

# EL NEGRO DE LAS CUMBRES

**L**o mejor de la nueva versión cinematográfica de *Cumbres borrascosas* (la quinta, si no cuento mal) es su gama de colores. La fotografía pictórica de Robbie Ryan, premiada en los festivales de Venecia y Valladolid, es de una suave calidad acaramelada en los interiores de la mansión elegante de los Linton, la llamada Granja de los Tordos, y tenebrosa y áspera en los paisajes del páramo de Yorkshire, donde transcurrió la vida de las Brontë y transcurre la única novela que escribió en su breve vida Emily. Ryan abusa de la planificación entrecortada y la cámara en mano, pero eso no es culpa suya sino de la directora británica Andrea Arnold, que ya hacía gala del mismo nerviosismo cinematográfico en la sobrealvalorada *Fish Tank* (2009). Su *Cumbres borrascosas* tiene más méritos que los fotográficos, aunque curiosamente el mayor de todos también tenga que ver con el colorido: la elección de un



• La más reciente adaptación del clásico de Brontë.



•El Heathcliff (James Howson) de la versión de Andrea Arnold.

actor de raza negra para encarnar a Heathcliff, uno de los grandes ángeles diabólicos de la literatura, que en el original es descrito, de un modo ambiguo, como “gitano andrajoso [...] con el pelo negrísimo [...] en perpetuo contacto con el polvo y el fango” (cito de la sólida y jugosa traducción de Carmen Martín Gaité publicada por Alba).

La negritud de este Heathcliff, que desempeñan en la película de Arnold dos actores, Solomon Glave de niño, James Howson de hombre joven, le añade al relato una resonancia de clase y raza que enriquece el contexto. La tersa piel oscura del golfillo encontrado en los arrabales de Liverpool contrasta con la lechosa epidermis de los rubicundos moradores burgueses de las dos mansiones, dejando en el medio, con matices cambiantes y deslizante carácter, a Catherine, ese extraordinario personaje de mujer hipersensible y sensual, descarada y apasionada que, en uno de los momentos clave de la novela, le dice exaltadamente a la sirvienta Nelly: “Yo soy Heathcliff”, una proclama de identificación y semejanza con el Otro, con el Negro, con el Amante indecoroso y que menos felicidad y sosiego le puede deparar.

La exclamación, y sus significados, fueron fielmente reflejados en la mejor adaptación fílmica del clásico de la Brontë, la que dirigió en 1939 William Wyler: una producción de alto rango de la Metro Goldwyn Mayer, escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur, fotografiada por Gregg Toland e interpretada por un impresionante reparto encabezado por Merle Oberon

(una Catherine decidida y delicada), Geraldine Fitzgerald como excelente Isabella y Laurence Olivier, que trata de poner una mirada aviesa y parecer sombrío sin conseguirlo siempre, pese a la abundante sombra de ojos y el pelo zíngaro. También la necrofilia y el lirismo desolado de los cerros llegaban con potencia en el *film* de Wyler, pese a los límites morales de la época y los decorados de estudio. Andrea Arnold, que es más verídica y ha rodado su película en los Dales de Yorkshire, no por ello consigue verdad novelesca.

El fracaso de la que ahora se estrena está en su concepto. Si la *Cumbres borrascosas* de 2011 fracasa –y a veces llega a enervar al espectador–, no es por el convencionalismo rutinario que marcó la de 1970, la del mediocre artesano Robert Fuest, o la de 1992 de un para mí desconocido Peter Kosminsky (arropado inútilmente por Juliette Binoche y Ralph Fiennes). Tampoco fracasa por los irrisorios diálogos ni el delirante *cast* de mexicanos, polaca y luso-español que le sirvieron a Buñuel para filmar en 1954, también en blanco y negro, *Abismos de pasión*, su peor película mexicana y sin duda la más involuntariamente cómica. La de Arnold fracasa porque la realizadora –que necesita 130 minutos de metraje para contar mucho menos de lo que Wyler contaba en 100–, partiendo de una voluntad de autentificar y hacer más descarnada la novela de Emily Brontë, se deja llevar por un a menudo insufrible amaneramiento formal que poco a poco la despoja de *pathos*.

Además del color, Arnold ha cuidado mucho el sonido, y –sobre todo si se ve la película en una sala con un

buen sistema Dolby– las ráfagas de viento, las puertas chirriantes y los acentos norteños, casi incomprensibles en su ruda prosodia, se convierten en datos narrativos. También ha simplificado un poco (pero eso lo hacía también Wyler), el intrincado nudo de las dos familias, los Linton y los Earnshaw, tan presente en lo que Harold Bloom –más entusiasta del libro de lo que yo lo soy– describió como “la historia de unos matrimonios tempranos y unas muertes tempranas”. La generación de los herederos del infortunio, que alarga la novela excesivamente, aquí no está, pero sí está, y se agradece, la extrema juventud de los actores, todos adolescentes, como los pinta Brontë (ni Oberon ni Olivier, y mucho menos la Irasema Dilián y el Jorge Mistral de Buñuel estaban entonces en sus “salad days”).

Es justo señalar, sin embargo, que de la agobiante caligrafía con la que Arnold se esmera en reflejar el universo de los insectos, las aves, tanto rapaces como enjauladas, los rostros mojados por la lluvia, las manos restregadas y los cabellos alborotados, los páramos verdes o nevados, sobresalen dos momentos de poderosa intensidad: el lamido de la lengua de Catherine a la espalda azotada de Heathcliff, siendo ambos niños todavía, y el beso en primerísimo plano de Isabella y Heathcliff adulto, que acaba en la mordedura y la sangre. En esas dos breves secuencias se transmite el arrebato sin ley del deseo, la ampulosa necesidad del gesto romántico y los ardores de un infierno matrimonial que parece sacado de un drama de Strindberg. –



Fotografía: Ernesto Lehn

# VICENTE ROJO, DESDE EL MIRADOR

**V**icente Rojo cumplió ochenta años el pasado 15 de marzo. Llegó a México a los diecisiete, en 1949. Según él ha contado, existe una fotografía en la que aparece, a los dieciocho, pintando con un caballete en la Pirámide del Sol en Teotihuacán. En esa imagen, que no he visto pero me resulta mentalmente perdurable, parece depositarse a la distancia todo un trayecto de vida: Vicente Rojo pintando desde un mirador.

Aunque es una persona modesta y a ras de tierra, Rojo posee una capacidad para mirar las cosas desde lo alto. Deslumbrado a su llegada por la luz del valle de México, tan celebrada por Humboldt, y acaso sin saberlo entonces, Rojo volvía sobre los pasos

del explorador que privilegiaba las “vistas altas” en sus estudios naturalistas, vistas que lograba desde los picos de los volcanes. Humboldt consideraba que situarse en lo alto era la clave de todo conocimiento. Vicente Rojo, a propósito de aquella foto en Teotihuacán, apunta que su formación cultural comenzaba entonces como la de “un joven mexicano ávido de aprender”. Sucede comúnmente entre los inmigrantes que, para adaptarse a un nuevo medio, y dadas las dificultades que impone el comenzar “desde abajo”, buscan situarse en una meseta espiritual. Entre los exiliados españoles, mesetas así eran, entre otras, las revistas y las mesas de café. Vicente Rojo halló en la pintura un mirador.

Si algunos de sus primeros cuadros son paisajes urbanos que captan

alturas, ya sea la azotea de *Vecindad*, 1952, o los techos en *Estudio (París)*, 1954, la verdadera visión desde la altura le habría llegado a principios de los años cincuenta en el valle de Cholula, cuando Rojo contempló la lluvia desde la loma de Tonantzintla: “estaba formada por dos cortinas de agua que caían separadas, cada una a un extremo del inmenso valle. Era una imagen poderosa y al mismo tiempo delicada, visión insólita que me persiguió durante muchos años.” Este fue el abismado origen de la serie *México bajo la lluvia*. Intuyo que Rojo tuvo en Tonantzintla por primera vez una visión completa de México.

En varias de sus series pictóricas ha perseguido y logrado esa visión. Está en algunas de sus *Pirámides*, y en algunos de sus *Escenarios*, *Códices*, *Volcanes* y *Cráteres*. Nutrido con la



porfía de ir más y más allá, su trabajo serial indaga en formas y bloques dentro de planos cuadrados, afianzándose por lo general en el concretismo y en el arte matérico. Si vivió una suerte de epifanía en el paisaje cholulteca, Rojo se desprende del paisajismo pictórico nada menos que tocándolo, valga la contradicción: no sublima el paisaje sino que lo amasa; su México es para las manos. Como en ciertos momentos del paisajismo de José María Velasco, las pirámides y los volcanes son, en algunas de las esculturas y cuadros de Rojo, más que análogos, consustanciales. La dignificación de la ruina parece predecir una erupción.

Quisiera señalar una obra única, en que considero que Rojo ha asentado y ofrecido como legado esa visión completa de México: *País de volcanes*, 2003, la fuente escultórica de piedra roja que se halla en la Plaza Juárez, frente al acceso del edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Se trata de una fuente cuya avenida de agua desciende suavemente de lo alto por una cañada inclinada, ondulada en su lecho como tallador de lavado, que desemboca en un espejo de agua medianamente alto que a su vez desagua en un gran depósito no muy profundo donde se alinean centenares de cuerpos piramidales de tamaño uniforme cuyas cumbres despuntan sobre el ras del agua. Este depósito está ligeramente más bajo que el nivel del piso de la plaza, por lo que el paseante aprehende de inmediato la “vista alta” de una geografía volcánica pero también hecha de pirámides e historia. Las diagonales

recortadas por la plétora de cuerpos piramidales, tanto en su coordenada vertical como horizontal, no dejan de evocar los cuadros de México bajo la lluvia, conformados también por ritmos diagonales establecidos en ristas de pequeños triángulos. La cañada del agua en plano inclinado, que juega a ser cascada o lluvia en diagonal, fortalece la impronta de quien fue el muchacho que miró llover cortinas en Tonantzintla.

La visión desde lo alto, reivindicada por los románticos y que caracteriza ciertamente el paisajismo en la pintura mexicana del siglo XIX, no fue adoptada en su época solo como perspectiva geográfica y geopolítica (desde luego que los pintores naturalistas europeos, que tanto exploraron las vistas altas de México, hacían levantamientos de relieve y recursos de acuerdo a intereses estratégicos de sus naciones de origen), sino también militar. Ni el paisaje pictórico era solo arte, ni el mapa ha sido jamás puro conocimiento geográfico. Los miradores en los caminos y en las cimas, que hoy son pasables atractivos turísticos en edificios o a la vera de las carreteras sobre bosques y valles, fueron originalmente concebidos, en el paisaje campestre o urbano, como construcciones militares. Y traigo esto a cuento por una razón histórica y familiar: Vicente Rojo es sobrino del general Vicente Rojo Lluch (1894-1966), quien fue jefe del Estado Mayor Central de la Fuerzas Armadas de la República española y jefe del Estado Mayor del Ejército de Tierra durante la Guerra Civil, nada menos que el

principal rival militar de Francisco Franco. Nuestro pintor, quien se ha referido siempre a su tío con absoluta admiración, padeció en su infancia barcelonesa penurias por ser pariente cercano de uno de los grandes derrotados de la guerra. Al arribar a México –Vicente lo ha dicho y lo ha pintado de todas formas–, halló por fin su libertad, que ha ejercido con vistas altas y manos empeñosas.

Si de niño Vicente Rojo Almazán vivió los bombardeos de la aviación fascista sobre Barcelona, y ancla ahí otra versión de su visión desde lo alto, aunque con terrible lluvia mortífera –por ejemplo en *Paseo de San Juan (Vuelo nocturno 1)*, 1989, cuadro referido a esa experiencia, con el candor perdido del niño que no tenía juguetes pero escuchaba avioncitos surcar el cielo–, las vistas altas que ha conocido y desarrollado en México, en todos los planos de su actividad como artista, como diseñador gráfico, como editor y formador de editores gráficos, surgen de una posición ética y estratégica que seguramente le deben algo a la figura consanguínea y trágica del general Rojo, comandante de los republicanos en la prolongadísima batalla del Ebro, la definitiva de la guerra española. La visión del general desde las lomas sobre el valle del Ebro y la visión de su sobrino desde la loma de Tonantzintla se tocan. El pintor la toca cada día sobre el pliego en la mesa de trabajo o el lienzo tendido sobre el suelo. Pienso en el nombre Vicente Rojo, y acude un término: lealtad. Un leal del país que atisbó entre la lluvia. –

ARTE

María  
Minera

64

LETRAS LIBRES  
MAYO 2012



# 100 AÑOS DE JACKSON POLLOCK

**U**no de los episodios más pintorescos de la historia del arte tuvo lugar en la Italia renacentista, cuando artistas y teóricos se dieron a la tarea de determinar, de una vez por todas, cuál de las artes era superior a las demás. Se publicaron entonces numerosos *paragoni* (del italiano *paragone*: comparación), en los que por ejemplo podía sostenerse que la escultura era una forma

muy inferior a la pintura, entre otras cosas, por obligar al artista a mantenerse de pie (a diferencia del elegante pintor, que permanece sentado). Una disputa semejante sería impensable en la actualidad; sin embargo, hay algo en esa particular distinción que cobra, a la luz del arte moderno, un interesante sentido: ¿en qué medida el carácter de la obra es definido por la postura del artista? En efecto, lo que puede lograrse desde

una silla es muy distinto de lo que se consigue fuera de ella. Parecerá una nimiedad, pero en realidad la historia del arte está hecha de decisiones así de pequeñas: después de siglos de pintar bajo techo, un buen día un artista decide trabajar al aire libre y la pintura se transforma tan profundamente que ya no hay marcha atrás: del impresionismo al cubismo hay solo un paso. Otro día, otro artista se deshace del caballete y empieza a trabajar en el piso. No solo eso, abandona también los pinceles y decide verter directamente la pintura sobre la tela (a veces a gotas, otras dejando que se forme un hilo que permite un dibujo continuo o de plano, a ratos, salpicando enérgicamente la superficie). Aquí, sin embargo, el golpe a las convenciones es tan absoluto que la historia se detiene (toda la pintura que vendría después sería –inevitablemente– un regreso al pasado). Y todo por un simple cambio de postura: de estar frente al lienzo a estar encima de él.

Pocas cosas hay más fascinantes que ver a Jackson Pollock –por ejemplo, en el mítico documental de Hans Namuth\*– pintando una de sus famosísimas “drip paintings” (algo así como pinturas de goteo). Con un cigarro siempre en la boca, entra en la tela, la salpica aquí y allá, se aleja, da la vuelta, arroja un poco más de pintura al tiempo que avanza en una suerte de *pas de bourrée*, se levanta, observa el trabajo, toma otra lata de pintura, regresa a la tela. Como lo vio con claridad Harold Rosenberg, el crítico legendario del *New Yorker*, el lienzo era para Pollock más una arena en la cual actuar que un espacio donde poder reproducir objetos reales o imaginarios: “lo que tiene lugar en el lienzo no es una pintura

sino un acontecimiento”. Y por eso más que de un estilo (entendiendo que el estilo supone una elección: hay maneras infinitas –estilos– de representar, digamos, unas manzanas –la de Cézanne, la de Caravaggio, la de Magritte–, pero difícilmente habrá otro modo de pintar un Pollock), tendríamos entonces que hablar, por un lado, de una técnica (que, como lo han venido demostrando desde su muerte en 1956 los incansables falsificadores, puede aprenderse, como cualquier técnica) y, por otro, del proceso (la aplicación de la técnica –que es siempre intuitiva, y por eso la mayoría de las falsificaciones acaban siendo descubiertas: porque Pollock entendía como nadie lo que podía hacerse con una técnica que ni siquiera inventó –aunque desde luego radicalizó). Lo que vemos en los cuadros de Pollock –del período de las pinturas de goteo: 1947-1950– no es, en efecto, propiamente *una* pintura, sino pintura, a secas –la “alucinante literalidad” de la que hablaba Clement Greenberg, el crítico que desde el principio intuyó la importancia de la obra de Pollock–. Lo interesante es cómo llega esa pintura ahí. En una obra figurativa, la pregunta central es cómo representar, de la manera más atractiva o más precisa posible –según lo que se busque–, determinado asunto. Aquí las preguntas –a las que Pollock iba respondiendo sobre la marcha– son muchas y de naturaleza práctica: en qué orden, cuánto, a qué distancia, con qué instrumento (Pollock usaba a ratos escobillas y palos que le permitían controlar el flujo de pigmento). Luego, es el proceso el que define la forma final que tomará la obra. O, dicho de otro modo, la obra *es* la manera en que está hecha.

A diferencia de las primeras aventuras abstractas (en las que por lo menos quedaba, por así decirlo, el consuelo de las formas geométricas) aquí nos encontramos ante una pintura en estado salvaje, atolondrada. No hay rastro ya de simbolismo alguno; del impresionismo, si acaso, rescata la plenitud de la superficie pictórica –esa voluntad de llenarlo todo–, pero nada más; tampoco se trata realmente de una abstracción lírica (que retome la lección de Kandinsky, como hiciera Rothko). Aquí solo hay acción, gesto (de ahí que la suya sea la única, entre las pinturas del expresionismo abstracto, que verdaderamente encaja en la definición de *action painting*: pintura de acción o, mejor, *en* acción). Al final, si a algo se parece es a lo que decía Walter Benjamin de que “escribir y no corregir nunca lo escrito es la compenetración perfecta de la extrema falta de intención y de la intención suma”. Así Pollock, que parecería que no sabe adónde se dirige y no obstante nos entrega una obra que, como la de cualquier artista serio, tiene mucho de inexplicable: cómo llega, con tan pocos elementos, a algo tan complejo, tan acabado, es un misterio. Es como si, ni bien ha terminado de extender la tela sobre el piso, se apodera de él un espíritu aventurero. La suya es una pintura que avanza, que no se detiene nunca a observarse a sí misma y que al final –ya en la pared– se nos echa encima, como una explosión en la que, maravillosamente, cada cosa ha caído en su lugar. Al parecer, el verdadero abismo no estaba en los sueños, como creían los surrealistas –a los que tanto admiró Pollock en los inicios de su carrera–, sino en el dejarse ir, literalmente, hasta el suelo. –

\* Disponible en YouTube.