

# Letras Libres



CINE

## Secretos de familia: *Un final feliz*, de Michael Haneke

E

FERNANDA  
SOLÓRZANO

En el documental *Trespassing Bergman*, de Jane Magnusson y Hynek Pallas, un grupo de directores habla sobre el legado del director sueco. Uno de ellos es Lars von Trier, quien a pesar de la irreverencia de sus comentarios se revela como uno de sus admiradores más

devotos. Von Trier resiente que el director de *El séptimo sello* nunca lo invitara a la isla de Fårö, ni le respondiera las numerosas cartas que le escribió. Dice que le “enfureció” *Fanny y Alexander*, la película con la que Bergman cerró su carrera, de producción costosa y con referencias autobiográficas. “En *Fanny y Alexander* —dice von Trier— vi *highlights* de todas las cosas que yo solía amar de su cine, puestas de forma que atrajeran a un público amplio.”

El mismo reproche con argumentos casi idénticos —incluido el de la compilación de *bits*— le hicieron numerosos críticos a otro de los directores que aparecen en el documental: el austriaco Michael Haneke, a propósito de su película más reciente, *Un final feliz*, sobre una familia burguesa afectada por la disfunción. La reacción en Cannes a *Un final feliz* fue especialmente fría, considerando que ese festival le otorgó a Haneke dos Palmas de Oro: por *El listón blanco* en 2009 y por *Amour* en 2012. Un director hasta hace poco celebrado por su frialdad, fue tachado por varios de *suave* y redundante.

Críticas como estas plantean preguntas. ¿No es la recurrencia de temas lo que define a un autor? ¿Cuándo esta recurrencia deja de ser celebrada y es vista como señal de declive? En el caso de Lars von Trier y su rechazo a *Fanny y Alexander*, uno intuye que —siendo quien es— le provocó sarpullido la cálida ambientación de época y la sugerencia de que el director (representado por el pequeño Alexander) hizo las paces con sus demonios. Pero algunos de sus argumentos son sólidos —como que Bergman nunca había sido condescendiente con sus espectadores, y en *Fanny y Alexander* los trata como “idiotas”—. El término es exagerado pero se entiende a qué se refiere: las grandes cintas de Bergman eran ambiguas y polisémicas, y tocaba al espectador dilucidar su significado. *Fanny y Alexander* eliminó esa exigencia. Por eso fue taquillera en Suecia, a pesar de sus más de tres horas de duración.

No es el caso de Michael Haneke y *Un final feliz*. Es cierto que en ella aborda temas que antes ha expuesto, pero eso no la vuelve una película decodificada (o, diría von Trier, para “idiotas”). Quizá la decepción que han expresado críticos y seguidores se debe a su cambio de tono —esta puede considerarse la primera comedia del director— y a una disminución drástica del sadismo con el que Haneke se relacionaba con su público. Hasta antes de *Un final feliz*, los espectadores de sus películas padecían la misma an-



a golpes. El abuelo Georges sale de casa sin avisar, y sufre un accidente que lo deja inválido. Thomas ignora todo lo anterior para encontrarse con su amante en un chat, donde intercambian mensajes lascivos y empalagosos.

A este grupo se integra la pequeña Eve (Fantine Harduin), hija de Thomas con su primera esposa, quien ha sido hospitalizada por una sobredosis de somníferos. A pesar de sus trece años, Eve percibe la infelicidad de sus parientes y cómo todos —excepto su abuelo— se empeñan en aparentar lo contrario. Eve y Georges se reconocen

---

## ¿No es la recurrencia de temas lo que define a un autor? ¿Cuándo esta recurrencia deja de ser celebrada y es vista como señal de declive?

---

gustia, vulnerabilidad y miedo que el director infligía en sus personajes. *Un final feliz*, en cambio, mira con sorna a sus personajes patéticos e invita al público a hacer lo propio. Puede que alguien prefiera el tipo de relato que provoca inquietud (es mi caso), pero esto no excluye apreciar la sátira sobre una familia compuesta por dos tipos de miembros: los que tapan el sol con un dedo y los que ven con claridad el vacío que los rodea. Estos últimos piensan en la muerte como única salida posible. Es el final al que alude el título, y que Haneke —a fin de cuentas, cruel— se niega a concederles.

*Un final feliz* narra la historia de los Laurent. Anne (Isabelle Huppert) es la exitosa dueña de una empresa constructora en Calais. Divorciada y con un hijo disipado, vive en una mansión lujosa con su padre Georges (Jean-Louis Trintignant, estupendo), su hermano Thomas (Mathieu Kassovitz) y su esposa Anaïs (Laura Verlinden), padres de una bebé.

La vida de todos se ve alterada por desgracias casi simultáneas. Un muro colapsado en una de las construcciones de Anne causa la muerte de un trabajador; ante una posible demanda, el hijo de esta quiere arreglar la situación

como almas gemelas. Cuando la niña se da un atracón de somníferos, el viejo le cuenta una historia: cuando su esposa se consumió espantosamente a causa de una enfermedad, él decidió sofocarla. (Esta anécdota se narra en *Amour*, lo cual sugiere que *Un final feliz* es su secuela.) La confesión de Georges a Eve cumple una función: volver a la niña cómplice cuando el viejo necesita que alguien lo ayude a terminar de una vez por todas con sus dolencias.

En el cine de Haneke la familia es el microcosmos de una sociedad incapaz de protegerse a sí misma de las pulsiones de sus individuos (mismas que alienta a punta de autorrepresión). Las familias que protagonizan sus películas son cultas, sofisticadas y ricas. Es un apunte sobre los males que acarrea la abundancia de ocio pero, más importante aún, ha servido para ilustrar la idea del director sobre el Mal. Para Haneke, no hay esfera socioeconómica que inmune a sus miembros contra el deseo de destruirse a sí mismos y a los demás. Lo expone en *Juegos divertidos*, la cinta que lo puso en el mapa, sobre una familia torturada y aniquilada por dos jovencitos. Los victimarios no tienen carencias económicas y se burlan de las teorías psicologistas que asig-

nan a los asesinos traumas infantiles, adicciones o deseo de venganza social. Cuando el padre de familia les pregunta a sus captores el porqué del ataque, uno de ellos contesta: ¿Por qué no?

*Un final feliz* es una película inofensiva (no aterra, no angustia y no deprime al espectador), pero conserva este planteamiento inquietante: al ser humano le atrae tener en sus manos la vida de alguien más. Este rasgo encarna en el personaje de la pequeña Eve. Las primeras secuencias de la película muestran un video tomado por el celular de la niña, en el que se ve a su madre de espaldas. En textos que acompañan el video, la niña expresa la irritación que le producen sus rutinas. De inmediato sigue otro video en el que se ve al hámster de Eve en su jaula; ahora la niña cuenta que ha espolvoreado su comida con los calmantes de su mamá. “Está funcionando”, escribe Eve, cuando el hámster se desvanece. La película no aclara si la sobredosis de la madre fue provocada por la hija. La misma ambigüedad está presente en *El listón blanco*, cinta de Haneke donde los niños reprimidos de una comunidad ensayan asesinatos en animales, y podrían o no ser responsables de crímenes graves. Aun si Eve fuera inocente, ha encontrado la forma de “calmar” a los demás.

En última instancia, *Un final feliz* es una parodia del cine de Haneke. Habiéndose establecido como un director *maldito*, no tardaba en ser señalado como un personaje más del mundo paranoico y cínico que recrea en sus películas. *Un final feliz* es autorreferente, pero no como compendio de éxitos con instructivo incluido. El vínculo entre Eve y Georges es de una ambigüedad escalofriante. Los une su lucidez, pero también una creencia firme en el homicidio bien intencionado. Ya sea para librar a otros de su agonía o para inducirles un descanso químico del que no van a despertar. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine, editora y ensayista. En 2017 publicó su primer libro, *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* (Taurus).

## POLÍTICA

# ¿Qué vas a hacer cuando seas grande?



**NANCY MEJÍA**

aúl Cisneros Ramos tiene 91 años y hace siete que sufre Alzheimer, padecimiento que sobrevino poco después de la muerte de su esposa, María

Francisca, con quien estuvo casado cincuenta años. Esta enfermedad lo ha vuelto dependiente, necesita cuidado las veinticuatro horas y los siete días de la semana.

Su familia —seis hijos, un varón y cinco mujeres— decidió inscribirlo a una estancia geriátrica, cuyo costo mensual es de veinticinco mil pesos. Ahí lo atienden de lunes a viernes, de 8:00 a 13:00 horas, donde está a cargo del personal médico especializado, tiene actividades recreativas, le sirven los alimentos. Si por alguna razón ninguno de sus hijos puede recogerlo, hay un servicio de transporte para llevarlo a su domicilio, ubicado en San Pedro Garza García, Nuevo León.

Una vez ahí, una enfermera lo cuida de las cinco de la tarde a las siete de la mañana, y para el quehacer de la casa emplea a una trabajadora y un jardinero. Sus gastos mensuales ascienden a más de cincuenta mil pesos. La cifra —elevada para la mayoría de los hogares— da una idea del costo que implica atender a un adulto mayor en el mercado.

La Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) del segundo trimestre de 2017 muestra que el 80.8% de los adultos mayores no tiene pensión. De este total, el 49.5% son mujeres y el 31.2%, hombres. La diferencia se explica porque muchas se dedicaron de tiempo completo al

cuidado de la casa y los hijos, mientras que los hombres obtuvieron, gracias al trabajo remunerado, seguridad social o una pensión para el retiro.

Graciela Maqueda es la mayor de tres hermanos; tenía diecisiete años cuando su mamá sufrió un accidente que la dejó hemipléjica; en ese momento abandonó la escuela para dedicarse al cuidado de toda la familia. Pasó cerca de cuarenta años cumpliendo esa labor. Desde que sus padres murieron, trabaja en una pequeña tienda, donde gana cincuenta pesos diarios.

Originaria de Almoloya, Hidalgo, Graciela tiene hoy setenta años y sus dos hermanos procuran “darle sus vueltas de vez en cuando”, pero no se responsabilizan de ella. Debido a que durante cuatro décadas no se integró al mercado de trabajo formal, no cuenta más que con el apoyo de algunos vecinos que le regalan ropa o comida y con el salario que obtiene en la tienda.

No se le puede ver como un caso aislado: de acuerdo con datos de la ENOE, el 72% de las mujeres mayores de sesenta años no tiene un empleo formal. Es frecuente que las cuidadoras no remuneradas se vean obligadas a disminuir el número de horas que pasan en un trabajo formal, a optar por otro más flexible y de menor ingreso en la informalidad o, en el peor de los casos, a abandonar el mercado de trabajo de forma definitiva. Una encuesta sobre el uso del tiempo realizada en Estados Unidos indica que cada hora adicional de trabajo no remunerado a la semana está relacionada con seis horas menos en el mercado formal; en Santiago de Chile, un estudio de cuidadores de salud en los

hogares reveló que el 14% de las mujeres renunció a su empleo remunerado y el 18% vio disminuido su ingreso.<sup>1</sup>

Antes el *trabajo de cuidado* no había cobrado relevancia porque históricamente ha sido cubierto por las familias en ámbitos privados, esto es, porque las mujeres, en su mayoría, se han encargado de hacerlo. Sin embargo, la creciente incorporación de las mujeres a los oficios y las profesiones ha propiciado el surgimiento de una demanda de cuidado no satisfecha. A esto se suma que las mujeres viven más que los hombres y, por tanto, necesitan que alguien se ocupe de ellas: su esperanza de vida en 2018 es de 78 años, en contraste con la de los hombres, que es de 73.

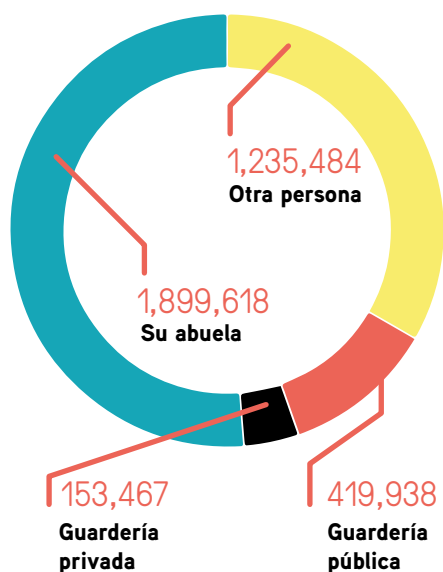
Las familias han cambiado y eso ha provocado un debilitamiento en las redes de apoyo: en los hogares donde viven familias de distintas generaciones (intergeneracionales) es más fácil hacer alianzas con otras mujeres (hermanas, abuelas, cuñadas, tías) para cuidar a quienes lo necesitan, pero no es así en el caso de las familias unipersonales o con menos de tres integrantes.

Los hogares unipersonales, es decir, aquellos integrados por una sola persona, en 1990 constituían el 4.9% del total, en 2010 aumentaron al 8.9% y se estima que en 2030 alcancen el 12.2%. Se ha reducido, además, el tamaño promedio de los hogares: en 1990 una familia tenía cinco miembros pero se espera que en el 2030 cada una esté compuesta por tres personas en promedio.

El caso de las abuelas es significativo: según el Instituto Nacional de las Mujeres, en nuestro país hay 3.7 millones de niños y niñas cuyas madres trabajan y que, por lo tanto, son cuidados por distintas personas e instituciones; sin embargo, son las abuelas quienes en mayor medida los atienden (el 51% de los casos) y más del 91% se

<sup>1</sup> Ximena Díaz, Amalia Mauro y Julia Medel, *Cuidadoras de la vida. Visibilización de los costos de la producción de salud en el hogar. Impacto sobre el trabajo total de las mujeres*, Santiago de Chile, Centro de Estudios de la Mujer, 2006.

## ¿Quién cuida a las niñas/niños (de 0 a 6 años) cuando su madre trabaja?



Boletín de Inmujeres, año 1, número 4, 15 de agosto de 2015. INEGI. Encuesta Nacional de Empleo y Seguridad Social 2013.

dedican a hacerlo en jornadas que superan las ocho horas diarias, sin pago.<sup>2</sup>

### SITUACIÓN EN MÉXICO

Proyecciones del Consejo Nacional de Población estiman que en 2018 habrá 9.1 millones de personas de 65 años y más, 4.9 millones de mujeres y 4.1 millones de hombres; para el 2028 se prevé un aumento del 40% y, de continuar esta tendencia, en 2050 la proporción será de 79 adultos mayores por cada cien personas menores de quince años.<sup>3</sup> ¿México está preparado para enfrentar ese incremento?

Uno de los problemas es que las políticas públicas del cuidado en nuestro país carecen de

<sup>2</sup> Inegi, *Encuesta nacional de empleo y seguridad social 2013* (ENESS).

<sup>3</sup> Conapo, *Reglas de operación del Programa Pensión para Adultos Mayores para el ejercicio fiscal 2018*; Instituto Nacional de las Mujeres del Distrito Federal e Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir, *Hacia un modelo integral de políticas de cuidado en el Distrito Federal. Hoja de ruta*, México, D.F., diciembre de 2014, p. 42.

perspectiva de género: son ellas quienes se encargan principalmente de esta labor, lo que les trae desventajas durante la vejez.

La función de cuidadoras que se asigna a las niñas y las mujeres afecta sus derechos y limita sus oportunidades, capacidades y elecciones, además de ser un obstáculo para alcanzar la igualdad de género porque no reciben remuneración por desempeñarla —se estima que el trabajo no remunerado en los hogares representa alrededor del 21.6% del PIB.<sup>4</sup>

El Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir llevó a cabo un análisis de los programas de la Ciudad de México enfocados en los grupos de la población que requieren el cuidado de alguien más (personas con discapacidad, adultos mayores, niños y niñas y madres solteras que reciben apoyo para la alimentación), ya que una de las grandes fallas, a nivel federal y local, es la desarticulación entre diferentes programas, los cuales deberían incorporarse en un sistema integral de cuidados para responder a las necesidades de las personas en todo su ciclo de vida, y no solo en una etapa. De acuerdo con el estudio, los beneficiarios consideran que el apoyo recibido es insuficiente para cubrir sus necesidades básicas. “En todos los casos”, continúa la investigación, “la permanencia del beneficiario en cada programa es vital para que sus hogares subsistan con un mínimo de calidad de vida”. Además, requieren la aportación, mayor, de los integrantes de su familia.<sup>5</sup> La investigación también concluye que estos programas refuerzan los estereotipos de género, pues los beneficios económicos que otorgan no bastan para cubrir los requerimientos de los beneficiarios, quienes deben recu-

<sup>4</sup> Programa Nacional para la Igualdad de Oportunidades y no Discriminación contra las Mujeres 2013-2018.

<sup>5</sup> *Hacia un modelo integral de políticas de cuidado en el Distrito Federal*, *ibid.*

rrir, por ello, al trabajo no remunerado de las mujeres de su familia.

### ¿QUÉ HACEMOS?

Frente a la creciente demanda de cuidados y al inexorable incremento de adultos mayores en México, es urgente que las instituciones diseñen e implementen políticas públicas y mecanismos de prevención de enfermedades, además de modelos de atención que no recaigan de manera exclusiva en niñas y mujeres, de lo contrario seguirán siendo coartadas sus posibilidades de desarrollo.

Los cambios demográficos y de salud muestran líneas concretas de transformación tanto para las familias como para los sistemas de salud, en especial porque una mayor esperanza de vida incrementa las enfermedades crónico-degenerativas que inciden en la dependencia y la necesidad de cuidado.

En el marco del tercer compromiso para el Gobierno Abierto, en materia de igualdad de género, México se comprometió a crear, a partir de 2018, un Sistema Nacional de Cuidados en colaboración permanente con la ciudadanía para impulsar la corresponsabilidad social en estas labores (que involucran no solo a la familia, sino a la comunidad, al mercado y al Estado) a través de la articulación de políticas, infraestructura y servicios. Seguimos a la espera de esos avances.

En el caso de la Ciudad de México, el ex jefe de gobierno Miguel Ángel Mancera envió en febrero de este año una iniciativa de ley a la Asamblea Legislativa para la creación del sistema de cuidados local, pero se quedó en el tintero; será el Primer Congreso Local el que decida incorporarla, o no, a su agenda.

Y a todo esto, ¿tú qué vas a hacer cuando seas grande? —

**NANCY MEJÍA** es comunicóloga y tiene una maestría en periodismo por el CIDE. Ha colaborado en *Newsweek México* y *Animal Político*.



todos  
 hemos levantado falso testimonio  
 contra los otros  
 y contra nosotros mismos.  
 Y lo más vil: fuimos  
 el público que aplaude o  
 [bostezo en su butaca.  
 La culpa que no se sabe culpa,  
 la inocencia,  
 fue la culpa mayor.

Paz nos buscaba, buscaba al otro, que-  
 ría dialogar, discutir con él, con noso-  
 tros. Supo siempre que la poesía era  
 una vía para la concordia, porque el  
 lenguaje es, en sí mismo, una forma  
 de la fraternidad. Una letra le da la  
 mano a otra y una palabra se enfren-  
 ta, se ayunta, se alía con la otra y por  
 el prodigio del lenguaje analógico *di-*  
*ce*, construye nuevas palabras y mun-  
 dos donde todos podemos reflejarnos:  
 incluirnos en el mundo, reconciliar-  
 nos con él y con nosotros mismos.

Pero esa reconciliación es impo-  
 sible sin la crítica y la autocrítica: son  
 su primer paso, y el poeta lo sabía.  
 Octavio Paz nos dijo que “un pue-  
 blo sin poesía es un pueblo sin alma”.  
 Que “una nación sin crítica es una  
 nación ciega”. Quizá valdría la pena  
 que hoy lo recordáramos. Hace vein-  
 te años dejamos de escuchar la voz  
 de quien nos enseñó que el escritor  
 no era el veleidoso arlequín de la na-  
 ción o el mendigo de su burocracia,  
 sino su crítico. Que la poesía no era,  
 tampoco, un adorno en la mesa de la  
 cultura sino el alma de los pueblos y  
 su memoria. En estos días turbios, la  
 otra voz de Octavio Paz, la que nos si-  
 gue acompañando, nos hace un lla-  
 mado nuevamente. “Seamos dignos  
 de las nubes del Valle de México”,  
 fue su última recomendación. —

*Palabras pronunciadas durante  
 la conmemoración del vigésimo  
 aniversario luctuoso de Octavio Paz,  
 en el Colegio Nacional,  
 el 19 de abril de 2018.*

**MALVA FLORES** es poeta, narradora y ensa-  
 yista. Su libro más reciente es *Galápagos*  
 (Ediciones Era, 2016). Es editora de poesía de  
*Letras Libres*.

# JUNIO



## ARTES VISUALES TRANSFORMANDO EL PASADO

*Recuerdos del futuro* indaga la persistencia  
 de las imágenes de la II República en la  
 tercera generación de exiliados en México. La  
 exposición, en la que María Cerdá cuestiona  
 que la historia sea un discurso inmóvil,  
 podrá visitarse en el Centro Cultural de  
 España en México hasta el 22 de agosto.



## ARTES VISUALES ARTE Y BASURA

En *Autorreconstrucción: detritus*,  
 Abraham Cruzvillegas construye  
 una plataforma para el intercambio  
 interdisciplinario, que se nutre con el  
 diálogo entre artistas y académicos  
 de la UNAM en torno al manejo de la  
 basura. La exposición estará abierta  
 al público hasta el 11 de agosto en el  
 Museo Universitario de Ciencias y Arte.

## ARTES ESCÉNICAS DETRÁS DEL CÉLEBRE CUADRO

Bajo la dirección de Álvaro Cerviño,  
*Ofelia o la invención de la belleza* cuenta  
 la historia de Elizabeth Siddal y la del  
 hombre que la inmortalizó, el pintor  
 John Everett Millais. Las funciones se  
 llevarán a cabo todos los domingos hasta  
 el 24 de junio en el Teatro La Capilla



## MÚSICA EL VUELO DEL PERCUSIONISTA

El 13 de junio se llevará a cabo la  
 musicalización en vivo de *Birdman o  
 la inesperada virtud de la ignorancia*  
 en manos del compositor original  
 de la banda sonora: Antonio  
 Sánchez. La cita es en el Auditorio  
 Nacional a las 20:30 horas.

## POLÍTICA

# Del aborto y otros vacíos de las campañas



MELISSA  
AYALA GARCÍA

El 18 de septiembre del año pasado inició el proceso electoral del 2018. Desde esa fecha, las coaliciones políticas y sus candidatos han present-

tado su visión de gobierno a través de varias propuestas. Sin embargo, un tema crucial para las mujeres y sus derechos está ausente de esos discursos, pese a que todos los candidatos dicen compartir el rechazo a la desigualdad que se vive en México solo por ser mujer, y que se ha recrudecido con la violencia generalizada. Por si fuera poco, las propuestas desarrollan puntos y acciones para las mujeres que repiten los estereotipos y roles de género tradicionales al suponer que los únicos intereses y preocupaciones de las mexicanas se relacionan con la maternidad.

Al respecto, en “Madrecita santa” (1995), Marta Lamas advirtió que la idealización de la maternidad ha servido, desde inicios del siglo pasado, para ocultar que la sociedad relega casi por completo ese laborioso y complejo trabajo a las mujeres. Todavía se piensa que ser madre es algo “natural”. Prueba de ello son las campañas que prefieren ofrecer “salarios rosas” a las jefas de familia, en vez de políticas públicas encaminadas a que las mujeres vivan una maternidad deseada, no impuesta.

La interrupción del embarazo es una de las batallas sociales más arduas porque confronta la manera como se entiende el derecho a la libertad, la dignidad y la vida. Por mucho tiempo, los opositores de la despenalización del aborto han intentado reducir el debate a un maniqueísmo brutal y falso: de un lado, los que están a favor



de la vida; del otro, los que la niegan, sin presentar ninguna postura intermedia o matizada ni argumentaciones rigurosas entre ambos extremos. Así, es lógico que los candidatos rehúyan el tema. Con todo, cada vez que se pronuncian por la justicia social, el Estado de derecho y el cumplimiento de la ley, admiten de forma tácita la interrupción legal del embarazo.

Con excepción de la capital, en México el aborto es un delito que tiene causales de exclusión de responsabilidad penal o de “no punibilidad”, pero su regulación es distinta en cada estado. Cada uno establece qué entiende por aborto, y cómo y cuándo lo castiga, lo que instala una situación de discriminación jurídica, pues las mujeres tienen más o menos derecho a interrumpir un embarazo dependiendo de su lugar de residencia.

Como bien señala Jean L. Cohen en su artículo “Para pensar de nuevo la privacidad: la autonomía, la identidad y la controversia sobre el aborto” (*Debate feminista*, abril de 1999), obligar a una mujer a soportar un embarazo no deseado es imponerle a la fuerza una identidad: la de mujer embarazada y la de madre. La penalización del

aborto no solo pone en juego la integridad corporal de las mujeres —en un sentido físico y emocional—, también hace peligrar su integridad personal.

Ahora bien, todas las entidades federativas deben cumplir la Norma Oficial Mexicana 046 (NOM-046), la cual establece que, en caso de violación, las instituciones correspondientes deben prestar servicios de interrupción del embarazo, conforme a lo permitido por la ley y a las disposiciones jurídicas de protección a víctimas (previa solicitud por escrito por parte de la mujer afectada y bajo protesta de decir verdad); sin embargo, en muchas ocasiones, y contrariando el marco jurídico, las instituciones públicas de salud se niegan a hacerlo. De modo que una pregunta ineludible para los candidatos presidenciales es: ¿qué harán para asegurar el cumplimiento de la NOM-046 y garantizar que las instituciones de salud pública cuenten con personal capacitado —y no objetor de conciencia— para que se lleve a cabo el procedimiento?

Otra de las propuestas más escuchadas en estas elecciones es homologar los tipos penales a nivel nacional. ¿Qué significa esto para el aborto? ¿Será despenalizado en los estados para que todos se ajusten a las leyes de la Ciudad de México? ¿Se preservarán algunas causales de exclusión de responsabilidad penal? Es relevante: solo dieciséis entidades permiten el aborto cuando la madre está en riesgo; el resto las obliga a llevar el embarazo a término.

En su mayoría, los códigos penales tipifican el aborto como la acción de provocar la muerte del producto de la concepción en cualquier momento de la *preñez*, pero hay variaciones, como ocurre en el Estado de México; el artículo 248 de su Código Penal define que el aborto es provocar la muerte del producto de la concepción en cualquier momento del *embarazo intrauterino*. Estas diferencias casi imperceptibles son clave para negar el acceso al servicio y obligar a las mujeres a litigar sus derechos. El mismo código mexiquense, en su artículo 250, señala que el casti-

go es de uno a tres años de prisión; sin embargo, ahonda, si la mujer lo hace para “ocultar su deshonra”, el rango de la pena se reduce, de seis meses a dos años. ¿Qué habrá querido decir el legislador con la “honra” de la mujer? Más aún, ¿se calcará este tipo de argumentos en el Código Penal Único?

Hasta ahora, la segunda sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) se ha pronunciado sobre el aborto por violación en dos ocasiones. En uno de los casos, el estado de Morelos le negó el acceso al aborto a una menor de edad, pese a que su embarazo había resultado de violencia sexual y a que el producto tenía una malformación genética incompatible con la vida. Nada de eso importó, las autoridades responsables negaron los derechos de la joven. Tuvieron que pasar más de dos años para que la SCJN la amparara y reconociera esa segunda violación, la de sus derechos humanos.

Las mujeres seguimos luchando, ahora por la vía judicial, para garantizar lo que ya fue consagrado en la ley. Por si fuera poco, al judicializar estos casos, salen a relucir los problemas estructurales de la justicia: las mujeres están subrepresentadas dentro de la ya escasa minoría que consigue ser escuchada en los tribunales federales (Francisca Pou Giménez, “Género y protección de derechos en México: virtualidad y límites de la jurisdicción constitucional”, 2010).

Por todo lo anterior, no basta con que los candidatos aseguren que respetarán lo ya conseguido. Esta clase de afirmaciones nada nos dice acerca de cómo se garantizará la interrupción legal del embarazo ante la reticencia de algunas instituciones de salud, ni explica cómo se homologará la legislación sobre el aborto: ¿se penalizará de manera general?, ¿se restringirá aún más su acceso? No lo sabemos. Quizá lo descubriremos demasiado tarde, una vez que haya asumido la presidencia alguno de los candidatos. —

**MELISSA AYALA GARCÍA** es abogada feminista especializada en temas de derecho constitucional y género.



## TELEVISIÓN

# Wild wild country, la vida en la burbuja



**MAURICIO GONZÁLEZ LARA**

El 23 de agosto de 1976 la revista *New York* publicó “The ‘me’ decade and the third great awakening”, ensayo escrito por Tom Wolfe, considerado uno de los padres del “nuevo periodismo”. Narrado en el tono sardónico que caracteriza al recientemente fallecido autor de *Ponche de ácido lisérgico* (Anagrama, 1968), el texto describe tres grandes despertares religiosos en la historia de Estados Unidos. El primero se dio a mediados del siglo XVIII, liderado por predicadores de la “nueva luz” como Jonathan Edwards, Gilbert Tennent y George Whitefield, quienes sostenían que la espiritualidad primigenia había sido suprimida por la frialdad del dogma religio-

so. El segundo consistió en una explosión de predicadores metodistas, bautistas y presbiterianos que se extendió durante la primera mitad del siglo XIX. Los fieles se agrupaban en campamentos situados en áreas deshabitadas (*camp meetings*), donde la solemnidad de los servicios tradicionales era sustituida por ceremonias maratónicas en las que se privilegiaban estados histéricos de exaltación como la risa y el llanto incontrolables.

El tercer gran despertar comenzó a principios de los setenta. Sus fuentes, empero, eran de una naturaleza más exótica: terapias, meditación, Hare Krishna, yoga, drogas alucinógenas, predicadores carismáticos y hasta fenómenos paranormales. En opinión de Wolfe, este agregado de creencias era el reflejo de una cultura narcisista convencida de que el sentido del individuo radicaba en ingerir alimentos orgánicos, aprender la



danza del vientre, tomar clases de orfebrería, alimentar al niño interior, rendirle culto al cuerpo y colocar la idea de “hablemos de mí y solo de mí” por encima de cualquier otra cosa.

La relectura de “The ‘me’ decade and the third great awakening” ayuda a contextualizar a los setenta como una etapa transicional que derivó en el egoísmo *yuppie* de los ochenta. Un personaje clave en la ideología *new age* anticipada por Wolfe es Bhagwan Shri Rajnish, líder del rajnishismo, movimiento que promueve el advenimiento del “hombre nuevo”: un ser completo e integrado

te por la comunidad. La situación alcanzó un punto de ruptura a principios de los ochenta, cuando Bhagwan optó por migrar a Estados Unidos. Este peregrinaje constituye el punto de partida de *Wild wild country*, serie documental dirigida por los hermanos Chapman y Maclain Way que narra el ascenso y caída de Rajnishpuram, la ciudad santuario construida en 1981 por los seguidores de Bhagwan en la jurisdicción de Antelope, una pequeña población ubicada en la zona rural de Wasco, Oregón.

Estructurada en seis capítulos de alrededor de una hora, *Wild wild*

por los realizadores. A primera vista, el rajnishismo luce como una trampa para captar recursos económicos de occidentales burgueses en busca de sentido y algo de diversión; una estafa diseñada para solventar el desparpajado estilo de vida de Bhagwan, famoso por poseer una colección de numerosos automóviles Rolls-Royce y relojes Rolex. La serie, sin embargo, muestra cómo el movimiento ejerció una genuina influencia positiva en personas inteligentes y autónomas que hasta hoy valoran su estancia en la comuna como la etapa más feliz de su vida. El rajnishismo promovía el sexo libre como una alternativa a la insatisfacción matrimonial y la castración del individuo; no obstante, la ausencia de vínculos estables al interior de la comuna facilitaba la enajenación y el dominio completo de la figura de Bhagwan. Quizá los prejuicios de los habitantes de Wasco contenían una alta carga racista, pero eso no implica que los reclamos en torno al fanatismo y la reconfiguración social ejercida por los rajnishes carecieran de legitimidad.

En noviembre de 2016, el programa de variedades *Saturday Night Live* presentó un *sketch* llamado “La burbuja” (“The bubble”): un comercial falso que publicita una ciudad cubierta por un domo donde los liberales pueden refugiarse tras el triunfo de Donald Trump. La burbuja, obvio, es un paraíso de corrección política donde las personas lucen sospechosamente felices, como los miembros de una secta o los invasores de *Los usurpadores de cuerpos* (Kaufman, 1978). Proporciones guardadas, la pugna entre el progresismo rajnish y el Estados Unidos profundo recuerda la lucha cultural que hoy domina el panorama de ese país. Disponible en Netflix, el documental de los Way exhibe la inviabilidad de desconocer al otro y encerrarse en una burbuja. El aislamiento, como bien nos recuerda *Wild wild country*, casi siempre desemboca en tragedia. —

**MAURICIO GONZÁLEZ LARA** escribe sobre responsabilidad social y cine en *Eje Central, El Universal* y *Letras Libres*.

## Los prejuicios de los habitantes de Wasco contenían una alta carga racista, pero eso no implica que los reclamos en torno al fanatismo carecieran de legitimidad.

capaz de conciliar la espiritualidad con el materialismo; o, en términos utilizados por el propio gurú, un matrimonio perfecto entre Buda y Zorba el griego, el viejo enamorado de los placeres terrenales creado por el escritor Nikos Kazantzakis y personificado por Anthony Quinn en la pantalla grande.

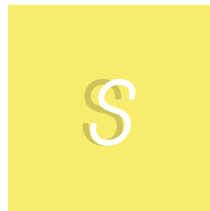
Bhagwan, posteriormente conocido como Osho, cobró notoriedad mediática en los setenta al yuxtaponer prácticas como la meditación, el sexo tántrico y el yoga kundalini con psicoterapias catárticas propias de Occidente. Como resultado, el ashram rajnish, centro de meditación de Osho localizado en Pune, India, se convirtió en el destino de miles de europeos y estadounidenses hambrientos de sabiduría. Un sector considerable de estos fieles abandonó familia, amigos y trabajo con el fin de transformarse en rajnishes, discípulos de Bhagwan caracterizados por usar ropa de tintes naranjas y rojos. El rápido crecimiento del ashram provocó tensiones con el gobierno indio, dado que las donaciones de los rajnishes, renombrados años más tarde como sanniasins, eran administradas autárquicamen-

*country* cuenta la historia de un conflicto sociocultural. Los rajnishes edifican en cuestión de meses una comuna autosuficiente que abarca 64,000 acres y que poco o nada tiene que ver con la tranquilidad asociada a un ashram tradicional. Todo lo contrario: Rajnishpuram es una ciudad de cinco mil habitantes con centro comercial, discoteca y tiendas donde la gente canta, baila y coge en un estado de trance perpetuo. Los habitantes de Wasco, en cambio, emblematizan el país conservador y salvaje al que alude el título. La pelea entre ambos bandos se torna inevitable, sobre todo cuando los seguidores del gurú buscan tomar el control político de Wasco. La operadora de los rajnishes es Ma Anand Sheela, la carismática secretaria particular de Bhagwan responsable de conducir la escalada a extremos delirantes: intimidación legal, uso de grupos armados, intentos de asesinato y el ataque terrorista bioquímico más grande en la historia de Estados Unidos.

Las contradicciones de la aventura estadounidense de los rajnishes son presentadas con inteligencia

## ARTES AUDIOVISUALES

# El tacto de Teo



JULIÁN  
ETIENNE

alvo contadas excepciones, los criterios estrechos que definen lo cinematográfico en nuestro país han dificultado la colección y el estudio de expresiones que exceden las formas canónicas del cine nacional. Los museos han asumido las iniciativas más sobresalientes para investigar y exhibir el audiovisual, por llamarlo de una manera no industrial. Vienen a la mente los *superchereros* en *La era de la discrepancia* (MUCA, 2007), la revisión del audiovisual experimental en *(Ready)Media* (LAA, 2010) u *Ojo en rotación: Sarah Minter* (MUAC, 2015), por mencionar algunos de los ejemplos más relevantes. El Centro de la Imagen ahora toma la batuta con la exposición *Estallar las apariencias: Teo Hernández* bajo la curaduría de Andrea Ancira.

Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939-París, 1992) es uno de los principales exponentes mexicanos de cine en súper 8 mm, un formato indisoluble de las estéticas de la vanguardia artística y el cine experimental y militante. Hernández ocupa una posición anómala. Radicado en el extranjero desde 1965, habría de producir la mayoría de su obra en Francia. Álvaro Vázquez Mantecón dejó a un lado a Hernández en su pionero *El cine súper 8 en México* (2012) dado su aislamiento respecto a la escena local mexicana. Tan solo en 1999, tras su muerte y un homenaje en el Centro Pompidou, institución a la cual el artista Michel Nedjar donó la obra de quien fuera su pareja, se exhibió un pequeño programa de la obra de Hernández en la Cineteca Nacional. Según rela-

ta Vázquez Mantecón —quien reparó aquella primera ausencia incluyendo a Hernández en su contribución a *Ism, ism, ism. Experimental cinema in Latin America* (2017)—, entre los pocos asistentes se encontraban Sarah Minter, Gregorio Rocha y Luis Lupone, figuras claves para el audiovisual militante y experimental en México.

La obra de Hernández ha sido asociada al cine corporal, concebido por Katerina Thomadaki y Maria Klonaris, artistas griegas también vecindadas en Francia, que de manera contestataria proponían reinventar el cuerpo y deseo del otro femenino. El propio Hernández definiría su trabajo como un cine táctil. Contraria al ojo, antes que encuadrar, la cámara de Hernández palpita y se distiende; cinética por partida doble: captura la imagen en movimiento y se desplaza como una forma de danza.

La exhibición está organizada en cuatro núcleos. En “El Yo filmado” se incluyen materiales de su autodocumentación. Además de *Tres gotas de mezcal en una copa de champagne* (1983, 16’21”), especie de breviario de su autobiografía y poética, se presenta de manera arriesgada pero atinada una proyección simultánea de la serie *30 filmes breves* (1977-1984, 41’17”), cada uno de los cuales responde a un “reflejo testimonial”, según las palabras del propio Hernández. Acompañan a estos filmes en la primera sala un par de vitrinas con programas de mano y carteles del Ciné-club Saint-Charles y del colectivo MétroBarbèsRochechou Art (f. en 1980) en los que participaba Hernández —*ephemera* que documenta sus amplísimos intereses fílmicos y que anticipa el papel asignado a la colaboración en su práctica artística, como se evidencia en otras salas.

El segundo núcleo, “Derrames: mitos y conjuros”, contiene tres películas, donde se constata su interés en la iconografía y relatos cristianos y se encuentran huellas de la religiosidad intensa de provincia que probablemente lo rodeó en su infancia. Entre ellas destaco *Salomé* (1976-1982,

60’05”), afortunadamente proyectada y con sonido en altavoces (a diferencia del resto, en monitores y con audífonos). *Salomé*, acompañada con canciones de Elvira Ríos y Sophie Tucker, entre otros, es un prodigio ralentizado y mesmerizante que reinterpreta la tragedia escrita por Oscar Wilde.

Los otros dos núcleos, “El cuerpo como vértigo” y “Ciudad íntima, ciudad ruin”, comparten la misma sala, cada uno con su propia estación de visionado con tres monitores autónomos. En el primero se reúnen distintos materiales en que el cuerpo, ya sea del cineasta o el sujeto filmado, funciona como vector de la imagen, entre ellos algunas colaboraciones de Hernández con Bernardo Montet y la compañía de danza Studio DM. Mientras Ancira, en el ensayo que comenta la exposición, señala las zonas de contacto entre coreografía e imagen en movimiento, el cuarto núcleo resalta la veta coreográfica en la obra de Hernández: en lugar de relatos, los filmes ofrecen descripciones y mapas-paseos de los lugares que habitó o visitó, como México, París, Marsella y Zagora, Esauira y Tánger en Marruecos.

He señalado la importante función de las instituciones no cinematográficas en México para recuperar ciertas producciones audiovisuales. Por otro lado, en el contexto internacional, a partir de los años noventa, la integración del cine a museos y galerías ha suscitado debates por la inatención de estos últimos a la especificidad material o trayectorias históricas del primero. *Estallar las apariencias* no está exenta de tales fallas. En el ensayo de Ancira quedan incluso manifiestas al descartar, de entrada, las posibles “clasificaciones ‘muletilla’ de la historia del cine”. Aunque parece difícil negar la independencia y el autodidactismo de Hernández, destacar la singularidad de un artista no debe contraponerse por fuerza a trazar sus genealogías y correspondencias, con independencia de que participe o no del “*mains-tream* de cine experimental”. Tener

más presente al cine, su influjo en la vida o la obra de Hernández como sugirió el crítico Dominique Noguez, habría modulado ciertas decisiones. Salvo una breve mención en el texto curatorial a la comunidad gay a la que pertenecía, se echa en falta hacer más explícita la negativa a atender los gestos *queer* y, en cambio, a privilegiar una lectura poscolonial del trabajo de Hernández o acentuar la marginalidad del cineasta como exiliado e indocumentado. Dicho lo anterior, Ancira también está involucrada en la traducción y publicación de los diarios de Hernández. Es probable que allí haya encontrado más claves para sostener su interpretación, pero su hilvanado en el tejido de la exhibición no resulta claro.

Las limitantes que menciono, sin embargo, palidecen frente a los aciertos. Además de la selección de obra y el ingenio con que se resolvieron las barreras de acceso al material bajo resguardo del Pompidou —como puede verse en el centro de documentación—, el énfasis en los aspectos ritualísticos, chamánicos y festivos en la producción de Hernández resulta atinado. Y, aunque una pequeña parte de la obra de Hernández se encuentra en distribución por Light Cone y, en los últimos años, distintos festivales como el Âge d'Or y Oberhausen han programado algunos de sus filmes, la colaboración entre el Centro de la Imagen y Ambulante para incluir el ciclo *Teo Hernández. Errancias, conjuros y fisuras* en Injerto, la sección experimental del festival, posibilita una mayor circulación en nuestro país. Al momento de escribir estas líneas se había proyectado el primer programa en la Ciudad de México en un auditorio con aforo pequeño pero sin asientos vacíos. Junto a los aportes de su investigación de largo aliento, *Estallar las apariencias* detona así dos espejismos: el del cine mexicano con escasas vetas experimentales y el de la falta de un público ávido para salir a su encuentro. —

**JULIÁN ETIENNE** es editor y crítico de medios.



### ESTALLAR LAS APARIENCIAS: TEO HERNÁNDEZ

podrá verse en el Centro de la Imagen hasta el 15 de julio.

#### NOVELA GRÁFICA

## Casa propia: sobre *Casa transparente* y *Here*



**PABLO DUARTE**

memorias familiares. Así lo dice la primera línea del relato. Espacio y contención podrían ser, pues, las dos generalidades necesarias —aunque quizá no suficientes— sobre las que se construye una casa. Basta algún hueco separado del mundo y lo suficientemente tozudo como para resguardar el botín simbólico de una vida. No es un lugar sencillo, sin embargo, ni es unívoco: se contradice, es siniestro al tiempo que es remanso; incita al descanso y al terror. Pasa también que con la casa viene aparejada la amenaza de perderla. La solidez del inmueble es a su vez la fragilidad de su constancia: parece mucho más sencillo perder las pertenencias más menudas y efíme-

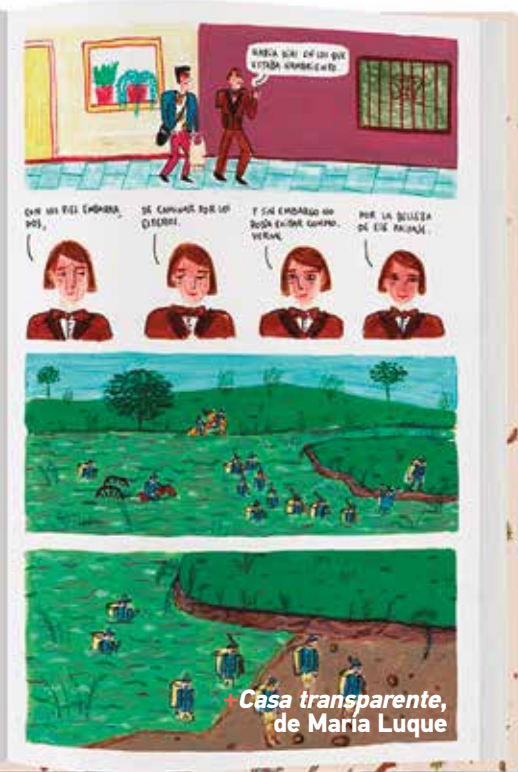
los protagonistas de quizás el cuento más famoso sobre casas les gustaba su hogar porque, aparte de amplio, era el sitio donde guardaban las



ras que las rotundas. No será revelador para nadie decir que lamentablemente el gozo de Irene y su hermano duró poco y terminaron echando llave por fuera a una casa tomada.

La pérdida del hogar, así de explícita, no figura entre las siete tramas básicas que Christopher Booker propuso en 2004 ni en el manual que peregrinó Wycliff Aber Hill en 1919 para los aspirantes a guionistas. Aun así, no es difícil estimar la importancia dramática no solo del desarraigo sino también del lugar en sí. Dos novelas gráficas, de dos artistas distintos y publicadas con algunos años de diferencia entablan —e incitan— a realizar eso que tan poco hacemos y tan obvio parece: pensar lo dado.

María Luque hizo una novela gráfica, *Casa transparente* (Sexto Piso, 2017), que le valió el primer Premio Novela Gráfica Ciudades Iberoamericanas. Una novela gráfica que, en este caso, registra los episodios de un personaje femenino homónimo que trabaja cuidando casas ajenas: sin una propia, va de ciudad en ciudad viviendo en casas que sus amigos dejan vacantes cuando salen de viaje.



Richard McGuire, en su novela *Here* (Pantheon Books, 2014), expandió la idea que ejecutó en seis páginas para la histórica antología de cómics *Raw*, en 1989. En esta reelaboración, el rincón de una casa —la sala de su infancia, más o menos— es el punto focal y fijo por el que transcurren acontecimientos separados por cientos, miles de años en todas direcciones y de manera simultánea. Mencionadas así las tramas, es claro el aire de familia y la cercanía gratificante de ambas obras. Es innecesario por evidente enlistar elogios a las virtudes de los dos libros. Son inescapables los méritos y por lo mismo resultaría chocante nada más añadirle estrofas a la hipérbole. Mejor considerar en paralelo una inquietud compartida.

El imperativo del progreso, por lo menos en Hispanoamérica, ubica la adquisición de propiedades, y en particular de bienes raíces, como una meta urgente para los adultos jóvenes. Transformarse en propietaria es señal de una vida encaminada, salutífera. La artista argentina trasciende este mandato y al hacerlo abre



una gran cantidad de posibilidades en cuanto a las distintas confecciones del hogar. Porque la casa está perdida por voluntad y eso la coloca en un sitio marginal, difícil de explicar. “No tiene casa porque es pobre”, dice una madre a su hija en una de las visitas iniciales a Buenos Aires. Hogar es, valga la frase algo manida, el espacio donde se resguardan los afectos. Y las ciento y tantas páginas de la novela dejan claro que ese espacio es dúctil, portátil, móvil. Sin ser una oda al equipaje ni a la vida despegada sí lo es a la cercanía afectiva con las personas que rodean a la protagonista. Una casa imaginaria, hecha de retazos de otras casas, bien podría redundar en un solipsismo con un guiño a lo misántropo. Y *Casa transparente* es lo contrario: es optimista, es esperanzada. Además los trazos de Luque tienen un toque de memorialista. Son casi los de un exvoto. El ángulo desde el que se miran los planos más abiertos se repite y lleva a quien los lee a sumarlos en una evocación milagrosa. El color se desborda porque la memoria nunca es fáctica. El suyo no es un trazo estenográfico:

más bien es el incierto borde del pulmón, el color poroso del lápiz íntimo.

McGuire se las ingenia para reventar por dentro la memoria de la casa. Confesada influencia del sistema operativo Windows para PC —visible en los *pop-ups* de otras vidas que aparecen en sus recuadros—, *Here* nos convida a una mudanza interminable: el sitio está ahí, disponible, y gracias a un desborde técnico que no escatima recursos —imágenes vectorizadas, trazos titubeantes, simples explosiones de color, y otras muy precisas recalibraciones de negativos— se va poblando de hechos pretéritos, o por venir. Cada *spread* del libro sirve como marco, y la sucesión de vistazos al mismo rincón —a veces un futuro casi Verne y otras el paisaje glacial previo al *Homo sapiens*— desarma la casa hasta su mínima expresión. Sin trama patente, cada detalle revela ese *locus* como lo que es, solo un punto en el universo: el espacio en el que se resguardan los recuerdos. Lo que Luque transparenta en experiencias colectivas, McGuire multiplica al punto de negarle existencia si no es como memoria. Las fotografías dirán que las cosas fueron como nadie las recordaba y las manadas de búfalos que atravesaron aquel sitio no habrá quien las tenga registradas. Sin embargo qué es la sala sino ese condensado inalcanzable de presentes. *Here*, de alguna manera, nos los pone a mano.

Es por todos sabido que la memoria es fábula. Recordar es mentir, dirá un bolero científicamente preciso. Lo sabemos, nos sucede, y nos seguirá sucediendo: los bordes se hacen frágiles, los colores estallan, cambian, las palabras van mutando de sentido y de intención, el sonido se quiebra y se extiende. Lo que antes era convicción, ahora es certeza personal y no tarda en volverse incertidumbre, duda, y finalmente olvido. En el trayecto hacia esa nada hacemos cosas. María Luque y Richard McGuire, por ejemplo, hicieron una novela gráfica. —

**PABLO DUARTE** es escritor, editor y miembro de la redacción de *Letras Libres*.