

ARTES + MEDIOS

84

LETRAS LIBRES
JUNIO 2014

Huérfanos de Guita Schyfter

CINE

FERNANDA
SOLORZANO

D

Desde 1859 y hasta marzo del año pasado, las parejas mexicanas que se casaban por lo civil escuchaban la llamada “Epístola de Melchor Ocampo”. Esta aconsejaba al hombre dirigir el matrimonio, ya que el valor y la fuerza, dice, son propias de su sexo; la mujer debía obedecerlo, en tanto que la abnegación es parte de su naturaleza. En la capital del país se suspendió su lectura obligada por considerarse machista: algo comprensible en el contexto del siglo XXI, pero un adjetivo anacrónico para un texto redactado hace casi ciento cincuenta años. Más absurdo es extender el calificativo a Ocampo (ha sucedido). Lo opuesto a un retrógrado, el político detrás de las leyes de Reforma encauzó su carrera a disolver las jerarquías impuestas por la Iglesia y el conservadurismo.

La película *Huérfanos*, de Guita Schyfter, restituye a Melchor Ocampo su rol de forjador del México moderno, y quien espoleó a Juárez para liderar la Guerra de Reforma. Más notable, lo vuelve un personaje fascinante. No es que le faltaran méritos. En el capítulo que le dedica en *Siglo de caudillos*, Enrique Krauze lo define como “el liberal representativo de la época”. Pero Ocampo carecía del carisma de los líderes y eso lo volvió personaje secundario en la mitología popular. *Huérfanos* echa luz sobre el drama de su vida privada y muestra cómo esta tuvo repercusiones enormes. Un hombre resentido por el estigma de la bastardía—no supo quiénes fueron sus padres—consiguió quitarle a la Iglesia la autoridad absoluta para dar a las personas el estatus de legitimidad.

Mientras que Ocampo es el huérfano central de la película, el plural del título alude a una identidad nacional. En el ensayo mencionado, Krauze retrata a una generación de mestizos

ilustrados que, al ver la oportunidad de arrebatarles a los criollos las riendas del país, volvieron la mirada a sus orígenes—algo doloroso, ya que estos se trazaban en relaciones violentas o clandestinas entre padres españoles y madres indígenas—. Al final, su figura paterna no era precisamente ejemplar. *Huérfanos* se basa en el libro *Don Melchor Ocampo. Reformador de México* de José C. Valdés, e incluye en su noción de orfandad a criollos y conservadores. La Independencia—establece la película en unas líneas de prólogo—dejó a los habitantes de lo que hoy es México sin su madre de tres siglos, España. Desprotegidos, los hermanos pelearon entre ellos para decidir su futuro.

El guion de *Huérfanos* es del dramaturgo y narrador Hugo Hiriart y de Fausto Zerón-Medina, quien además de historiador ha sido guionista de las telenovelas *Senda de gloria* (1987) y *La antorcha encendida* (1996). Las vocaciones de ambos se hacen



evidentes en el cuidado de evitar abstracciones para, en cambio, construir escenas alrededor de personajes y emociones palpables. Por otro lado, la presencia de Rafael Sánchez Navarro en el rol protagonista es definitiva en la eficacia de la historia. De los mejores actores de México (y poco aprovechado en cine), da a su personaje la gravedad que le corresponde sin caer en la ticsura que amenaza a toda interpretación de un personaje histórico. En la escena que abre la cinta, Ocampo le insiste a una mujer a quien llama “nana” que intente recordar quiénes fueron sus padres. Ella, Ana María Escobar (Dolores Heredia), le dice que no lo sabe: solo recuerda que Francisca Javiera (Claudette Maillé), la mujer que adoptó a Ocampo, lo llevo a su hacienda de Pateo cuando era un niño pequeño. Francisca Javiera le pidió a Ana María que se hiciera cargo de Melchor, a pesar de ser apenas unos años mayor que él. A la larga, Escobar cumpliría todos los roles femeninos en su vida: madre, hermana mayor y amante con la que concebiría tres hijas. Ellas no eran huérfanas, pero Ocampo les hizo creer eso mientras estuvo vivo: les dijo que su madre había muerto. ¿Por qué les negaría a sus hijas lo que él siempre exigió: la certeza de su ascendencia? Más que dar una respuesta, *Huérfanos* construye su historia alrededor de esta ironía trágica.

El relato comienza en 1861, cuando un grupo de conservadores liderado por Lindoro Cajiga (Germán Jaramillo) toma prisionero a Melchor Ocampo en su hacienda de Michoacán (ya que los conservadores se niegan a reconocer el triunfo liberal en la Guerra de Reforma). El viaje hacia Tepeji del Río y la conversación con Cajiga le traerán a Ocampo recuerdos de su pasado: su llegada a la hacienda, sus años de estudiante, la muerte de Francisca Javiera y el despertar del deseo por Ana María Escobar. Los *flashback* mostrarán los episodios más polémicos de su vida política, incluido su exilio en Nueva Orleans.

Suena exhaustivo pero no lo es. Aunque los episodios siguen un orden cronológico, son una selección de la memoria del personaje. Ocampo tomará el papel de editor de su propia historia y ante el presagio de su muerte “conectará los puntos” del sentido de su vida.

Como ejemplo, la escena que lo marcó de niño, cuando ve cómo un cura se niega a dar sepultura al hijo de una pareja de indígenas. ¿La razón? Falta de dinero para pagar el servicio. La madre desesperada pregunta al sacerdote qué hacer con el cadáver de su hijo. “Sálalo y comételo”, contesta el cura. (La anécdota parece ficticia pero sucedió en realidad.)

Como adulto y frente al Congreso, Ocampo denunciaría el pago injusto que exigían los sacerdotes por dar los sacramentos. Alegaba que esta práctica fomentaba aquello que la Iglesia condenaba: parejas que no se casaban e hijos fuera del matrimonio (muchos de ellos abandonados o no reconocidos). En la película, este debate se da cara a cara entre Ocampo y Clemente Munguía (José Luis Cruz), el obispo de Morelia, a quien se cree que estaban dirigidos los reclamos. Que Munguía aparezca encarnado sirve para marcar el contraste entre la opulencia de los clérigos y la pobreza de los que oían sus sermones (y, para colmo, los mantenían). Más importante, es el personaje que sirve como antagonista. Ocampo murió acribillado por balas conservadoras, pero fue la institución católica quien lo hizo sentirse fuera de la sociedad. “No tiene usted de Lucifer otra marca que la de su origen oscuro”, le dijo el director del seminario de Morelia para explicarle por qué no podría ser sacerdote a pesar de sacar cada año las notas más altas.

A propósito de la relación entre cine e historia, hace unos meses cité en estas páginas el trabajo de Robert A. Rosenstone —uno de los académicos más interesados en la difusión del pasado a través del cine—. Rosenstone sostiene que una película histórica solo tiene razón de ser si hace ver al espectador cómo un episodio lejano en el tiempo tiene relevancia hoy.

De la serie de atributos que menciona el historiador como necesarios para lograr este efecto, *Huérfanos* los reúne casi todos.

Por un lado, se sirve de los recursos de la ficción (por ejemplo, en la caracterización de Munguía). Por otro, a la par de narrar un relato propone al espectador una forma de interpretación biográfica: *Huérfanos* se sostiene sobre la tesis de que toda obra política o social de un individuo responde a una carencia o anhelo íntimos. Según la estatura moral del personaje, esto da lugar a lide-razgos nefastos o, como en el caso de Ocampo, a un proyecto de reforma que benefició a generaciones futuras. A propósito de su “epístola”, habría que pasar por alto su parte más citada —la del hombre que ordena y la mujer que obedece— y poner atención en los párrafos en que exhorta a la sociedad a ejercer con dignidad el privilegio de la paternidad y condena a los padres que “por abandono, por mal entendido cariño o por su mal ejemplo” arruinan la vida de sus hijos. Aunque la epístola no se cita en *Huérfanos*, la cinta deja ver la dimensión humana detrás de la redacción de una ley.

La manipulación religiosa, la intolerancia en todas sus formas y la falta de horizontes de la población con menos recursos son temas de la película que apuntan hacia hoy: lastres de la Colonia que hacen ver al espectador cómo el pasado se ha filtrado al presente. Pero lo principal es que muestra a una sociedad que todavía, en sus momentos de crisis, acusa a quienes “venden el país”, “traicionan a la patria” o “no defienden su origen”. Un drama de familia que empezó dos siglos atrás. Como en un retrato mosaico, donde miles de fotos diminutas se combinan para formar un solo rostro, *Huérfanos* agrupa personajes sin padre. Si se mira el cuadro de cerca, se ve el rostro de alguno de ellos; de lejos se ve el de cualquiera que habita el país hoy. “México está tan solo como cada uno de sus hijos”, escribió Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad*. Se refería, como se sabe, al trauma de la orfandad. —

La ecuación Twombly

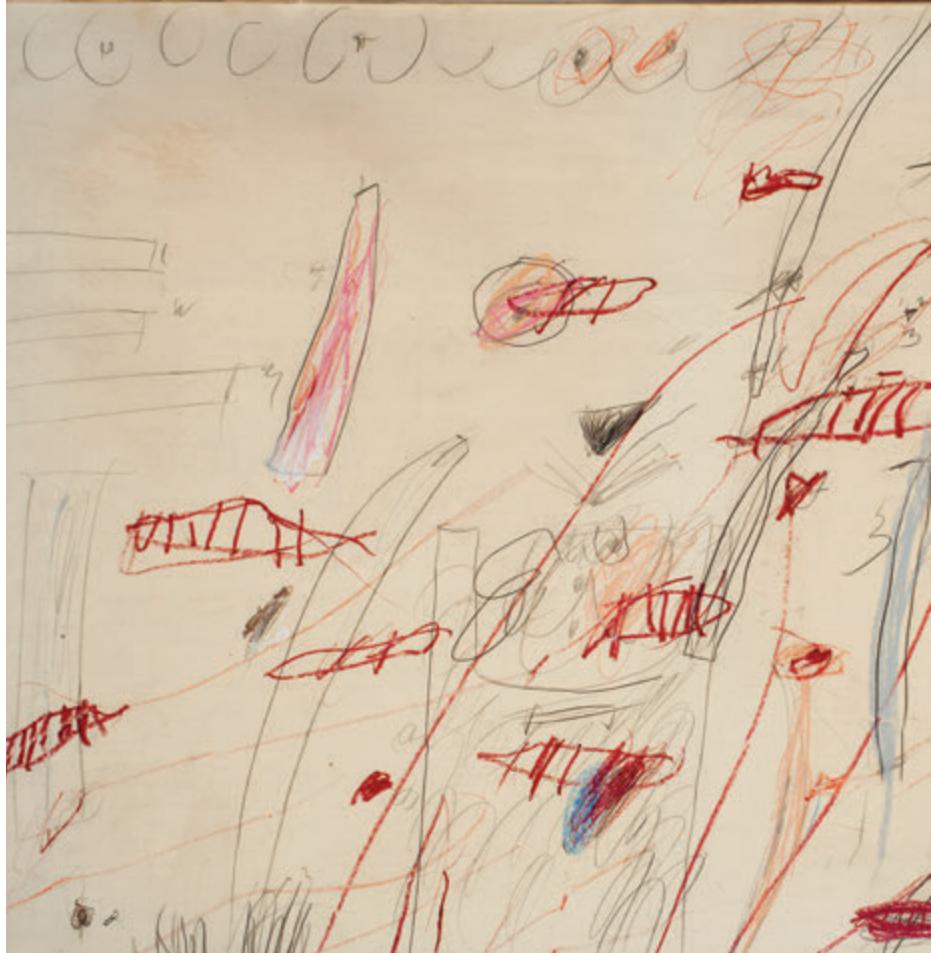
ARTES
PLÁSTICASVERÓNICA
GERBER BICECCI

La obra del pintor Cy Twombly (Lexington, Virginia, 1928-Roma, 2011) es un verdadero misterio para mí. Por un lado me resulta irresistible su ilegibilidad; por el otro, no he logrado esclarecer un camino del todo convincente para recorrerla. Sus palimpsestos escapan a cualquier intento por ser desentrañados, parece imposible conectar sus partes sin caer en metáforas dudosas. Incluso los textos que he leído engloban el sentido total de sus imágenes a partir de una sola característica y, por lo general, los encuentro equívocos. Las múltiples capas que se superponen en sus dibujos y pinturas dan una sensación de ruptura, fragmentos de diversas vasijas que en conjunto forman otro recipiente nunca antes visto: el resultado es un sinsentido contundente. Asumo, por supuesto, que el problema es la incapacidad del lenguaje —o la mía— para construir conexiones desde un lugar en

el que la sinécdoque —ese recurso que permite nombrar a una parte por el todo— no haga de las suyas.

El curador y crítico Ed Schad recuerda a un coleccionista en Chicago diciendo: “Es como James Joyce. Twombly pinta como Joyce escribe.” Coincido con este desconocido más que con cualquier otro que lo haya estudiado. La técnica de “flujo de conciencia” para reproducir el diálogo interior o proceso mental de un personaje se parece, sin lugar a dudas, a lo que hay en los lienzos de Twombly: un caos producto de sus memorias, lecturas, estados de ánimo, viajes. Ante tal panorama, mi única salida para escribir este texto es volver a la propuesta de Georges Didi-Huberman de la imagen como un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”. Tal vez al desmontar, capa por capa, esos tiempos (ideas, temas, capas, flujos) en los cuadros, se revele el oculto mecanismo de Twombly o, al menos, la anatomía de sus partes. En los siguientes incisos intentaré esbozar las incógnitas que aparecen constantemente superpuestas en su pintura:

a) Panorámicas. “Si hubiera tenido la oportunidad, en otra época, me habría gustado ser Poussin”, dijo Twombly en una de las pocas entrevistas que concedió. Su serie *Woodland Glade* —en la que predomina un color blanco, contaminado de azules, verdes o carmín— es, de hecho, un homenaje a ese pintor. En 2011, Nicholas Cullinan curó la exposición *Arcadian painters* en la Dulwich Picture Gallery en Londres con pinturas de Twombly y Poussin. Las reseñas fueron disímiles: para algunos la conexión era excéntrica, para otros innecesaria, a veces “interesante”. Tal como lo señaló *The Guardian*, lo único que Poussin y Twombly comparten concretamente es que ambos se mudaron a Italia y vivieron ahí la mayor parte de su vida. Su pintura, definitivamente, no tiene ningún parecido y mucho menos una conexión histórica, pero el ejercicio de anacronismo me parece significativo porque busca ir más allá de la semejanza y la rigidez del historicismo: los festines de manchas de Twombly (un expresionista abstracto) sí comparten cierto espíritu —a través de la exactitud del color azul, verde o carmín— con los paisajes y bacanales de Poussin (un clasicista).





+First part of the return from Parnassus
(Colección Jumex, 1961).

b) Performatividad. En contra de la lectura classicista que muchos han establecido –incluido el propio Twombly– producto de sus constantes guiños a la Antigüedad, Rosalind Krauss señaló que esa aproximación no considera la importancia del expresionismo abstracto en su pintura. El trabajo de Twombly se caracteriza por la rareza, es más extraño que el de cualquier otro, sobre todo al compararlo con el de sus contemporáneos Robert Rauschenberg o Jasper Johns. Pero sí establece cierta genealogía con lo que se llamó “estilo caligráfico” en la pintura de Jackson Pollock. Para Krauss, la acción de Twombly (así como la de Pollock) es indisoluble del resultado: sus pinturas son marcas que, como el grafiti, nos hacen pensar en que el artista “estuvo ahí”. El gesto caligráfico implica al cuerpo, un cuerpo que muestra el proceso pictórico a través de la huella.

c) Periplos. En el otoño de 1952, con una beca del Richmond Museum of Fine Arts y junto a su amigo Rauschenberg, Twombly recorrió Italia, España y el norte de África. Conoció muchos otros países, desde

luego, pero esa primera aventura significó un partearguas en su estilo; lo alejó considerablemente, por ejemplo, de la influencia visual de Robert Motherwell. Hay algo de cuaderno de viaje en cada una de sus piezas, del extrañamiento que produce visitar un lugar desconocido. Buena parte de sus títulos: *Tiznit*, *Lepanto*, *Notes from a tower*, *Untitled (New York City)*, etc., e incluso el de la última serie, *Camino real*, parecen reminiscencias de lugares en los que estuvo o que imaginó.

d) Mitologías. Las pinturas y dibujos de Twombly están salpicados de referencias a la mitología griega y de citas literarias (y por ello muchos han escrito sobre su imaginario clásico). Le gustaba usar la poesía, decía, porque en ella se pueden encontrar frases condensadas. Referencias reconocibles –Apolo o el Parnaso, frases de Catulo, T. S. Eliot, Rilke, Pound– aparecen insertadas una y otra vez en un paisaje prácticamente ininteligible: es este tipo de tensión, entre lo comprensible y lo incomprensible, la que sostiene a todos los elementos del plano.

e) Inscripciones. Los textos críticos sobre Twombly se concentran en intentar definir cómo las caligrafías o disgrafías que aparecen en la mayoría de sus lienzos son su sentido primordial. Roland Barthes sostiene, por ejemplo, que la de Twombly –a diferencia de lo que muchos piensan– no es escritura sino una alusión a la escritura: “Cy Twombly tiene su propia manera de decirnos que la esencia de la escritura no es ni forma ni uso sino solo un gesto.” Para John Berger, en cambio, la escritura de Twombly es una especie de *terra incognita* del lenguaje: “No conozco a ningún otro artista occidental que haya creado una obra que visualice con colores vívidos el silencio que existe entre y alrededor de las palabras.”

En 1953 Cy Twombly fue reclutado por el ejército y, luego de un entrenamiento básico en Georgia, le asignaron labores de criptografía en Washington. Aunque hasta cierto punto estoy de acuerdo con Barthes y Berger, me parece que el asunto de sus inscripciones va más allá de las grafías,

gestos o alusiones, y en ello radica su misterio insondable. Muchos de los artistas que han explorado escrituras en las artes visuales suelen inventar sus propios alfabetos para producir textos visuales. Ese no es el caso de Twombly, porque en sus cuadros las palabras son legibles. Me parece que su ejercicio criptográfico supone otro proceso: el mensaje oculto, si acaso hay alguno, es la ecuación que resulta de la suma de cada una de las capas heterogéneas de sus pinturas y no de una trasposición lingüística (de letras convertidas en símbolos inventados).

Veamos entonces la ecuación en *The first part of the return from Parnassus* (1961):

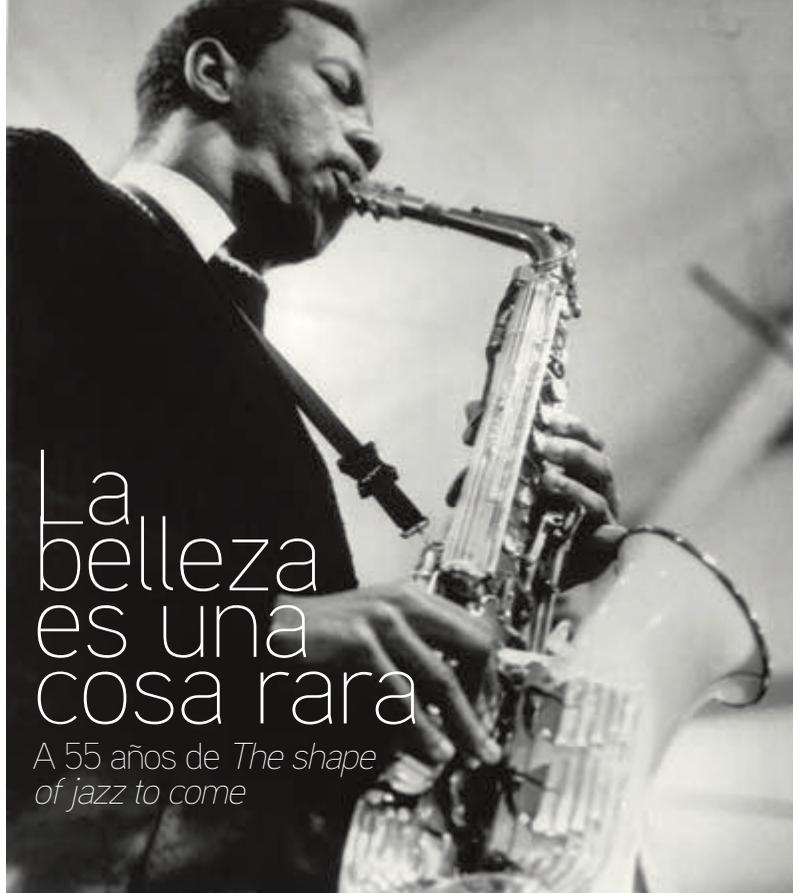
- a)** la sensación panorámica de un lugar (en la curva roja que atraviesa todo el cuadro haciendo las veces de un monte),
- b)** la acción que suponen los rayones de crayola y grafi o,
- c)** la noción de un viaje de regreso (en el título),
- d)** referencias a la mitología griega (el Monte Parnaso)
- y **e)** un texto escrito sobre la tela (que es a la vez el título de la pieza) y el gesto infantil de algunos elementos abstractos flotando en la composición.

La tarea, al menos para mí, es despejar el enigma para ir más allá de la explicación del “flujo de conciencia” o de esas sinédoques que no alcanzan a contener lo que está frente a nosotros, sea la de su “revisionismo” clásico, la del gesto según Barthes, la de la acción según Krauss. En esta imagen particular, la experiencia mística del artista que asciende al Monte Parnaso y entra en contacto con las Musas (algo que todavía Poussin habría podido experimentar) es imposible en el siglo xx. Cada una de las partes de la ecuación es una incógnita en sí misma y eso, de alguna manera, termina por anular el mecanismo. El viaje a ese paisaje ideal está ahí pero encapsulado en una postal o, mejor dicho, “encriptado”, es decir, es intransferible. –

Cy Twombly: Paradise, la primera exposición en Latinoamérica de Twombly, estará en el Museo Jumex desde este mes hasta diciembre.

La belleza es una cosa rara

A 55 años de *The shape of jazz to come*



MÚSICA

DANIEL HERRERA

M

ax Roach le había dado un puñetazo en la boca aquella noche. Más tarde, a las cuatro de la mañana, se instaló afuera del edificio donde vivía para gritarle que bajara a terminar la pelea.

Años antes, Miles Davis se había burlado de él y su cordura: “Solo escuchan lo que escribe y cómo lo toca. Psicológicamente hablando, el hombre está mal por dentro.” La crítica y los colegas se abalanzaban sobre su música y su vida personal para destruir las, pero Ornette Coleman sabía cómo evitar sus mordidas; llevaba toda la vida haciéndolo.

Coleman nació en una familia pobre de Forth Worth, Texas en 1930, al inicio de la Gran Depresión. El joven Coleman se interesó por la música, pero sus padres solo pudieron conseguir un saxofón de plástico que, para sorpresa de todos, sonaba muy bien. La pobreza también le

impidió aprender a tocarlo correctamente, algo que a la larga afectaría su estilo y sonido.

El primer obstáculo que tuvo que sortear fue en la secundaria, el día en que se le ocurrió improvisar algunas líneas mientras la banda entera tocaba la marcha “The Washington Post”. Lo corrieron de inmediato y nunca más tocó con ellos, era la primera de muchas ocasiones en que la pasaría mal por romper los esquemas de la música.

En la adolescencia, el director de la orquesta de su iglesia lo puso como ejemplo de cómo no tocar el saxofón. Muchas veces lo expulsaron de distintos salones porque sus solos detenían al público que quería bailar y no contemplar intensamente las dificultades armónicas del saxofonista. Más de una vez le pagaron para que no tocara y en alguna ocasión, un grupo de músicos de Baton Rouge lo bajó del escenario hasta la calle y le demostró a golpes que sus improvisaciones eran poco afortunadas. Cuando ya estaba vencido y humillado en el suelo, destruyeron su saxofón tenor para que no volviera “a matar al jazz”.

Pero no se arredró, de alguna manera consiguió un sax alto y continuó su labor de revolucionar una

música que parecía estancarse en las lodosas aguas de la autocomplacencia *bop*.

No se detuvo incluso cuando fue casi expulsado del mundo jazzero y tuvo que trabajar como elevadorista durante una temporada. Detenía su poco usado elevador en cualquier piso y se ponía a estudiar armonía. Dentro de aquel reducido espacio se estaba concibiendo una revolución que afectaría a la historia de la música por varias décadas.

En 1959 nadie sospechaba que ese sería un año de rompimiento dentro del jazz. Billie Holiday, Lester Young y Sidney Bechet murieron durante ese mismo periodo mientras varios discos se preparaban para cimbrar de forma significativa al jazz. Parecía que la vieja guardia dejaba espacio para el siguiente cambio de dirección que estaba por darse.

Fue el año en que Miles Davis explicó el significado del jazz modal con *Kind of blue*, John Coltrane inauguraba su abandono a formas más tradicionales con *Giant steps*, Charles Mingus demostraba que una banda grande de música popular podía hacer lo mismo que una de cámara con *Mingus ab umb* y Dave Brubeck enseñó que el jazz podía llegar a las masas y venderse como si fuera pop al entregar *Time out* a las radiodifusoras estudiantiles. Pero quien superaría conceptualmente a todos ellos sería Ornette Coleman. El rechazo que vivió por años estaba por convertirse en celebración.

Tras un par de discos que anunciaban la transformación que Coleman comenzó a gestar en aquel pequeño elevador, llegó su debut para Atlantic Records: *The shape of jazz to come*. Con este disco el saxofonista daba un paso más lejos del *bebop* y renunciaba por completo a complacer al público de oído fácil.

Lo que hizo tal vez ahora no resulta tan revolucionario, pero en 1959 el jazz comenzaba a estancarse; la última destrucción de estructuras musicales sucedió con Parker. Era el momento, si la música no quería convertirse en objeto de museo tenía que cambiar. Coleman dio su respuesta: esta consistía en eliminar al piano de su cuarteto y, de una vez, también diluir

la progresión de acordes que había caracterizado al jazz durante décadas. Los músicos que comprendieron lo que buscaba se integraron con facilidad a sus conceptos: Don Cherry en la trompeta de bolsillo y corneta, Charlie Haden en el contrabajo y Billy Higgins en la batería.

Aunque faltaban años para que Coleman hablara de su “teoría armolódica”, un novedoso y casi metafísico concepto de lo que debería ser la música, ya se puede encontrar en este disco una interacción distinta entre los músicos. Don Cherry explicó con claridad lo que estaban haciendo: la idea principal es que los cuatro integrantes, al improvisar sobre una composición, modulaban o hacían sus cadencias e interludios escuchándose entre ellos, anticipando los posibles cambios de dirección. Así, al terminar la armonía, el grupo entero puede seguir la melodía que, en determinado momento, se convierte en una armonía. Los cambios son libres sin una base armónica determinada, aunque la estructura, si es que así podemos llamarla, es similar a la del *bebop*: una tema, a veces con llamada y respuesta, que se repite una

vez, seguido de libre improvisación sin seguir ninguna armonía de Coleman y Cherry, para terminar con la reposición del tema principal varias veces hasta llegar al final

Tres piezas del disco pueden servir tanto para ejemplificar lo anterior como para determinar la calidad del material completo. Sería fácil utilizar “Lonely woman”, una composición de Coleman que se ha convertido en estándar, pero pienso que “Congeniality”, cuyo título precisamente se refiere a la manera en que los músicos interactúan entre sí y con el público, funciona mejor como sinécdoque de la grandezca del disco. En la pieza mencionada el ritmo cambia constantemente de un *bebop* a una serie de detalles dulces, pequeños brincos nostálgicos entre el baterista Higgins y el bajista Haden. La banda está tan conectada que se puede escuchar un grito de satisfacción a los cinco minutos y medio de la pieza, justo al finalizar los solos y antes de que el grupo entero regrese a la melodía inicial. La otra pieza es “Focus on sanity”, cuyo título irónico es ideal para mostrar al cuarteto más libre,

con frases inconexas y sorpresivas, juegos rítmicos e independencia total al improvisar. Y finalmente, “Peace”, una balada de nueve minutos, pequeña joya en medio del disco, quizá la pieza en donde mejor se puede apreciar la intensa colaboración profunda e imaginativa entre Coleman y Cherry. Es una pieza contrastante con la rapidez del resto de la obra, plagada de solos melódicos, todos sostenidos por Haden, quien participa activamente al estar la batería de Higgins relegada al último plano.

Coleman lo había logrado, encontró el camino que seguiría el jazz durante las siguientes décadas y lo hizo rompiendo con los esquemas y lugares comunes del *bebop*. El *free jazz* era la llave que le daría completa libertad a la música hasta que tuvo sus propios estereotipos volviéndose pedante y en exceso racional. Pero eso no es culpa de aquel hombre que recibió de sus padres un saxofón de plástico. Él solo tenía algo distinto que decir a través de la música: “No estoy tratando de probar nada ante nadie, solo quiero ser lo más humano que pueda... Créeme.” —

Novedades editoriales



De venta en:
 Librerías UAM -
 EDUCAL -
 FCE -
 Gandhi -
 Sótano -
 Péndulo -



LibresUAM
www.casadelibrosabiertos.uam.mx



Las naves ardiendo
Reyes Bercini



Manual de prácticas de biotecnología vegetal
Octavio Guerrero Andrade, et al.



La ecología industrial en México
Graciela Carrillo González (coordinadora)



De representantes y representados
Laura Valencia Escamilla y Gabriel Pérez Pérez



Segunda modernidad urbano arquitectónica
Enrique Ayala Alonso (coordinador)