

Conversación con Vicente Rojo

# Las búsquedas paralelas

Helena Dunsmoor

*La colaboración entre creadores de distintas disciplinas ha propiciado inusitadas maneras de cuestionar o disolver las fronteras artísticas, como se demuestra en los proyectos desarrollados conjuntamente por el pintor Vicente Rojo y el poeta Octavio Paz: desde el color y desde la palabra, estas dos grandes figuras dieron pie al acercamiento de sus exploraciones paralelas.*

HELENA DUNSMOOR: Conocí recientemente su libro *Alas de papel*, de 2005.

VICENTE ROJO: Sí, allí hay referencias a los *Discos* y *Marcel Duchamp*, libros en los que colaboré con Octavio Paz, pero no sé si eso entra en otro terreno más editorial, no tanto de libros de artista, tema en el que usted trabaja.

HD: Es un libro extraordinario.

VR: En todo caso quizá lo sea puesto que reúne no solo mis imágenes, sino los textos con los que comparo mi trabajo. Una buena combinación.

HD: Sí, es muy bonito y también tiene ensayos muy interesantes, ¿no? Entonces, vamos a hablar un poco sobre cómo llegaron a ser esos proyectos colectivos que usted realizó junto con Octavio Paz, a saber: *Blanco*, también *Discos visuales* y el libro-maleta sobre Marcel Duchamp. ¿Son los únicos, verdad?

VR: También colaboré en sus *Topoemas*.

HD: Ah, sí. ¿Usted también participó?

VR: Sí, pero en este caso únicamente siguiendo las sugerencias de Octavio.

HD: Es que yo conozco la edición de *Topoemas* en las *Obras completas* de Paz. Claro que hay el efecto visual,

pero, la verdad, nunca me pregunté quién más habría participado.

VR: La primera cosa que le puedo decir es que Octavio tenía ideas muy claras sobre lo que quería. Precisaba todos los detalles. Por ejemplo, en relación con los *Topoemas*, él me mandó unos dibujos suyos y me pidió por carta (pues entonces él estaba en la India) no tanto trazarlos, porque algunos quedaron tal como él los había hecho, sino re trabajar la tipografía. Yo le enviaba una primera versión y él me contestaba diciendo, por ejemplo: “No, esto tiene que ser en mayúsculas”. Entonces yo ajustaba las mayúsculas. Así que fue un trabajo de ajuste tipográfico, más que nada. No había allí participación mía más que en el sentido de redondear lo que él quería hacer.

HD: Y eso es también lo que pasó más o menos según lo que he podido ver en el caso de *Discos visuales*, ¿no?

VR: Bueno, era diferente porque yo allí sí tenía que intervenir como artista. En el caso de *Topoemas* simplemente era adaptar lo que él enviaba con instrucciones muy precisas. En *Alas de papel* está la carta en la que me invita a colaborar en los *Discos visuales*, carta que me envió para sorpresa mía, pues, aunque yo lo conociera

por su poesía, hasta ese momento no había tenido una relación personal ni estrecha con él. Obviamente, él conocía mi pintura. Para entonces Octavio ya era muy importante. Y lo era especialmente para mi generación. Y, además, algunos muy amigos míos, como Salvador Elizondo y Juan García Ponce, a su vez eran muy cercanos a él. Yo formaba parte de ese grupo, pero en realidad yo no había tenido una fluidez ni en el trato ni en el trabajo con Paz. Así que me sorprendió mucho recibir esa invitación desde Nueva Delhi en la que me proponía colaborar con él. El caso es que en la carta me decía que había visto mis obras y que pensaba que yo podía acompañarlo en su nuevo proyecto, que él tenía muy preciso en la mente. Me mandó además el punto de partida de donde había sacado la idea para los discos, que es muy curiosa. Es un objeto, un anuncio publicitario de una compañía de aviación. Eran dos círculos unidos, encimados, en los que indicaba el día en un lado y abajo la hora de un vuelo o el lugar. Se me hizo muy curioso que una persona del extraordinario nivel de Paz partiera de un elemento tan menor, como puede ser un simple objeto publicitario, al que él le diera una enorme expresividad. Era muy claro, muy obsesivo en lo que quería. Así, no solamente recibí los poemas que giraban a través de unas ventanas, sino también unos esquemas muy específicos del movimiento de los cuatro discos. En *Alas de papel* creo que se reproducen unos cuatro o cinco.

HD: He notado el detalle de los bosquejos de Octavio Paz y también las instrucciones muy precisas y bien pensadas. Claro que él tenía una visión muy clara de lo que quería como producto final. Pero, si no me equivocó, él no habló de los colores.

VR: No, ni de colores ni de la imagen. Eso quedaba a mi decisión. Yo le mandaba a Nueva Delhi algunos proyectos, bocetos, y él me daba su opinión, pero la parte visual quedaba a mi criterio. Incluso su idea original era que los *Discos visuales* estuvieran firmados conjuntamente por los dos, Octavio Paz/Vicente Rojo. Esa era su idea. Pero ya era el 68 y Octavio había adquirido toda una presencia internacional, no solo como poeta sino incluso por su conducta moral, con su renuncia a la embajada de México en la India después de la masacre de Tlatelolco, un nivel en el que yo ya no me sentía capaz de acompañarlo. Agregar mi nombre al suyo en ese momento me pareció un abuso de mi parte. Entonces decidí poner a Octavio Paz como autor de los *Discos visuales*, y yo quedar en un segundo término, como autor de los dibujos. Pero, sí, su idea era un trabajo en común, o paralelo, como yo he hecho después con muchos otros poetas o narradores. En el caso de *Blanco* sucedió un poco lo mismo. Él le mandó a su amigo Joaquín Díez-Canedo, director de la editorial Joaquín Mortiz, el original con un esquema exacto. Yo colaboraba también con Joaquín Díez-Canedo. Él me dijo que había

recibido el poema de Octavio, y me pidió que le echara una mano. Joaquín era experto en cuestiones tipográficas, pero quería tener mi apoyo, compartir un poco la responsabilidad. Entonces, interpretamos lo que Octavio quería tipográficamente, y cuando ya estaba todo armado, Joaquín me dijo: “¿Tú qué piensas? ¿Vamos a firmar la versión tipográfica, tipografía a cargo de...?”. Y llegamos a la conclusión de que no lo íbamos a firmar, pues Octavio había dado indicaciones muy estrictas y el resultado debía ser el que él quería. O sea que no apareció en la edición ni el crédito de Joaquín ni el mío. Y así fue. Joaquín y yo éramos igual de discretos, y el libro salió sin nuestras firmas como tipógrafos.

HD: Está claro que usted tuvo más libertad artística con el diseño de *Marcel Duchamp*, ¿verdad?

VR: En este libro existen muchas propuestas editoriales mías. En 1967 Octavio publicó un ensayo sobre Marcel Duchamp en la *Revista de Bellas Artes*, de la que yo era director artístico. Entonces le propuse a Paz hacer un libro para Ediciones Era con ese texto. En ese momento en México Duchamp no era muy conocido, o



Vicente Rojo

© Rogelio Cuellar



sea que el ensayo de Octavio era una aportación muy importante. Era muy valioso. Duchamp ya era una figura mundial, pero en México todavía no era ni siquiera estudiado. Entonces, a partir del texto de Paz, yo propuse incluir en un libro una serie de elementos en torno a Duchamp. Por ejemplo, textos del propio Duchamp, que incluso creo que por entonces no se habían traducido al castellano (y lo haría Tomás Segovia). Luego le dije a Octavio que me gustaría imprimir *El gran vidrio* en un plástico transparente, algo que nunca se había hecho, por lo menos en México. Y también hacer un cuaderno de fotografías, incluir una biografía para reunir todos estos elementos, un poco a la manera de *La caja verde*. De *La caja verde* creo recordar que Rufino Tamayo me la enseñó en alguna ocasión. Él tenía una en sus colecciones. En ella Duchamp había reunido una especie de museo de sus propias obras en pequeño formato. Así que en nuestro proyecto de libro también aparecían reproducciones de muchas de sus obras, como su famosa *Desnudo que desciende una escalera*. Total que yo le iba proponiendo las cosas, y Octavio iba diciendo que estaba de acuerdo. Así se fue haciendo el libro. Paz me dijo: “Escríbele a Duchamp para que autorice las reproducciones”, cosa que hicimos, al igual que con los permisos para reproducir sus obras, a través del Museo de Filadelfia. Una idea que yo tuve, que me gustó mucho, fue que cada vez que recibía una foto y que venía con una etiqueta que decía “Hay que indicar: se reproduce...”, yo imprimía lo mismo detrás de mis tarjetas. A la manera de Duchamp, yo lo ponía como una

inscripción encontrada. Finalmente, todos los elementos quedaron reunidos en una caja forrada, claro, en tela verde, con unos cuadros blancos y negros en la portada que recordaban el tablero de un ajedrez. Por entonces los diseños que yo hacía para Ediciones Era no llevaban mi firma, pero, en este caso... Lo cierto es que así fue como se hizo el libro, y así lo firmé. Luego tuvo una continuación muy curiosa porque después de haber publicado el primer texto sobre Duchamp, Paz escribió un segundo ensayo sobre la obra *Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas del Alumbrado*. Yo le propuse que hiciéramos en Era un libro normal con los dos textos. Aceptó y tituló el libro *Apariencia desnuda*, que contaba con algunas ilustraciones en blanco y negro. El caso es que en la primera edición yo hice una portada con las imágenes de los corazones, con los que también jugaba Duchamp, pero coincidió con que un amigo mío, Fernando Sampietro, se me acercara por esos días. Sampietro era un verdadero duchampiano, un muchacho muy joven que pintaba y escribía. Se firmaba Marcel del Campo como seudónimo. Para entonces yo ya había hecho un par de viajes al Museo de Filadelfia y había visto la obra *Dados*, muy curiosa. Se podía ver por una mirilla en una puerta de madera. Por ella se veía una cascada y otros elementos, y al lado de la puerta colgaba un letrero con la orden: *Prohibido fotografiar*. Obviamente, yo no pensaba fotografiar nada. Pero al año de la primera edición de *Apariencia desnuda*, cuando se proyectaba una reedición, me visitó este muchacho, Marcel del Campo. Él sí se había atrevido a tomar la fotografía prohibida de la obra de Duchamp. Y me la entregó. Me dijo: “Mira, si se hiciera una reedición, sería perfecto usar la foto”. Sorprendido comenté, pero sin énfasis, que estaba prohibido fotografiar la obra, y que por lo tanto me parecía que no debíamos usar la fotografía. Pero Fernando era un muchacho muy sensible y muy conflictivo, y yo no me atrevía a ser terminante con él, aparte de que su idea de usar la fotografía a mí me resultaba más que atractiva y sumamente tentadora. Así que pensé que usarla sería una ruptura del tipo de las que hizo Duchamp. Es decir, asumí que a Duchamp le habría gustado que alguien rompiera con sus propias reglas, de modo que me animé y la usé. Sin decirle nada a Octavio. Naturalmente, en cuanto Octavio vio el libro, me llamó por teléfono. Exclamó: “¡Cómo te atreviste! ¡Está prohibido, nunca se ha visto, esto nunca ha de ser reproducido!”. Pero le contesté: “Bueno, Octavio, esta es la primera vez. Ya ni modo. ¿O qué quieres que hagamos?”. Turbado, decía: “Yo... No, es que eso no puede ser, hay que...”. Por mi parte, intervine: “Mira, Octavio, si en algún momento alguien se queja, cambiamos la portada y ya. Pero mientras no haya quejas, sigamos adelante, ¿no crees?”. Y seguimos.

HD: ¿No pasó nada?



VR: No. Y ya, tiempo después, creo que a los veinte años de creada, el derecho sobre la obra se abrió, y entonces pudieron verse todos los dibujos. Pero en aquel momento fue la primera vez en el mundo que se reproducía esa obra. Finalmente, le dije a Octavio: “Este es un homenaje a Duchamp, es romper como él con tantas cosas, ¿no?”. “Bueno”, dijo, “está bien, déjalo”. Me gustó que finalmente aceptara esa ruptura, ¿no? Y allí terminó mi relación con Duchamp y con Octavio (relación que sin embargo luego se dañó, cuando yo no pude acompañar a Octavio en su proyecto de la revista *Plural*). Nos seguíamos viendo, hablábamos. Pero, por ejemplo, mientras que escribió sobre otros pintores de mi generación, sobre mí no llegó a escribir un texto propiamente dicho. Me dedicó algunas frases, pero no, nunca ningún texto.

HD: Yo creo que Paz habla en cierto momento de que él hubiera querido, ¿no?<sup>1</sup>

VR: Ah sí, lo dice en un...

HD: Sí, y fue lamentable, me imagino.

VR: Sí, bueno. Para la exposición que se dedicó a su relación con las artes plásticas, en el museo de Televisa, de arte contemporáneo, escribió unas doce o quince líneas sobre mi trabajo, y luego quizás alguna frase que deslizó por ahí... Así fue la relación que habría sido mucho más cercana si yo hubiera aceptado diseñarle *Plural*. Pero para entonces yo ya no me sentía con ánimo.

<sup>1</sup> En el aviso a *Los privilegios de la vista II*, Paz escribe que le “duelen las ausencias” en el libro e incluye a Vicente Rojo en esta categoría (13). En el mismo libro se reproduce una pintura de Rojo, *México bajo la lluvia*, B5 (en la sección gráfica insertada entre las páginas 384 y 385).

HD: Regresando a *Blanco*, el ruego de Paz de que usted participara en la versión fílmica... eso nunca se realizó, ¿verdad?

VR: No. Eso fue cuando nuestra relación era estrecha. Con los *Discos visuales*, sobre todo. Y allí ya había un movimiento. Él nos proponía a mí y a José Luis Ibáñez, director de teatro, pero que también estaba interesado en cine y había filmado algo, colaborar con él. Pero pasó el tiempo y no se volvió a hablar más del tema.

HD: Sí, porque ya en 1980, escribió en una carta a otra persona que [la película] seguía siendo un proyecto.

VR: Sí. Él era muy obsesivo...

HD: ¿Me puede explicar cómo eligió los colores que se usaron en *Discos visuales*?

VR: No tengo ninguna teoría al respecto. Yo entonces estaba trabajando una serie que se llamaba *Señales*, y trabajaba con colores, sí, no sé cómo decirlo... con colores un poco apagados. Pero me pareció que para algo que iba a ser de uso manual debía tener un color algo más vivo, más atractivo para que al mover los discos jugara y contrastara con la tipografía. Eran colores que yo usaba entonces, como el rojo, el magenta, el morado, negro, gris... un poco esa es la gama. Y recuerdo que Paz quería que fuera un objeto y que tuviera una imagen que le diera más valor a los recuadros donde salen las letras, el poema. Así, para no hacer algo que quedara muy perdido, sino que la lectura fuera fácil, tenía que tener un color vivo, digamos, o que tuviera gran presencia.

HD: Tengo una pregunta sobre un detalle en *Marcel Duchamp*. En la caja aparece el busto de cartón.

VR: Sí, además es lo que más me gusta de todo lo que he hecho en mi vida.



HD: Sí, también me gusta mucho.

VR: La idea me vino de que, al hacer la impresión de *El gran vidrio*, este quedaba metido en un marco de cartón recortado, para que se viera la transparencia del vidrio. En el centro de ese cartón recortado yo hice imprimir el retrato de Duchamp. “Vamos a perder este cartón”, me dije, “y no me gustaría; así que mejor hay que aprovecharlo”. Y de allí viene el retrato. Y luego le puse esta patita detrás, cosas que me recordaban visiones de mi infancia. En aquellas épocas en que todo era muy sencillo, los juguetes eran muy, no sé, muy tiernos. Entonces, sí, de allí salió el retrato.

HD: En *Alas de papel*, aparece reproducido al revés, ¿verdad? Pero es el mismo busto.

VR: Al revés, sí. Porque se ve cómo funciona por atrás, cómo se sostiene el retrato de pie. En el libro se ve de frente, entonces yo quise, también en un acto ya muy tardío duchampiano, ponerlo al revés, que se viera cómo se sujetaba, cómo se sostenía, apoyado en una mesa.

HD: Sí, es muy chistoso, además.

VR: Pero es una idea que viene de aprovechar un simple sobrante de papel.

HD: Aun mejor así, ¿no?

VR: Mejor, sí.

HD: Usted ya ha participado y sigue participando también en muchas obras colectivas con poetas, y no sé quién más, ¿verdad?

VR: Sí, y puede decir que con algunos narradores también, aunque le diré claramente que para mí un narrador también puede ser un poeta.

HD: ¿Podríamos hablar en términos más generales sobre cómo caracteriza usted los intercambios entre individuos, y también entre obras, en relación con los proyectos colectivos en que usted sigue participando o en que ha participado?

VR: Mi colaboración con poetas siempre ha sido en mi caso de manera paralela. En alguna ocasión el poeta me pedía que yo colaborara con él, y en otras yo se lo pedía a él. Pero simplemente escogíamos entre ambos un tema y luego hacíamos un trabajo con toda libertad, como una conversación. O sea yo no ilustraba los poemas, ni los poetas describían mi trabajo.

HD: Pero hay también interacción...

VR: Claro, absolutamente necesaria.

HD: O sea, los dos colaboradores conocen la obra del otro mientras van creando.

VR: Sí, por supuesto. Son como dos líneas que avanzan independientes, pero que se van entrecruzando. Yo tengo un enorme respeto por la poesía. Esa relación ha sido siempre como un diálogo. O sea: dejar que, aunque unidos en el mismo tema, cada quien desarrollara su propia visión. Que es lo que hicimos con los *Discos visuales*. Las ideas son de Octavio, pero la visión plástica fue mía.

HD: Para mí eso es realmente lo que quiero, bueno... fijar. Claro que parte de mi trabajo consiste en definir mis términos críticos. Cuando hablo de las obras en colaboración o de las obras colectivas, eso sí sería una definición. No es cuestión de la ilustración de uno, por otra parte no, es colaboración así paralela, que se entrecruza y que establece un diálogo *dentro* de una obra colectiva.

VR: Sí, pero sin que el artista ni el poeta o el narrador pierdan su propia figura, su personalidad, su carácter. Siempre lo he hecho con amigos, con personas con las que me he entendido bien, a las que he conocido y que me conocen; eso facilita mucho la comunicación. Solamente una vez hice una carpeta con un texto sobre volcanes del siglo XVII, de uno de los primeros evangelistas en México, porque un editor me lo propuso. Me dijo: “Mira, tengo este texto del padre de Acosta, es muy bonito”. Y en ese caso no lo conocí porque ya, hacía tiempo que... [risa]. Pero todos los demás los he hecho con amigos y si no eran ya mis amigos, pues desde ese momento me hice amigo de ellos. Si no hubiera esa relación, no se podría hacer el trabajo paralelo. Eso forma parte del trabajo conjunto, sabiendo que de antemano hay una relación cercana...

HD: Tengo una última pregunta. Es un poco larga, pero es la última. En el *Archivo Blanco* de Enrico Mario Santí, hay una reproducción de una carta que Octavio Paz le mandó a usted en marzo de 1968. Habla de su idea sobre la versión filmica de *Blanco*. Pero dice, para empezar: “debo decirte por qué tu colaboración me parece indispensable: al ver tu pintura, primero en México y ahora en Delhi, comprendí que tú eras la única persona que podría colaborar conmigo. Nuestras búsquedas se cruzan. Creo que juntos podríamos hacer de veras algo importante”.<sup>2</sup> Es una cita muy impactante...

VR: Pues sí, sí. Y eso de que se cruzan es un poco de lo que estábamos hablando, o sea, hay líneas paralelas pero que, bueno...

HD: Esa fue mi pregunta. Quisiera saber si usted está de acuerdo con esa impresión sobre la importancia de que ustedes trabajaran juntos y la coincidencia de sus búsquedas artísticas, en ese momento, digamos.

VR: Sí, en ese momento me sorprendió mucho, porque no era, como le decía, de las personas más cercanas a él. Pero, de alguna manera, le pareció que yo lo era y cuando me escribió por supuesto que estuve muy contento. Me parecía un trabajo que tenía que hacer muy bien hecho... Estar a la altura de Octavio, pues era muy... me exigía mucho, ¿no?

HD: Sí, es muy bonito lo que dice.

VR: Sí, eso es bonito. Esa carta, sí, así es.

<sup>2</sup> La misma carta se reproduce en “La fragua de dos libros” (p. 127) y *Alas de papel* (p. 29).