

Una conversación con Vicente Rojo

—A juzgar por la frecuencia de sus viajes a España y por el número de veces que ha expuesto aquí, cabe deducir que usted se siente especialmente vinculado a este país. ¿Esto afecta también a sus afinidades como artista?

—Cada vez que vengo a España, en particular a Barcelona, donde tengo un pequeño estudio, vengo a trabajar o a exponer, vengo a aislarme de México, donde mi actividad es, digamos, muy amplia. Me gusta tener esa distancia, que sólo es física, puesto que no es fácil desprenderse, en lo cultural tanto como en lo político, de los problemas diarios de México, ni tampoco lo pretendo. Así que mi intención al venir aquí radica, en parte, en el deseo de aislarme de las circunstancias habituales para poder trabajar cómodamente y, en parte, en el hecho de que puedo dar a conocer mi trabajo sin entrar de lleno en la vida cultural española. Tengo aquí excelentes amigos, algunos pintores y escritores, pero no convivo con ellos *culturalmente* hablando. Esto corresponde a México. No hago en España, si es que puede decirse así, una «vida cultural». Simplemente me retiro y expongo.

—En su juventud sí tuvo usted una forma mucho más activa de relación con los artistas españoles. Me refiero al contacto con el nutrido grupo de artistas exiliados en México, que sí estaban integrados en la misma «vida cultural». Por ejemplo, usted fue alumno de Arturo Souto.

—Sí, fui alumno suyo. Pero, en realidad en una escuela informal. El no era un maestro regular. Poco después de 1949, que fue el año de mi llegada a México, Souto montó una academia particular de pintura, a la que yo asistía por las tardes. Con Souto aprendí muchísimo pero, realmente sus enseñanzas concretas fueron dos pláticas que tuvimos. Ambos éramos hombres muy tímidos. Por otro lado, había una diferencia de edad bastante notable. Congeniamos, con todo, muy bien. Las dos conversaciones que tuvimos en aquel año académico informal fueron muy importantes para mí, pese a que los componentes de ese aprendizaje fueron mínimos. Lo que aprendí con él fue sobre todo a valorar la pintura. Antes había estado seis meses en la escuela de pintura y escultura «La Esmeralda», una de las dos importantes que hay en México. No me

había gustado. En esas circunstancias no me parecía necesario hacer unos estudios escolares. La enseñanza de Souto fue el enseñarme a ver pintura. Luego, en los años 52 y 54, pude hacer dos viajes a Europa, donde vi grandes museos. Estos viajes y el gran choque que fue para mí el ver el muralismo mexicano fueron también experiencias determinantes en mi formación artística.

–Su forma de aprender corresponde exactamente a la definición de autodidacta. De todos modos, quisiera insistirle en la pregunta sobre su relación con el exilio artístico español en México.

–Arturo Souto era de los pintores refugiados que llegaron a México con una mayor formación, debido también a su mayor edad. Por su academia particular pasaron otros pintores que lo quieren tanto como yo. Otro pintor español, Rodríguez Luna, sí impartió estudios regulares. Lo hizo durante cuarenta años en la Academia de San Carlos. Los artistas españoles que se refugiaron en México tenían por lo general alrededor de los treinta o treinta y cinco años. Llegaron con unos buenos estudios, con una buena academia, pero en una época de su vida en la que no estaban realizados, completamente hechos como artistas, y el choque que tuvieron al conocer el muralismo mexicano fue muy fuerte. De modo que el marchamo del país de adopción fue muy poderoso en aquellos artistas relativamente jóvenes. Tuve otro maestro importante, también español, Miguel Prieto, con quien aprendí diseño gráfico.

–¿Qué significaba en ese momento el muralismo mexicano para los artistas más jóvenes?

–El problema al que mi generación se enfrentó era que la escuela mexicana de pintura se hallaba en decadencia. Vivían Rivera y Siqueiros. Los muralistas ejercían aún una fuerte influencia; pero lo que estaba muy pobremente representado eran precisamente sus continuadores. Según suponíamos nosotros –artistas jóvenes a mediados de los años cincuenta– esos caminos eran equivocados y había que abrir nuevas rutas. Nos enfrentábamos a la famosa frase de Siqueiros «no hay más ruta que la nuestra».

–Con todo, la herencia revolucionaria del arte mexicano no puede constreñirse al muralismo.

–Había muy diversas corrientes combatientes, pero, sobre todo dos: la políticamente más cerrada (Rivera, Siqueiros, Orozco), que dominó sobre las demás, y la de algunos artistas que desde los años veinte hacían un arte más libre, menos vinculado a problemas políticos. Estos autores estaban totalmente soterrados. En literatura era el grupo «Contemporáneos», cuyos equivalentes en pintura eran gente como Rufino Tamayo y Frida Kahlo. La obra de Kahlo estaba totalmente sumergida, sólo se la conocía por ser esposa de Rivera. Hoy día ocurre al contrario, es Rivera el que se presenta como marido de la pintora Kahlo. Una y

otra apreciaciones son dos errores graves. Rufino Tamayo empezó a ser conocido a mediados de los cincuenta, cuando ya tenía hecha su obra más importante. Había otra serie de pintores como, por ejemplo, Carlos Mérida. Hacía una especie de geometrismo muy libre y no era aceptado por la corriente dominante.

—En 1951 se celebró la «Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México», un certamen artístico antifranquista, que se convocó en respuesta a la Bienal Hispanoamericana de Madrid. Y usted, casi recién llegado a México, participó en la exposición.

—Era solidario, pero en aquel momento apenas acababa de empezar a pintar. Ese certamen fue un acto de afirmación política. Lo que sucede es que, salvo en la parte ideológica, los españoles no ligaron artísticamente con los pintores mexicanos. Los unos hacían pinturas completamente diferentes a las de los otros en cuanto a su realización y a sus propuestas. Los pintores mexicanos de ese momento estaban muy politizados, y los españoles, que venían de una guerra civil, llegaron también muy politizados, supuestamente incluso más, pero no lo reflejaban de una manera tan directa en sus cuadros. Pictóricamente no había muchas afinidades, políticamente sí. Así pues, cuando había algún acto solidario con la lucha antifranquista todos los pintores mexicanos se volcaban y prácticamente todos los pintores refugiados colaboraban. Primaba, desde luego, la tendencia filocomunista en ambas partes, pero cuando se hacía un acto antifranquista amplio, la participación era muy grande. Yo acababa de llegar. Expuse algunas cosas de las que había hecho muy al principio, aún a raíz de mi paso por la escuela «La Esmeralda».

—¿No es desproporcionada esa distinción? También se hizo un arte muy político por parte de los españoles. José Renau, por ejemplo, tuvo un encuentro muy productivo con el muralismo.

—Renau es un caso bastante excepcional. Pero, aunque trabajó con Siqueiros, también es cierto que rompió con él. Rodríguez Luna hizo una serie inspirada en el exilio al poco tiempo de llegar. El mismo Miguel Prieto pintó unas escenas con guerrilleros y asuntos semejantes. Pero realmente esto era mínimo comparado con el peso político que tenía la pintura mexicana. Otros pintores, como Roberto Fernández Balbuena o el mismo Souto nunca tocaron el aspecto político. Seguían haciendo paisajes españoles, retratos; Souto seguía haciendo sus escenas de Galicia... No hubo un gran desarrollo de la pintura ideológica, a pesar de que podía haberla habido.

—El peso de lo político en el arte mexicano, por lo contrario, desde, al menos, José Guadalupe Posada, ha sido muy importante. ¿Puede decirse que pervive o que incluso recobra fuerza esa relación ideológica tradicional en el actual arte mexicano?

-Lo que hay de todo eso en el arte mexicano actual que ha sido revivido por los jóvenes es la parte más anecdótica. Creen hacer un arte mexicano, porque pintan vírgenes de Guadalupe y corazones sangrantes. Conforman una pequeña corriente que se llama «neomexicanismo», constituida por ocho o diez pintores. Me parece muy superficial lo que hacen.

-El arte chicano merece, quizá, una consideración distinta.

-El arte chicano es algo tan indefinido como lo chicano mismo. Con relación a México hay «oleadas». De pronto hay un interés enorme y tiene lo chicano una fuerte presencia en lo cultural, de pronto desaparece. La propia idiosincrasia de la cultura chicana hace difícil su conocimiento en México. Pero, en cualquier caso, es una cultura literaria y artística mucho más novedosa e interesante que el neomexicanismo. Es un movimiento fuerte, pero irregular, inconstante, por sus propias dificultades de expresión en Estados Unidos. En México, por otro lado, que les queda muy lejos, los artistas chicanos también encuentran dificultades.

-En su trabajo llama poderosamente la atención la cercanía de la poesía. Existe un buen número de libros de poesía ilustrados por usted. Ha colaborado con poetas como José Emilio Pacheco, Álvaro Mutis, Octavio Paz y José Miguel Ullán. ¿Cómo se han desarrollado estos trabajos? ¿Primero es la letra y después las imágenes? ¿Es un proceso paralelo?

-El procedimiento ha sido distinto según los libros. Pero la intención, por lo general, es que discorra como un proceso paralelo. En el caso, por ejemplo, de José Miguel, con quien he trabajado más cercanamente, yo le hice las propuestas. Yo le daba una idea visual mía original y él elaboraba los poemas en base a ellas. Después yo volvía a trabajar mis imágenes, daba él el último toque a sus poemas y yo hacía después lo mismo. Siempre se procedió paralelamente. No se trata en realidad de una ilustración de poemas. Es el trabajo que me gusta. José Miguel dice que sus poemas acompañan a mis dibujos, yo digo lo contrario. Me gustaría que mis imágenes sirvieran de equivalentes de poemas. Tengo un enorme respeto por la poesía. Trato de acercarme visualmente lo más que puedo a la poesía.

-Su trabajo artístico abarca numerosas facetas: diseñador gráfico, pintor, escultor, incluso escenógrafo. ¿Son componentes de una única dedicación o considera usted que se sitúa en una esfera distinta cuando trabaja en artes aplicadas, por ejemplo en diseño gráfico?

-Como escenógrafo he trabajado muy poco, sólo en las contadas ocasiones en que, excepcionalmente, me lo solicitaron. Me hubiera gustado abundar más en ello, pero yo ya tenía dividido mi tiempo entre mis actividades de diseñador gráfico y de pintor, incluso de escultor, desde hace diez o doce años. No podía tener una tercera vía de desarrollo visual.

Pero en los dos campos en los que yo he trabajado, el de la pintura y el del diseño gráfico, he procurado mantener siempre un perfecto equilibrio. Nunca he dado prioridad a uno sobre otro. Ambos los he trabajado con la misma intensidad. La diferencia ha estribado siempre en la finalidad. El diseño gráfico es un arte aplicado que tiene sus propias coordenadas, sobre todo de cara a la función que cumple. Como diseñador he hecho un trabajo útil, creo, sobre todo en el ámbito de la difusión cultural. Es lo que más he trabajado y me ha interesado muchísimo. Ha sido un complemento muy importante de mi actividad como pintor. No hubiera podido quedarme en mi casa pintando sin más, me hubiera sentido incómodo, inútil. En los años sesenta yo cubría no todo, desde luego, pero sí el ochenta por ciento de la producción editorial mexicana de organismos oficiales y de editoriales públicas y privadas. Viví desde muy pronto el proceso de renovación del mundo editorial mexicano. Mis primeras portadas de libro fueron las que sirvieron para cambiar el aspecto de las publicaciones del Fondo de Cultura Económica a finales de los cincuenta. Todos crecíamos juntos. Yo estaba aprendiendo al tiempo que la industria editorial aprendía a abrir nuevos caminos.

—El que la mayor parte de la producción editorial mexicana de calidad pasase por sus manos, ya desde un momento relativamente temprano de su trayectoria, es un dato asombroso.

—Tuve la posibilidad de trabajar también en un proyecto importante que se estaba formando por entonces. Era la Imprenta Madero. Esta imprenta se fue especializando en trabajo fino, en hacer catálogos, libros de arte, revistas. Yo llegué a ser el director artístico de esa imprenta durante treinta y tantos años. Entonces era un centro de difusión cultural muy importante; una empresa comercial, privada, pero que tenía ese carácter. La UNAM y otras instituciones, lo mismo que editoriales privadas, producían en Madero sus libros. Allí se hicieron revistas como *Vuelta*, *Nexos* y otras. Era un núcleo de irradiación cultural básico. También iban llegando jóvenes, que traían estudios de diseño gráfico y que completaron su formación conmigo, alrededor de la imprenta y también de mi trabajo. Por problemas de salud tuve que retirarme de ese trabajo, pero me deja tranquilo el que tenga continuidad en manos de gente muy capacitada.

—La editorial ERA también trabajaba con Imprenta Madero.

—Sale de ahí. Se creó en 1960. Las siglas son las de los tres fundadores, compañeros míos de organizaciones antifranquistas, con los que hubo y hay una excelente comunicación. La R es de «Rojo».

—¿La difusión cultural ha sido tan determinante en su trabajo de diseñador gráfico?

—Para mí ha sido una parte muy importante. Por ejemplo, si nos atenemos exclusivamente a las artes visuales, creo haber realizado una labor