



1 de Julio de 2013 | Vol. 14 | Núm. 7 | ISSN 1607 - 6079

ENTREVISTA

VICENTE ROJO, DISEÑADOR GRÁFICO

Luz del Carmen Vilchis

VICENTE ROJO, DISEÑADOR GRÁFICO

Rafael López Castro ha dicho que "Vicente Rojo es en la disciplina un diseñador gráfico y en la libertad se vuelve pintor". Ahora tenemos la oportunidad de descubrir a través de la entrevista que la Dra. Luz del Carmen Vilchis realiza en exclusiva para la **Revista Digital Universitaria** la vocación gráfica y plástica de Vicente Rojo narrada por él: sus inicios, influencias y el legado que deja para las nuevas generaciones tanto de diseñadores como de artistas plásticos.

En 2012 para la celebración de los 80 años de Vicente Rojo, el Fondo de Cultura Económica editó "**80 Vicente Rojo**" con testimonios de Bárbara Jacobs, Elena Poniatowska, Arnoldo Kraus, José Emilio Pacheco, y la presencia plástica de Graciela Iturbide, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Rafael Barajas "El Fisgón" y Eduardo del Río "Rius", entre muchos otros. Todos amigos de Vicente Rojo que en 1949, con 17 años, llega a México procedente de Barcelona "sin tener idea de nada..."

“
Cuando yo empecé, la carrera de Diseño Gráfico no existía. Lo que hoy podríamos llamar diseñador gráfico, en ese entonces se conocía como tipógrafo, maquetista; no se conocía como diseño gráfico.”

La UNAM, por su parte, montó una muestra con el mismo nombre en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, que daba cuenta del trabajo de destacados diseñadores gráficos en homenaje a Vicente Rojo, que a la distancia se reconoce como un buen maestro: "Sí es cierto, fui un buen maestro, porque todos ellos lograron hacer su vida, su trabajo y su identidad, lo cual implica que fui un buen maestro, aunque sepa que no lo soy. El resultado es éste; cada quien tomó su camino..."

La UNAM, por su parte, montó una muestra con el mismo nombre en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, que daba cuenta del trabajo de destacados diseñadores gráficos en homenaje a Vicente Rojo, que a la distancia se reconoce como un buen maestro: "Sí es cierto, fui un buen maestro, porque todos ellos lograron hacer su vida, su trabajo y su identidad, lo cual implica que fui un buen maestro, aunque sepa que no lo soy. El resultado es éste; cada quien tomó su camino..."

Los primeros pasos, Vicente Rojo en México

Luz del Carmen Vilchis:

¿Cuándo llegaste a México?

Vicente Rojo:

En el año 49, hace 60 años exactamente. En Barcelona, me gustaba mucho el cine, y la única visión estética que tenía era del cine; yo hacía anuncios para cine. Me gustaba mucho porque realizaba mis propios dibujos y mis composiciones, tenía 15 o 16 años. Yo llegué de 17 años, y en ese entonces no tenía idea de qué era el diseño gráfico, simplemente lo hacía porque me gustaba el cine, porque veía la prensa y hacían unos pequeños cartelitos, y yo dibujaba letras sin tener la menor idea de a lo que me iba a dedicar, sin tener idea de nada...

LCV: *¿Habías tomado clases de dibujo antes?*

Ilustración:
 'Miliciano: antes morir que retroceder', Miguel Prieto.
 1936 Cromolitografía, 100
 x 70 cm Universidad de
 Valencia (UV002148)



VR:

Sí, había cursado dibujo de copiar figura y también unos cursos de escultura en barro en horarios nocturnos. Tenía idea de la imagen, y sí sabía que me iba a dedicar a la imagen; me gustaba dibujar, me gustaba recortar, tenía ese antecedente que no tiene ningún valor, pero para mí es tan importante al grado que todavía lo conservo. Cuando llego a México, Federico Álvarez, ahora un prominente maestro de Filosofía y Letras, me dijo: "un amigo busca un asistente, es un tipógrafo, trabaja en la oficina del INBA y seguramente él te puede ingresar". Ese fue para mí un encuentro muy importante. En enero del 50 fui a trabajar con él, quien corregía los textos en unas oficinas del INBA. Estaban Enrique González Casanova, una secretaria y un ayudante..., llegué como asistente de tipógrafo, que era como se les conocía entonces.

Pero era buen tipógrafo, él tenía un gran fuego, tenía un diseño muy claro con el que yo podía aprender muy bien, era muy elegante..., empecé a trabajar con la escuadra, eso fue en enero del 50, y luego tuve un paso importante en mayo del mismo año, fui su asistente en el suplemento *México en la Cultura*. Ahí ya era muy diferente; trabajaba como libretista. Era un compromiso semanal, había que trabajar diversas cosas..., ese suplemento de cultura fue para mí muy educativo no solamente en el diseño gráfico... esa fue mi relación con Miguel Prieto. Él no era un maestro porque nunca había dado clases, pero para mí fue mi maestro, y como joven que era, sin experiencia, significó para mí muchísimo: la apertura a la vida. Y luego el hecho de trabajar en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes, me permitía estar en el teatro, en la música, en los ensayos.

LCV:

¿Cuando empezaste a trabajar con Miguel Prieto, tenías alguna noción de diseño?

VR:

Cuando yo empecé, la carrera de Diseño Gráfico no existía. Lo que hoy podríamos llamar diseñador gráfico, en ese entonces se conocía como tipógrafo, maquetista; no se conocía como diseño gráfico.

LCV:

¿Alguna vez supiste cuáles eran las influencias para Miguel Prieto?

VR:

Él tenía un sistema propio... No sé cómo era en España, no tengo idea, yo no tuve referencias, pero veía unas publicaciones francesas en las que él había trabajado..., Prieto las tenía, yo las miraba y me decía: "en México, nosotros no podemos hacer eso". A pesar de esto, no sé decirte sus referencias.

LCV:

¿Qué te llamaba la atención?

VR:

La tipografía... Cuando Miguel Prieto dejó la oficina en el cambio sexenal del 52, tuve la indicación del nuevo director del INBA de quedarme en su lugar. Yo tenía 22 años y mi única referencia era Miguel Prieto. También entonces empecé a trabajar en la incipiente Imprenta Madero, que no tenía tipógrafo; ahí inicié con la tipografía *Bodoni*, la *Garamond*, los clásicos..., yo escogía los tipos..., como trabajé un corto lapso en una imprenta que no sé cómo se llamaba, pero tenía unos tipos muy bonitos, como el *Corvinus* o el *Empire*, que utilizaba Miguel Prieto... Pero yo lo hacía por lo que observaba en revistas.

LCV:

¿En el INBA tenían los tipos ahí mismo?

VR:

No. Con Miguel Prieto se trabajaba en la Imprenta León. En el libro que hicimos sobre Miguel Prieto, explica Martí Soler, quien es un tipógrafo actual, la relación de Miguel Prieto con la tipografía mejor de lo que yo podría. El problema fue cuando yo llego a la oficina, la única condición que me ponen es no trabajar con la misma imprenta que Miguel Prieto, y dije: está bien. 40 años después supe por qué. Pero bueno, trabajé con otra imprenta, y luego, amigos míos organizaron Imprenta Madero y crecí con ellos sin referencias del mundo exterior.

LCV:

Este estilo de usar figuras, collages, indicadores gráficos, todos estos detalles ¿proviene de un gusto lúdico por la organización de la forma?

VR:

En mi caso sí. Siempre he pensado que lo único que uno no debe hacer es aburrirse, por ello, en todo momento busqué elementos que fueran atractivos, que pudiera utilizar de manera diferente y crear un poco de ruptura, captando la atención en ciertas cosas. Yo tenía una colección de recortes de periódicos, de revistas, de retratos de personas importantes, artistas, escritores y otros motivos. Entonces todo se podía reproducir, yo podía reproducir lo que fuera de donde fuera, y estaban muy contentos, tomaba textos de otros lados y se traducían sin pedir ningún permiso.

Vicente Rojo
Foto: Rogelio Cuellar



LCV:

Me comentaba Luis Almeida: "Vicente no era nuestro maestro, nosotros teníamos que interpretar su gestualidad porque no nos decía esto debe ser así".

VR:

Sí. Yo nunca he sido de los que enseñan con palabras; yo los orientaba, pero nunca decía "tienen que hacer eso". Sabía que quien llegaba ahí tenía ideas y quería que las usaran, no imponerles un criterio o un límite.

LCV:

En esta gestualidad ¿cómo saber cuál era el buen diseño?

Ilustración:
80 Vicente Rojo, cartel
por Fernando González
Cortázar. CCUT - UNAM



VR:

Ese es uno de los grandes secretos del diseño. Es un arte aplicado, no una obra de arte, por lo que hay un momento en el que tu criterio, tu idea, te define que algo debe ser así, que no hay otro camino. Como tipógrafo, es más complicado saber si está bien o no. En diseño sí hay que comprobar la eficacia; los veintitantos años que me dediqué a diseñar una revista semanal, sabía que el lunes diseñábamos y que el domingo tenía que funcionar, y si hacía un libro, tenía dos o tres meses para hacer la portada, pero había un momento en el que la portada tenía que funcionar y ahí no sé cómo decirlo..., pero yo tenía otras aptitudes de muchacho, y como diseñador gráfico nunca presenté dos proyectos... siempre dije es mío, mío que mío. Afortunadamente, contaba con gentes que confiaban en mí.

LCV:

En esta gestualidad ¿cómo saber cuál era el buen diseño?

VR:

Ese es uno de los grandes secretos del diseño. Es un arte aplicado, no una obra de arte, por lo que hay un momento en el que tu criterio, tu idea, te define que algo debe ser así, que no hay otro camino. Como tipógrafo, es más complicado saber si está bien o no. En diseño sí hay que comprobar la eficacia; los veintitantos años que me dediqué a diseñar una revista semanal, sabía que el lunes diseñábamos y que el domingo tenía que funcionar, y si hacía un libro, tenía dos o tres meses para hacer la portada, pero había un momento en el que la portada tenía que funcionar y ahí no sé cómo decirlo..., pero yo tenía otras aptitudes de muchacho, y como diseñador gráfico nunca presenté dos proyectos... siempre dije es mío, mío que mío. Afortunadamente, contaba con gentes que confiaban en mí.

LCV:

Aún así, una página de un libro, una página de periódico, tiene sus cánones que no se pueden transgredir.

VR:

Esa es la parte técnica, no es el aspecto imaginativo en el que se tiene que acometer y meterse. Lo mismo en una página que en una portada, hay que mantener ciertas normas: no confundir al posible lector, darle entrada de una forma no obligada, una forma sutil en la que él decidiera qué estaba viendo, que podía leer, no imponerle un criterio cerrado, sino dejar un diseño abierto, accesible y sugerir la entrada a esa página, no imponer nada.

LCV:

¿En Imprenta Madero utilizaban el cálculo tipográfico?

VR:

No. De hecho había algo muy curioso, se trabajaba de un día para otro, no había tiempo. Llegaba alguien con un cartel y decía: "es lunes, este cartel lo quiero para el viernes". Tenía que estar pensado, armado, escogido y entregado el viernes. Lo hermoso de este trabajo era cómo se apretaba la imaginación con muy pocos recursos, porque siempre trabajábamos a dos tintas; cuando decían tres tintas era maravilloso, eso obligaba a una concentración peculiar, a la eficiencia, y se sabía lo que era eficaz hasta tres días después. Ese cálculo que me dices se entendía, porque estaba en una revista que dos cuartillas eran dos columnas o tres columnas. Cuando llegaban las galeras se sabía, y el mismo editor sabía que con 40 cuartillas llenaba su revista, más ilustraciones. Comprendías que cuarenta cuadratines tenían que llenar tres páginas, cuatro cuartillas.

LCV:

¿Y estos parámetros, de que ocho palabras es la legibilidad adecuada?

VR:

En Imprenta Madero no operaban este tipo de cuestiones, y si el tipo tenía que ser de cierto puntaje, se buscaba la claridad; digamos, si va adentro, va pequeño. En cuanto a la legibilidad, yo siempre he sido partidario de la letra con patín para los textos, de vez en cuando se encuentra una ruptura en alguna revista para jugar con ello, pero el 90% debe ser con patín. Y se experimentaba, se podía, para el día de ayer. Esa era la riqueza, el carácter, lo ameno, lo inventivo. Había muy buenos técnicos que apoyaban en el diseño, desde fotografía hasta impresión, cualquier cosa que a uno se le ocurría veían si se podía hacer. Esto es una de las situaciones que caracterizaba a *Madero*: la cohesión de elementos y procesos. No tenía que ir el diseño a un lado, las galeras a otro; todo se

hacía ahí y cualquier cosa que surgiera, en ese momento, podía llegar al departamento de imagen: "tú me puedes quemar esta foto, le puedes estallar el grano", y ahí mismo se llevaba a cabo, se hacía una prueba para confrontar..., o cuando se enciman los colores: "has oído del rojo que da un dorado", si querías tener la seguridad, tenías las máquinas y las imprentas, y entonces decías: "bájale un poco al rojo porque está muy oscuro", y todos colaboraban.

LCV:

¿En qué momento se entienden como Grupo Madero?

VR:

Eso empezó cuando Fernando Gamboa era director del Museo de Arte Moderno —es la persona que llevó a Miguel Prieto al INBA, porque quería dar una imagen precisa del principal organismo oficial y Miguel Prieto hizo ese trabajo muy bien—. Fernando Gamboa me dijo que quería hacer una exposición mía, de mi trabajo tipográfico, en el Museo de Arte Moderno, y yo le propuse que no fuera sólo mía, sino del taller de Imprenta Madero. Y se hizo la exhibición con el título de Grupo Madero; a partir de ahí se le conoció como Grupo Madero, se quedó esa idea. No hubo nadie que dijera vamos a hacer esto, y por supuesto que no hay manifiesto ni nada; nada más éramos un grupo de gente trabajando.

LCV:

¿Y cómo, teniendo esta fuerza, desaparece Madero?

VR:

Eso sí no podría decirlo, yo me retiré en el ochenta y tantos. Ya había muy buenos diseñadores ahí, estaban Rafael, Germán, Bernardo Recamier, Pablo Rulfo..., me daba cuenta de que podía quedar tranquilo y me podía retirar, porque habían sido años muy duros, además de veinte años de un suplemento semanal que se reinventaba cada semana... Se quedaron varios muchachos, luego hubo problemas, se vendió una parte y los nuevos dueños vendieron a no sé quién más.

LCV:

¿Qué se hizo del acervo de Imprenta Madero? ¿Se perdió?

VR:

Mira, no había tiempo de organizarlo y coordinar un acervo, y es algo que me ha dolido. No se podía trabajar a esa velocidad y archivar. Si hablas con Germán y Bernardo, ellos sí guardaron sus carteles; yo no guardé casi nada porque me hubiera perdido espacio. Ahora, Azorín está tratando de hacer, con Germán Montalvo, un libro sobre Imprenta

Madero..., yo ya no supe, tuve problemas de salud y perdí el contacto. Además, nunca tuve un portafolio: mi carpeta de trabajo era yo. Nunca tuve que buscar trabajo para nada, todo me llegaba. Salí de *Madero* en el 84 y seguí en *ERA* hasta que tuve problemas de salud, entre el 93 y el 94..., trabaje diario por 29 años y mis problemas de salud me obligaron a reducir a cuatro horas diarias, y enfrenté aquella época en que había que empezar a usar una computadora; entonces dije: esto ya no es lo mío, y lo dejé.

Durante la inauguración de la exposición "80 Vicente Rojo" en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM



LCV:

*¿En qué momento te ubicas ya como diseñador gráfico?,
¿en qué momento conoces el término y te ubicas como tal?*

VR:

Diseñador gráfico, no sé. Yo empiezo a sentirme más consolidado y fuerte a la muerte de Miguel Prieto, aunque yo ya había hecho cosas sin él, como la revista *Artes de México*. Lo que tengo claro es que desde el principio opté por el ámbito cultural en el campo editorial y en ello diseñé libros, revistas, periódicos, catálogos, folletos y todos los impresos pertenecientes a esa área. El cartel lo dejé pronto porque vi que los recién llegados, como Rafael, eran muy buenos diseñándolo..., como yo distribuía el trabajo en *Madero*, el cartel se lo pasaba a Rafael; yo veía que él lo sacaba, era donde se sentía más a gusto.

LCV:

Me han comentado que en la imprenta, cada uno podía tener sus clientes. ¿Tenías clientes especiales, además de ERA?

VR:

No, ellos sí eran especiales. Pero si llegaba, por ejemplo, Fernando Gamboa, del Museo de Arte Moderno, a pedirme un catálogo, quería que yo lo hiciera; pero si llegaba alguien nuevo, con quien no tuviera esa amistad de años, yo distribuía. No hacía eso si había alguien con quien yo ya tenía claro cómo trabajar.

LCV:

¿Trabajaste con Josep Renau?

VR:

No, él se fue muy pronto. Yo llegué en 49 y él se fue en 52 o 53, yo lo iba a ver a su taller a la Colonia del Valle; platicábamos, le enseñaba mis cosas, comentábamos algo..., en alguna parte ha aparecido que yo era de los que trabajaba con él, pero no es así. Lo conocí y no lo traté mucho, era una persona muy inteligente, muy abierto, creo que nunca fue maestro pero habría sido muy buen maestro.

LCV:

¿Cómo describirías tu vínculo con Max Aub?

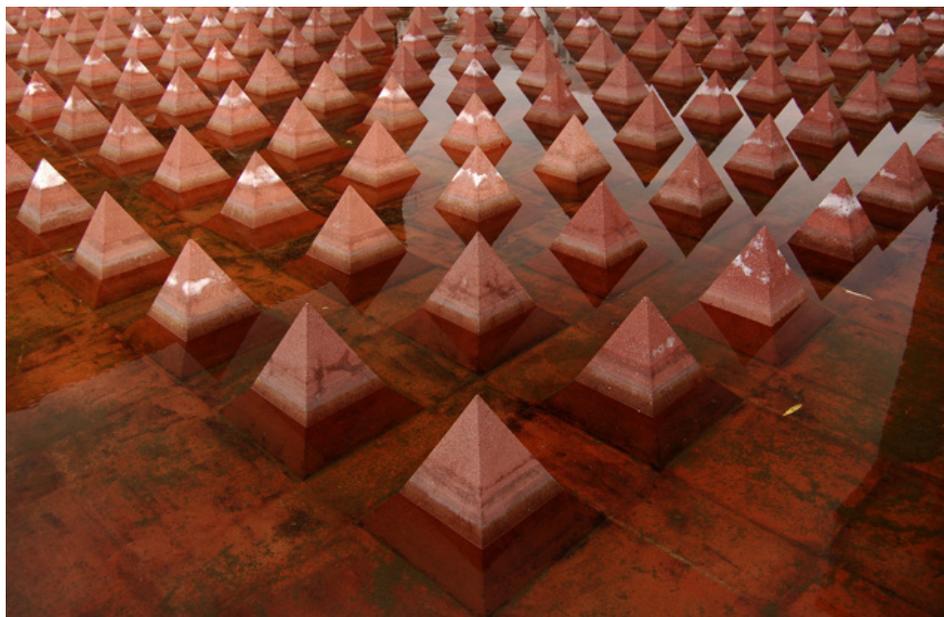
VR:

Con Max Aub sí tuve una relación estrecha. Era un escritor con vocación de editor cuyos trabajos habría que localizar... Desde que llegó a México escribía muchísimo, y prácticamente él diseñaba, tenía un gusto de editor y pertenecía a esta tradición de escritores españoles como Altolaguirre..., durante la guerra acabó todo eso; escritores que hacían revistas en ediciones pequeñas, que incluso algunas él las pagaba..., tenía buen gusto. Tiene un libro llamado *Juego de cartas*, dibujado por él..., bueno, tú conoces la historia con todo el balance; inventó un pintor e inventó los cuadros, tenía interés por las artes visuales. La primera vez que tuve un libro de viñetas, él me lo regaló, y tuvimos muy buena relación. Hizo un libro llamado *Geografía*, con unos collages míos que se editó en España... Me encariñe con él y era un buen amigo de verdad..., él se acercó a Madero a través de mí.

Aub nunca estuvo ahí pero, por ejemplo, él tuvo una gran idea para hacer los discos de *Voz Viva*; eran de 35 revoluciones y a él se le ocurrió que en cada portada hubiera una obra de arte relativa al artista, además, me pidió que aparte se hiciera una hoja suelta, por si alguien la quería enmarcar en su casa. Él no era diseñador, pero se ocupaba, le gustaba mucho hacer la tipografía de sus propios libros. Supongo que se pueden encontrar en las bibliotecas, y yo tengo algunas muestras del *Juego de cartas* que diseñó;

tenía una idea muy clara de lo que era el libro, cómo se debía hacer, quién lo podría diseñar, y en algunos momentos llegaba a diseñar.

Obra escultórica de Vicente Rojo.



LCV:

¿Cuáles son tus recuerdos de Joaquín Díez Canedo?

VR:

Era una gran persona, un maestro a quien le aprendí mucho sobre la parte editorial. Yo llevaba mis portadas al Fondo de Cultura a finales de los 50 y ahí estaba Joaquín, luego formó su propia editorial. Primero creamos *ERA*, en los 60, y Joaquín a los dos años se separó del Fondo e inició *Joaquín Mortiz...*, en medio de todo esto hay un paréntesis importante, primero vino un tipógrafo a la UNAM, en los 50, que se llamaba Stols, hacía ediciones para la Universidad y creo que vino, y esto no lo tengo muy claro, de la UNESCO. Él trajo a un joven con un nombre holandés impronunciable, que todo mundo llamaba Balduino, era un calígrafo que trabajó mucho para el Fondo y en la Revista de la Universidad haciendo portadas..., él diseñó el logotipo de *Joaquín Mortiz*, y casi todas sus portadas eran composiciones con letras dibujadas por él y tenía ilustraciones también... Regreso con Joaquín y su editorial, me pidió que hiciera diseños, creamos visualmente la serie de *Morador*, unos libros pequeñitos, otra que se llamaba de revistas contemporáneas..., yo no era el único diseñador, y como te decía, aprendí mucho con él. Yo tenía la experiencia de *ERA* y sabía, leía los originales, sin embargo, a veces él me contaba los libros para que supiera cómo iba a hacer la portada. Nunca insinuaba nada, nunca decía nada, este señor..., con unas pláticas fantásticas, porque además era muy crítico con los autores que publicaba. A mí me gustaba ese punto de vista..., y no se sustraía a ningún trabajo; él diseñaba. En uno de los libros de poesía, la portada la hizo él, eso lo puede confirmar

Joaquinito, que era un niño, pero estoy seguro de que esa colección es trabajo suyo..., siempre quiso ser un poeta, y aquella cosa tan limpia, las manchas de color y las letras blancas iguales, creo que era un diseño de él.

LCV:

¿Cómo logran la fusión de personalidades en ERA?

VR:

El origen es Imprenta Madero, fui muy querido en Imprenta Madero; aporté muchas cosas, la imprenta creció con ideas que yo daba. Entonces le dije a Azorín: "¿por qué no hacemos, en los tiempos muertos, una editorial, para aprovechar?" Y me dijo: "voy a hablar con don Tomás". Y lo hizo... Yo tenía a mi alrededor un suplemento de escritores, y le pedí a Fernando Benítez que entrara, después llegó Elena Poniatowska y así empezamos haciendo libritos pequeños sobre artistas. En aquella época el color salía carísimo..., se llegaron a hacer tres, uno que se llamaba *México pintura activa*, del que yo era editor, ahí estaba Cuevas, Vlady, entre otros; luego se hizo otro de un crítico francés, sobre Gironella, y un tercero, *Cuevas sobre Cuevas*... Todos éramos republicanos españoles, y también teníamos el interés en ideas políticas y sociales, entonces se armaron colecciones y así se expandió la editorial. Trabajé ahí durante 50 años. En la actualidad, voy a ERA un rato, platico y veo que se hace.

LCV:

¿En qué influye tu acercamiento con Fernando Gamboa?

VR:

Otro queridísimo amigo. Para mí son amigos y maestros. Lo conocí en el año 50, cuando estaba como aprendiz con Miguel Prieto y Fernando Gamboa —era en ese momento subdirector del INBA y encargado del departamento de Artes Plásticas—, Gamboa era una persona muy organizada, con mucho carisma y capacidad de convencimiento, se encargó de que Miguel Prieto trabajara ahí, y siempre he pensado que fue el primero que quiso que una organización de gobierno tuviera una imagen propia. Gamboa es importante no sólo como escenógrafo y museógrafo, también se preocupó por el diseño gráfico en México, particularmente por la actividad editorial.

LCV:

Vi el trabajo de Miguel Prieto en la exposición. Traté de hacer una analogía entre tu trabajo y el de Miguel Prieto; el rigor, la disciplina y el respeto a la tipografía es común, sin embargo, observo dos diseñadores completamente diferentes en cuanto a la configuración de la página completa: en Miguel Prieto veo un diseñador

apegado a una serie de reglas que respetaba de manera estricta, cánones que mantiene como constantes; tu trabajo es más transgresor en algunos aspectos, sobre todo en aquello que acompaña a la tipografía, o la manera en que la tipografía se vincula con la imagen.

VR:

Es que a Miguel le toco una época en la que los elementos técnicos eran muy escasos, ya no digamos el suplemento del periódico, donde había cuatro familias para las cabezas y en el papel no había color; él tenía que hacer magia para darle a la página una riqueza, porque los elementos técnicos eran muy limitados. Cuando entra en el INBA, hay la posibilidad técnica de trabajar en la imprenta de Muñoz Galacha, otro refugiado español, pero a Prieto sólo le gustaba manejar cuatro o cinco tipos. Había muchos más en aquella época, pero eran bastante vulgares, así que él sólo trabajaba con *Bodón*, *Baskerville*, *Garamond* y con el *Caslon...*, tenía ese tipo precioso muy condensado que se llamaba *Empire* —entre las redondas, las cursivas se movían extraordinariamente bien—, más una especie de alfabeto que él dibujó. Nunca llegó a hacer el alfabeto, pero las letras sí eran continuas. Para el papel usaba el bond de colores; azul, ocre, rosa, amarillo, todo limitado, pero la parte que hizo en el INBA se veía bien; veías el respeto y el cariño, la imaginación dentro de las escasas oportunidades de desarrollo. A partir de esta exposición se ha podido rescatar algo, rumiar lo que tenía ahí... A mí me toco un tiempo un poco más avanzado, había mayor posibilidad de jugar con los elementos que Prieto no alcanza a descubrir. Como dices, no sigo la línea del maestro porque creo que, un buen maestro, el que forma buenos alumnos, no hace repeticiones. Yo no repetí a Miguel Prieto y por eso fue un maestro extraordinario; porque permitió crecer y desarrollar una serie de premisas, un punto de vista que aún sustento, el respeto a la tipografía, el respeto a la lectura, la opción por el campo cultural y el editorial, la imprescindible claridad... A mí me gustaba mucho, no sé si la palabra es divertirme, aún me atrae encontrar elementos. En *ERA*, la colección llamada *Alacena*, dedicada a autores consagrados y jóvenes, para mí era una especie de laboratorio..., es la colección que más me ha gustado, porque cada uno era diferente.

LCV:

Mientras estuviste en el INBA ¿tenías algún asistente o tú hacías absolutamente todo?

VR:

Cuando sale Miguel Prieto, en el cambio de sexenio, me dijo: "usted quédese ahí" —en esa época se utilizaba el *usted* que me encantaba y me sigue encantando—. El nuevo director, Andrés Ituarte, me ofreció quedar como jefe de oficina. Yo estaba asombrado, me dejé el bigote para verme un poco mayor..., lo consulté con Miguel Prieto, quien me dijo: "si se lo ofrecen, usted siga"; pero quedé solo en esa oficina con una secretaria y un corrector, y eso fue todo. Ésto que me preguntas sí es muy chistoso, porque Miguel Pri-

eto sí tuvo un asistente, que era yo, pero cuando llegué a dirigir la oficina no tenía ningún asistente; yo era yo y mi asistente. Incluso en esa misma época, Miguel me llevó el suplemento de *Novedades* —que se me hace maravilloso— y Fernando era el director del suplemento..., tenía a Miguel Prieto, que era el diseñador, y a mí me llevó como asistente, porque necesitaba algo, pero Fernando no tenía ni jefe de redacción, ni asistente de redacción. Llegaban los suplementos cada semana, llegaban los materiales ahí mismo; los leía, los cabeceaba, mientras que yo..., bueno, primero Miguel, y luego yo me quedé ahí con Fernando, pero todo eso se hacía de 6 de la tarde a 9 de la noche, y al final hacía la nómina todavía, y subía con el director a ver, a enseñarle los materiales. Eran tres personas, y antes de que yo llegara con Miguel Prieto, eran dos los que hacían el suplemento semanal, eso era el trabajo en ese momento. Yo veo ahora revistas o suplementos llenos de gente, asistentes, diseñadores, adjuntos, y ¿qué harán?... Nosotros, el mismo día entregábamos el material y la maqueta, además. Se maquetaba en unas hojas pequeñas y el miércoles o jueves íbamos al taller y checábamos las páginas.

Vicente Rojo en la ENAP - UNAM



LCV:

En el Grupo Madero ninguno es versión de Vicente Rojo, ni siquiera tu propio hijo.

VR:

Para mí no eran discípulos, eran compañeros de trabajo. Y si ellos dicen: “mi maestro fue Vicente Rojo”, es igual que lo que comentaba sobre Miguel Prieto. Sí es cierto, fui un buen maestro, porque todos ellos lograron hacer su vida, su trabajo y su identidad,

lo cual implica que fui un buen maestro, aunque sepa que no lo soy. El resultado es ese; cada quien tomo su camino..., cada uno que llegaba, veía en esa persona qué ideas tenía e impulsaba sus cualidades y habilidades, y delegaba. Como mencioné antes, dejé de hacer carteles cuando me di cuenta que Rafael y Germán eran mejores que yo, ellos ponían entusiasmo, les gustaba, y yo veía cómo repartir el trabajo.

LCV:

¿Qué piensas sobre los premios y concursos de diseño gráfico?

VR:

No compitas con nadie. Cuando compites, ya estás perdido, porque estás viendo cosas que nada tienen que ver con el diseño 🎨