

LELIA DRIBEN

Las formas como resultado de un proceso interior

ENTREVISTA A GILBERTO ACEVES NAVARRO

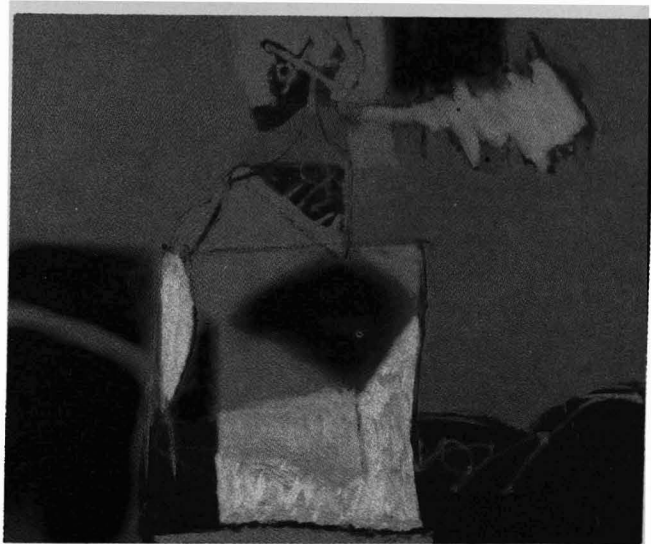
Gilberto Aceves Navarro pertenece a la generación que, en los tramos finales de los años 50 y en los primeros de los 60, introduce grupalmente la contemporaneidad en las formas del arte mexicano. La historia es bien conocida: quienes como Tamayo, Mérida, Gerszo y otros, extendían su mirada hacia las concepciones plásticas europeas antes de la década señalada, trabajaban en forma aislada y paralela a los continuadores del muralismo. Por otra parte, cuando se intenta nombrar los hechos desde un punto de vista cronológico, hay denominaciones de dudosa exactitud. En este sentido, nadie puede negar el carácter contemporáneo de muchos elementos constitutivos de la obra que hicieron Diego Rivera y Orozco.

Sin embargo, se sabe que poco después de la mitad del siglo, un conjunto de pintores produce un movimiento heterogéneo en el que las singularidades de cada artista no desperfilan los cambios globales operados en la plástica nacional. Sin temor a equivocarnos, es posible afirmar que la producción de Aceves Navarro incluye algunas de las mejores obras de ese periodo, de ese proceso. Asimismo, su historia personal alumbra una sólida trayectoria que, en cuanto a difusión concreta contabiliza, entre muchos otros, datos como éstos: individuales en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes (1973), en el Museo de Arte Moderno (1978) y, desde los comienzos, en la Galería Antonio Souza (1959-60-64-65); muestras en algunas de las principales salas comerciales de la ciudad de México; exposiciones internacionales como las realizadas en la Unión Panamericana de Washington (1958) y en Los Angeles (1965).

No obstante, en la consideración general, este pintor ocupa un lugar relativamente marginal, se habla mucho de su gran labor pedagógica pero pocos aluden a sus cualidades artísticas. Vale mencionar algunas causas; así, por ejemplo, la rebeldía que en algunos momentos de su carrera manifestó frente a los requerimientos del mercado, y su renuencia a vincularse con los núcleos culturales de poder. Una rebeldía que, de modo indirecto, algo tiene que ver con esa risa franca, desmesurada, que va mezclándose en su lenguaje cuando habla.

La siguiente entrevista pretende ser un modesto homenaje no sólo al artista, sino también a esa poética visual que no pasa desapercibida cuando se observa alguna de sus mejores pinturas.

—Nací en 1931 en el Hospital de Jesús, ciudad de México. Mis padres fueron cantantes de ópera pero quien tuvo más actuación profesional fue mi madre, ya que él abandonó temprano. Ella tampoco hizo una carrera acorde a sus condiciones; por esa época la ciudad no contaba con grandes temporadas de ópera y cantaba cuando se le presentaba la oportunidad. Tuvo el destino de toda mujer casada, y a esa limitación se agregaban las del medio; lástima, porque era una gran cantante. Fui el hijo menor y tardó de tres hermanos, llegué de agregado cultural. Sí, mi madre ya no tenía ganas de lidiar con uno más y me descuidó normal y naturalmente, por lo que pude vivir una niñez bastante libre.



De la serie de *Los pájaros*, 1979

—¿Dónde estaba tu casa?

—En lo que por entonces eran los límites de la ciudad: la colonia Santa María, pegadita al Río Consulado. Esa zona está llena de recuerdos para mí. Yo era amigo del Rata, el Monje, el Media Naranja, que eran hijos de los choferes de una línea de camiones cuya terminal se encontraba junto a la casa. Por esos primeros años ya era bastante solitario, me gustaba vagar, imaginar cosas, me quedaba tirado de panza en el pasto, junto al río, viendo los bichos, las hojas, hasta que a veces me dormía y los mayores debían recogerme cuando se hacía de noche. No hablé hasta los cuatro años, no porque no supiera, sino porque no quería. Comencé a leer y hablar al mismo tiempo. Lo que pasa es que yo observaba a mis hermanos a la hora de las tareas. Sentado del otro lado de la mesa veía las letras al revés, y por eso aprendí a leer de cabeza y a ello atribuyo algunas de mis dislexias actuales (no, no te lo creas). Lo cierto es que mudo hasta los cuatro años, di en dibujar y dibujar. Era el periodo gubernamental del general Lázaro Cárdenas y bajo la influencia de ese socialismo tan especial que él ponía en práctica lo primero que hice fue un obrero.

—¿Qué otra motivación hubo en esos primeros intentos?

—Creo que buscaba algo que reemplazara al lenguaje verbal. Pero en términos anecdóticos te apunto esto: mi abuelo, que hacía caligrafía, me dibujaba siempre unos caballos espléndidos, hasta que un día, cansado de que yo se los pidiera



Homenaje a *Los Contemporáneos*, 1981

una y otra vez, me dijo: “Bueno, y por qué no dibujas tú”. Ahí empezó esta historia. Usé un papel de estraza que sigo utilizando mucho; es el papel que más he querido en mi vida, por su modestia, por su color, por su textura. Llevamos él y yo una relación de tantos años que me permite no preguntarle muchas cosas, trabajamos muy bien juntos.

—¿Y cómo fue tu educación?

—Me expulsaron siete veces de distintas escuelas primarias. La primera era una escuela de sillitas: ahí duré apenas cuatro días. En quinto año, desesperados, mis padres me enviaron a una escuela exclusiva para hijos de vendedores de lotería, voceadores, boleros y demás. ¡Imagínate a un niño como yo, vestido de mojiganga, de pantalón corto y medias de popotillo, en ese ambiente! Aprendí, entre otras cosas, a pelear. Al principio era el centro del escarnio, hasta que le rompí la nariz a un chino, el matachín de la escuela y, desde ese hecho, las relaciones cambiaron; le pedí a mi madre que

modificara mi vestimenta. Comencé entonces a ser un extraño en el seno de mi familia: llegaba vestido de obrero.

—¿Cuándo comenzaste a pensar en la posibilidad de ser pintor?

—En la secundaria tuve entre mis maestros nada menos que al gran poeta Carlos Pellicer, al maestro Riva Palacio, al maestro Aldeco y al maestro Raúl Villaseñor, que sigue siendo amigo mío hasta la fecha. En ese tiempo mi visión de la pintura mexicana estaba llena de conceptos chapuceros. Alguna vez, en presencia de Villaseñor, se me ocurrió repetir una idea que yo escuchaba en mi casa y leía con frecuencia en los periódicos: dije que Diego Rivera era un pintamonos, a lo que el maestro me replicó con una pregunta: “¿Ya fuiste a ver sus murales?” “No maestro”, contesté un poco cohibido; “¡Pues ve a verlos!”, fue toda su respuesta. No necesité más —a partir de ese momento comencé a irme de pinta y el destino de esas escapadas eran los murales de Diego, que me mara-



Homenaje a *Los Contemporáneos*, 1981

villaron, y ver cómo pintaba Orozco en la Normal Superior para Maestros. Te estoy hablando de 1947.

—¿Hablabas con Orozco, le preguntabas cosas?

—Mi único contacto con él fue verdaderamente magnífico. En esa ocasión estaba con dos amigos míos contemplando ese extraordinario mural de la Normal, que considero un hito dentro del muralismo mexicano. Pude admirarlo por fortuna en esa época de su realización, porque en la actualidad está muy descuidado. El maestro llegó de muy mal humor, empezó a tirar cosas y a decir barbaridades y nosotros, los tres ratones, intentamos retroceder, desaparecer, pero no, nos ubicó, se volteó como una furia —era un hombre imponente— y nos dijo: “Y ustedes ¿qué hacen aquí, escuincles?” Me quedé muy impresionado, pero de todas maneras seguí yendo. En ese año ya nos interrogaban a propósito de nuestra vocación. Yo no sabía bien a qué quería dedicarme. Las clases de Pellicer eran decisivas, se salía del programa

académico para hablarnos de otros temas (de los griegos, por ejemplo). El me enseñó a amar la historia de nuestro país, la poesía. Nos enseñó cosas fundamentales. Realizábamos en su compañía frecuentes paseos. Un día nos llevó a las pirámides e hicimos una escala en el convento de San Agustín Acolman, cuya arquitectura y densidad me impactó profundamente. En un momento dado, parado en el interior de una de las salas, vi que entraba una luz muy especial; no puedo reproducir lo que sentí frente a esa luz, su naturaleza, su color, su pastosidad. Salí de ahí como en un rapto místico y le dije a mi amigo Gustavo Esquinfil: “Ya sé lo que quiero ser: pintor”; y él, asombrado, me contestó: “¡Pero si eres un bruto, si ni siquiera sabes dibujar!” (A veces se ríe largamente, y agrega:) Yo creo que ahí empezó mi larga lucha con las dudas que tiene la gente acerca de mis condiciones artísticas, la primera vez que afirmé “quiero ser pintor” salió uno diciendo “¡pero cómo!” La segunda duda apareció en boca de mi madre, quien también me acusaba de no saber dibujar y de no servir para nada. Y en efecto, yo no servía para nada, pero había una necesidad de inventar cosas, formas, de ex-

perimentar. Estas nacientes inquietudes plásticas coincidieron con cierta *déba*le económica sufrida por mi familia cuando murió mi padre. Hubo periodos de intensa pobreza, de desamparo, no quedó más remedio que trabajar.

—¿En qué trabajabas?

—Creo que esa primera vez como mecánico de máquinas de escribir; claro que a lo largo de todos esos años y los que vinieron después me improvisé en muchos oficios, algunos de ellos muy aventurados y siempre en estrecho vínculo con mi hermano. Fuimos alquimistas, buscadores de oro, llegamos a montar fábricas y a conseguir un *status* económico que perdíamos y recuperábamos alternadamente. Mi hermano estaba lleno de ideas.

—¿De qué manera se produjo tu ingreso a la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda?

—Clandestinamente. Mi madre quería que yo fuera por lo menos dentista. Las necesidades económicas que me obligaban a trabajar y me desinterés por lo académico desembocaron en un abandono de la Preparatoria antes de concluirla. Mi familia no sabía nada. En una oportunidad me quedé solo en la casa —ellos habían salido de viaje— y en lugar de anotarme en la Escuela de Medicina, tal como les había prometido, me inscribí en la de artes.

—Volvamos un poco atrás, para después retomar este tema. Quiero que me hables de tu familia, de sus características...

—Eran familias exigüas, de pocos miembros, la de mi padre con escasas raíces en México ya que él era totalmente criollo. Siempre vivieron en el Distrito Federal. Mi madre, en cambio, es mestiza, natural del estado de Puebla, en los límites con Oaxaca. Quienes marcaron la educación y las costumbres fueron los familiares maternos. Socialmente, como puedes darte cuenta, pertenecíamos a la clase media provinciana, con un fuerte arraigo en los ritos y tradiciones del pueblo mexicano. Esos ritos y esas tradiciones permanecen en mi memoria cual un imán sumamente seductor, sumamente atractivo. De manera invariable, una vez por semana, íbamos a visitar a mi bisabuela: ella era la figura que congregaba a tíos y primos, la gran matriarca. Tenía una casa en la calle de Iturbide. Llegaban los parientes y, en primer término, se dedicaban a la ceremonia del saludo, larga, amablemente, llenos de cortesía, de una gran urbanidad. A continuación pasábamos a la enorme y penumbrosa sala donde, pegadas a la pared, había muchas, muchas sillas de tipo austriaco que daban la vuelta a los cuatro muros de la habitación. Y arriba, en casa del diablo, apenas por debajo de aquellos altísimos techos, estaban los retratos de mis bisabuelos cuando eran jóvenes (deben de haber sido daguerrotipos). A mí siempre me llamaba la atención la desnudez casi monacal de esa instalación familiar. Enseguida aparecía la esperada frase: “¿Se toma usted una copita?” Entonces de la alacena abierta salía el jerez para las señoras, el cognac y brandy para los hombres y el rompo para los jóvenes que ya empezaban a ser adultos. Luego volvía a cerrarse meticulosamente la puerta del adusto mueble y no había más. Ahí terminaba el consumo etílico.

—¿Y la comida?

—Pues era espléndida y fielmente mexicana. Se molía el mole en metate, se hacían muchos guisos peculiares de cada región, se celebraban las fiestas con todo rigor. Recuerdo que en la época de posadas los niños fabricábamos nuestras propias piñatas, para lo cual íbamos a comprar la fruta en el mercado con la consiguiente práctica del regateo; se manufacturaban los dulces, las aguas frescas, un sin fin de platillos. El escenario de las fiestas era, por supuesto, la casa de mi abuela, donde se rezaban los famosos rosarios. A mí, por fortuna, ya no me tocó una religiosidad tan intensa, porque era bastante tedioso eso de hincarte con unas bolas en la mano y ¡órale y dale!, a las letanías. De todos modos, tenía primas muy guapas y me gustaba mucho verlas rezar. Mi abuelo, que era un señor rico de pueblo, mandó tallar con un santero figuras estofadas de apóstoles y vírgenes. Aún se conservan, creo, algunas de esas tallas. El tal santero era padre del escultor mexicano José L. Ruiz, que acaba de morir. A propósito, cuando entré a La Esmeralda lo fui a ver y, entre otras cosas, me dijo: “Tú eres hijo de Angeles Navarro”. Como te digo, eran muy rezanderos, mágicos, cabuleros, llenos de amuletos, velas, altares y pequeñas comuniones. Un verdadero clan. A mí me tocó ser testigo de la disolución de esta familia —ya se perdió, ya no existe, se acabó. Conservaban una conciencia muy clara de su posición social y una buena cualidad: no había arribismos.

—¿Qué otros elementos constituían lo mexicano en tu familia?

—Bueno, la ejecutoria revolucionaria de mi padre: fue zapatista y anduvo metido en la bola. Llegó, además de pelear, a cometer algunas picardías por ahí.

—¿Como cuáles?

—Como salir disfrazado de mujer corriendo por el campamento porque lo iban a matar.

—¿Cómo!

—Es que andaba con la amante de uno de los generales. No paró hasta Nueva York.

—Cuéntame de tu trabajo posterior.

—Tuvo varias estaciones de radio. Cómo se hizo de ellas, pues yo no sé —era muy niño por entonces. Una de esas emisoras fue la XEJP. Entre sus clientes y anunciantes había varios españoles; por ello, en los años de la guerra civil, transmitía noticias de la misma. Como mi padre no tenía una conciencia política muy clara no hacía distinguos: llegaban personas de todas las facciones y se armaba la de Dios es Cristo en la casa, porque empezaban a pelearse republicanos con franquistas. El programa, en tanto difundía partes de la guerra de España, fue adquiriendo fama hasta que un día aparecieron los de la Secretaría de Gobernación con la faja de clausura. Mi padre desconocía el detalle: hacía falta un permiso para ese tipo de transmisiones.

—¿Qué otros programas había?

—Un ciego, llamado Aladino, contaba cuentos. Elabora-



Homenaje a *Los Contemporáneos*. "Serie los poetas", 1981

ban también programas en inglés. Era una radio bastante moderna, te estoy hablando de 1936.

—Y la publicidad radial ¿cómo era por entonces?

—No recuerdo bien, pero hay una anécdota bastante graciosa. Uno de los anunciantes era el conocido tangólogo Toni Alburquerque, que todos los años organizaba viajes a la tumba de Carlos Gardel. El trabajaba en la estación. En cierta oportunidad nos usó a mi hermano y a mí para realizar el primer comercial cantado en México, ¡así como lo oyes! Nos paró frente a aquellos micrófonos monstruosos y nos ordenó: "Cuando yo diga una, dos, tres, ustedes gritan ¡Toalla mágica!"

—Qué sucedió con esta experiencia a la muerte de tu padre?

—Ya no pudimos sostenerla más e, inclusive, no se adónde fueron a parar los grandes archivos y los discos. Yo guardé algunos de 78 revoluciones por curiosidad infantil, lo demás se sumergió en el olvido.

—Bien, ahora volvamos a tus estudios en La Esmeralda.

—En aquel entonces era una escuela muy chica, mi memoria contabiliza más o menos 80 alumnos. Ingresé a los 20 años con la idea de ser escultor porque en ese momento el modelado se me hacía más fácil. Además, había visto, en el patio, al maestro Zúñiga trabajando en una figurita enorme, un monumento a Juárez en piedra chiluca. Me pegué a él y aprendí mucho. Simultáneamente dibujaba y pintaba mis acuarelas. Descubrí el color, entre otras cosas del oficio. Tuve un maestro maravilloso que fue Enrique Assad; sus mensajes poseían un carácter mágico y místico a un tiempo, era intuitivo y visceral; el significado de muchas de las cosas que le escuché decir son para mí un descubrimiento reciente. Así me marcó, así de importante y aún vigente es su legado en mi carrera. Era un artista a ultranza. Lamento que haya muerto en la miseria y en el desconocimiento. Dejó una obra tan escasa como valiosa.

—¿Qué otro maestro tuviste en la escuela?

—Carlos Orozco Romero me marcó decisivamente y gestó a toda mi generación. Lo considero un gran artista que se fue agotando, perdiendo; creo que prefirió sostener una determinada posición social, por la cual sacrificó, en parte, otras cosas. Pero el periodo de su pintura que va de los años 40 a los 50 fue muy brillante. No es justo que se lo haya olvidado. Después me lanzaron de la escuela.

—Y trabajaste un tiempo con Siqueiros, ¿verdad?

—Sí, con él aprendí, más que con nadie, que era preciso buscar planteamientos propios. Era el profesional por antonomasia plantado frente a sus problemas. Lo vi trabajar, vi sus dudas, sus proposiciones y vi su amor, su intensidad, sus esfuerzos por la cuestión. Creo que Siqueiros es un caso ejemplar en ese sentido, perdió mucho tiempo con todas las otras cosas y pudo haber sido mejor todavía. A partir de sus lecciones decidí profesionalizarme.

—Y ya como profesional, ¿cuál era tu ritmo de trabajo?

—Como no tenía taller ni dinero y pensaba que debía pintar con modelo, me largué a la calle: de allí sacaba mis motivos. Y así, con un cuadernito, dibujaba toda la mañana, comía una torta donde me llegaba el hambre y seguía hasta la noche. Como a las 11 o 12 regresaba a la casa familiar y me ponía a trabajar. Todo mi estudio consistía en cinco mosaicos cuadrados, donde había asentado un caballete obsequiado por un condiscípulo, una sillita, un banquito, una mesita y un bote de conservas para las colillas de los cigarros. Si caía una gotita de pintura tenía que levantarla enseguida porque mi madre era extremadamente pulcra. Así, en la madrugada, iban saliendo telas y papeles con formas y colores. Mi madre me decía que era un vampiro; yo le contestaba que más bien era un ente crepuscular. Ese hábito del trabajo nocturno no se me ha quitado hasta ahora.

—Fueron duros años de lucha por abrirse un espacio los que le tocaron a tu generación ¿verdad?

—Claro, por eso, siendo estudiantes, creamos el Jardín del Arte en los predios del Monumento a la Madre, pero yo lo deseché pronto porque no tardó en comercializarse. También fundamos la galería Excelsior.

—¿Y qué otros lugares callejeros abordaron?

—Nos plantábamos a exponer nuestro trabajo en las puertas de las fábricas y éramos corroteados por obreros y policías, tomábamos por asaltos los quioscos de la Alameda, de donde nos sacaron con una garrotiza del tamaño del mundo.

—¿Exactamente en qué años pasaban estas cosas?

—Poco antes de concluir la escuela, o sea en 1952, 53 y 54.

—¿Quiénes eran tus compañeros?

—Entre otros, Rafael Coronel y Mario Orozco Rivera. Paralelamente surgía el otro grupo —formado por Cuevas, Fel-

guérez, Gironella, Enrique Echeverría, García Ponce, Vlady mismo— quienes no profesaban mucho nuestras maneras de resolver el problema. O poseían más medios o una visión más clara del asunto. Si no andábamos por iguales carriles nos unían similares objetivos: romper el monopolio de la escuela mexicana, de esa generación intermedia entre los grandes muralistas y nosotros; quebrar su estancamiento.

—¿Cuál es tu visión actual de esa generación intermedia, o sea de los continuadores insertos en la así llamada escuela mexicana?

—Que no eran ni tan generación perdida ni tan epígona, como se los acusaba en esos tiempos. Y hubo fenómenos importantes, por ejemplo las tan vilipendiadas, olvidadas y mal calificadas escuelas al aire libre que, por el contrario, constituyeron un intento heroico y rico. Y están aquellos que van concretando la ruptura en esa época de soledad y hostigamiento. Cuando Tamayo regresa a México y efectúa su muestra en el Salón de la Plástica Mexicana de la calle de Puebla, su obra opera en mí como una revelación. Recuerdo nítidamente los cuadros y los lugares que ocupaban dentro de la Sala. Poco tiempo después presenté mi primera individual, se llamó *La energía dirigida*, puesto que lo que se veía en esas telas eran obreros trabajando.

—¿Era también una serie, entonces como ahora?

—Sí, ya desde el principio me gustó aplicar la idea de serie, en ese momento no tenía conciencia de lo que implicaba el trabajo serial, lo hacía por simple necesidad.

—Cuéntame dónde se exhibió esa muestra y cómo eran los cuadros.

—En la galería “Las nuevas generaciones”, que habíamos logrado sacarle a Bellas Artes y estaba junto a La Esmeralda. En cuanto a las obras: eran muy realistas, insertas en los límites de la escuela mexicana pero con cierta personalidad, frescura y novedad.

—¿Cómo las recibió el público?

—Muy bien. Bellas Artes, a través del licenciado Alvarez Acosta, su director, me compró algunos cuadros. Se acercaron a verla muchas personas y maestros cuya opinión contaba para mí de un modo muy especial, entre ellos Roberto Montenegro y Ricardo Martínez. Eso marcó el inicio de una amistad con este último que fue muy rica en mi proceso creador. Curiosamente, era él quien acudía a visitarme. ¡Imagínate, era como si los patos le tiraran a las escopetas! Ricardo Martínez era un pintor ya hecho, con una personalidad reconocida, pero algo encontró en mi obra que despertó su interés; además era, como yo, un solitario. Solía ir a casa de mi madre y, si yo estaba ausente, le pedía a ella que le mostrara mis trabajos. Hasta que más o menos en 1957 me dijo: “Bueno, ya es hora de que cambie”. No necesité más, empecé a partir de ahí a buscar y rebuscar.

—Fue por ese tiempo que comenzaste a modificar gradualmente la construcción de las imágenes, a trabajarlas mediante manchas que a veces sustituyen a la línea, a investigar y transformar también los colores y sus tonos, a buscar por medio de cierta caotización un nuevo ordenamiento de tus estructuras ¿verdad?

—Sí, todo eso ingresaba dentro de mi búsqueda. Y era difícil no ser un conformista cuando solo me quedaban las horas residuales para pintar. En ese periodo la lucha por la vida era bastante dura, trabajaba, como te dije antes, en infinidad de cosas. Una vez salimos con mi hermano, cada uno llevando un cuadro bajo el brazo, a venderlos en la calle; no vendimos nada pero fue una experiencia impactante. Además, déjame decirte que nos divertíamos mucho.

—¿Hubo algún otro maestro cerca de ti en esos años?

—Tuve un amigo que no era precisamente un maestro, pero que en un momento dado cumplió esa función. Me refiero al periodista Horacio Quiñones, no se si vive todavía. Era un hombre muy inteligente, amante del arte y pintor él mismo en sus ratos de ocio. De algún modo me patrocinaba: de repente llegaba medio hambriento a su casa y me daba de comer. Un día me dijo: “Lo que Ud. tiene que hacer compañero es investigar de este modo: tome este libro con reproducciones de figuras precolombinas, cómprese una regla pequeña y transparente, póngase a medir las figuras y saque, si es posible, algunos cánones. Le obedecí fielmente, estuve en ello un par de años y luego lo dejé pendiente. Yo era muy abierto a los estímulos, me entusiasma todo y no me hacía preguntas acerca de que si me serviría o no. Dos o tres años después, en 1958, retomé el asunto. El resultado fue una serie de dibujos abstracto expresionistas que, en apariencia, están vinculados a la escuela de Nueva York. Como vez, el origen de los mismos reside en otro lado. Debo hacer notar, asimismo, que esos trabajos se produjeron antes de mi viaje, en ese año de 1958, a Washington. Por otra parte, la información que llegaba a México era muy escasa. En resumen, trataba de encontrar mi camino explorando en mis propias raíces y ya liberado de los esquemas de la escuela mexicana.

—Pero con una concepción plástica conectada a los planteos europeos y neoyorkinos.

—En eso coincidía con mi generación, la pintura mexicana contemporánea hecha su mirada al arte universal. En esa época me invitaron a exponer en la Unión Panamericana. Llegué un tanto inocentemente y la experiencia fue dura, difícil, decepcionante, no les importó mi trabajo. Cuevas, quien era ya conocido en México y comenzaba a perfilarse en los Estados Unidos, me dijo: “Creo que nadie en México está dibujando ni haciendo lo que tú”, y me ayudó a que el impacto en aquellas gentes no fuera tan fuerte.

Creo que hay dos momentos propicios para salir del país. Uno cuando estás en formación y otro cuando ya la acabaste. En el medio se pierden muchos artistas.

—Eso suena a consejo de maestro. A propósito, ¿cuándo se inició tu labor pedagógica?

—En 1955, en Acapulco. Después, ya de regreso en México, di clases en la Universidad Femenina. Entre 1963 y 1968 viví en los Estados Unidos. 1971 es el año de mi ingreso como maestro de San Carlos. Me atrajo el cambio de sistemas que se proponía en la escuela, aunque al fin y al cabo no cambió tanto. La anécdota es así: me presenté ante Roberto Garibay diciéndole: “Bueno, yo vengo a trabajar aquí porque me interesa lo que está sucediendo”. El maestro no sabía qué hacer conmigo, dónde meterme. No se me ocurrió otra cosa que largarme a reír y, según las propias confesiones de Garibay,



Homenaje a Los Contemporáneos, 1981

fue eso lo que lo decidió. Recuerdo que me dijo: "Un hombre que se ríe como usted debe ser gente positiva, por eso le di el trabajo". Reemplacé al maestro Moreno Capdevila y tuve que ocuparme de un grupo pesadísimo, muy rebelde.

—Y tú los domaste.

—No los domé pero nos hicimos amigos y trabajamos muy bien.

—¿Quiénes estaban?

—Javier Anzures, René Alba, Javier Cruz, son gentes de talento.

—Un tema un tanto recurrente a lo largo de tu obra es la guerra. Menciono algunos ejemplos: el mural efímero en el Centro de Arte de Guadalajara contra la guerra de Vietnam, el *Canto triste por Biafra* que está en el Museo de Arte Moderno, la serie de dibujos y pinturas que aluden al golpe de Pinochet en Chile.

—Un episodio familiar definió mi rechazo a la infamia de la guerra. Después, en la edad adulta, ese rechazo adquirió una carnadura más política. En una oportunidad, mi hermano el mayor se ve obligado, por razones económicas, a ingresar al ejército como piloto de aviación. Cuando se forma el famoso grupo de pilotos mexicanos que va a la guerra mundial, él es uno de los integrantes. Recuerdo que cuando partió en tren de la estación Buenavista, un tío mío le comentó a otro adulto: "¿Ves a éstos?, ninguno va a volver". Yo lo escuché porque estaba pegado a él, me causó una impresión profundísima y un miedo atroz.

—¿Y volvió?

—Sí, aunque murió al poco tiempo en un accidente muy tonto. Retomando el tema de la guerra en la pintura, el mural efímero de Guadalajara llevaba una consigna en la cual yo decía que toda guerra es injusta y criminal. Manuel Felguérez me señaló que yo me oponía con ello a las ideas del Che. Y es que, a pesar de las coincidencias que pudiera haber con él no puedo evitarlo, me repugna toda guerra. Ade-

más, la vietnamización que se pretende hacer en Centroamérica me resulta intolerable.

—¿Qué piensas de las posiciones del grupo Contadora?

—Creo que sirven para detener un poco el avance del proceso hacia situaciones irreversibles, pero sabemos que los centros de decisión están en otro lado.

—Quiero que hagamos de lo que sigue una especie de segunda parte de esta entrevista. Hablemos de tu obra, ¿cuáles son las zonas, (porque no voy a aludir a tendencias, no quiero que por ahí vaya la pregunta) del arte occidental que más te interesan?

—Mira, yo conocí, te repito, lo que pasaba fuera de México cuando era un pintor ya hecho. Claro que en mi etapa de formación, una de las lecciones más importantes fue la de Cézanne, hasta el punto de estudiarlo profundamente, de copiarlo. Asimismo, al periodo cubista de Picasso le dediqué una disciplina de dos años. Ahora bien, me inclino preferentemente por los pintores espontáneos, los expresionistas, los pintores del gesto.

—No te voy a pedir nombres, porque quiero que vayamos a algo que a primer golpe de vista no aparece en tus telas de años anteriores, pero que está en ellas: el dibujo. Sé que lo conoces y lo manejas hasta la obsesión...

—Es la esencia de la forma y la base fundamental de lo que hago. Tengo unos ocho mil dibujos que no conoce la gente.

—En términos generales, ¿podrías señalar líneas en la historia del dibujo?

—Existen muchas, pero centrémonos en dos líneas principales. Por un lado tenemos al dibujante que es sobre todo pictórico en su concepción, que trabaja a través de manchas y que define la forma sin hacer de la línea el elemento principal. En este tipo de empeños sobresale el juego de valores, de luz y de sombra. Los venecianos —Tiziano, Tintoretto, el Veronés— son un ejemplo de esta tendencia. En cambio los sieneses, Tadeo Tadei, el Giotto, el Duccio, empleaban la línea como medio principal del dibujo. Ese es también el caso de los toscanos y ahí están los ejemplos más célebres: Miguel Ángel, Leonardo, Botticelli. Además, mientras los venecianos preferían el dibujo volumétrico, los florentinos y romanos se iban hacia conformaciones lineales y planas, Rafael por ejemplo. Esas dos maneras de resolver el dibujo permanecen hasta la actualidad.

—¿Podrías, sin embargo, apuntar cambios, variantes, en la práctica de esta disciplina a través de la historia?

—El empleo del papel a partir del Renacimiento es muy determinante. Cuando, en épocas anteriores, se dibujaba sobre tablillas, inevitablemente los contornos se lograban de una manera más áspera, más gruesa, menos sutil. El papel permite una línea más ligera, más fina y suelta, se obtiene otro tipo de calidades. El dibujo se va independizando, cobra mayor importancia. Las colecciones de dibujo aparecen ya en el Renacimiento. Rembrandt coleccionaba sus dibujos y los de otros artistas. Pero los dibujos de grandes dimensiones surgen en nuestra época.

-¿Y cómo tratas a tus propios dibujos?

-Los he escondido haciendo de ello una actividad muy de monje o, como decía Góngora, muy secreta.

-¿Podrías definir aún más el lugar que ocupan en tu proceso de ejecución de la obra?

-Tropiezo con un tema y empiezo a dibujar. Para la serie de las *Decapitaciones* realicé dos mil. Claro que tiro muchísimo.

-¿Crees que en tus últimos trabajos —pienso en los que expusiste hace poco en la Delegación Miguel Hidalgo— hay una mayor presencia o marcación del dibujo?

-Estoy regresando al dibujo, así, vivo y nítido dentro de la obra. Tal vez sea una cuestión de edad, necesito mayores precisiones y definiciones, requiero de un soporte más claro y más preciso.

-Pero al mismo tiempo tus estructuras se vuelven más anárquicas ahora.

-Precisamente. Es que el manejo que el artista realiza del espacio trasunta diferentes concepciones del mundo. Hemos estado demasiado ocupados en la búsqueda de la concepción europea y nos hemos olvidado de que existen otras, la asiática, por ejemplo. Pero fundamentalmente, nos falta volver los ojos a nuestras raíces y, en este problema específico, a la idea del espacio que emerge de nuestras antiguas culturas. La visión del centro dentro de la composición, y de los puntos aureos, es europea, no es prehispánica ni asiática. Una de mis preocupaciones actuales es desembarazarme de las formas de organización del espacio heredadas de la plástica y la cultura europea. Es por eso que mis pinturas parecen caóticas, porque estoy abandonando la idea de centro. Y así, cobijadas bajo esa actitud, las formas en mis últimas pinturas se ven como impulsadas por un movimiento de dispersión.

-Los rostros tratados como si fueran máscaras, ¿tienen algo que ver con todo eso?

-La máscara, por una parte, es un elemento integrado a la tradición mexicana...

-Está presente en el arte popular...

-Y tiene que ver con la idiosincracia del mexicano. No es casual que los luchadores y vedettes —que yo incorporo como personajes de mis pinturas— sean verdaderos mitos populares. Los mexicanos tienen particular predilección por los enmascarados; el uso de la máscara, sea virtual o real, es tremendo. Todo esto nos lleva a pensar en cuáles son las responsabilidades del artista. Hay, entre otras, una que es primordial: explorar en las razones profundas de las cosas y tratar de que toda forma brote de un proceso interior.

-¿Crees que tal actitud se cumple en la pintura actual mexicana?

-Mira, cuando quien dibuja va precisando los contornos, lo hace para plantear las áreas con mayor claridad. Ahora

bien, ahí surge con frecuencia un problema, un error: se rellenan las zonas que quedan entre esos contornos. Es un recurso simple y muchas veces peligroso porque puede conducir a la ornamentación de las superficies. Muchos jóvenes caen en esta debilidad, emparentada con una mala interpretación de Tapies, de los expresionistas norteamericanos y del mismo Francis Bacon. El contorno tiene que ser el resultado de un proceso interior, insisto.

-¿Cuál es la clave por la cual Bacon transforma y deforma la figura y, no obstante, sigue siendo un clásico?

-Efectivamente, Bacon es uno de los más claros renacentistas de nuestro tiempo, hay una línea de continuidad precisa desde Miguel Ángel a él. Bacon desgaja la forma y la hace girar sobre sí misma. Lo que hacen los imitadores es poner un brochazo y convertirlo en un superficial juego de luz y sombra.

-¿Por qué siempre te atrajo tanto el color?

-Nuestro entorno aquí en el altiplano, no tiene ese color mexicano chillón del que tanto se habla. Sin embargo es un color muy intenso y lleno de asociaciones profundas. Alguna vez, caminando con un amigo por un jardín, él me preguntaba: "¿Por qué le pones morado a tus árboles?" No se daba cuenta de que ahí estaba el morado y el veía solo el verde. En el altiplano, vuelvo a decirte, predominan las tierras. Pero el cielo de México era muy intenso, muy azul; y el juego del cielo y de la tierra generaba una serie de matices: ocre, pardos, rojos podridos, verdes morados y verdes quemados. Los tonos brillantes de las ferias expresan la necesidad de un color que contrarreste tanto apagamiento. El color que se desprende de las comunidades indígenas —y yo providencialmente participo de esas raíces a través de una parte de mis ascendientes— es muy severo. Los indígenas imprimen mucha intensidad a todas sus cosas y esto también se traduce en el uso del color.

-¿Y cómo se traduce en tu obra?

-Mis procesos son viscerales, yo no pienso en los colores, salen; lo que me interesa es quitarle lo blanco, por eso comienzo con el color que tengo más a mano.

-¿Por qué quieres quitarle enseguida lo blanco?

-Porque una tela blanca es perfecta y yo detesto la perfección, es como las vírgenes, hay que acabar con ellas.

-¿Son perfectas las vírgenes?

-Responden a una presunta idea de perfección y de pureza o, más exactamente, a la idea de perfección y de pureza de una determinada visión del mundo. En un espacio en blanco está el equilibrio absoluto y cuando lo manchas lo rompes. Para mí la apuesta consiste en restituirle no el equilibrio, sino el sentido de unidad. La visión estética europea se aproxima al equilibrio de la balanza. No es eso lo que yo persigo sino una unidad en la que la correspondencia de los elementos juegue de otro modo, tenga otra dinámica. Quiero ausentar la idea del centro conocido para buscar otros centros, para recobrar otras formas e ideas de la armonía.