

de difusión del arte contemporáneo en México que se hacía necesaria. Yo aprendí diseño gráfico con Miguel Prieto, a comienzos de los cincuenta. Aprendí en la práctica haciendo trabajos para la Oficina de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes. Más tarde me hice cargo de la dirección artística de un suplemento cultural del diario *Novedades*, un trabajo en el que me había iniciado Miguel Prieto. Básicamente se trataba de acompañar un texto literario, un ensayo o un poema de imágenes que fueran atractivas y novedosas. Esta misión era bastante insólita en el periodismo mexicano de entonces, por lo general muy gris. Trabajé durante veinticinco años en suplementos culturales, con Fernando Benítez, el director del diario *Novedades* y luego de la revista *Siempre*, que estaba particularmente interesado en el diseño gráfico. A la muerte de Miguel Prieto, Benítez me confió la dirección artística del suplemento *México en la Cultura*. Estamos hablando del año 56, el momento de inicio de la renovación visual mexicana, cuando mi generación empezaba a tomar un papel relevante en la cultura. Yo tenía la oportunidad de poder pedir a mis amigos pintores —a mis compañeros de generación Cuevas, Felguérez, Gironella, García Ponce, Carrillo, Toledo— ilustraciones para el suplemento. En algunos casos se pedían ilustraciones directas, en otros la reproducción de sus obras. Más adelante, a principio de los sesenta, me permití el lujo de reproducir obras de Tàpies, Millares, Saura y otros en México, lo mismo que de Bacon y Dubuffet. Generalmente mostraba lo que más me gustaba, lo que más me interesaba, y también cosas que me gustaban menos, pero que eran importantes y había que darlas a conocer. En esa parte paralela al diseño gráfico, que era la difusión de obras, trabajé mucho. Había una política cultural en esa propuesta del diseño gráfico.

—*Su generación está formada por artistas de mucha valía que transformaron completamente el panorama creativo mexicano, aunque sin articular lenguajes comunes. ¿Por qué no se desarrolló entre ustedes una estrategia de grupo?*

—No éramos propiamente un colectivo de artistas. Había personalidades muy definidas, cada cual sabía muy bien lo que quería hacer. Y normalmente los grupos se unen en torno a una tendencia muy concreta. Había figurativos, como podía ser Gironella, y abstractos, como Felguérez, García Ponce y yo mismo. Todos estábamos dentro de la misma pelea, por decirlo así, dentro del mismo interés por abrir esos caminos. Al mismo tiempo, esa tentativa se correspondía con el interés de escritores que tenían maneras de hacer diferentes, que se significaban por su apertura, como ocurría ya en los «Contemporáneos», después con Octavio Paz como figura destacada y, al mismo tiempo, en Rulfo, Arreola o Revueltas. La renovación se produjo en el teatro, en música, en cine. Fue toda una pequeña revolución. Fue un brote de muchas cosas que se

movieron a mediados de los cincuenta y sobre todo en los sesenta. Se trata en realidad de un extenso grupo.

–*¿Cuál era el horizonte de esa pelea común?*

–Nuestra generación se suele denominar de *ruptura*, aunque yo prefiero denominarla de «apertura». Lo que había era la necesidad de salir de una especie de asfixia. El arte de la llamada Escuela Mexicana en la parte de creación se había autolimitado mucho. Se había constreñido la libertad creadora. Lo que había que hacer era abrir todo eso. El papel que se desempeñó fue ese, aunque a partir de ideas anteriores muy concretas, que venían de los años veinte.

–*En la exposición que realizó recientemente en Madrid, en el Reina Sofía, se presentaba una selección de su obra sobre papel. ¿Qué autonomía guarda su obra sobre papel con respecto a sus pinturas? Es decir, ¿es la obra sobre papel parte de un proceso más amplio?*

–Se han exhibido mis dibujos. Se acostumbra llamar dibujos a obras de lápiz sobre papel, cosa que personalmente trabajo muy poco. El problema es que, por mi interés por el color, dibujar con lápiz no me da lo que yo quiero. Necesito una idea colorística más viva. Todo eso que hago a color sobre papel se podría llamar «dibujos». Pero, de ninguna manera son dibujos previos, preparatorios. Ninguna de esas 94 obras que están expuestas ahí están pintadas en lienzo, ninguna es un boceto. Entre otras cosas, porque yo pinto otra vez como si dibujara. Empiezo un cuadro con una imagen que persigo, que intuyo, y como tengo un sistema de trabajo que consiste en trabajar sobre diez o quince cuadros al mismo tiempo, las mismas imágenes pueden ir variando de un cuadro a otro. Quito, pongo, raspo, añado, borro... No se ve lo mismo en esas obras sobre papel, excepto en los guaches, donde puedo hacer más o menos lo mismo. Pero donde hay acuarela, donde hay tinta china, es una cosa mucho más directa. A través de los años ninguna de estas obras que se exhibieron en el Reina Sofía, ni de las otras muchas de este tenor que he hecho, ha sido «pintada». En relación a mis pinturas, preparan, por así decir, algo que se va a desarrollar después, pero de otra manera.

–*Sí puede hablarse, con todo, de una correspondencia efectiva entre dibujos y óleos, cuando pertenecen a una misma serie. ¿Cómo es esa correlación?*

–Sí hay series pintadas que tienen imágenes al óleo, lo mismo que imágenes dibujadas. Todo el trabajo que hago está englobado dentro de mis series. Pero, por ejemplo, ahora me doy cuenta de que tengo ahí muchos estudios para laberintos, pero que nunca he pintado un cuadro que se llame «laberinto». Tal vez lo haga algún día. Tengo, por ejemplo, anotaciones de la serie «México bajo la lluvia» del año sesenta, pero el primer cuadro con este tema data de 1980.

–¿Qué ocurre con series como Paseo de San Juan, que no son variaciones sobre temas de series dominantes? ¿Qué independencia guardan entre sí los ciclos?

–El *Paseo de San Juan* es una miniserie que traspasó otra serie. En el año 65 me di cuenta de que mi sistema de trabajo seriado era muy atractivo, que me funcionaba tener una estructura muy cerrada que yo pudiera manejar de muchas maneras, trabajar de muchas maneras, tratar de enriquecerla. En la serie hecha con esa intención, *Señales*, trabajé durante cinco años. Después, en una nueva serie, tomé como punto de partida la letra T. En realidad eran los tres puntos de un triángulo, que es una forma en la que he insistido siempre. Me planteé hacer una exposición con cuarenta cuadros totalmente diferentes y opuestos, que se negaran entre sí. Por eso se llamaba la serie *Negaciones*. Llegué a pensar incluso en inventarme cuarenta nombres de pintores para hacer una especie de colectiva falsa, pero finalmente me pareció un poco descabellado. Seguí trabajando durante cinco años sobre esa estructura. Luego hice otra serie, que se llama *Recuerdos*, con temas de la infancia. Y ya en el año 80 comencé la más larga que he hecho, que es «México bajo la lluvia», durante diez años. Cuando hacía *Recuerdos* vi en Barcelona el Paseo de San Juan, que es un lugar en el que yo jugaba de niño, y entonces vi una imagen que me sorprendió mucho y que me inquietó. Eso fue en el setenta y tantos. Hice una pequeña serie de guaches y algunos más grandes que luego incorporé a una serie que realicé en el año 90, que se llama *Escenarios*, donde ya la estructura rígida que había en las series anteriores se dispersó un poco y que está compuesta por miniseries. En *Escenarios* tengo temas «mexicanos», códices, pirámides, estelas, y también el paseo de San Juan. Trabajar seriadamente es normal en un pintor. Fíjese que yo trabajo en cada serie determinado tiempo y nunca vuelvo a ella. Por ejemplo, yo no podría hacer ahora una *negación*, una T.

–Las series, al proponer variaciones en torno a un mismo tema, funcionan, de alguna manera, como sucesiones de diversos registros estilísticos sobre un mismo esquema formal. Hay en ellas una enfatización del componente lingüístico que no sé si busca la eliminación de referencias no lingüísticas de la pintura o si, por el contrario, busca en cada variación un referente externo, una experiencia de luces, una distinta atmósfera, realidades concretas.

–Es una mezcla de todo eso. Se trata de barajar todos estos elementos, integrarlos, jugar con ellos. Barajar los problemas propiamente plásticos, lo mismo que los personales, los íntimos, hasta los, digamos, «históricos». Además hay, por ejemplo, en *Paseo de San Juan*, la intención de pintar un poco el paso del tiempo. Esto siempre me ha interesado mucho, por ejemplo, en la serie *Escenarios*, donde está *Paseo de San Juan*. Me interesa mucho reinterpretar formas antiguas de manera actual,

viva, y quizá pintar o tratar de pintar, esto es lo más difícil, aventurándose independientemente: yo me hago siempre propuestas difíciles. Lo que uno domina, cuando uno sabe lo que va a hacer, para mí no tiene interés. Me gusta complicarme las cosas.

Hay todo eso, según creo, metido en esas obras. Hay muchas cosas puestas ahí: desde cosas reales, objetivas, hasta cosas totalmente subjetivas, privadas. Otra cosa es que lo haya logrado. Afortunadamente esto nunca ocurre. Si llegara a estar seguro, convencido de algo, lo dejaría de hacer. Si, a lo mejor, queda una de mis propuestas en un cuadro que resulta válido, creo que ya ha merecido la pena.

—*El mural «Gran escenario primitivo», que presentó en la exposición del Reina Sofía, introducía un llamativo cambio de escala. De lo íntimo del pequeño formato se pasaba a un mural de extraordinarias dimensiones. ¿A qué razón obedecía ese contraste?*

—La propuesta era hacer una exposición de obra sobre papel; por tanto, de pequeño formato. Pero yo hice ese cuadro grande el año pasado, sirvió para abrir y clausurar la exposición retrospectiva que hubo en el Museo de Arte Moderno de México. Entonces pensé que podía ser un buen contrapunto en esta muestra, presentar la obra pequeña y, a la vez, un cuadro grande que, por otra parte, está hecho de pequeños elementos. Al mismo tiempo el propio cuadro refleja una dimensión mayor con una serie de estructuras menores integradas en él. Me pareció que el juego podía ser eficaz, que podía dar valor a las dos cosas, al cuadro grande y a la obra pequeña. Tengo la impresión de que sí se logró. La exposición avanza para terminar en una obra mayor en cuanto a formato. El aparente desequilibrio es una propuesta de equilibrio: quiere dar a suponer que mi obra está entre uno y otro de esos extremos.

—*Un rasgo común de sus cuadros a lo largo de una buena parte de su trayectoria es el énfasis con el que ha destacado la chatura, de la imagen. Pero en obras más recientes ha abandonado ese rigor de la chatura, de la bidimensionalidad, para utilizar, por ejemplo, claroscuros y dar relieve. Esto ocurre en «Puerto Vallarta». En los «Escenarios» hay un tratamiento del espacio en profundidad. ¿Qué alcance tiene ese cambio?*

—Yo entendía hasta *México bajo la lluvia*, que fue en el año ochenta, que la pintura era un plano, un plano preciso; que no había más adelante o más atrás. Es decir, yo desarrollaba lo que podía desarrollar en ese plano, que era una tela o un papel. A partir de *México bajo la lluvia* empecé, en parte por el propio tema, a intentar que la tela tuviera profundidad, tuviera relieve, es decir que hubiera movimiento. Esto es, quería que esa pintura, que en definitiva era una cortina de agua, tuviera la movilidad que el agua puede tener. Entonces empecé a darme cuenta de que necesitaba encontrar profundidad. Hasta ese momento no me lo había planteado. Desde el año ochenta ese juego de superficie y de pro-

fundidad lo he ido manteniendo. Por otra parte, a partir de la mitad de la serie *México bajo la lluvia*, empezó a entrar mucho relieve, mucha textura. Sí aspiro a que la pintura se mueva, que haya esa vibración. La imagen plana se ha perdido, no sé si para bien.

—¿Se puede identificar esa tentativa con una representación del espacio?

—Sí, aunque antes realmente era un espacio plano la representación. Después de 1980 entró esa inquietud, ese interés, porque la cortina de agua tenía profundidad. Además me planteé en ese momento otro problema: yo veía que prácticamente todos los cuadros siempre tienen un punto de atención, un primer punto gracias al cual el espectador puede entrar ahí: una luz especial, unas coordenadas de relación espacial, la figura de un animal, una ropa... Yo me propuse también, entre otras tareas imposibles, que el cuadro no tuviera ese punto de referencia, que la cortina de lluvia se moviera, pero toda al mismo tiempo. Que no hubiera un punto de referencia.

—¿Podría incorporarse una figura humana a sus «escenarios»?

—Imposible. No preveo ningún tipo de figuración. Para mí la realidad es un triángulo, un círculo y un cuadrado. Son las formas que nos rodean absolutamente en todo, son las figuras reales. Eso es figuración para mí. Yo parto de formas concretas, muy precisas, que son geométricas.

J.A.