es que te dejaban un estudio precioso enorme en frente del Pompidou, estaba la plaza y en la esquina de en frente allí arriba había un estudio y allí me instalé. Podía hacer lo que quisiera, lo que querían era que alguien que estaba en un momento de creación importante pudiera estar en París y viendo cosas un tiempo.

¿Qué supuso para ti la experiencia?

Supuso mucho. Allí tenía un estudio grande. Me fui con el güero, con Vicente, yo solo no me hubiera ido. Yo tenía desde hacía mucho tiempo la idea de México bajo la lluvia y allí empecé a trabajarla y llegué incluso a hacer cuadros de casi dos metros por dos metros, una serie muy grande. Incluso, sorprendentemente, allí conocí a Cruz-Diez, el venezolano, lo conocí bastante, porque lo visitaba y él me

visitaba, y también a Soto, el otro venezolano, luego había un ecuatoriano muy bueno, que no me acuerdo como se llamaba, pero bueno, que me abrió un poquito a ciertas gentes, aparte que yo tenía a Juan Soriano y a Marek que eran como mi apoyo, porque el güero todo el tiempo entraba y salía y hacía lo que quería. En realidad, yo acepté la beca porque el güero estaba acabando la prepa y se iba a ir con un amigo francés a París. Entonces yo le dije al güero que si él iba a estar en París yo aceptaría la beca para que no estuviera solo. Luego resultó que el amigo francés en lugar de ir a París quería ir a Brasil, entonces el güero se quedó conmigo. Había un cuartito allí y una cama, un sofá cama donde yo dormía y él dormía en el cuarto. Y allí comencé y pinté México bajo la lluvia, empecé con cosas pequeñas. Tenía allí muy buena compañía que ya había conocido antes, que era Antonio Saura, con el que tuve una muy buena amistad, y así me dedicaba yo a trabajar. Nunca hice ningún esfuerzo, porque el mismo Saura me decía «habla con fulano», yo no hablo con nadie, vine a trabajar y trabajé muy a gusto, con cosas sobre papel pequeñas y cuadros. En Francia hay una pequeña ayuda, creo que de cada obra hay que dedicar un dos por ciento a arte, a un mural o una escultura. Curiosamente, no conocía a ningún argentino, que son los que dominan el panorama. Incluso Saura, que pasaba los veranos en España, en Cuenca, pero se pasaba allí todo el año, me dijo que si tenía algún problema en París recurría a un argentino, que sabían todo. El caso es que al final llegó el director del Pompidou, una gente muy importante, vio los cuadros, ni ellos tenían compromiso conmigo ni yo con ellos, y compraron México bajo la lluvia, uno de los grandes, que naturalmente está en la bodega. Cruz-Diez me preguntó cómo había logrado eso, y le dije que yo no había logrado nada, porque allí todos están peleando para lograr ese uno o dos por ciento para ver qué hacen.

De la visita a Barcelona en 1964, ¿qué recuerdas?

Yo había vivido 10 años de franquismo, así que yo no era lógicamente como los de aquí que no querían ir hasta que no muriera Franco. Yo, como había vivido 10 años, pensaba que tenía derecho y volvimos, todo muy gris, es la idea que tengo. Por la cosa familiar opresivo, ideal para trabajar metido dentro de casa. Teníamos un cochecito que recorrimos parte de España. Los niños iban de 3 y 4 años, iban a una escuela, una prematernal o lo que fuera. Un día llegó Albita a recogerlos a la

escuela y encontró que todos los niños decían «Jesusito de mi vida, de mi amor», y los cambiamos.

Los tres viajes que hice, que fueron tres años, los hice para trabajar en mi casa. Allí estaba en París, por ejemplo, Toledo, que tenía una galería y me dijo que me iba a llevar, pero le dije que no, que yo tranquilo, que iba a hacer mi trabajo y que no estaba dispuesto a moverme. En Barcelona fue diferente, porque yo conocía a Muga, el director de Joan Prats, venía bastantes veces a México y lo conocí y me dijo que por qué no exponía en Barcelona, yo dije que bueno, en aquella época, fueron tres o cuatro años seguidos que nos íbamos seis meses a Barcelona. Entonces un amigo pintor, Angemon, me prestó la terraza que tenía cubierta para poder trabajar. Ahí seguía con México bajo la lluvia y la exposición que hice con Joan Prats, que era grandecita, fue con México bajo la lluvia. Eso debía ser por el 80 y tantos, mediados de los ochenta. Expuse con Muga, con éxito relativo, pero de ahí me pasé esa misma exposición a Soledad Lorenzo, fue muy bien porque el segundo era amigo de un mexicano que coleccionaba que nunca he sabido quién es y que compró seis cuadros. Cuando llegué a la exposición ya había seis cuadros vendidos. Expuse otra vez con Soledad Lorenzo, pero no tenía vida cultural. Conocía mucha gente, pero no tenía interés en tener presencia allí. Si me invitaban, colaboraba. Y luego ya cuando tuve el infarto teníamos previsto ir a pintar otra exposición para Soledad Lorenzo, pero no llegué, me fui a Houston más bien a que me operaran. Entonces yo ya no podía hacer cuadros grandes. Le dije a Soledad que iba a hacer cosas pequeñas, y ella que era una gente muy dura pero también tierna, me dijo que pondría una galería pequeña para que pudiera... [ríe]

Había conocido todo esto a través de Ullán, a Fernández Braso, que tenía una galería pequeña, entonces yo le dije a Soledad que tenía una invitación de Fernández Braso y me dijo que muy bien. Y entonces expuse no sé si una o dos veces cosas pequeñas que hacía yo en España. Luego resultó que sí, en efecto, con la venta en Barcelona, mi hermana tenía una amiga que tenían un piso, un pisito que tenían problemas de herencia y que lo querían vender muy barato. Con las pesetas que yo había obtenido, yo había pensado incluso en que mi hermana iba envejeciendo, con problemas de vista, pero no, ella arregló sus cosas de otra manera, compramos ese piso, que hubo que arreglarlo, hubo que ponerle piso, y allí volvimos 3 o 4 veces, casi cada año, estábamos 3 o 6 meses. Y allí trabajaba, que era lo que exponía en España. A partir de ahí, es una exposición que salió de México, no, a través de

Guirao, de Pepe Guirao, director del Reina Sofía, y muy amigo de Ullán, un día vino y me dijo que le gustaría hacer una exposición mía pero como de cámara. Entonces le dije que muy bien, pero me dijo el lugar, que al fondo había un espacio, y yo había hecho un cuadro que se llamaba Gran escenario primitivo, de doce por seis metros, que lo había hecho a cachitos, entonces se fue el gran cuadro, y a través de Vicky Combalía, me dijo que el Hospitalet hay una cosa que se llama Tecla Sala. Ella llegó allí, se expuso el cuadro grande y los pequeñitos. Y los pequeñitos los vieron los de Artur Ramon, pero estaba allí Jordi Umbert, que era el vendedor, que era muy encantador. Y él vio la exposición del Hospitalet. Entonces estábamos en nuestro pisito y enfrente vivía, en una calle muy estrecha, una grabadora amiga de Umbert y de los Ramon, y les dijo que yo venía, y Umbert me avisó una de las veces que vine. Yo no tenía cuadros grandes, ya no podía estar ni siquiera con Muga en Prats, me dijo que a ver si podíamos hacer alguna exposición, me dejó bastante asombrado y me dijo que nosotros no tenemos cuadros de un pintor, sino que aseguramos la venta del 30 % o algo así, o sea que ellos compraban ya obra, cosa que era bastante insólita para mí. Hice esa primera exposición, me llevaba muy bien con ellos, hice una segunda exposición que salió muy bien, prácticamente se vendió todo excepto 5 cuadros que me quise traer aquí para mis nietos, y luego volví con otra, pero ya empezaba la crisis y no funcionó muy bien, ya eran volcanes. Estaban muy inquietos, se habían extendido, había hecho una parte para arte moderno, les funcionaba muy bien las antigüedades, desde entonces, yo creo que fue la última vez que fuimos a Barcelona, debió de ser en 2008, creo. Y ya. Luego, en algún momento me escribió el hijo de Fernández Braso que tiene una galería enorme en Madrid. Me escribió si quería exponer. Pero le dije que no estaba en condiciones, no tengo obra para llenar esa galería, y Manolo Ferro me dijo que era muy grande, y muy hermosa. Además, yo ya no puedo volar. Si yo volviera a Barcelona tendría la impresión de que iba a despedirme, y eso no, no... no me gusta, prefiero dejar las cosas así, con el recuerdo. Pero eso no tiene nada que ver con Max.

En los últimos tiempos has tenido algunos golpes fuertes en tu vida. ¿Se reflejan en tu obra?

Pues se reflejó porque empecé haciendo cuadros negros. Eran cinco, me imagino que se reflejó en ese sentido. Yo siempre digo que pintar es mi defensa de todo. Me

abstraigo, me quedo aquí. A mí me gusta verlo esto en la galería, bien colocados, separados. Cuando lo veo así digo que mi trabajo ha terminado. Con otra luz, con cierto acomodo, con más espacio que aquí, que está todo tirado. Me gusta mucho verla colgada, me doy cuenta un poco más de lo que he hecho, pero como despedida. Aquí están y ya se quedaron, lo que pase, pase.

¿Recuerdas todo lo que has hecho?

No todo, pero como he trabajado por series sí tengo bastante claro lo que he hecho. De repente hay sorpresas, pero en general tengo un buen recuerdo.

¿La cultura para qué sirve?

Yo creo en el poder terapéutico de la imaginación. Sin la imaginación no hay cultura. En México, me preguntan qué hago y digo que desarrollo, por pequeña que sea, mi imaginación, y me parece que eso yo sólo no, sino todo el conjunto de la cultura. A veces he dicho que la clase política no tiene imaginación, tiene imaginación para robar, para llevarse todo, pero imaginación real, la que produce la cultura a mí me parece fundamental. Todo mi trabajo como diseño gráfico siempre era en publicaciones de izquierda o cercanas a la izquierda, nunca trabajé nada con la derecha, ni trabajé nada en publicidad, aunque me lo pedían. Entonces haber trabajado tanto tiempo en diseño gráfico y haber creado con unos amigos una editorial, eso es lo que a mí me da una cierta tranquilidad en cuanto a mi trabajo social, colectivo, político, me da la impresión de que eso me dio la posibilidad de tener los pies en la tierra. El suplemento de *Novedades*, la revista de la universidad, todo era, entonces yo tengo la idea de en ese campo haber cumplido socialmente, sobre todo para una persona que prácticamente nació en una guerra civil y tengo unos orígenes y una presencia política. Todo lo que hacía en pintura no le daba ningún valor y pienso que no sirve para nada, en mi tarea, en cambio todo lo que hice en edición y en diseño me tranquiliza, pienso que cumplí lo que una persona tiene que cumplir culturalmente, políticamente, socialmente, colectivamente. Eso sí yo lo tengo, estoy tranquilo, creo haber cumplido algo de esos proyectos en la

parte de diseño y en la parte editorial, y lo demás no sé para qué sirve. Digamos que el diseño es una cosa que hice para los demás, y la pintura la hago para mí. Exclusivamente, pase lo que pase, guste o no guste, quiera o no quiera, ese doble juego que además es una contradicción que yo creo que la contradicción ayuda muchísimo a la creación.

5.3. El exilio heredado en la desidentidad de Bárbara Jacobs

5.3.1. Entrevista a Bárbara Jacobs

Casa de la autora en Coyoacán. Ciudad de México.

15 de octubre de 2017

.....

Me gustaría que me hablaras de tu sentimiento de exilio heredados, mejor dicho, de exilios heredados.

Como te he dicho varias veces, yo no me siento de ningún lado, de verdad. Desde pequeña me ha sucedido que, aunque yo me sintiera, por ejemplo, mexicana, que es lo que soy finalmente, siempre a mi alrededor me han preguntado cómo te llamas, de dónde eres... Nunca nadie me ha considerado de entrada como mexicana, ¿dónde naciste? Ojalá y me acordara de quién hace poco, un escritor, alguien que conozco, me preguntó –quizás no nos leemos, o somos distraídos, no culpo a nadie–, alguien hace menos de un mes me preguntó que dónde había nacido. Dije «no puedes ser». Tú encontraste por ahí un pequeño ensayo en donde hablo yo de esto, de no sentirme de ninguna parte, pero también es porque soy señalada como extranjera. Si voy a EUA, por el aspecto podría pasar por ciudadana de allá, mi inglés es muy bueno, soy casi bilingüe perfecta, pero se nota que es mi lengua. Mi padre sí hablaba español, pero muy poco. Lo aprendió cuando estuvo en la guerra de España, por ejemplo, él decía naranjjjas, como lo pronunciáis vosotros. Hablaba, pero le costaba. Lo que hablaba fluidamente era inglés. Yo no he estado en Líbano. Tenía una invitación, la primera que tenía, para ir en este mes de mayo, pero, pues yo no estaba en condiciones para ir, ya tenía los boletos, los billetes. Tuve que renunciar a la invitación, pero bueno, qué te diré, oía árabe desde niña, porque mis abuelos maternos vivían aquí, y por ejemplo cuando mi abuela paterna venía de EUA a México, como además era medio prima de mi abuela materna, entre ellas hablaban árabe. Cuando venía gente de Líbano, sobrinos de mis abuelos, hablaban árabe. Yo llegué a estudiar árabe varios años aquí en México, y pues si

quieres que te diga, era la mejor del grupo pero en eso llegó mi hermana Pati, que tenía muchos dones y el de lenguas era uno de sus dones más destacados. En menos de un mes me había ganado, superado, a un grado que yo más bien me retiré del estudio del árabe. Sé muy poco.

Hace poco me dieron el Premio Biblos al Mérito. La Comunidad libanesa en México da este premio al Mérito, lo han dado pues, no sé, quizá durante quince años, siempre, salvo por una persona, se lo habían dado no sólo a hombres de origen libanés, sino a puros científicos, no hay humanistas entre los premios. Cuando me lo dieron a mí fue bastante insólito. Se lo habían dado a una sola mujer, una pianista, Guraiev es el apellido, años atrás, y yo era la primera. En mi pequeño texto de aceptación me jugué y puse algunas frases en árabe, y el embajador de Líbano en México, que estaba presente, yo vi cómo reía, o sea que sé que entendió. Bueno, habrá entendido Pati que estaba en primera fila, pero no creo que nadie más. Pero sí tengo la percepción de la lengua, como tengo... Mi abuelita materna que es con quien vivimos Pati y yo era muy orgullosa de su origen no sólo libanés, era muy orgullosa. Entonces, como Pati y yo vivíamos con ellos, con mis padres al lado, pero salíamos con ella, la acompañábamos, pues, por ejemplo en un elevador, nos hablaba en árabe, a sabiendas de que no la estábamos entendiendo mucho; y si nos quería dar una orden y veía que no estábamos entendiendo mucho, nos hablaba en francés, porque Líbano fue protectorado francés, no sé si sigue siendo, pero fue bilingüe, se hablaba árabe y francés. Gente que yo conozco libanesa que vienen hablan francés perfecto. Esto en cuanto al idioma árabe, y mi cercanía o proximidad, que sí la tengo, pero también, como los padres de mi padre, aunque también nacieron en Líbano no emigraron a México sino que emigraron a EUA, y mi padre nació en EUA, pues yo también tengo esa cultura, porque por más que mi padre no fuera para nada típico –que se ve por su vida–, no era nada típico estadounidense, pero era de EUA, entonces no nada más yo, sino también mis hermanos tienen esa cercanía con la cultura y la lengua de los EUA. De hecho, ya ves, dos de ellos, Laurence se fue al MIT a Boston hace cuarenta años, vivió en Boston muchos años, todos han recuperado la nacionalidad norteamericana a la que teníamos derecho. Había la posibilidad y volvió a haber la posibilidad de tener la doble nacionalidad, y todos la tienen, menos Pati porque murió, y yo que a lo mejor algún día la recupero por tenerla, nada más. Otro de mis hermanos vive en San Francisco hace 30 años. Lauren se fue a Suiza, pero sus dos hijos viven en EUA, la mamá de sus hijos vive en EUA, tenemos mucha familia, de chicos

viajábamos por lo menos una vez al año a ver la familia de allí. Después, es muy común que los escritores de México tengamos contacto, porque te invitan a las universidades, bastante, no tienes que ser muy conocido ni nada para que te hagan ese honor, o sea que he estado muy cerca de EUA; y de México, no sólo que aquí nací, sino qué te diré.

He viajado muchísimo, con mis padres primero, pero luego con Tito, estuve con él 32 años y eran viajes a todos lados, Europa, Centro América, Sudamérica, a EUA cuando le dieron la Visa, en fin, muchísimas. Casi veníamos aquí a cambiar de maleta y nos volvíamos a ir. Me tocó la etapa en que le invitaban a muchos lugares y él siempre quería que yo fuera con él. En mí misma yo no me siento muy viajera, y cada vez menos, pero es porque ya viajé mucho, y yo no viviría en ninguno de los bellísimos lugares que he estado en el mundo sino aquí, concretamente en estas zonas, en Coyoacán o en Chimalistac o San Ángel. No me veo viviendo ni muriendo en ningún otro lugar. No nada más porque soy escritora en español y aquí siento que adónde me voy a ir yo a escribir. Tú puedes decir que hay miles de autores, y algunos de mis más admirados, que no sólo cambiaron de país, sino que además adoptaron otra lengua. Es uno de los temas muy presentes en el nuevo libro, en *La buena compañía*. Uno de los géneros son los grandes autores que por diferentes motivos tuvieron que irse de sus respectivos países, y no solo eso, sino que escribieron en otros idiomas. Por decirte uno, Nabokov, o Conrad... Hay muchos. Pero también hay los escritores muy admirados por mí que también se han tenido que ir, por ejemplo, Cortázar, que se fue de muy joven de Buenos Aires a París, bueno a Europa, primero creo que estuvo en Italia o en no sé dónde, pero que vivió durante muchos años y murió en París. Y siempre escribió en español, siempre escribió en español de Buenos Aires. Tenía, pues, en primera una gran valentía y en segunda muy buenos contactos porque siempre lo publicaron estando en Europa, en Buenos Aires, aquí y en España después. Siempre le publicaron, pero siempre publicó en español.

No sé qué más puedo decirte, pero no acabo de sentirme de ninguno de esos lugares, por más que tenga las lenguas, el espíritu de otros países o de otras culturas, lo traigo. Se puede hablar de la comida. Obviamente la comida libanesa la comí muchísimo, siempre, la tengo muy presente. En la literatura podría decirte que no. Claro que está Yibran Jalil Yibran, etc., y es muy famoso y todo. Sí escribió en árabe, pero se mudó a EUA y se fue a vivir a Nueva York, no sé los años, pero como

sabes no sólo era escritor, sino que además era pintor. Su libro más conocido es *El loco*, y lo escribió en inglés, y es de los autores libaneses más conocidos. Ahora hay uno al que he leído bastante, Amin Maalouf, y me recuerda mucho el mundo de mis abuelos, del que me llegué a entender por las historias que me contaban, por Pati que había estado allí muchas veces por largas temporadas, etc. Pero este hombre que es completamente libanés y embebido en la cultura, con su familia nacida en los pueblos donde nacieron mis abuelos, mis cuatro abuelos, se fue muy preparado y quizá en la primera guerra que hubo, su edad es entre la mía y la tuya, y se fue a París y escribe en francés, lo cual le va a ayudar muchísimo, de hecho, creo que ya le han dado algunos premios. Porque ya ves que a veces escribir en español no es la mejor manera de estar en el mundo de los autores conocidos. Algunos lo logran después de mucho batallar, pero si tienes la oportunidad de escribir en otro idioma como puede ser el francés o el inglés pues tienes más posibilidades de que te hagan caso. Lo he leído bastante, ha venido a México, incluso estaba yo emplazada a presentarlo en no sé qué festival que hubo, pero es cuando estaba yo mal y entonces no pude estar presente tampoco, pero lo leí bastante y sí que me identifiqué. Yo no escribiría así ni escribo esos temas, pero lo reconozco.

Tengo nexos con por lo menos tres culturas que tengo arraigadas: la libanesa, la estadounidense y la mexicana. Yo me siento más mexicana, pero no me siento reconocida como mexicana, no reconocida como prestigio, que no me interesa, pero reconocida en el sentido de que me tomen como mexicana. Desde el empleado no sé qué, hasta hace unas semanas, un amigo escritor, colega mío de toda la vida, que me preguntó dónde nació. No sé si yo hablo de otro modo, pero yo siento que mi español está básicamente hecho del español de México. Mi español no es ni de España ni de ningún lugar de Latinoamérica, mi español... Ojalá y fuera neutro, como puede ser el español de otros escritores muy conocidos, pero el mío yo sé que no es neutro, que es casi *sui generis* porque sí meto otras palabras y yo siento que sí me ha influido conocer otros idiomas, es más, lo recomiendo, aunque entonces tu lengua sea más impura lo recomiendo porque te abre muchas puertas a otras formas de expresión. Por ejemplo, en árabe.

No creas que yo tengo ningún nivel de árabe, lo estudié dos o tres años y aunque lo haya oído toda la vida no me considero que sepa árabe. Hay varias maneras de decir gracias. Si tú me das algo con la mano, yo te doy las gracias de un modo, si tú

me haces otro tipo de gesto que no sea darme algo con la mano, por ejemplo, me pasas a tu casa, pues yo te puedo decir gracias con otra palabra. El hecho de que existan dos términos diferentes para una misma situación como es dar las gracias, te abre la imaginación. Yo nunca voy a decir sino gracias, que es la palabra en español, pero el hecho de saber que existen otras formas en otros idiomas según las gracias que estés tratando de dar pues me abre la imaginación. Entonces no dudo que mi español esté muy contaminado de locuras.

Los juegos de palabras son una constante en tu obra.

Me encantan los juegos de palabras. Todo esto hace que cuando yo me llego a sentir incomprendida me «río», porque yo misma sé que yo me lo busco. ¿Por qué esperas que alguien entienda? En mis libros no me importa, pero a la hora de hablar yo me cuido, porque me doy cuenta de que muchas veces no me entienden. En mis libros, no en mis artículos. Es muy diferente lo que escribo en mis libros que en mis artículos. Mi primera publicación es de 1970, que fue un cuento en un periódico, antes de conocer a Augusto Monterroso, antes de entrar en su taller, antes de todo esto, yo había publicado varios cuentos. Llevo publicando mis artículos en *La Jornada* 24 años, ahorita estoy cumpliendo 24 años de publicar en el periódico quincenalmente sin interrupción, salvo ahora que estuve enferma, que estuve 3 quincenas fuera de circulación, pero después ya retomé. Y es muy diferente tanto lo que me propongo al escribir esos artículos con lo que escribo en los libros, es totalmente diferente. En mis libros juego más, pero en mis artículos me propongo que le interese a cualquier lector de *La Jornada*. Es un periódico que sí es leído, no sé de ejemplares ni de eso, pero es leído por un universo, como dicen, variado, variadísimo de lectores. Yo tengo en mente a cualquiera de esos lectores, que me entiendan, que les diga algo, que no les diga nada. De lectores que se comuniquen conmigo... En esto de Facebook, oigo que los intelectuales dicen que no hacen eso, y yo empecé a hacerlo porque era la manera de comunicarme con mis sobrinos, porque ellos no se metían a correo ni cosas de esas, pero sí estaban en Facebook. Pero qué sucedió con el tiempo, pues que hay, no puedo decir que muchos, pero sí un número para mí enorme de lectores que tengo a los que no conozco pero que me contactan. Por ejemplo, el último que publiqué es sobre una novela de una escritora mexicana, hija de

Salvador Elizondo, aunque yo no lo digo, pero es una novela que me gustó mucho, me pareció interesante, yo a ella no la conozco, la he visto dos o tres veces, sé perfectamente quién es, pero yo lo que quería era saber quién era a través de su libro. Entonces, escribí sobre el libro y sobre ella, es su primer libro, ella tendrá unos 55 años y tiene una formación de letras francesas pero su verdadera formación es de clavecinista. Todo esto me pareció interesantísimo, y sobre todo me pareció interesante la novela, pues escribí una nota sobre el libro. Ella se lo publicó, es una autoedición y yo me pregunto por qué, yo imagino que si lo hubiera sometido a alguna editorial yo estoy segura de que se lo habrían publicado, porque no puedo creer que una cosa tan bien hecha haya corrido por las editoriales y nadie haya querido. Luego me enteré de que sí lo había sometido, pero nadie se lo publicó y entonces se lo autopublicó y lo vende en su casa. Pero bueno, yo en el artículo no dije dónde lo vendía, y muchos, qué te diré, no son muchos, pero sí cinco gentes, a tres de los cuales no conozco, no sé ni cómo son, me escribieron para preguntarme dónde podían conseguir ese libro. Entonces le tuve que consultar a ella si les podía dar su teléfono y me dijo que pues claro. Uno de estos me dijo «oye, a tus lectores nos hubiera gustado que nos dijeras cómo conseguir este libro». Una de mis lectoras es una chica, una señora que tiene una florería, y de algunos de mis artículos no me hace la menor mención, pero de otros sí, de este, ella me ha escrito desde hace mucho y me pone «pues habrá que leer esa novela». Me propongo ser entendida, no te voy a decir interesante, sí me propongo educar, y eso lo digo con mucho cuidado, yo lo siento casi como un deber, pues dar a conocer... no hablo nada más que de libros. Las ideas que pongo allí o todo eso es para hacer pensar, hacer sentir, a toda clase de lectores, no necesariamente especializados.

¿Y qué te propones en tu obra literaria?

En mi obra literaria pues yo me propongo ser leída por los buenos lectores, pero no me dirijo a un lector específico, tampoco, pero sí a lectores que pueden ser niños u hombres o mujeres, en fin, lectores. Que a veces te tocan lectores que sean científicos y que sean muy lectores de literatura, pues yo sí me siento más encuadrada como escritora que se dirige a lectores amantes de la literatura.

Hablas de niños. La infancia está muy presente en todos tus libros.

Supongo que mi infancia fue muy rica en todos los sentidos. Yo siento que lo que viví en mi infancia en ese cerco familiar que te acabo de mostrar, bueno, las ruinas de aquel cerco familiar, pues sí fue, cada vez lo veo más, una representación de la humanidad: allí había de todo, entre 17 niños y ocho parejas de papás, y la pareja de los abuelos, muchas generaciones y muchos tipos de conflictos, y muchos tipos de motivaciones. Yo siento mi infancia como llena de motivaciones, los diferentes intereses de cada uno de mis hermanos no eran los míos, pero existían, también estaban ahí, y yo los tenía presentes, cerca. Sí fui a colegios, pero ahí tenía un mundo porque además estaba el servicio de todas las casas, y todos nos enterábamos de todo, y había de todo. Mi infancia no se limita a mí en relación con mis hermanos y mis padres, no, es bastante más amplia, somos los hermanos, más los primos, más los padres, más los tíos, más los abuelos. Pero de una convivencia diaria durante veintitantos años. Ahora, por ejemplo, yo también por eso de tener el espíritu de la emigración muy presente, no nada más lo traigo en la familia, sino que lo traigo que mi primer esposo fue un exiliado que se exilió de Guatemala a México cuando tenía 21 años o algo así, pero aquí murió a los 81 años. Entonces, de los veintitantos a los 80 fueron sesenta años, pero de exiliado, él conservó su nacionalidad guatemalteca, y él salió de Guatemala refugiado en la embajada de México, lo sacó de Guatemala un empleado del consulado con una bandera mexicana, porque él estaba perseguido, se escapó de la cárcel, lo habían apresado. Desgraciadamente ya no contó eso. Contó la primera parte de su autobiografía pero yo siempre le decía «cuenta el escape de la cárcel», pero ya no lo hizo. Pero viví con él 32 años. Me transmite la misma extrañeza y al mismo tiempo la misma proximidad que siento con mis abuelos, con mis padres... Y ahí no acaba mi contacto con los exiliados, porque después de 32 años de ser esposa de un exiliado guatemalteco en México, Augusto Monterroso, pues me casé con Vicente Rojo, que es otro exiliado. Entonces se puede decir que he vivido pues toda mi vida entre exiliados, unos son exiliados legalmente con el término, o refugiados o digamos inmigrantes. Mis abuelos sí se volvieron mexicanos, pero mi padre no, siempre conservó su nacionalidad estadounidense. Se murió digamos como ciudadano estadounidense, Tito también conservó su nacionalidad guatemalteca hasta el final. Por el contrario, Vicente, como su papá vino refugiado a México antes, y él solicitó a sus hijos y su esposa y fueron viniendo poco a poco, cuando Vicente llegó, él ya no se considera refugiado ni exiliado, él se considera mexicano.

Tengo sus culturas aquí. Tengo muy presentes los problemas de los guatemaltecos, de los nicaragüenses, de Centro América, porque digamos por el contacto con Tito. Vicente, aunque es mexicano, nació en Barcelona y toda su infancia fue en Barcelona en la posguerra y yo me siento muy cerca de ellos. Yo le he contado muchas veces a Vicente que hasta española me siento. Porque mi papá estuvo en las Brigadas Internacionales. Negrín, el último presidente, no sé si fue Negrín o la Pasionaria, uno de los dos dijo, cuando vieron todo perdido, que todos los que habían luchado por la República se les debería dar la nacionalidad española, entonces no sé en el período de no sé quién se revivió eso y mi papá estaba vivo y yo empecé a solicitar y lo traté de hacer, primero a nivel más cercano a mí, pero después tuve la oportunidad de hacerlo a través de alguien que tenía mucha autoridad, y no era cierto, no pudo ser. Luego está Baltasar Garzón, que también dijo que todos tenían que tenerla. Y te voy a decir qué es lo que me dijeron a mí, que me parece horrible: que tenían que ser los mismos brigadistas los que fueran a solicitar la nacionalidad que les había sido prometida. Estos datos no los sé muy fundamentadamente, pero sí recuerdo lo que me dijeron: que tenía que ir mi papá a hacer todo el trámite. Entonces recuerdo muy tímidamente haber dicho que lo que sucede es que mi papá tiene no sé cuántos años y no se mueve ya no digamos del país, ni de la ciudad, sino de la casa, casi ni de su habitación. Cómo le van a pedir eso, todos ellos son muy mayores. Estaba yo en Barcelona cuando hubo una de las celebraciones por tantos años y allí me encontré a algún amigo de mi papá. Fue muy bonito porque allí estaban todos los estadounidenses, todos de unos 80 años o así, pero como buenos norteamericanos, con su pantalón corto, lleno de botones, sombreros... Cuando llegué al hotel Majestic, sabía que estaban allí los que habían ido. Casualmente estaba este que era amigo de mi papá y que había venido a México muchas veces y entonces, en cuanto me vio, subió a su habitación, bajó con un álbum de fotos de la guerra, y la primera foto era de mi papá. Fíjate, pero en ese momento que hubo una celebración, descubrieron un monumento, y murió uno, porque eran muy mayores. Nadie les dio nada.

También tengo derecho, otro derecho pendiente. Hoy en día que las leyes de las dobles nacionalidades cambian mucho: a veces están vigentes, a veces no puedes tenerlas, tienes que renunciar a una por alguna razón. Pero hoy en día creo que es absolutamente posible tener todas aquellas a las que tengas algún tipo de derecho.

¿Esta experiencia te acerca al exilio español?

Yo me he sentido muy cerca del exilio español desde chica, desde que me enteré de la historia de mi padre, que no me enteré muy temprano, pero sí me enteré, por suerte. Sí, siempre me he sentido cerca.

También estuviste muy cerca de Tomás Segovia.

Creo que sí le llegué a decir tío, y se enojaba. Le tuve muchísimo cariño. Pero fui su alumna en un programa de traducción que él conducía en el Colegio de México, y después de haber estado como estudiante me invitó a ser profesora de ese mismo programa.

Le estoy muy agradecida a Tomás, que siempre se burlaba de mí. Siempre me decía, cuando yo le decía algo, siempre decía «Pero qué estupidez». Entonces yo me reía y seguía con mis estupideces, pero pasados los años lo volví a ver en otras circunstancias. La última vez que lo vi fue poco antes de que él muriera. Lo vi creo que en Monterrey en una feria del libro. Él leyó un poema que me hizo llorar, me tuve que salir del auditorio porque estaba llorando, y afuera estaba Sheridan, que también estaba muy emocionado. Chema [José María Espinasa] estaba en la mesa, creo que él moderaba. Era un poema sobre el final, pero impresionante. Me acerqué a él, si no estaba en silla de ruedas sí que María Luisa lo llevaba y lo traía porque estaba muy deteriorado y enfrente de María Luisa me repitió una cosa que él decía de mí cuando yo ya no era ni su alumna ni su empleada, sino una persona adulta, independiente y autónoma.

Una vez en el Colegio, siendo su alumna pasó otro de los alumnos de ese programa, un traductor que era chileno, pasó y me dijo, «tú eres Bárbara», y yo le dije «sí, y también me llamo»; y Tomás estaba por allí y lo oyó y entonces las cuatro o cinco veces que lo vi, lo recordaba, y ese último día lo recordaba. Y le tengo un enorme cariño, aunque me dijera que qué estupidez a todo lo que yo decía. Tenía razón él, obviamente. Sí, Tomás fue muy importante para mí. Era muy amigo de Tito y muy amigo de Vicente.

También mantuviste amistad con Federico Álvarez.

Menos que con Tomás, porque ni fui su alumna ni trabajé bajo sus órdenes, pero sí era muy amigo de Tito también, y sobre todo amiguísimo de Vicente. No nada más amiguísimo, sino coterráneos, y además un amigo muy importante, porque creo que fue su primer amigo en México, y creo que fue Fede el que le consiguió su primer trabajo. Y qué te diré, siempre lo vi como otra especie de tío, como amigo de mis esposos. Muy tierno, muy divertido. De las últimas veces que lo vi, sensacional, incluso escribí un pequeño artículo sobre él. Como que hicimos una amistad especial, como ya entre nosotros y no a través de mis esposos, entre nosotros, me llegó a preguntar qué libros quería de su biblioteca. Estaba en un plan de ubicar sus pertenencias y me ofreció esa maravilla y me dio algunos libros. Le dije que los rusos y me dio varios. Tengo esa cercanía, un contacto muy cercano, también familiar, pero a través de mis esposos.

Otra descendiente del exilio con quien te relacionas es con Anamari Gomis.

Me preguntaste por alguien cercana a mí. Estuve en la Preparatoria, que es los años anteriores a la universidad, el último año de Preparatoria estuve en el Madrid, que era uno de los colegios de los refugiados, el otro era el Vives. Yo fui al Madrid, y ese año estaba Anamari, que la seguí viendo porque se convirtió en escritora. Estuvo en Nueva York, luego tuvo un puesto muy importante en Bellas Artes, siempre he estado en contacto. Cuando me dio su novela, yo también escribí un artículo. Y nos hemos visto esporádicamente. Ella tiene grupos en la universidad, tiene un puesto en la UNAM, y una vez me invitó a hablar con sus alumnos.

¿Y con otras autoras?

Con la obra no, pero sí con ellas: Con Margo Glantz y con Elena Poniatowska, sobre todo. Con Myriam Moscona es otra cosa, no la pondría en el plano del exilio. Con Margo Glantz y Elena Poniatowska siempre he sentido que nos sucede lo mismo pero que hemos reaccionado de manera muy diferente. Por ejemplo,

creo que no hay nadie más mexicana que Elena Poniatowska, y sin embargo nació en París, llegó aquí a los no sé cuántos años, cuya primera lengua fue el francés, su mamá era mexicana y su papá tampoco es que fuera francés, pero ella traía la cultura francesa, por no decirte la polaca y la rusa y quién sabe qué más, pues muy arraigado. Y vino a México y ¿qué escritora mexicana más mexicana que Elena conoces? No hay. Sus temas, su corazón están puestos en los pobres de México, es la Elena política o social, no sé cómo llamarla, que es su faceta quizás más fuerte, más larga, porque a mí me gusta mucho su faceta de escritora de literatura anterior a sus manifestaciones sociales. Entonces, yo decía que sí nos que nos parecíamos un poco, pero ella ha asumido México, los problemas, la situación, a lo mejor hasta la comida, todo, mucho más que yo. Por eso digo que tenemos nexos de origen similares, que no son los mismos, lo mismo con Margo Glantz, pero ellas han reaccionado de una manera muy diferente. Así como los libros que más me gustan de Elena Poniatowska son *Querido Diego, te abraza Quiela* y *La flor de lis*, que es como su autobiografía de adolescencia, de Margo Glantz el que más me gusta es *Las genealogías*, además, conocí a su papá, a su mamá la veo un poco más atrás. Siempre me he sentido como que somos iguales en el sentido de que no somos de ninguna parte. Pero yo creo que si a ella le preguntas de dónde eres te dice que de México, igual que Elena, y dentro de mí yo digo que ojalá y yo pudiera decir con la firmeza con la que ellas lo dicen que yo también, pero no tengo esa seguridad.

Otra constante de tu obra es la creación de heterónimos o identidades duplicadas.

En todos los hay. Quizás es lo mismo. Quizás es esa misma variedad de identidades que yo siento en mí.

¿Y la presencia de la nana?

La nana es una figura que estuvo muy presente en mi vida. Si pienso en mí y en mis hermanos, en mi hermana Pati, por ejemplo, esa nana a la que me refiero con cierta frecuencia para Pati creo que no fue una figura especial, para Laurence yo creo que tampoco, para mi hermano el que vive en San Francisco, un poco, pero

para mi hermano menor fue una figura básica y yo me siento muy cerca de los cuatro, pero en la cuestión de la nana me siento muy cerca de mi hermano menor. Fue una especie como de mamá. Nos ayudaba... Esa nana en especial, además de ayudarnos en cuestiones de la vida diaria, por ejemplo, esa nana era lectora, entonces cuando yo viví en la casa casada con Tito, esa nana quiso ser la que trajera a Tito todos los periódicos, ella iba a la calle y ella se los traía. La primera vez que llegó García Márquez a comer a casa ella dijo «Está ahí García Márquez», fue a su cuarto y le trajo *Cien años de Soledad* y Gabo se lo dedicó feliz. Esa era nuestra nana, con una vida muy interesante, propia. Era huérfana, fue alcohólica... En *Florenxia y Ruiseñor* es la aparición. Tuvo una vida muy especial, y estaba muy preparada, no la podías comparar con otras nanas. Era una lectora. No sé las nanas en España, si es más común que tengan contacto con la literatura. Leía todos mis libros, los de Tito, no sé con qué comprensión. Era excepcional.

Florenxia y Ruiseñor son personajes encerrados. También son habituales en tu obra.

Me pusiste contra la pared. Siempre he sido una gente muy encerrada. Sumamente. Supongo que lo capto en el momento en que lo veo en otra persona. No me siento nada sociable, siento que yo tenía en un momento dado tres sueños de vida: en los tres actuaba yo, creía que podía hacer las tres cosas y era una vida muy armoniosa. Para estar callada, encerrada como me gusta, pues escribir, pero como yo sé que me hace bien tratar a la gente pensé voy a ser psicoanalista, aunque a quienes trate estén locos, yo creo que tenía más de paciente que de posibilidades de darle confianza a nadie, por eso estudié psicología. Ya escribía, y estudié psicología para ser psicoanalista y sobre todo para tener trato con la gente, no estar encerrada, y la tercera cosa es que yo quería ser bailarina. Fui estudiante de ballet de niña, después de danza contemporánea de adolescente, llegué a estar como estudiante en el Ballet Nacional de México, porque decía que sentada todo el tiempo escribiendo u oyendo los problemas de la gente, necesitas moverte. Yo quería ser las tres cosas, yo me creía capaz, estoy hablando de cuando tenía 16 o 17 años, pensaba que las tres cosas las iba a poder hacer. La primera que se me cayó fue la danza, porque tuve un problema que me rompí la espalda. Tuve un choque terrible, se me rompió la espalda y se acabó la posibilidad de bailar. Cuando le pregunté al doctor después de las operaciones que si cuando estuviera bien podría

volver a bailar, me dijo no, tú ya eres como una llanta pinchada, que aunque se reparan ya no eres una llanta buena. Sencillamente nunca volví a un estudio de danza, sino que durante muchos años ni siquiera yo podía ver un espectáculo de danza. Luego el psicoanálisis lo boté, terminé la carrera y me recibí, estoy titulada, pero me di cuenta que yo de verdad lo que estaba buscando era quien me oyera a mí, más que oír a nadie, aunque me encanta escuchar, pero me siento incapaz de intervenir en lo que oigo, de intervenir benéficamente para el otro. Me encanta que me cuenten, quien sea, familia, amigos, o gente desconocida, soy feliz oyendo historias, pero, por ejemplo, con mi familia ya me sucede que como uso lo que me cuenta todo el mundo, entonces los que ya saben mi gracia ya me ocultan muchas cosas, lo cual me hace sentir muy poderosa.

Respuesta complementaria recibida por correo electrónico el 8 de mayo de 2020:

.....

En cuanto al asunto de mi relación, digamos «legal», con Estados Unidos, no recuerdo haber escrito nada «formal», que digamos. Probablemente aquella vez que me entrevistaste, en la casa de Coyoacán, te comenté que, cuando se venció mi visa y traté de renovarla, el Consulado rechazó mi solicitud. (Y La razón por la que traté de renovarla fue que acababa de recibir una invitación de la Universidad de California, en Berkeley, que me parecía particularmente atractiva, entre otras razones por la poca frecuencia, por no decir casi nula, con la que yo recibo invitaciones de esa naturaleza, y de paso podría visitar a mi hermano Gerald, el arquitecto, en San Francisco.)

Las solicitudes ahora se llenan por Internet y yo, ingenuamente fiel a la suposición de que para los estadounidenses mentir es lo peor que puedes hacer, cuando preguntan si alguna vez has tenido una doble nacionalidad, contesté afirmativamente. Preguntan cuál, contesté que la estadounidense. Me citaron. Me preguntaron si había renunciado a mi nacionalidad estadounidense. Con toda honestidad contesté que sí, pues ése había sido uno de los requisitos para poder obtener mi grado de licenciatura en la Universidad Nacional (UNAM). (Algunos años después, este

requisito desapareció y el estudiante que quiera recibirse puede tener cuantas nacionalidades tuviera en su haber.) Les mostré el documento correspondiente, de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Me preguntaron si la Embajada de Estados Unidos se había enterado. Contesté, de nuevo, afirmativamente. Me pidieron el documento correspondiente. Con toda honestidad contesté que no lo encontraba. De modo que ahí quedó el trámite. (Considero este contratiempo como al menos uno de los motivos emocionales que condujeron al infarto que sufrí y las complicaciones graves que le siguieron, que casualmente, tuvieron lugar apenas unos meses más tarde.)

Al reponerme del rechazo de la renovación de la visa y, también, del infarto y sus consecuencias, pensé que, sencillamente por principio, y en lo mínimo para esperar o querer volver, por cualquier motivo, alguna vez a Estados Unidos, lo que debía hacer ahora en este sentido era concentrarme en recuperar mi nacionalidad estadounidense. Así, hace un par de meses llené la solicitud. Y, aunque sé que puede tardar en llegar, ahora estoy en espera paciente de la respuesta. Ya te contaré cuál será el desenlace.

Como sabes, mi papá era estadounidense, de modo que sus hijos nacimos con su nacionalidad y así fuimos registrados. A la fecha, cada uno en su momento y por sus medios, mis tres hermanos la recuperaron y tienen dos pasaportes, el de México y el de Estados Unidos.

5.3.2. Comparación entre *Las hojas muertas* y el primer tomo de las memorias de Federico Álvarez.

Para intervención de Sònia Hernández, en el Congreso titulado «El exilio y la literatura del yo», en la Universidad Autónoma de Barcelona, el 7 de octubre, 2016

Respuestas recibidas por correo electrónico el 2 de octubre de 2016

¿Cómo surgió tu amistad con Federico Álvarez? ¿Cómo ha evolucionado a lo largo de los años?

BJ: A través de Augusto Monterroso, de quien soy viuda, conocí a Federico Álvarez en los primeros años de la década de los setenta del Siglo XX. Igual que me sucedía (y me sucede) con todo exiliado de España a raíz de la Guerra Civil (1936 -1939), mi empatía con Federico fue inmediata. Con el tiempo, mi relación afectiva e intelectual con él se ha ido familiarizando y profundizando, en especial, a partir de que enviudé de Augusto Monterroso y empecé mi vida con Vicente Rojo, para quien Federico no sólo es su primer amigo en México (Vicente llegó a México en 1949), sino como su mejor amigo, casi como parte de la familia. Vicente y Federico están en contacto frecuente. Federico pasa la noche de Navidad aquí, en mi casa con Vicente, con los hijos y nietos de Vicente y dos o tres familiares y amigos cercanos nuestros. Además, Federico Álvarez ha escrito crítica sobre la obra plástica de Vicente.

Cuando te pregunté sobre este tema (allá por julio) me dijiste que estabas segura de haber recibido una influencia personal, ¿podrías describir estas influencias?

BJ: En mi caso, más que como influencias «recibidas» yo me las propongo como «influencias anheladas». Tengo a Federico Álvarez como una de las personas más íntegras que he conocido, éticamente hablando, tanto en la vida diaria como en la intelectual y en la social. De manera que lo tengo como un modelo. ¿Y qué más quisiera yo que él me influenciara en ese sentido?

¿Qué destacarías de su testimonio del exilio? También me dijiste que le admirabas «políticamente hablando».

BJ: El suyo es el testimonio de un hombre de principios y muy sentimental. Yo no me considero autorizada a definir el desarrollo político de nadie más allá de diferenciarlo entre «admirable» y «deleznable». Y la conducta política de Federico Álvarez me parece admirable.

En su primer volumen de memorias, su relación con el comunismo ocupa un lugar especialmente destacado. Hay un distanciamiento claro del «aparato», en el que pareció muy involucrado en su juventud. ¿Podrías explicarme qué significa esto para ti?

BJ: Mis únicos estandartes, políticamente hablando, consisten en que soy una hija orgullosa de su padre norteamericano que fue miembro de la Brigada Lincoln que luchó, dentro de la Guerra Civil de España, con las Brigadas Internacionales, lo que, por cierto, es el trasfondo de *Las hojas muertas*; una viuda orgullosa de haber estado casada durante treinta y dos años con un escritor exiliado político guatemalteco que llegó a México a finales de la década de los cuarenta del siglo XX; y una mujer orgullosa de convivir, desde hace trece años, con un artista visual llegado de Barcelona en 1949 para reunirse con su padre, refugiado político español en México desde 1939. Estos tres hombres en un momento dado tuvieron que ver con algún Partido Comunista pero, igual que Federico, después tomaron distancia de él. En cuanto a qué significa esto para mí, que la vida política de mi padre, mi esposo y mi pareja actual, constituye el universo político que asumo, con plena convicción pero sin la menor capacidad para seguir, para haber seguido, sus admirables pasos.

5.4. Texto para ser transmitido por radio en la sección de literatura de La Semana Cultural por Lya Cardoza y Aragón en Radio Universidad. Sábado 19 de junio de 1982

Lya Cardoza y Aragón

(10)

Reclinada en una banca, una pierna estirada, la otra encogida, un brazo doblado y la mano en la sien, su imagen en la contraportada tiene algo de "El pensador" de Rodin (aunque éste tiene la mano en el mentón y está desnudo).

En la portada, un lápiz y nada más. Pero es un lápiz crucial, cuyas aventuras nos dejarán sin aliento y, sus desventuras, profundamente turbados.

Bárbara Jacobs, en Doce cuentos en contra, nos sumerge en la espantosa encrucijada del directorio telefónico y las vidas miserables que contiene. O ya no contiene o dejará de contener. Digamos que es el Rise and Fall del directorio telefónico.

Si es usted un lector sensible y quiere saber por qué a veces le cae el chahuistle, entérese de la catástrofe que puede obsesionar una sopa de fideos no deseada, más bien repudiada, por qué ardió Troya. O por qué causa a una niña se le cayeron los calzones en público. Toda la condición humana. Además, constituye un homenaje muy oportuno en este centenario de James Joyce.

El libro de Bárbara Jacobs es edición de Martín Casillas, el editor más joven y más sociable del mundo de las letras. Doce cuentos en contra son diecisiete muestras de ingenio.

Uno de los cuentos que se titula Decti dung basl tiene un personaje clave: la autora. Inmediatamente nos percatamos que son páginas autobiográficas, que conmueven por la lleneza de su lenguaje, su claridad, su sabiduría métrica y la brevedad. Como dijo el maestro Chéjov: "La brevedad es hermana del talento" Bárbara Jacobs es la única escritora que se llevaría Robinson Crusoe a una isla desierta. Discrepamos con la autora: hay que llevar una obra de Rito Monterroso y, en lo posible, también al autor.

1982

Sábado 19 de junio. Radio Universidad.
(Sección Literatura de La Semana Cultural) (1982)

5.5. Publicaciones de Vicente Rojo

Discos visuales

Con Octavio Paz.

México: Ediciones Era, 1968.

Vicente Rojo

Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985.

Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

Vicente Rojo. Diseño gráfico

Con varios autores.

Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Feria Internacional del Libro, Guadalajara / Ediciones Era / Imprenta Madero / Trama visual. 1996 2ª ed. ampliada, 1ª ed., 1990.

Paleta de diez colores

Con Fernando del Paso.

México: CIDCLE / Conaculta, 1ª ed., 1992; 2ª ed. ampliada, 1996.

Obra compartida

Con varios poetas.

Catálogo de la exposición en la Residencia de Estudiantes de Madrid entre los meses de noviembre de 2002 y enero de 2003.

Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Escenarios

Con José Emilio Pacheco.

México: Galería López Quiroga, 1996.

«Lainvención de MaxAub». En Varios Autores, *MaxAub-Jusep Torres Campalans* Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 18 de enero al 21 de mayo de 2000. Valencia: Generalitat Valenciana. pp. 157-160, 2000.

Escenarios de la memoria

Poemas de Álvaro Mutis. Fotografía de Graciela Iturbide. Epílogo de Alfonso Alegre Heitzmann.

México: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 1ª ed., 2002; Secretaría de Educación Pública, 2ª ed., 2003.

Cent ans de Littérature Mexicaine

Estudio de Philippe Ollé-Laprune.

París: Éditions de la Différence, 2007.

Novela

Coda de Bárbara Jacobs. Ciudad de México: Ediciones del taller la Siempre Habana, 2007.

La tinta negra y roja

Antología de poesía náhuatl de Miguel León-Portillo.

Selección de Coral Bracho y Marcelo Uribe.

México: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2008.

Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.

Jaque mate

México: Taller Ditoria, 2010.

Circos

Con José Emilio Pacheco.

México: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 1ª ed., 2010; 2ª ed., 2011.

Puntos suspensivos

México D.F.: Ediciones Era / El Colegio Nacional, 2010.

Apología del lápiz

Con Arnoldo Kraus.

México: Conaculta, 2012.

Desde el volcán

Con textos de Pedro Ángel Palou.

Puebla: Gobierno del Estado de Puebla / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2012.

Biblioteca personal. Letras pintadas

Con obertura de Marco Perilli.

México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Diario abierto

México D.F.: Ediciones Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.

Escrito / Pintado

Con textos de Cuauhtémoc Medina, Amanda de la Garza y otros.

México: El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE, 2015.

Zarpa el Circo

Con poemas de Coral Bracho.

México D.F.: Ediciones Era / El Colegio Nacional, 2015.

Vicente Rojo. Casa de letras

México: Centro Cultural Estación Indianilla / Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2015.

Apología de las cosas

Con Arnoldo Kraus.

México: Editorial Sexto Piso / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2016.

Cuadernos de autor: Vicente Rojo

Con texto de Juan Villoro.

México: La Cabra Ediciones / El Colegio Nacional, 2019.

Jardín Urbano

Varios autores.

México: Museo Kaluz, 2019.

Versión celeste

Varios autores.

México: Nacional Monte de Piedad, 2019.

Hostería Santo Tomás de Villanueva y su entorno

Varios autores.

México: Museo Kaluz, 2019.

5.6. Publicaciones y ediciones de Bárbara Jacobs

Un justo acuerdo

México: Ediciones La Máquina de Escribir, 1979.

Doce cuentos en contra

México: Martín Casillas Editores, 1982.

México: Ediciones Era, 1990.

Madrid: Ediciones La Palma, 1996.

México: Editorial Aldus / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), colección La Centena, 2005.

Escrito en el tiempo

México: Ediciones Era, 1985.

Barcelona: Muchnik Editores, 1990.

Las hojas muertas

México: Ediciones Era, 1987.

Barcelona: Muchnik Editores, 1988.

México: Ediciones Era / Secretaría de Educación Pública, México, 1994.

México: Alfaguara, 1996.

México: Nueva York: Alfaguara / Vintage Español, 1996.

México: Planeta DeAgostini, 1996.

Madrid: Alfaguara, 1997.

México: Planeta / CNCA, colección Narrativa Actual Mexicana, 2001.

México: Suma de Letras / Punto de lectura, 2002.

Madrid: Suma de Letra / Punto de lectura, 2002.

México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 2010.

The Dead Leaves

Connecticut, Estados Unidos: Curbstone Press, 1993.

Traducción: David Unger.

Folhas Mortas

Lisboa, Portugal: Gradiva Publicaciones, 1998.

Traducción: Maria Fernanda Ferreira Romão.

Le foglie morte

Nardo, Italia: Besa Editrice, 1999.

Traducción: Barbara Bertoni.

Las siete fugas de Saab, alias El Rizos

México: Alfaguara / CONCA, colección Botella al Mar, 1992.

México: Alfaguara, México, 1998.

Antología del cuento triste

En coautoría con Augusto Monterroso:

Barcelona: Edhasa, 1992.

Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

México: Editorial Hermes, 1993.

México: Alfaguara, 1997.

Madrid: Alfaguara, 1997.

Madrid: Suma de Letras / Punto de Lectura, Santillana, 2004.

Vida con mi amigo

Madrid: Alfaguara, 1994.

Augusto Monterroso: Una biografía en sesenta fotos

Selección y prólogo.

México: Alfaguara, 1996.

Madrid: Alfaguara, 1996.

Juego limpio

México: Alfaguara, 1997.

Adiós humanidad

México: Alfaguara, 2000.

México: CONCA, 2013.

Dos libros: Escrito en el tiempo y Juego limpio

Madrid: Alfaguara, Colección Textos de Escritor, 2000.

Carol dice y otros textos

México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades y Coordinación de Difusión Cultural: Dirección de Literatura / Ediciones Era, Colección Confabuladores; 2000.

Los mejores cuentos mexicanos 2001

México: Planeta, 2001.

Atormentados

México: Alfaguara, 2002.

Madrid: Alfaguara, 2003.

Florecia y Ruiseñor

México: Alfaguara, 2006.

Vidas en vilo

México: Cultura Urbana: Libros / Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Colofón, 2007.

Nin reír

México: Taller Ditoria / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección: Autoria, 2009.

Lunas

México: Ediciones Era / Dirección de Literatura UNAM, 2010.

Leer, escribir

México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2016. Con Vicente Rojo.

Un amor de Simone

México: Dirección General de Publicaciones, CONACULTA, 2012.

Antología del caos al orden

México: Joaquín Mortiz / Planeta, 2013.

Hacia el valle del sueño

México: Ínsula: Cuadernos de escritura de Armas y Letras: Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León; Monterrey, 2014.

La dueña del Hotel Poe

México: Ediciones Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes:
Dirección General de Publicaciones / Universidad Autónoma de Nuevo León;
2014.

Navona Editorial, Barcelona, 2016.

Del amor, los libros y un árbol

De la serie Voz Viva de México (VVM-122),

Presentación de Juan José Reyes.

México: Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, 2014.

La buena compañía

México: Ediciones Era, 2017.

Barcelona: Navona Editorial, 2019.

La época horizontal de Bárbara

Crítica, Revista Literaria, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 182,
junio/julio 2018.

México: If Press, Ediciones Privadas, 2018.

Rumbo al exilio final

México: Rayuela, Diseño Editorial, Edición no venal conmemorativa del Día
Mundial del Libro, Guadalajara, 23 abril 2019.

México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León / Editorial Uni-
versitaria UANL, 2019.

Bibliografía

Esta bibliografía se divide en tres bloques para facilitar el acercamiento a las fuentes utilizadas en la investigación sobre los principales objetos de estudio, es decir: la segunda generación del exilio republicano español –grupo también conocido como hispanomexicanos o niños de la guerra–, con los descendientes que la siguieron y los ejemplos centrales de las trayectorias de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs. Las publicaciones de los dos autores estudiados son muy abundantes y han sido determinantes para reseguir la huella del exilio en su trabajo. Con frecuencia, he acudido directamente a sus propias palabras para tratar de dar forma al discurso que había de demostrar mi hipótesis. Por este motivo, en la bibliografía se detallan las obras que se han citado directamente, mientras que en el anexo puede consultarse un listado exhaustivo de las publicaciones y ediciones de ambos. He dedicado otro apartado a las referencias de las publicaciones que han estudiado la obra de los dos autores y que han servido para mostrar las interpretaciones que hasta el momento se deben a otros estudiosos. Las fuentes consultadas han sido determinantes para comprender la relevancia de las aportaciones de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs al entorno cultural mexicano. Por otro lado, para contextualizarlos en el tema de investigación de esta tesis, ha sido preciso reseguir los trabajos realizados acerca de la segunda generación del exilio republicano español. Desde este punto de vista, se puede trazar una división, puesto que Vicente Rojo y Bárbara Jacobs no siempre se pueden interpretar siguiendo las pautas del corpus bibliográfico y la literatura científica existentes sobre la segunda generación del exilio y los descendientes. A este tema se le dedica un punto específico de esta bibliografía, al que precede algunas fuentes de carácter general que han servido para orientar y situar las indagaciones en un marco más amplio.

1. Obras de Vicente Rojo y Bárbara Jacobs

1.1. Obras de Vicente Rojo

- (1996 2ª ed. ampliada, 1ª ed, 1990) *Vicente Rojo. Diseño gráfico*. Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Feria Internacional del Libro, Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama visual.
- (2000) «La invención de Max Aub». En Varios Autores, *Max Aub-Jusep Torres Campalans*. Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 18 de enero al 21 de mayo de 2000. Valencia: Generalitat Valenciana. pp. 157-160.
- (2010) *Puntos suspensivos*. México D.F.: Ediciones Era/El Colegio Nacional.
- (2013) *Diario abierto*. México D.F.: Ediciones Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León.

1.2. Obras de Bárbara Jacobs

- (1982) *Doce cuentos en contra*. México: Martín Casillas Editores.
- (1985) *Escrito en el tiempo*. México: Ediciones Era.
- (1987) *Las hojas muertas*. México: Ediciones Era.
- (1992) *Las siete fugas de Saab, alias El Rizos*. México: Alfaguara / CONCA, colección Botella al Mar.
- (1994) *Vida con mi amigo*. Madrid: Alfaguara.
- (1997) *Juego limpio*. México: Alfaguara, 1997.
- (1997b) *Antología del cuento triste*. Madrid: Alfaguara.
- (2000) *Adiós humanidad*. México: Alfaguara.
- (2002) *Atormentados*. México: Alfaguara.
- (2006) *Florencia y Ruiseñor*. México: Alfaguara.
- (2007) *Vidas en vilo*. México: Cultura Urbana: Libros / Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Colofón.
- (2009) *Nin reír*. México: Taller Ditoria / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección: Autoria.
- (2010) *Lunas*. México: Ediciones Era / Dirección de Literatura UNAM.

- (2013) *Antología del caos al orden*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- (2014) *La dueña del Hotel Poe*. México: Ediciones Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Dirección General de Publicaciones / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- (2017) *La buena compañía*. México: Ediciones Era.
- (2019) *Rumbo al exilio final*. México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León / Editorial Universitaria UANL.

2. Libros y artículos sobre Vicente Rojo y Bárbara Jacobs

- ÁLVAREZ, Federico, (2015). «Vicente Rojo: pintar la escritura». En Varios Autores (2015), *Vicente Rojo. Escrito / Pintado*, El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE, pp. 194-202.
- ALEMANY BAY, Carmen (2003). «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y pocas nueces». *Anales de literatura española*, 16, 2003, Alicante, pp. 109-152. Consultada la versión electrónica disponible: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7272/1/ALE_16_05.pdf. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2020.
- ANÓNIMO (1995). «Son gente muy rara. Entrevista a Héctor Manjarrez». En Varios Autores, *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 41-49.
- BARAJAS, Rafael (2015). «Rojo-Monsiváis. Amistades peligrosas». En *Aforismos & Grafismos. Vicente Rojo & Carlos Monsiváis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-19.
- BENÍTEZ, Fernando (1985). «Vicente y José Emilio en el Jardín de niños». En Varios Autores, *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 105-107.
- BLANCO, Alberto (1993). «La música de la retina», en *Vicente Rojo. Escenarios*. Catálogo de la exposición de la Galería López Quiroga en octubre-noviembre de 1993. México: Galería López Quiroga.
- DRIBEN, Lelia (2012). *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México: Fondo de Cultura Económica.

- CASTAÑÓN, Adolfo (2010). «Nin reír. La risa a lo largo de la historia, la ciencia, el arte, mi vida y la literatura, de Bárbara Jacobs». *Letras Libres*, 31 de julio de 2010. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/nin-reir-la-risa-lo-largo-la-historia-la-ciencia-el-arte-mi-vida-y-la-literatura-barbara-jacobs>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2020.
- CURIEL, Octavio (2015). *Larga cabalgata desde las montañas de Líbano hasta las playas de Puerto Vallarta*. México D.F.: Ediciones Sin Nombre.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (Ed.). (1996, 2º ed., 1ª ed. de 1989). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). «El espíritu de la marginalia. Un comentario a la más reciente novela de Bárbara Jacobs». *Letras libres*, 26 de enero de 2016. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-espiritu-la-marginalia>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2020.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1995). «La ERA de *Cuadernos Políticos*». En Varios Autores, *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp.35-40.
- GARCÍA FLORES, Margarita (1985). «Entrevista con Vicente Rojo: “El orden como vocación”». En Varios Autores, *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 47-50.
- GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel (1999). «¿Rojo o romántico?». En *Vicente Rojo. Escenarios junto al mar*. Catálogo de la exposición de la Galería Artur Ramón del 17 de junio al 10 de septiembre de 1999. Barcelona: Galería Artur Ramón. (Hoja suelta encartada)
- GARCÍA PONCE, Juan (1971). *Vicente Rojo*. México D.F.: UNAM / Dirección General de Publicaciones.
- GARONE GRAVIES, Marina (2015). «Rojo: un camino del diseño a la edición». En Varios Autores, *Vicente Rojo. Escrito / Pintado*. El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE, pp. 84-105.
- GARZA USABIAGA, Daniel (2015). «Rojo: un camino del diseño a la edición». En Varios Autores, *Vicente Rojo. Escrito / Pintado*. El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE, pp. 156-192.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Sònia (2014). «De él es la autora», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 16 (2014), pp. 430-433.
- (2015). «Vicente Rojo, el pintor de letras», *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 164 (abril-mayo 2015), pp. 12-22.

- – (2015b). «Invitación a la literatura genuina», *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 4, pp. 82-83.
 - – (2015c). «Vicente Rojo. El lenguaje de las letras», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17 (2015), pp. 183-188.
 - – (2017). «La correspondencia entre Max Aub y Vicente Rojo: imaginaciones enlazadas», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, pp. 50-57.
 - – (2017b). «La respuesta infinita de Vicente Rojo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 810, pp. 55-69.
- ITZKOWICH, Claudia (2019). «Programar un vitral del siglo XXI ». En *Versión celeste. La obra luminosa de Vicente Rojo en el Monte de Piedad*. México D.F.: Ediciones el Viso, pp. 52-57.
- – (2019). «Breve historia de los vitrales y versión celeste». En *Versión celeste. La obra luminosa de Vicente Rojo en el Monte de Piedad*. (pp. 70-73). México D.F.: Ediciones el Viso.
- JACOBS, Bárbara (2012). «Mis Libros y yo», *Boletín Electrónico APM. Noticias de la Asociación Psicoanalítica Mexicana*, <http://boletinesapm.blogspot.com/2012/09/mis-libros-y-yo-por-barbara-jacobs.html>. Última consulta: 14 de junio de 2020.
- – (2015), «En el principio era el verbo». En Varios Autores, *Vicente Rojo. Casa de letras*. México: Centro Cultural Estación Indianilla / Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, pp. 39-41.
 - – (2017b) «Identidad dispersa», *La Jornada*, 22 de octubre. <http://www.jornada.unam.mx/2017/10/22/opinion/a04a1cul>. Fecha de consulta 31 de mayo de 2018.
 - – (2019), «Prólogo. Versión celeste». En *Versión celeste. La obra luminosa de Vicente Rojo en el Monte de Piedad*. México D.F.: Ediciones el Viso, pp. 10-13.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Adriana (2015). «El corazón al desnudo de una mujer», *Letras Libres*, 12 de febrero de 2015. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-corazon-al-desnudo-una-mujer>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2020.
- J.T.C. (1962), «Vincent, le Rouge», *Revista de la Universidad de México*, 17, (noviembre), p. 24.
- LLARENA, Alicia (1998). «Espacios íntimos, discursos híbridos: Bárbara Jacobs», *Literatura Mexicana. Revista de la Universidad Autónoma de México*, núm. 2, pp. 483-493.
- MACMASTERS, Merry (2017). «Vicente Rojo quiere acercar a los niños a su “abe-

- cedario inventado”», *La Jornada* (noviembre 21), p. 4: <https://www.jornada.com.mx/2017/11/21/cultura/a04n1cul>. Consultado el 12 de enero de 2020.
- (2019). «Vicente Rojo imagina cómo llegó su padre a Veracruz y crea bitácora», *La Jornada* (agosto 9), p. 3: <https://www.jornada.com.mx/2019/08/09/cultura/a03n1cul>
- MEDINA, Cuauhtémoc, y DE LA GARZA, Amanda (2015a). *Escrito / Pintado*. México: El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE.
- MEDINA, Cuauhtémoc (2015b). «La letra como residencia». En Varios Autores, *Vicente Rojo. Casa de letras*. México: Centro Cultural Estación Indianilla / Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, pp. 13-29.
- MENGUAL CATALÀ, Josep (2011). «Obras son amores. Los hispanomexicanos y su contexto editorial». En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, edición de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García. Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona / Editorial Renacimiento, pp. 442-449.
- (2014). «De la librería Madero a Ediciones Era», *Negritas y cursivas*: <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/06/20/de-la-libreria-madero-a-ediciones-era/>. Consultado el 26 de julio de 2020.
- (2019). «González Porto y la edición culturalmente ambiciosa», *Negritas y cursivas*: <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2017/04/14/gonzalez-porto-y-la-edicion-culturalmente-ambiciosa/>. Consultado el 30 de septiembre de 2019.
- MONSIVÁIS, Carlos (1995). A los treinta y cinco años de ERA. En Varios Autores, *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp.19-25.
- (1996, 2ª ed. ampliada, 1ª ed, 1990). En Varios Autores, *Vicente Rojo. Diseño gráfico*. México: Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Feria Internacional del Libro, Guadalajara / Ediciones Era / Imprenta Madero / Trama visual, pp. 9-13.
- (2003). «Albita Cama, editora», *El País* (enero 15): https://elpais.com/diario/2003/01/15/agenda/1042585211_850215.html. Consultado el 30 de septiembre de 2019.
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka. «“Cinco amigos audaces e ingenuos” crearon editorial Era hace 52 años», *La Jornada* (noviembre 26), p. 8. También en <https://www.jornada.com.mx/2012/11/26/cultura/a08n1cul> Consultado el 12 de enero de 2020
- PACHECO, Cristina (1985). «Entrevista con Vicente Rojo: “Ejercicios para la mano izquierda”». En Varios Autores, *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la

- Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 51-56.
- PACHECO, José Emilio (1996, 2ª ed. ampliada, 1ª ed, 1990). En Varios Autores, *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, México: Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Feria Internacional del Libro, Guadalajara / Ediciones Era / Imprenta Madero / Trama visual, pp.30-31.
- PALAPA QUIJAS, Fabiola (2013). «Otorgan a Bárbara Jacobs y Carlos Martínez Assad el Premio Biblos», *Páginas árabes*, 20 de mayo: <https://paginasarabes.com/2013/05/20/otorgan-a-barbara-jacobs-y-carlos-martinez-assad-el-premio-biblos/>. Fecha de consulta: 28 de mayo de 2020.
- PITOL, Sergio (1985). «Sobre la lluvia». En Varios Autores, *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 35-36.
- (1995). «El México radiante de los sesenta». En Varios Autores, *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp.15-17.
- RODRÍGUEZ, Azucena (2019). «Ipanema. “Reseña del viaje”». Página web del Ateneo Español de México, 7 de julio. <https://www.ateneoesmex.com/inicio/ipanema-resena-del-viaje-por-azucena-rodriguez/>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2020.
- REYES, Juan José (2016). «La casa auestas», *Nexos*, 26 de enero: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=9745>. Fecha de consulta: 26 de julio de 2020.
- RULFO, Juan (1985). «La obra de Vicente Rojo». En Varios Autores, *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 36.
- SMULLIN BROWN, Kevin (2010): *The Lebanese of Mexico, Identifications in Aspects of Literature and Literary Culture*; PhD in Spanish and Latin American Studies, Graduate School of University College London, University of London, England.
- SOUTO ALABARCE, Arturo (2005). «Max Aub como crítico de la generación “Nepantla”». En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México D.F.: Colegio de México, pp. 261-268.
- VARIOS AUTORES (1985), *Vicente Rojo*. Catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional del 30 de abril al 15 de junio de 1985. Ministerio de Cultura: Madrid.
- (1995). *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (1996 2ª ed. ampliada, 1ª ed, 1990). *Vicente Rojo. Diseño gráfico*. Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Feria Internacional del Libro, Guadalajara / Ediciones Era / Imprenta Madero / Trama visual.

- (2015). *Vicente Rojo. Escrito / Pintado*. México: El Colegio Nacional / UNAM / MUAC / ISSSTE.
- (2019). *Versión celeste. La obra luminosa de Vicente Rojo en el Monte de Piedad*. México D.F.: Ediciones el Viso.
- VILLEGAS, Paloma y URIBE, Marcelo (1995). «Entrevista con Neus Espresate y Vicente Rojo». En Varios Autores, *Ediciones Era. 35 años*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp.61-82.

3. Bibliografía general

3.1. Bibliografía general

- AUB, Max (1995): *La gallina ciega. Diario español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial.
- AUGÉ, Marc (2017, edición conmemorativa, 1ª ed. 1992). *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- AZNAR SOLER, Manuel (2008). «Los conceptos de “exilio” y “exilio interior”». En *El exilio: debate para la historia y la cultura*, coordinador: José Ángel Ascunce, Donostia: Editorial Saturraran, pp. 47-61.
- (2018). «El exilio republicano de 1939: historia de una confusión conceptual». En *Espanoles en Europa. Identidad y Exilio desde la Edad Moderna hasta nuestros días*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez y Pablo Valdivia, Leiden: Brill Rodopi, pp. 31-50.
- BARTRA, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- (2013, 1ª ed. 1999). «Vagabundos del exilio permanente». En *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México D.F.: Debolsillo, pp. 168-169.
- CERNUDA, Luis (1973). *Poesía completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral Editores.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Sònia (2016). «Los nombres del exilio», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 18, pp. 664-668.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2000). *Las libertades enlazadas (ensayo*

- sobre literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro). México D.F.: Ediciones sin Nombre.
- MOSCONA, Myriam (2014). *Tela de sevoya*. Acantilado: Barcelona.
- PAZ, Octavio, «Las obvisiones de Alberto Gironella», en *Los privilegios de la vista. Obras completas*. Tomo IV. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 950-960.
- ROBERTSON, Robin (2011, 3º ed., 1º. Ed, 2002). *Introducción a la Psicología Junguiana. Una guía para principiantes*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- SHERIDAN, Guillermo (1998), «Refugachos y refugiados (Notas sobre el anti-intelectualismo mexicano frente al exilio español)». En *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, edición de Manuel Aznar Soler. Volumen I. Sant Cugat del Vallès: GEXEL / Associació d'Idees, pp. 253-260.
- SOLANES, Josep (2016). *En tierra ajena. Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy»*. Barcelona: Acantilado.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2016, 2ª ed., 1ª ed. de 2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violència política del siglo xx en el Estado español*. Barcelona: Icaria Editorial.
- VARIOS AUTORES (2000). *Cara y Cruz. Iconografía de Max Aub*. Investigación iconográfica y selección de textos de Alba Cama de Rojo. Segorbe: Fundación Max Aub.

3.2. Bibliografía específica sobre la segunda generación exiliada y los descendientes del exilio

-
- AÍNSA, Fernando (2017). «Entre dos mundos», *Ínsula*, 851 (noviembre), p. 4.
- Álvarez, Federico, (2011) «Setenta años: muerte y vida del exilio». En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, edición de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García. Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona/Editorial Renacimiento, pp. 41-51.
- – (2013). *Una vida. Infancia y juventud*: México: Conaculta. También edición en la Biblioteca del Exilio, 2019, Sevilla: Renacimiento.
- ARANA, Federico (2016). *Yomorias, mimorias, memorias (Memorias de un refugacho)*. México D.F.: Ateneo Español de México.

- AUB, Max (1950). «Una nueva generación», *Sala de Espera*, México, 21 (junio de 1950), pp. 12-15.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003). «El exilio heredado y la poesía de los niños de la guerra en México». En *El exilio de los niños*, edición de Alicia Alted Vigil, Roger González y María José Millán, Madrid: Fundación Pablo Iglesias / Fundación Largo Caballero, pp. 227-239.
- – (2011), «Movimiento Español 1959: Literatura y Política de la segunda generación exiliada en México». En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, ed. de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona / Editorial Renacimiento, pp. 143-198.
- AZNAR SOLER, Manuel, y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2011). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona / Editorial Renacimiento.
- CAPELLA, María Luisa y FERNÁNDEZ, Dolores (2012). «Alicia y Ana García Bergua». En *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, edición de Javier Lluch-Prats, AEMIC, pp. 279-292.
- DENIZ, Gerardo (2016). *De marras. Prosa reunida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ESPINASA, José María, (ed.) (2015). *presencia*. México D.F.: Ediciones sin Nombre / Ateneo Español de México.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (2012). «La segunda generación del exilio republicano en México a través de la película *En el balcón vacío*». En *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, edición de Javier Lluch-Prats, AEMIC, Madrid, pp. 7-12.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Sònia (2019). «Los Espinasa. Vivir en el exilio y en el centro de la cultura», *Sansueña. Revista de estudios sobre el exilio republicano de 1939*, 1, pp. 51-65.
- JACOBS, Bárbara (2016). «Tolstoi, jugador de tenis», *La Jornada*, 31 de enero. <http://www.jornada.com.mx/2016/01/31/opinion/a03a1cul>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2018.
- LLUCH-PRATS, Javier (ed.), (2012), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid: AEMIC.
- MARÍN-DÒMINE, Marta (2019). *Fugir era el més bell que teníem*. Barcelona: Club Editor.

- MATEO GAMBARTÉ, Eduardo (2017). «Fisonomía del grupo hispanomexicano», *Ínsula*, 851 (noviembre), pp. 13-18.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1998). «Hacia una poética del exilio: la generación hispanomexicana». En *El exilio literario espanyol de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, edición de Manuel Aznar Soler. Volumen I. Sant Cugat del Vallès: GEXEL / Associació d'Idees, pp. 57-62.
- (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL / Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2017). «El puente levadizo», *Ínsula*, 851 (noviembre), pp. 3-4.
- RODRÍGUEZ, Juan (2017). «El exilio republicano y sus generaciones», *Ínsula*, 851 (noviembre), pp. 5-12.
- SICOT, Bernard (2011). «Presente y presencia de los hispanomexicanos». En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, ed. de Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona / Editorial Renacimiento, pp. 224-239.
- (2013). «Los sonetos votivos de Tomás Segovia. Fragmentos de un discurso amoroso», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 15 (2013), pp. 241-254.
- (2017). «Los poetas hispanomexicanos: del exilio al crepúsculo», *Ínsula*, 851 (noviembre), pp. 18-21.
- VÉLEZ, Nicanor (2007). «Del exilio al arraigo: la poesía de Giovanni Quessep». En Giovanni Quessep, *Metamorfosis del jardín. Poesía reunida (1968-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp.7-48

