

Letrillas



CINE

Los muertos vivientes de Sebastián Hofmann

E

FERNANDA SOLÓRZANO

En su ópera prima *Halley* (2012), el mexicano Sebastián Hofmann narra la historia de Alberto: un hombre de voz apagada, cuerpo enclenque y piel escamosa que trabaja como guardia nocturno de un gimnasio. Las primeras secuencias lo muestran agotado: con la frente sobre el antebrazo, se apoya en el mostrador de su caseta enjaulada. De fondo, un anuncio de radio des-

cribe una playa paradisíaca e invita a comprar un *tiempo compartido* en el complejo vacacional Vistamar.

Alberto no pone atención. Apenas reúne fuerzas para, ese día, presentar su renuncia por “problemas de salud”. La gerente intenta disuadirlo y se ofrece a apoyarlo. Lo que Alberto no revela es que hace tiempo que murió. Es, literalmente, un cadáver que se esfuerza por ocultar los efectos de la descomposición.

Halley tiene un pie en el género de zombis. Hofmann, sin embargo, exime a Alberto de los atributos que dan a esos seres tan mala reputación.

Su “condición” no se debió a una epidemia, y eso lo salva de ser un portador amenazante. Tampoco perdió sus facultades intelectuales, ni ha olvidado cómo sostener una conversación. Solitario pero no arisco, Alberto observa su entorno a la distancia y con resignación. Se diría que con nostalgia, pero Hofmann cancela esa opción al hacer que el espectador vea el mundo con los ojos de Alberto. Desde esa perspectiva, los “vivos” que rodean al cadáver resultan más vacuos y siniestros que este. Por ejemplo, los clientes del gimnasio que puján y resuellan en aras de abultar sus músculos; mujeres que brincan y hombres que gritan en un programa idiota de televisión, y los muchos que pasan de largo cuando Alberto se desploma en una estación del metro (transeúntes reales que, según Hofmann, no sabían que el colapso era actuado).

Mientras que en numerosas ficciones el muerto viviente es metáfora de una existencia estéril, los dardos de *Halley* no se dirigen a Alberto. A pesar de su aspecto grotesco, genera empatía y es lo más cercano a una figura con quien uno puede identificarse. Y aunque los tonos verdosos, la luz mortecina y los constantes zumbidos de moscas evocan espacios de muerte (morgues, casas funerarias, tumbas), Hofmann sugiere que hay otros sitios donde el hombre conserva su cuerpo pero, a cambio, entrega el alma. Es el caso del gimnasio donde trabaja Alberto y de los complejos turísticos como el que anuncia el locutor de radio. Sin quitar el dedo del renglón, Hofmann dedica su segunda película a explorar el lado oscuro de los tiempos compartidos. Seis años después de *Halley*, vuelve al mismísimo hotel Vistamar.

Escrita por él y Julio Chavezmontes (también coguionista de *Halley*), *Tiempo compartido* (2018) obtuvo el premio al mejor guion en la sección internacional de Sundance. Con una escala de producción mucho mayor que la de *Halley*, *Tiempo compartido* elabora sobre el mismo tema: las trampas de la llamada “industria del *wellness*”,

dedicada a vender la ilusión de longevidad. Lo hace a través de productos de eficacia dudosa o de “experiencias” en clubes y espás donde abunda la psicología positiva y el lenguaje motivacional. Este es el universo de *Tiempo compartido*: una fábula que, como *Halley*, invierte los valores del género de zombis: aquí los *muertos en vida* no son los apáticos sino los que pierden la cabeza en su afán por superarse a sí mismos. Llamarlos *posbumanos* sería darles demasiado crédito; recurren a las pseudociencias para perseguir sus metas y son poco rigurosos con sus fuentes de información.

Si en *Halley* todo ocurría en espacios subterráneos, la acción de *Tiempo compartido* se desarrolla

Walter White Jr. en la serie *Breaking bad*), los trabajadores del complejo sacrifican todo en aras de pertenecer a la nueva gran familia Everfields. Los que se resisten son relegados a labores invisibles, y algunos toman sedantes suministrados por el médico del hotel. Las distintas formas de lavado de cerebro se ilustran en la historia de Andrés (Miguel Rodarte) y Gloria (Montserrat Marañón), un matrimonio dividido por el mesianismo de Tom. El prólogo de la película los muestra en un momento de crisis y luego a Andrés colapsando sin razón. Esto ocurre cinco años antes de la llegada de Pedro y Eva a Everfields, sugiriendo al espectador que en ese lapso “algo” turbio sucedió al interior del hotel.

Con una escala de producción mucho mayor que la de *Halley*, *Tiempo compartido* elabora sobre el mismo tema: las trampas de la llamada “industria del *wellness*”.

en un resort decorado en colores ácidos: un derroche de lujo estridente, resultado de la compra del hotel Vistamar por parte del grupo Everfields, una cadena trasnacional.

El espectador descubre este mundo a la par que sus protagonistas: el matrimonio formado por Pedro (Luis Gerardo Méndez) y Eva (Cassandra Ciangherotti), quienes, junto con su hijo pequeño, llegan una noche a su villa de tiempo compartido. A lo lejos se ve la torre principal del complejo: un bloque de concreto en forma piramidal bañado en luces ámbar. Imponente. Guarda un parecido ominoso con la corporación Tyrell, centro de diseño de esos célebres humanos artificiales que hoy conocemos como “replicantes”. Pero más allá de evocar a *Blade runner* (R. Scott, 1982), la pirámide Everfields es simbólica por derecho propio: rígida y modernista, se apropia de temas prehispánicos (glifos, murales, máscaras) y explota y desecha a los empleados que heredó del hotel Vistamar. Seducidos por la retórica del gerente estadounidense Tom (R. J. Mitte,

La noche en que el matrimonio joven llega a ocupar su tiempo compartido, otra familia reclama que esa villa les pertenece. La gerencia admite haber sobrevendido fechas, y Pedro y Eva se ven obligados a compartir espacio con Abel (Andrés Almeida), su esposa Sara (Karina González) y sus dos hijos pequeños. La indignación y los remilgos de Pedro chocan con la ramplonería de Abel, quien llama a todos “companches” e insiste en que las dos familias deben convivir las veinticuatro horas. La premisa podría derramarse hacia el subgénero cómico sobre vacaciones malditas, pero el guion de Chavezmontes y Hofmann lleva la historia a un terreno de ambigüedad. Sin plantearse como *thriller*, *Tiempo compartido* sugiere la posibilidad de que Pedro y su familia sean el blanco de un plan trazado desde la cima de la pirámide Everfields, pero da margen para preguntarse si las sospechas de Pedro hacia Abel no son más bien una cuestión de esnobismo. El tema del extraño amigable en un contexto de vacaciones remite a la estupenda *Un amigo*

como *Harry* (D. Moll, 2000), que, a su vez, es deudora de *Extraños en un tren* (A. Hitchcock, 1951). En cierta medida *Tiempo compartido* también evoca los juegos de identidad de las cintas de Hitchcock. Aunque los personajes masculinos de Hofmann no congenian ni hacen pactos, la trama sugiere que la única diferencia entre Andrés, Abel y Pedro es su grado de derrota ante la secta Everfields, dispuesta a abducir a sus familias: Andrés lo ha perdido todo, Abel ha sido cooptado y Pedro resiste con furia.

La mayor virtud de *Tiempo compartido* es su tono, su renuencia a abandonarse a la sátira y a ceder por completo a la fantasía surreal. Un riesgo de incluir elementos oníricos —pirámides, efigies extrañas y flamings imaginarios— era dejar al espectador fuera de la metáfora: hacer que la contemplara sin pedirle (ni ofrecerle) vincularse con ella. *Tiempo compartido* libra el riesgo, gracias, en buena medida, al trazo del personaje de Pedro y a la estupenda interpretación de Luis Gerardo Méndez. El actor nunca abandona el diálogo con la realidad. Su rechazo profundo a la avalancha de eslóganes aspiracionales tiene como base un trabajo emocional visible.

Tiempo compartido tiene un desenlace incómodo. Fuerza una confrontación entre la ira acumulada de su protagonista y los absurdos de un universo que se antoja artificial. El guion lleva hasta el límite el discurso realista de Pedro, aun si esto implica dinamitar la atmósfera onírica que el diseño de producción se esforzó en construir. Al tomar este riesgo, Hofmann hace genuina su propia postura crítica hacia los clubes de sanación, los optimistas a ultranza y los proselitistas de la superación personal. Filtra su irritación a través de su *alter ego* Pedro, y Méndez retribuye el gesto con un *tour de force* actoral. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.



ARTES VISUALES

La luz en tanto tiempo, las cosas en tanto arte



**SANDRA
SÁNCHEZ**

ay un material imprescindible para todo artista, que de tan común pasa inadvertido: la luz. Nuestra percepción está a merced de su intensidad y de sus cambios. En la Galería 1 del Museo Jumex la luz es protagonista. El arquitecto David Chipperfield propuso este espacio como un cubo luminoso, sus paredes son cristales que ofrecen una vista a Plaza

Carso, el Museo Soumaya y edificios aledaños. Esta vez, la artista brasileña Fernanda Gomes (Río de Janeiro, 1960) aloja su exposición en este lugar.

Empezamos de afuera hacia adentro. Fernanda cuenta que en un principio pensó en conservar la transparencia de los cristales. La arquitectura exterior es parte del paisaje, y eso no le genera ningún problema. No piensa lo mismo de la publicidad: “Las marcas y los logotipos, no los soporto, yo creo que eso debería prohibirse, especialmente aquí, donde hay dos museos”. Por ello decidió blo-

quear la vista de lo que está más allá de las paredes diáfanas de la exposición. Lo que sucede adentro está protegido, como en un capullo, con la barrera frágil pero enérgica de las cortinas que propuso el mismo arquitecto. Blancas, con una urdimbre abierta, dejan pasar la luz y al hacerlo producen un tono cálido que se esparce por los objetos y las personas dentro de la galería. No es casual, Fernanda trabaja pensando en los elementos específicos del espacio donde expone.

Si en esta muestra la luz revela el tiempo (la hora del día, la calidad del clima), el espacio fue definido por el piso de la galería: “El lugar es muy bonito. El suelo en especial es muy lindo, como si fuera cada bloque una pintura. Los colores me gustan mucho, sus tonos y variaciones hacen que toda la luz sea mucho más cálida. Si fuera, por ejemplo, un suelo de cemento, como en la mayoría de las galerías, [la luz] se refractaría más.”

El suelo importa, también, porque es la superficie que sostiene a los objetos. Para Fernanda el espacio es un material tan importante como cualquier otro; sus exposiciones son experiencias que se apartan de la relación frontal con la obra de arte, prefiere plantear recorridos, siempre individuales, donde el propio visitante establece el camino. En consecuencia, una fotografía no puede dar cuenta de la exposición; no se puede reducir la experiencia de conocimiento y percepción a una serie de imágenes.

Sobre el eje espacial y el temporal se despliegan las obras. Aunque en otro contexto algunas podrían presentarse solas (hay piezas que la artista ha expuesto con algunas variantes en el pasado), en esta exposición existen solo en relación con sus vecinas, como las palabras en una oración:

“La exposición para mí es algo totalmente autónomo. Muchos elementos están tan relacionados con este espacio que no pueden ya sobrevivir sin él [...] Algunas piezas solo existen en este espacio específico, otras son totalmente autónomas e independientes



FERNANDA GOMES podrá visitarse en el Museo Jumex hasta el 14 de octubre.

no tienen nada que ver con este espacio. Todo está atravesado por un pensamiento sobre la pintura, a través de la escultura y de la arquitectura. Todo es un vocabulario básico del arte.”

En la entrada de la sala, debido a su tamaño, lo primero que vemos son dos cubos (separados por un pequeño pasillo) hechos con bastidores de madera y entelados con un material color hueso que también deja pasar la luz. ¿Estamos ante un cuadro o ante una pieza de arquitectura minimalista? Al acercarnos, me doy cuenta de que los cubos tienen una entrada: son un cuarto dentro del cuarto mismo de la sala de exhibición. De un paso a otro la escala cambia.

Detrás de estos bloques arquitectónicos se inflan pliegos de plástico transparente, como un organismo vivo que respira tranquilo a un ritmo constante. “Esto es una condición muy especial de la arquitectura que yo jamás vi y que es fascinante. Entre las rendijas del suelo el aire sale, es muy bonito y muy poético como solución arquitectónica”, repara Fernanda.

Ningún elemento de la exposición tiene nombre propio, lo cual conduce a describirlos con sus denominaciones comunes: un trozo de metal, un pedazo de madera, un fragmento de canela, un conjunto de piedras, papeles apilados sobre el suelo, bastidores sin tela, una bolsa de papel *kraft*, palitos de diferentes tamaños, algunos cordones sobre la pared, bloques minimalistas y blancos. Los significados vibran tanto que es imposible fijar en cada objeto una esencia. Fernanda ofrece una pista para encarar lo que tenemos enfrente, se refiere a sus obras como “cosas”.

Hablamos de los materiales un buen rato sin ninguna pretensión de ligarlos a la historia del arte. Fernanda se maravilla por el plástico y no encuentra ninguna jerar-

quía entre este y el trozo de canela. Pero es inevitable tocar el punto, el marco institucional de la exposición es un museo y la mirada está adiestrada a ver referentes. Los bastidores crudos me recuerdan a los monocromos blancos del pintor estadounidense Robert Ryman que el Museo Jumex presentó en una revisión de cinco décadas de su trabajo en 2017, pero me guardo el comentario y le pregunto directamente sobre su propio árbol genealógico.

Me cuenta que más joven se sentía ligada a su generación y a los artistas de los años sesenta y setenta en Brasil. Amigos y conocidos suyos que la inspiraron, como Antonio Manuel, Cildo Meireles y Lygia Pape; también pilares del arte contemporáneo como Hélio Oiticica y Lygia Clark, a quienes no conoció. Sin embargo, ahora dialoga más con artistas muertos: “La muerte no es el fin. Yo vivo mucho con muertos. Me inspiran mucho artistas antiguos, no solo muertos, sino muertos hace mucho como Kazimir Malévich y Constantin Brâncuși. Ellos son la esencia de la pintura y la esencia de la escultura. Me siento siempre muy fuera de época, lo cual no quiere decir que no me gusten mis contemporáneos, ¡me encantan!”, puntualiza.

Estamos por terminar la entrevista, Fernanda se para y patea, una tras otra, las piedras que colocó sobre el suelo. Me dice que aunque no las acomodó para ser pateadas, seguro sucederá como accidente, entonces se generará música en la exposición porque el piso es hueco. Se alegra de contarme ese pequeño secreto. Imagino que cada visitante encontrará sus accidentes, aseveraciones y salidas ante los acertijos materiales, lumínicos y sonoros que Fernanda Gomes plantea. —

SANDRA SÁNCHEZ es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.

BIANCA BOSKER



EL VINO

UN VIAJE
IRREVERENTE POR
LA SUBCULTURA
DE SOMMELIERS,
ENÓLOGOS Y
BEBEDORES



OCEANO
www.oceano.mx

Libros de
los que todo
el mundo habla

HISTORIA

Hollants, la feminista católica



SAÚL ESPINO
ARMENDÁRIZ

Al final de los años sesenta, una mujer menuda y de cabello cano, con el aspecto grave que le daban 56 años vividos en la resistencia anti-fascista, llegó

a Cuernavaca. Sin saber ni jota de español, la flamenca Elisabeth Maria Hollants von Uyftan (Turnhout, 1905-Cuernavaca, 1996), mejor conocida como Betsie, se integró al Centro de Formación Intercultural (CIF, por sus siglas en inglés). Ivan Illich, fundador y director del CIF, precisaba de su perfil: políglota, con una vasta red de contactos globales en organizaciones intergubernamentales y la democracia cristiana, además de experiencia en el periodismo y el activismo católico. El profeta de una modernidad alternativa —véase *Otra modernidad es posible*, de Humberto Beck (Malpaso, 2017)— encontró en Betsie el “arma secreta”, según confesaría décadas después.

Cuernavaca era entonces una ciudad muy distinta. La mítica Quauhnahuac de *Bajo el volcán* (1947) no solo atraía a las élites culturales de la Ciudad de México, sino también a *expats* estadounidenses de izquierda y contraculturales. Bajo el auspicio del obispo local, Sergio Méndez Arceo, el catolicismo entró ahí en diálogo audaz con el socialismo, el psicoanálisis y también el feminismo.

Betsie Hollants pertenece a una generación desatendida por la historiografía del feminismo de las olas.

A caballo entre sus coetáneas Simone de Beauvoir y Dorothy Day, en su vida experimentó siempre la frustración de ser marginada en los círculos intelectuales católicos por ser mujer. Es indudable que su colaboración fue indispensable para afianzar la red de clientes eclesiásticos que tenía el conglomerado encabezado por Illich. No obstante, a pesar de su papel esencial durante los sesenta en el CIF y en el famoso centro que lo relevó, el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc), Betsie no logró convencer a Illich de la importancia del movimiento de liberación de las mujeres en ese momento. Aprovechando la reestructuración del mar de siglas que formaban los centros de Cuernavaca a finales de los sesenta, Betsie tomó el cascarón jurídico del Centro de Investigación para el Desarrollo de América Latina (CIDAL) y lo convirtió en 1969 en una de las primeras ONG feministas de Latinoamérica.

En el centro (re)fundado por Betsie se entreveraron el catolicismo radical, la teología de la liberación, el feminismo igualitario y el movimiento popular de mujeres. El nuevo CIDAL se mudó a la casa de Hollants, que se volvió el *hub* de una red transnacional del feminismo tercermundista. Grupos seculares y religiosos del feminismo estadounidense encontraron en el CIDAL al interlocutor privilegiado para dialogar con el movimiento de mujeres en Latinoamérica.

Betsie, que siempre se consideró a sí misma una “mujer de Iglesia”, priorizó en la primera década del CIDAL una agenda de reforma eclesiástica. El CIDAL, renombrado como Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina (CIDHAL, nombre que conserva hoy en día), buscó incidir y cabildear en la jerarquía eclesiástica por medio de talleres populares, publicaciones periódicas —incluido un ingenioso folleto con fotonovelas: *María, liberación del pueblo*—, la traducción de artículos de teología feminista y la organización de

seminarios internacionales, no pocos hechos en coordinación con el Cidoc y fundaciones de la democracia cristiana europea. Quizá la causa más emblemática de esta agenda sea el movimiento de ordenación de mujeres. Hollants y otras mujeres del entorno del CIDHAL colaboraron con la estadounidense Women’s Ordination Conference (WOC). En un principio se intentó crear un capítulo latinoamericano de WOC en Cuernavaca, pero el proyecto, llamado Women in Dialogue/Mujeres para el Diálogo, se consolidó posteriormente como una organización independiente del feminismo popular mexicano que sigue activa hoy en día.

Con la efervescencia suscitada por el anuncio de la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer a principios de los setenta, Hollants contactó a la National Organization of Women (NOW), institución emblemática del feminismo de la época. En particular, Betsie quería iniciar una colaboración con Elizabeth Farians, teóloga católica encargada del Grupo de Trabajo de Mujeres y Religión. El intercambio derivó en la invitación a Hollants por parte de Betty Friedan para participar en el 1er Encuentro Internacional de Planeación Feminista, celebrado en Boston en 1973, seminario en el que se planteó, sin éxito, la conformación de un capítulo mexicano de NOW.

Hacia finales de la década, conforme se incorporaba al CIDHAL una nueva generación de activistas exreligiosas y laicas, la agenda eclesiástica fue cediendo paso a los derechos sexuales y reproductivos y el derecho a la salud. Hollants se retiró paulatinamente del centro que había (re)fundado, pero los contactos que ella e Illich establecieron con grupos como el Boston Women’s Health Book Collective —organización señera del feminismo de la segunda ola por la publicación de *Our bodies, ourselves* (1969), un libro escrito por y para las mujeres sobre su cuerpo y su sexualidad— permitie-

ron una colaboración fecunda que se prolongó en las décadas siguientes.

En 1984, Hollants fundó la última asociación civil de su vida, Vejez en México: Estudio y Acción (Vemea). Vemea retomaba la misma estrategia del CIF-Cidoc y el primer CIDHAL —a saber, reunir un acervo especializado, traducir materiales, difundirlos a suscriptores y organizar talleres— y la aplicaba a los viejos, en especial a las mujeres. Con ocho décadas de vida, Betsie predicaba con el ejemplo que la vejez era una etapa fecunda, no una enfermedad que había que esconder bajo eufemismos y diagnósticos.

Poco antes de morir, Betsie logró uno de sus anhelados sueños: consagrarse como religiosa. Después de varios intentos fallidos, a mediados de los ochenta fue aceptada como religiosa *extra muros* de las Canónigas de San Agustín de la Congregación de Nuestra Señora, instituto al que también pertenece la famosa teóloga feminista Ivone Gebara.

La invisibilización de las mujeres en el relato historiográfico, sostiene Michelle Perrot, es proporcional a su marginación en el espacio público. Incluso la historia de las mujeres y la historia del feminismo han marginado en sus relatos a ciertas mujeres. Es el caso de las disidentes feministas de la Iglesia católica, atrapadas en el punto ciego entre las historiografías del feminismo y las del catolicismo, al grado que el término *feministas católicas* sigue pareciendo, en pleno siglo XXI, un oxímoron. Considero que recuperar el perfil de activistas como Betsie Hollants permite hoy, en el contexto de nuestras guerras culturales, imaginar síntesis creativas que rompan con los binomios polarizantes y complejicen nuestro entendimiento de la presencia de lo religioso en el espacio público. —

SAÚL ESPINO ARMENDÁRIZ es especialista en historia del catolicismo y estudios de género. Actualmente cursa el doctorado en historia de El Colegio de México.

La Secretaría de Cultura de la Ciudad de México presenta:

SEPTIEMBRE – NOVIEMBRE DE 2018

www.cultura.cdmx.gob.mx/dialogopublico68

...

Conversaciones
Conferencias
Exposiciones
Literatura
Talleres
Música
Teatro
Foros
Cine

**DIALOGO
PUBLICO**



www.cartelera.cdmx.gob.mx [@culturaodmx](https://twitter.com/culturaodmx) [f/cultura.ciudad.de.mexico](https://www.facebook.com/cultura.ciudad.de.mexico) [culturacdmx](https://www.instagram.com/culturacdmx) [@cultura_cdmx](https://www.youtube.com/channel/UC...)

DERECHO

¿Trabajo sexual o trata de personas?



CLAUDIA TORRES

a madrugada del 29 de junio de 2013, la Fiscalía Especial para los Delitos de Violencia contra las Mujeres y Trata de Personas hizo un ope-

rativo en el bar Cadillac de la colonia Anzures, en la Ciudad de México. Quizás el lector recuerde el escandaloso caso. Hubo cerca de cuarenta detenidos —meseros, edecanes, el personal de seguridad, gerentes—, mientras 46 bailarinas eróticas fueron trasladadas en calidad de víctimas pese a haber dicho que no fueron obligadas a prestar servicios sexuales. Más tarde, ante la comisión local de Derechos Humanos y el juez que conoció el caso, varias de ellas declararon haber sido forzadas, sí, pero por la procuraduría capitalina a acusar a sus compañeros —so pena de ser consideradas cómplices—. Pese a ello, diez trabajadores, hombres y mujeres, fueron sentenciados por el delito de trata de personas. Todos se ampararon.

El amparo llegó a la Primera Sala de la Suprema Corte, que falló en su contra. Aunque los ministros dieron varios argumentos, me concentraré en los dos más importantes. En primer lugar, se resolvió que el artículo 40 de la ley de trata no es ambiguo —como apelaron los acusados— al establecer —sin más— que el consentimiento de la víctima no exime de responsabilidad penal a los tratantes. El artículo, en efecto, no prevé excepciones ni matices, lo que impide que las supuestas víctimas acepten la lesión de este derecho en cualquier circunstancia; todo con el objetivo de proteger su dignidad.

En segundo lugar, los ministros concluyeron que no está dentro de su competencia cuestionar las pruebas y los hechos delictivos del caso, toda vez que los trabajadores pidieron ser absueltos porque la prostitución no quedó demostrada en el Cadillac —además, insistieron, las bailarinas negaron haber sido obligadas a prostituirse.

Es cierto, como señaló la Primera Sala, que el legislador no quiso incluir matices ni excepciones en la cláusula

La Sala confirmó la creencia de que el derecho penal es un medio idóneo para salvaguardar la dignidad de las mujeres de esa industria. [...] Las causas que orillan a las mujeres a aceptar esta coacción son estructurales y el derecho penal no tiene la capacidad de erradicarlas.

sobre el consentimiento a la hora de tipificar la trata. La exposición de motivos es clara al respecto. Sin embargo, la redacción actual de la ley se debe a los grupos que así cabildaron su emisión en 2007 y su reexpedición en 2012. Son, para pronto, grupos abolicionistas: afirman que la opresión es la única experiencia que tienen y pueden tener las mujeres involucradas en el comercio sexual o erótico y que este es intrínsecamente indigno, por lo que siempre constituye un delito. Me refiero a la Comisión Interamericana de Mujeres de la OEA, al Consejo Consultivo de UNICEF, a las

asociaciones Sin Fronteras y CATWLAC y a congresistas como Rosi Orozco. Gracias a ellos, las normas y los programas contra la trata en México tienden al abolicionismo. Así, cuando los ministros consultaron las fuentes nacionales para resolver este amparo, se encontraron con un discurso que no distingue entre el trabajo y la trata.

La realidad de la que hablan los abolicionistas existe: hay mujeres que son víctimas de este delito, pero no es ubicua la dominación *absoluta* de las mujeres, ni siquiera es frecuente. De ahí que la Primera Sala podría haber reconocido una verdad alternativa: la de las mujeres que afirman, con plena convicción, dedicarse de manera voluntaria al sexo y el erotismo. La Sala podría haber dicho, como lo hace el Protocolo de Palermo (el principal convenio internacional en esta materia), que el consentimiento de la supuesta víctima no se tendrá en cuenta *siempre y cuando* se pruebe que hubo coacción sobre ella. Con esta interpretación se habría evitado que los jueces sigan ignorando los testimonios de las trabajadoras sexuales. Y es que cuando este tipo de comercio es aceptado como trabajo, no queda claro que se afecte la dignidad de las personas, salvo que consideremos, como hacen los abolicionistas, que dicha actividad es indigna *per se*.

Peor aún, con su resolución, la Sala confirmó la creencia de que el derecho penal es un medio idóneo para salvaguardar la dignidad de las mujeres de esa industria. Pero quienes confían en el derecho penal se equivocan. Primero, porque no es cierto que todas las mujeres que venden sexo o intercambian prácticas eróticas por dinero sientan que su dignidad se vea comprometida al hacerlo. Segundo, porque el derecho penal no ofrece soluciones reales para las que sí son coaccionadas. Las causas que orillan a las mujeres a aceptar esta coacción son estructurales y el derecho penal, centrado por su naturaleza en la retaliación individual, no tiene la capacidad de erradicarlas.

Finalmente, aunque es cierto, según la jurisprudencia, que los ministros no deben analizar los hechos delictivos, también lo es que no tenían motivos para evadir el estudio de cómo funciona la ley contra la trata. La Corte, así como reconoció la realidad de las personas que son sometidas a “abusos, malos tratos, tortura y otras clases de ofensas” por este delito, también pudo haber atendido la situación de los trabajadores, *bombres y mujeres*, procesados judicialmente por vivir de la industria sexual o la erótica. Los jueces consideran, de forma sistemática, que estos trabajadores se vuelven tratantes y explotadores al recibir pagos por sus servicios como edecanes, vestuaristas, personal de limpieza, meseros, DJ's, bármanes o guardias de seguridad, pues se considera que se apropian de la plusvalía de las trabajadoras sexuales, sus compañeras. Esta clase de trabajadores constituyen el grueso de los sentenciados por trata sexual, de acuerdo con un informe del Área de Derechos Sexuales y Reproductivos del CIDE, próximo a publicarse. En general, los tribunales no condenan a los criminales de alto perfil que imaginamos al escuchar “trata de personas”. En la campaña penal contra la trata, los peones caen primero y, aparentemente, solo caen ellos. El sistema de justicia penal impacta con mayor fuerza a quienes tienen menos recursos para hacerle frente, y así refuerza otra desigualdad, la de clase. De haber reconocido esta situación, los ministros podrían haber revertido los efectos diferenciados que tiene el derecho penal en los trabajadores de esta industria. Pero no fue así. El lente del abolicionismo impide ver algo que no sea la subyugación de los hombres a las mujeres, a costa, claro, de un derecho más equitativo y justo no solo en términos de clase, sino también de género. —

CLAUDIA TORRES estudia el doctorado en derecho en la Universidad de Harvard y es especialista en trata de personas



SOCIEDAD

Incels: Virginidad, frustración y venganza



**NAIEF
YEHYA**

co antes de subir a una furgoneta en busca de víctimas que atropellar en Toronto. Los *incels* o *involuntary celibates* (célibes involuntarios) son individuos que así se autodenominan en el laberinto de blogs, redes sociales y foros de discusión en Reddit, 4chan y en páginas especializadas en internet donde reina el sexismo. Los *incels* han creado en esos espacios virtuales una especie de comunidad de víctimas rencorosas, una alianza de

a rebelión de los *incels* ha comenzado.”

Esas fueron las palabras que Alek Minassian publicó el 23 de abril de 2018, en Facebook, po-

solidaridad de insatisfechos sexuales, con un delirante código de honor que están a la vez furiosos por su condición y orgullosos de su militancia antifeminista y antifemenina. Este es un movimiento que se debe a internet y las comunicaciones digitales. Las entradas incluyen confesiones avergonzadas de virginidad, insultos a las mujeres que los ignoran (*stacies* o *femoids*) y a los hombres que tienen éxito en el amor (*cbads*), reclamos histéricos por la injusticia que los aflige, planes de genocidio, denuncias de complotos antimasculinos y propuestas para legalizar la esclavitud sexual, la mutilación femenina y el exterminio de las feministas.

Este grupo desciende de un linaje de odiadores de mujeres que tiene sus orígenes inmediatos en los

“activistas de los derechos masculinos” (MRA, por sus siglas en inglés) de los años noventa, quienes entre otras causas criticaban la supuesta preferencia que se daba a las mujeres en los juicios de divorcios y en la custodia de los hijos. Con el tiempo sus ataques derivaron en frivolidades, como demandar a bares que tenían *ladies night* por discriminación de género. A estos siguieron otros grupos que han integrado una subcultura de la rabia y la frustración masculina, la “andrósfera” (la “Manosphere” o esfera masculina), donde caben los Pickup Artists (PUA) o “artistas del ligue”, quienes presumen de contar con estrategias para persuadir a las mujeres de tener sexo con ellos, y para quienes la masculinidad y su revancha de género se mide en el número de mujeres con las que se han acostado. Si bien los PUA claman por la legalización de la violación, los Men Going Their Own Way (MGTOW) u “hombres que van por su propio camino” odian tanto a las mujeres que optan por renunciar a todo contacto con ellas. Por su parte los *incels* sueñan con que el Estado garantice la repartición del sexo, es decir de los cuerpos femeninos entre los hombres que lo merezcan. Estos grupos no tienen ideologías coherentes, sino una serie de visiones surgidas por considerarse como una clase despojada, marginada y victimizada, no tanto por una política, sino por caprichos emocionales (hormonales), insensibilidad y crueldad. De ahí que su “rebelión” sea en contra de todas las mujeres. Coquetean tanto con el autoritarismo como con la anarquía, pero sus foros están infestados de trolls que hacen aún más confusas sus propuestas. Lo que une a estos grupos es la “filosofía de la píldora roja”, un concepto inspirado en la película *The Matrix*, en la que escoger la pastilla roja sobre la azul equivale a confrontar la cruda realidad, en vez de seguir inmerso en la ignorancia. Así creen renegar del conformismo y la ceguera impuestos por las normas sociales y por la gran conspiración feminista que planea emascular a todos los hombres.

Ese odio se materializó en el mencionado ataque de Minassian, un hombre de veinticinco años sin antecedentes penales que atropelló a docenas de peatones en North York, mató a diez personas y dejó malheridas a catorce más, para luego rendirse e intentar que la policía lo ejecutara *in situ*. El suyo no fue el primer ataque de un *incel*. Antes George Sodini, un analista de sistemas de 48 años, irrumpió en un gimnasio a las afueras de Pittsburgh, en 2009, donde mató a tres mujeres e hirió a otras nueve antes de suicidarse. Hasta el crimen de Minassian el guía espiritual del movimiento había sido Elliot Rodger, de veintidós años, quien asesinó a seis personas e hirió a más de catorce con un cuchillo, una pistola y un auto, el 23 de mayo de 2014, en Isla Vista, California. Antes de suicidarse, Rodger fue autor de un manifiesto que anuncia su venganza en contra de la humanidad y culpa a las mujeres de su soledad y su virginidad, ahí se denomina a sí mismo: *the supreme gentleman*. Con su crimen Minassian podría arrebatarle ese título.

La cultura de supremacía masculina de los artistas del ligue parece haber surgido del programa de concursos *The Pickup Artist*, de la cadena VH1. En ese *reality show* los participantes, todos fracasados en el amor, eran guiados en el arte del ligue a través de una variedad de pruebas en las que debían demostrar sus destrezas para la conquista. En el programa *How I met your mother*, Barney Stinson (Neil Patrick Harris) es un artista del ligue con su propio blog, código de comportamiento con sus *wingmen* y un léxico rebuscado. Hubo quienes tomaron en serio estas técnicas e incluso pagaron por cursos. Eventualmente los decepcionados comenzaron a expresar su desencanto y a darle forma a planes de venganza en sitios de internet como Puahate.

Los *incels* tienen nostalgia por un tiempo que no vivieron, en que las mujeres no tenían poder sobre su propio cuerpo. En realidad, no buscan

tener sexo ni mucho menos la justa distribución del mismo, sino dominar a las mujeres y convertirse en héroes de sus fantasías pueriles de represalias. Este es un movimiento de nihilistas solitarios, de víctimas del *bullying* y de pacientes con problemas mentales severos que enfatiza la miseria existencial al insistir en que el origen de sus deficiencias es genético y físico. Ese fatalismo los lleva a creer que la revancha pasa por la violencia, el miedo y el dolor contra la sociedad. Sus blancos favoritos son las feministas que hacen activismo en línea, contra las que lanzan ataques brutales y amenazas de violación o muerte. A menudo publican las direcciones y datos personales de sus víctimas (*doxxing*) para hacer el acoso más real y peligroso. Algunos pasan del hostigamiento en la pantalla al vandalismo y al terrorismo. Esta cruda expresión del cibersexismo va más allá de la simple misoginia ya que figuras públicas como Milo Yiannopoulos lo han incorporado a la agenda del movimiento racista y fascista de la *alt-right*.

La amenaza de los *incels* parece una preocupación absurda en un país como México donde se estima que siete mujeres son asesinadas brutalmente cada día. Gran parte de las mujeres en nuestro país viven bajo la amenaza constante del terrorismo misógino que ha cobrado más de 23,800 vidas en los últimos diez años. No obstante, la violencia antifemenina en línea es altísima en México y es de prever que comunidades de solitarios resentidos copien y adapten las ideas de los *incels*. Es difícil imaginar cómo combatir esta radicalización y neutralizar estas nacientes organizaciones de odio sin recurrir al espionaje y la censura. Pero respetar la libertad de expresión no puede ser lo mismo que permitir que un grupo convierta sus frustraciones sexuales y sentimentales en odio y en un manifiesto genocida. —

NAIEF YEHA es escritor. Su último libro es *Las cenizas y las cosas* (Literatura Random House, 2017).

LITERATURA

Casi todos los caminos llevan a Arreola

H

ALEJANDRO TOLEDO

ace tiempo hice un viaje ritual para conocer Zapotlán el Grande, un pueblo que de tan grande lo hicieron Ciudad Guzmán hace más de cien años...

Y hace cien, ahora, justo en 2018, que nació ahí, el 21 de septiembre de 1918, Juan José Arreola Zúñiga, en su infancia solo Juan, Juanito, Juanelo, Juanillo o incluso Juancho. Sin el José, pues, que se le impuso librescamente, y acaso lo distingue del otro Juan, escritor jalisciense, con el que se le une y desune.

El viaje desde Guadalajara es también un camino religioso que debe pasar, en rigor, por la Sayula de Rulfo, y con lo inclinado o pronunciado de la cuesta famosa, la Cuesta de Sayula (no la de las Comadres), en el ascenso uno se percata de los contrastes entre un sitio y otro, entre los temperamentos de un escritor y el otro, pues se va del páramo o el comal ardiente al espíritu airoso, explosivo, expansivo o volcánico, ya que cuando uno va llegando a Zapotlán destaca en el paisaje ese Nevado que se llama de Colima, “aunque todo él está en la tierra de Jalisco”.

A la entrada, hay una vieja estación de tren con un Arreola metálico de ta-

maño natural vestido de guardaguas. En el centro, en los portales, un negocio que se llama Arreola de Zapotlán ofrece dulces y repostería fina; ahí compré unas mermeladas. Si uno pasa a la hora indicada, en la iglesia se verá salir al campanero, que hace su ejercicio de sube y baja o baja y sube, guiado por la cuerda, como si se tratara de un títere. En tiempos de feria, aquello debe ser toda una imitación a escala de la novela *La feria* (1963). O viceversa. Una cosa y la otra terminan por fundirse. Y aunque sabemos que primero fue la real y luego la ficticia, ahora la segunda impone sus realidades.

El mercado está tapizado de tostadas, una de las obsesiones comunitarias; y nos remiten a las tostadas de camarón seco que preparaba Sara, esposa de Arreola, mientras era dictado el *Bestiario* al amanuense José Emilio Pacheco. Frente a la cafetería Confabulario está el sitio exacto en donde nació Arreola. Los taxistas suelen platicar de aquel hombre de capa negra y motoneta que iba por las calles de Zapotlán como héroe de historieta, y casi todos tienen una anécdota con él. Una mujer me dijo que era la fotógrafa de Arreola. Un dentista me contó que había sido el dentista de Arreola, además de su alumno, pues le

pagaba con clases literarias u ontológicas las consultas odontológicas.

Y estaba en Zapotlán, claro, Orso, hijo del escritor, ahora a cargo de aquella casa de madera construida en un cerro que Juan José, ya no Juan, Juanito, Juanillo o incluso Juanelo, armó con sus propias manos y con las manos de un carpintero de nombre Rogelio Barragán Espinoza, apodado “el Diablo” (con quien jugó, por lo general a medianoche, memorables partidas de ajedrez). Hay, como edición regional, un tomo que compila cien de ellas. Arreola *versus* el Diablo. Abre Arreola con e4; y responde el Diablo con un directo e5. Los peones se ven las caras. Se inicia el juego.

Alguna vez, Antonio Alatorre me refirió su encuentro con Arreola. Por no poderle costear sus estudios de secundaria, su padre lo metió a un seminario. Mas no tenía Alatorre vocación religiosa. Sus grandes hallazgos fueron el griego, el latín y el francés. Contaba: “Justamente después de salir de esa orden religiosa llegué a Guadalajara, donde conocí a Juan José Arreola, a quien considero como mi primer maestro. Arreola es cuatro años mayor que yo; en ese momento en edad real me superaba como veinte años.”

Hicieron juntos entre 1945 y 1946 la revista *Pan*. Antes, en 1943, Arreola había editado *Eos*. Hay un tomo del FCE que reúne en facsímil esos dos impresos. En un estudio introductorio, detalla Alatorre: “Arreola trabajaba de planta en el periódico *El Occidental* (el de entonces, sin relación con el que hoy lleva ese nombre). Allí lo conocí. Yo era colaborador externo: me encargaba, cosa curiosa, de llenar la ‘Página del agricultor’ (los martes) a base de tijeras y engrudo, que era el método con que Arreola hacía la ‘Página literaria’ (los domingos).”

Luego añade: “Lo que más claramente me sedujo de Arreola [...] fue su exaltado amor a las palabras, su gusto por ellas, su regocijo, sus celebraciones. Había palabras que le llenaban la boca y lo dejaban casi en éxtasis. Así la palabra Fuensanta. Así la palabra Orso.

Así la palabra magenta. [...] Y así centena- res y centenares de palabras, de ver- sos, de pasajes de prosa purpúrea y florida o de prosa acerada y concisa. [...] Con esto queda suficientemente expli- cado cómo el sentirme ‘al unísono’ con él convirtió mi primer año de filología (filología es ‘amor a la palabra’) en una fiesta continua. [...] Arreola fue para mí más, mucho más que un guía literario.”

El número 2 de *Pan* (de julio de 1945) abre con “Nos han dado la tie- rra”, de Juan Rulfo; sigue una rese- ña de Arturo Rivas Sáinz a *Páramo de sueños*, de Alí Chumacero; y ensegui- da vienen “Dos poemas”, de Antonio Alatorre. Los versos de uno de ellos, “Al unísono”, resumen su amistad con Arreola: “Sobre un tiempo gemelo fin- camos / un nido de momentos. [...] Hay que ver ciertos lados, / ciertos án- gulos sin aristas, invisibles, de ciertos asuntos. / Y hay que ponerse de acuer- do en qué matices, / en qué color de la risa. / Si un sonido raro de un li- bro, / si el tono de flauta o de viola / de una pequeña palabra...” Luego de es- te recuerdo, me dijo Alatorre: “Yo creo que Arreola es el ser que lleva más a flor de piel el amor al lenguaje, el de- leite de la palabra, esa manera que tiene de estar soltando frases simple- mente buscando la armonía, sin que- rer decir nada, solo por deleitarse, ese modo tan sensual de recitar a Carlos Pellicer o a Ramón López Velarde.”

Recuerdo haber perseguido a Arreola para que me hablara de Giovanni Papini. Sin suerte. Es curioso: tan- to él como Borges tienen deudas con el autor italiano. Borges reconoció tar- damente haberlo leído y olvidado, para darse cuenta luego de que el ol- vido bien puede ser una forma pro- funda de la memoria. En 1969, en Cambridge, compuso “El otro”; ató- nito, agradecido (así lo expresa en el prólogo al tomo de Papini de su Biblioteca Personal), “compruebo aho- ra que esa historia repite el argumen- to de ‘Dos imágenes en un estanque’”.

En la *Antología de la literatura fan- tástica* (1940), de Borges, Bioy y Silvina

Ocampo, aparece el cuento papiniano “La última visita del caballero enfermo”.

En sus conversaciones con Vicente Preciado Zacarías, el den- tista de Zapotlán (que las reunió en un libro de circulación regional), di- ce Arreola haber leído en 1943 *Gog, Palabras y sangre, Dante vivo, El crepúsculo de los filósofos y Lo trágico cotidiano*. El relato “El espejo que hu- ye”, antecedente de “El guardagu- jas”, ambos textos ferrocarrileros, lo lee en 1935 en el tren de Guadalajara a Zapotlán. Voy a Papini y copio es- tas líneas: “Señor hombre [...], es- te tren que ha llegado ahora, ¿no le ha dicho nada que convenga a nues- tro asunto? ¿Quiere que se la repita yo, humilde traductor, ya que sé tra- ducir la lengua de los trenes y de mu- chas otras cosas? Hasta hace pocos minutos este tren corría a una veloci- dad media de ochenta kilómetros por hora, pequeño mundo repleto e ilu- minado, a través de la campiña soli- taria y neblinosa. Y he aquí que de repente, se ha detenido, los habitan- tes de esta pequeña ciudad en fu- ga han desaparecido y el maquinista se seca la frente con aire poco satis- fecho. Las ruedas están quietas Perezosamente en las vías y los vagones, vacíos y oscuros, añoran el parloteo de los viajeros y las maletas de va- riados colores. Así termina una fu- ga cuando se viaja sobre vías.”

Se conversa en la estación, co- mo en “El guardaguja”, pero este es Papini más Kafka, con lo que la fór- mula original se altera, como si al carbón se le fundiera en ácido, dan- do la mezcla un producto nuevo.

En Zapotlán se acuerdan muy bien de cuando pasó por ahí Pablo Neruda. En el hotel donde se hospedó hay una placa que recuerda esos días. Llegó en *Bloomsday*: 16 de junio de 1942. A sus veintitrés años, Arreola tuvo dos en- cargos: pronunciar el discurso de bien-venida y recitar un par de poemas del chileno, “Farewell” y el famoso “Poema veinte”. Neruda, sorprendido por el joven declamador, lo invitó a conver-

tirse en su secretario particular, pero Arreola dudó en lanzarse a esa aventu- ra... Al salir de una cena, en la madru- gada, sorprendió a Neruda el cielo de Zapotlán, y dijo: “Aquí las estrellas se pueden tomar con la mano. Nunca ha- bía visto a las estrellas sobre los tejados, así de grandes, así de luminosas.”

Y continuó: “No se han dado cuenta del tesoro que tienen en estas monedas de oro.” En el recuerdo de Arreola, el aliento sideral de la noche los recibió con una lluvia de estrellas. “En medio de la noche se hizo un silencio total. Caminamos como hermanos hacia el centro del pueblo, y por un momento sentí que Pablo nos había revelado el misterio poético. Lo dejamos en el ho- tel Zapotlán; me despedí de los ami- gos y caminé hacia mi casa. Al pasar por el jardín los pájaros comenzaron a cantar y vi en el cielo la nube pasto- ra de mi pueblo; pensé por un instante en la inmortalidad” (*El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, p. 190).

Juan, Juanito, Juanillo, Juanelo e in- cluso Juancho dice haber estado bar- riendo frente a su casa, mucho antes de la visita de Neruda a Zapotlán el Grande, cuando le brotaron de los la- bios estos versos: “Mirad al buen sul- tán / contemplando las currucas, / compungido y derrotado / por el ejér- cito alemán”... Fue su arranque como escritor. Su primera intuición poéti- ca. Luego escribió “El barco” (que hay quien nombra equivocadamente co- mo “El bardo”), sobre un niño arre- pentido de dar una bofetada y que por la noche sueña con un barco ro- jo con velas blancas... Juan, Juanito, Juanillo, Juanelo e incluso Juancho se convirtió en Juan José Arreola, artesa- no de la palabra o artífice de complejos objetos verbales: universos infini- tos a veces concentrados en una so- la página o en unas pocas líneas. —

La versión completa de este texto podrá leerse en el sitio web de Letras Libres.

ALEJANDRO TOLEDO es escritor, editor y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.