



CINE

## Fantasías de venganza: De *Ms .45* a *Promising young woman*

R

FERNANDA  
SOLÓRZANO

Recuerdo la primera vez que vi a una mujer matar a un hombre (y, eventualmente, a varios). Lo hacía en venganza por haber sido violada, y para evitar que él y el resto agredieran a otras mujeres. La vi a mediados de los años noventa, dentro de un salón de clases. Yo era alumna de un curso dedicado al cine de Abel Ferrara, y ella era la protagonista de *Ms .45*, de 1981. Claro que, para entonces, ya había visto cine violento. Pero nunca algo así: una película sobre una mujer que tomaba la justicia por sus propias manos. Los vengadores que el cine me había presentado eran todos hombres que, si

acaso, vengaban el honor de una mujer cercana, es decir, su propio honor.

*Ms .45* fue mi puerta de entrada a un subgénero que todavía no identificaba por nombre: las llamadas *rape-revenge movies* (que en adelante llamaré “fantasías de venganza por violación”). Con el tiempo vería muchas más y aprendería a hacerlo con distancia. Confieso que la cinta de Ferrara me movió en lo visceral. Quizá por la novedad, me llenó de satisfacción.

*Ms .45* transcurre en Nueva York a inicios de los ochenta. Su protagonista, llamada Thana (Zoë Tamerlis), trabaja en un taller de costura. Tímida y discreta, no usa maquillaje y su forma de vestir es sobria. Thana es muda, pero esto no la aleja del resto de las modistas. Las chicas socializan.

Una tarde, después del trabajo, Thana es violada en un callejón. Sobrevive al ataque solo para, el mismo día, llegar a su departamento y encontrar dentro a un ladrón. Tomando ventaja de su mudez, el hombre también la viola. Esta vez, sin embargo, Thana golpea a su atacante en la cabeza con un objeto y lo remata con una plancha. Lleva el cuerpo a su tina, y el hecho de tenerlo ahí comienza a afectar su estabilidad mental. Lo desmembra para deshacerse de él y reparte los restos en distintas partes de la ciudad. Conserva del violador una pistola calibre .45, que da nombre a la cinta, y en adelante la descarga sobre todos aquellos que ella percibe como agresores: el piropeador que la sigue hasta un callejón; el fotógrafo de moda que la lleva a su estudio; un proxeneta que golpea a una prostituta; un jeque árabe que recoge mujeres en su limusina. Conforme adopta el rol de vengadora, Thana cambia su apariencia: se pinta los labios de rojo y usa vestidos de *mujer fatal*. Puede que sentirse en control la haga apropiarse de su sexualidad o que use esa apariencia como anzuelo para atraer a sus víctimas. En todo caso, elige vestirse de monja para ir a la fiesta de disfraces don-

de ocurre la ejecución final. (Para Ferrara, un cineasta católico, la redención es un tema central.) El director da a la fiesta una atmósfera de depravación. Ahí, Thana mata al hombre que más veces le puso las manos encima y quien también le dijo cosas denigrantes: su jefe. El trauma de la violación doble ha vuelto más arbitraria su elección de víctimas. Convencida, además, de que su misión tiene un sesgo espiritual —y con el atuendo para probarlo—, la monja armada mata a una decena de hombres. Para detener la masacre, una de sus colegas le entierra un cuchillo en la espalda. Thana intenta dispararle, pero se detiene cuando la reconoce. Antes de desvanecerse, emite la única palabra que se le escucha decir: “Hermana.”

¿Cómo esta espiral de violencia podría causar un sentimiento parecido a la satisfacción? Por el entendimiento, hasta hace poco compartido, de que las fantasías de venganza no son relatos literales: recurren a la hipérbole y así provocan catarsis. En las venganzas por violación, el asesinato de uno o varios hombres es, ante todo, un símbolo: cada hombre asesinado por Thana encarna tipos distintos de depredador. Participando de la convención, un espectador comprende que quien muere en pantalla no es un hombre con particularidades, sino la cara humana de un tipo de abuso. Cada que Thana descarga un tiro, se cumple la fantasía de que, por una vez, él no tuvo la palabra final.

A cuatro décadas del estreno de *Ms .45* podría caerse en la tentación de llamarla una película “feminista”. Sería un despropósito porque Ferrara no la concibió así. Sin embargo, en su película previa, *The driller killer* (1979), el director había inyectado al género *slasher* una dosis de denuncia social. Una película tan violenta que se prohibió en Inglaterra, *The driller killer* atribuía la locura creciente de su protagonista a la hostilidad de las calles de Nueva York. En este sentido, tanto esa película como *Ms .45* están más emparentadas con *Taxi driver* (1976),

de Martin Scorsese, que con el género de explotación. Si bien sus protagonistas terminan siendo asesinos terribles, ambas apuntan a un entorno (indiferencia, explotación, atropello) que contribuye a que las personas pierdan el sentido de la realidad. Del interés de Ferrara por señalar responsables se deriva que haya observado el sexismo de sus contemporáneos. El guion de Nicholas St. John deja ver que el comportamiento de los hombres asesinados por Thana es nefasto. No son víctimas circunstanciales de una mujer perturbada.

*Ms .45* es una de las pioneras del subgénero de fantasía de venganza por violación, pero también es una joya rara que se adelanta a su tiempo. No incluye una sola toma que sexualice a Thana (es ella quien se transforma, a su tiempo y en sus términos) y no se regodea con las escenas de violación. Y es que, hasta hoy, a este subgénero se le reprocha un doble discurso: condenar la violencia sexual y, a la vez, mostrar a una mujer al momento de ser violada desde ángulos que exhiben su cuerpo con innecesario detalle. Fue lo que caracterizó a las películas contemporáneas de *Ms .45*, como *I spit on your grave* (1978), de Meir Zarchi, que dedica casi media hora a la representación de una violación en grupo. En décadas posteriores, se movió la balanza para dar más peso narrativo y visual a los ajustes de cuentas. Algunas películas de este subgénero son homenajes más refinados a sus predecesoras (*Kill Bill* [2003], de Quentin Tarantino), otras son piezas de autor (*Dogville* [2003], de Lars von Trier) y otras desafían hasta al espectador más estoico (la magnífica *Elle* [2016], de Paul Verhoeven, sobre una mujer que toma el control absoluto de la narrativa de su violación). El movimiento #MeToo ha dado pie a revisiones interesantes del subgénero. Algunas directoras han vuelto a enfocarse en las escenas de violación, ahora volviéndolas realmente aberrantes (*The nightingale* [2018], de Jennifer Kent), y otras han llevado el factor venganza al terreno del ho-

rror (*Violation* [2020], de Madeleine Sims-Fewer y Dusty Mancinelli). De entre estas reelaboraciones, ninguna ha sido tan popular como *Promising young woman* (2020), escrita y dirigida por la inglesa Emerald Fennell, y nominada a cinco premios Óscar.

Cuando esto se publique, se sabrá si fue elegida como película del año, o como aquella con el mejor guion o con la mejor dirección. Espero que no. Toma riesgos, y eso se agradece, pero termina por recular. Su estética estilizada de luces neones y feminidad *camp* sienta un tono lúdico que luego se vuelve didáctico. Fennell presenta a su protagonista Cassie (Carey Mulligan) como un personaje excéntrico, casi de cómic: de día trabaja en una cafetería y, por las noches, finge alcoholizarse en bares para atraer hombres que intentarán aprovecharse de su estado de indefensión. Llegado el momento, Cassie los confronta. Lo hace para vengar el suicidio de su amiga Nina, siete años antes, por depresión. Nina fue violada por compañeros de su universidad; cuando reportó el hecho con los directores, estos se negaron a castigar al agresor principal.

Casi todas las vengadoras seriales lo son en nombre de otras mujeres. Cassie, por su parte, revela un rasgo problemático. Su personalidad excéntrica es más bien una especie de máscara pegada a la piel. Pronto queda claro que, tras la muerte de Nina, Cassie puso en pausa todo —estudios, relaciones, pasatiempos— y anuló su propia vida al igual que otros anularon la vida de Nina. En el caso de otras vengadoras, el trauma en carne propia explica una cacería humana que, tarde o temprano, ha de ser detenida. Sin embargo, Cassie hace una interpretación oscura de la noción de sororidad: se identifica con Nina desde la muerte, y no desde la posibilidad de vivir. Esto llega a su clímax en el último acto de la película (adviento *spoilers*). En posesión de un video que documenta la violación de Nina, Cassie se disfraza de *stripper* y se infiltra en la despedida de soltero del principal culpable.

Todavía en personaje, Cassie lo espasa a una cama de postes. Ya inmovilizado, le recuerda su trasgresión. Este *set up* de fantasía de venganza toma un giro siniestro: el confrontado se libera, forcejea con Cassie y la asfixia. La escena es lenta y sádica, no muy distinta de aquellas que explotan una violación. Se ha dicho que la trama es astuta porque Cassie, al presentir su muerte en manos de los violadores de Nina, había enviado el video de la violación a la policía y programado mensajes de texto “ácidos” que se leerían después de su muerte. No es por ser aguafiestas, pero nada en el guion sugería que, para hacer la denuncia, se requería la autoinmolación.

Más allá de que *Promising young woman* idealice la autovictimización, su problema es la trampa que tiende al espectador. Hacerse pasar por subversiva y ser más bien reaccionaria. Fennell ha dicho que su desenlace busca recordar a la audiencia que las mujeres siempre salen perdiendo. Pero insisto: nada en la lógica de la película hacía inevitable la muerte de Cassie. Fennell quiso integrar géneros que complacen a dos tipos de audiencias: las que buscan el placer vicario de castigar a un culpable simbólico y las que exigen que los personajes sean ejemplo de comportamiento. El intento hizo corto circuito y el resultado es un relato de dirección confusa. El equivalente cinematográfico a invitar a alguien a tomar asiento para luego quitarle la silla. Se ha dicho que esta fantasía de venganza “inspira a las mujeres de una nueva generación”. Es inquietante pensar que la muerte autoinducida de su protagonista sea vista como aspiración. A la idea de que su protagonista exuda *empoderamiento*, opongo que no hay mujer más poderosa que aquella que, dada la opción, elige la supervivencia. Cassie la descartó. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y conduce el programa *Enquadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.

## MÚSICA

# El pianista que no amaba los pianos



**EDUARDO HUCHÍN SOSA**

A pesar de haber alcanzado la fama como uno de los más prodigiosos pianistas del siglo XX, Glenn Gould (1932-1982) no quería ser recordado como un simple intérprete. Decía de sí mismo que era “un escritor y comunicador canadiense que toca el piano en su tiempo libre” o “una suerte de hombre renacentista”, un poco para dar una idea del amplio rango de sus intereses, en los que había lugar para las kilométricas conferencias telefónicas, los ensayos sobre Yehudi Menuhin o Barbra Streisand, la radio experimental y los programas de televisión.

De hecho, sus hábitos no eran propiamente los de un hombre que amara los pianos: se jactaba de ensayar lo mínimo, aborrecía el uso del pedal, “le preocupaba más cómo sentía el instrumento al tacto que cómo sonaba”, en palabras de Kevin Bazzana, y decía cosas horribles de compositores canónicos como Chopin o Rajmáninov (y no menos veneno tenía para Mozart, Handel, el minimalismo y el jazz). “Resulta que el piano como instrumento no me gusta, prefiero el clavicordio”, afirmaba. Su estilo extravagante —con la nariz casi pegada a las teclas y en una silla notoriamente más baja de lo habitual— sacaba lo mejor de Bach, Webern y Berg, pero no del repertorio romántico (incluso si había grabado la versión “más sexi” de Brahms, según le dijo a un entrevistador). Su conocido desdén por las piezas tradicionalmente pianísticas era menos

**KATIE HAFNER**

**ROMANCE EN TRES PATAS**

Traducción de Pablo Chemor Nieto  
Ciudad de México, Elefanta/Universidad Veracruzana, 2020, 266 pp.

un capricho que una postura ideológica: pensaba que demasiados ejecutantes se regodeaban en la destreza técnica o la sonoridad de las grandes salas en detrimento de las ideas musicales. A su parecer, una interpretación solo valía la pena si tenía algo nuevo que decir. La complacencia, la presión del público y ese cariz de rivalidad entre la orquesta y el instrumento solista contaminaban las presentaciones en vivo; y, por si fuera poco, conseguir un piano acorde a sus necesidades se había convertido con los años en un verdadero dolor de cabeza. Siendo un artista exclusivo de la prestigiosa firma Steinway & Sons, no había Steinway que lo dejara satisfecho.

Las relaciones entre el pianista y la compañía fueron siempre conflictivas. Gould enviaba chocantes cartas a la fábrica con sugerencias para mejorar sus productos, como si la empresa no tuviera un siglo en el negocio. “Parece que quiere cualquier cosa salvo un Steinway”, llegó a decir uno de los ejecutivos. No era la primera estrella a tratar con pinzas, pero sí una de las más difíciles de complacer, sin contar con que cierta vez había demandado a uno de sus empleados por un saludo en exceso entusiasta que, según el músico, le había ocasionado una lesión en el hombro. Nunca quedó claro si el daño había sido real o fruto de la hipocondría.

Por mucho tiempo pensé que los vínculos que Gould mantenía con

ciertos objetos —la célebre silla que llevaba a todos lados, el piano ideal que no aparecía, la tecnología de grabación que aprovechó como ningún otro músico académico de la época, los coches de gran tamaño, los guantes de caucho que le cubrían los brazos— daban para un libro, en vista del breve espacio que ocupan en la exhaustiva biografía de Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*, y en *No, no soy en absoluto un excéntrico*, la serie de entrevistas que editó Bruno Monsiegeon, más centradas en sus ideas y en una que otra anécdota en verdad delirante, como la de su pleito con George Szell. La extraordinaria investigación de Katie Hafner, *Romance en tres patas*, enfocada en su encuentro con el piano que por fin lo haría feliz, cubre ese vacío y hace ver que detrás de los mejores álbumes de Gould había escondida una lucha entre el ego del artista, la labor artesanal del afinador, los problemas de una legendaria fábrica de instrumentos y los intereses alrededor de “uno de los pocos genios auténticos que está haciendo grabaciones hoy en día”, para usar la expresión de un importante directivo de la industria discográfica.

Hafner despacha con rapidez los lugares comunes de la vida de Gould: el aprendizaje al lado del chileno Alberto Guerrero, su carrera como niño prodigio y el lanzamiento de su primer disco —las primeras *Variaciones Goldberg*—, con el que alcanzaría una popularidad insospechada. A partir de ahí, *Romance en tres patas* se aleja de las biografías convencionales para sumergirse en el complejo mundo de la fabricación de pianos, la supervivencia de Steinway & Sons en tiempos de guerra y el accidentado camino que llevó al otro protagonista de este libro —el también canadiense Verne Edquist, nacido un año antes que Gould— de ser una carga para su familia, debido a su ceguera, a convertirse en uno de los más talentosos afinadores de pianos de su país.

Lleno de sugestivos detalles técnicos, *Romance en tres patas* reivindica

un oficio que a menudo necesita una década de trabajo y un millar de instrumentos en la práctica para alcanzar un dominio a la altura de la sala de conciertos. Un piano tiene 230 cuerdas que ajustar, de acuerdo a una combinación única de longitud, diámetro y tensión. Dado que no existe una receta universal, lograr que las notas suenen bien en cualquier tonalidad precisa de “un balance entre lo matemáticamente puro y lo musicalmente placentero”, para lo cual el criterio del afinador resulta crucial. A la par de todas esas dificultades, el arte de Edquist no solo se enfocaba en las cuerdas sino también en el fieltro de los martinetes que las golpean, una labor más ardua que permite regular el timbre. Gracias a la calidad de su trabajo, a principios de la década de los sesenta, aquel joven que años atrás había escuchado por casualidad a Gould probando pianos en la fábrica donde trabajaba se volvió el afinador de conciertos de Eaton’s, la distribuidora de Steinway & Sons en Canadá, y una pequeña parte de su talento entró a la historia de los discos.

No se sabe muy bien cómo el piano CD 318, el modelo que maravillaría a Gould, terminó en la tienda Eaton’s de Toronto, pero lo cierto es que apenas sus manos se posaron sobre él supo que era todo lo que necesitaba. Edquist, que para ese momento ya se había convertido en su afinador de cabecera, coincidió en que era un instrumento singular: tenía un sonido metálico de falso clavecín y un mecanismo ligero que le daba al ejecutante la sensación de control (Gould insistía en reducir la resistencia de las teclas, lo cual provocaba notas de rebote tan notorias que en la contraportada de uno de sus discos tuvo que disculparse por la presencia de “una especie de hipo” en los pasajes lentos). El episodio en el que Edquist trabaja en la tabla armónica y los martinetes, con la paciencia de un cirujano en el quirófano, impulsa a escuchar los discos de Gould con la atención que no lograría una reseña musical pro-

medio. Hafner describe con tal minucia el trabajo y las razones técnicas detrás de cada sonido que el deleite por ciertas grabaciones se vuelve también curiosidad. Para dar una idea: el CD 318 contribuyó a que Gould abordara del único modo satisfactorio los *intermezzi* de Brahms, uno de los baluartes de ese romanticismo que tanto se le oyó criticar. Su interpretación de 1961 que el propio pianista describió “como si en realidad estuviera tocando para mí mismo, pero dejando la puerta abierta” no habría sido posible en un instrumento común. El milagro debía atribuirse a Gould, en primera instancia, pero, en no menor medida, a todos los técnicos responsables de reparar y regular el CD 318.

El descuido de unos trabajadores que dejaron caer el piano durante un traslado llevó la historia a un nuevo nivel. Hafner es hábil para poner en escena no solo la locura del músico al momento de enterarse de la tragedia, sino los roces que llegó a tener con Steinway & Sons, empeinado como estaba en que la maquinaria tenía arreglo. La odisea para encontrar un sustituto para sus grabaciones futuras, en especial la de sus segundas *Variaciones Goldberg*, puso en una situación crítica sus acuerdos con la compañía y, en realidad, agrió su relación con todo mundo.

Después de la muerte del pianista, sus objetos más apreciados siguieron una vida propia, entre ellos, el CD 318 que ahora se encuentra en el Centro Nacional de las Artes de Canadá. Ha aparecido en películas y se ha utilizado en infinidad de conciertos, no todos del tipo de música que Gould habría aplaudido. Durante una presentación, un jazzista juró haber experimentado una fuerza, acaso demoniaca, frente al mítico piano de Gould: “Me senté a tocar a Monk”, dijo en aquella ocasión, “pero salió Bach”. —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).



## CIENCIA

# El misterio marciano

in memoriam Rafael Navarro González, explorador de Marte



GABRIELA FRÍAS VILLEGAS

El gran astrobiólogo y divulgador científico Carl Sagan sostenía “que la ciencia y la ciencia ficción han efectuado una especie de danza durante

los últimos dos siglos”. En pocas palabras, los científicos hacen un descubrimiento que inspira a los escritores de ciencia ficción y después los jóvenes leen ciencia ficción que los hace soñar con convertirse en científicos.

Esto es cierto en el caso de Marte y la euforia que provocó el libro *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, escrito en 1949, y que inspiró a varias generaciones de niños a convertirse en exploradores del planeta rojo. Y es que el escritor imaginó Marte como un lu-

gar idílico. Tenía dunas de arena azul y mares secos. Había canales que transportaban agua y las viñas se erguían en los patios. Sus habitantes eran seres morenos, con ojos amarillos, que vivían en casas de cristal. Los niños jugaban con insectos metálicos y arañas doradas.

Hoy en día, sabemos que Marte es un planeta muy diferente al que Bradbury imaginó. De entre los planetas del sistema solar, es el más parecido a la Tierra. Está cubierto de arenas rojas y tiene cañones, volcanes y ríos secos. En su superficie hay agua en forma de hielo. Al igual que nuestro planeta, tiene un día de veinticuatro horas, pero es mucho más frío, con temperaturas que alcanzan los -50 grados centígrados. Además, no hay ningún ser vivo en su superficie y es el único planeta que está habitado solamente por robots.

El 18 de febrero llegó a Marte el más joven de sus habitantes robóticos, llamado *Perseverance*, construido por el Jet Propulsion Laboratory de

la NASA. En un impresionante despliegue tecnológico, con imágenes dignas de una película de ciencia ficción, el robot se posó suavemente en el cráter Jezero, con ayuda de un paracaídas que llevaba un mensaje cifrado en código binario, que decía: “atrévete a hacer cosas grandiosas”. Se bautizó al lugar de amartizaje como Octavia E. Butler, en honor de la escritora norteamericana de ciencia ficción, ya que, de acuerdo con la NASA, “sus novelas inspiran a los científicos e ingenieros de la actualidad para construir un futuro más equitativo para todos los seres humanos”.

*Perseverance* es un vehículo robótico del tamaño de un auto, semejante a su predecesor *Curiosity*, pero con mayor movilidad. Lleva más cámaras de alta resolución que cualquier misión interplanetaria de la historia y viajó junto con el helicóptero *Ingenuity*, el primer objeto volador en Marte.

Uno de los principales objetivos de *Perseverance* es probar algunas de las tecnologías que serán necesarias en el momento en que los primeros seres humanos lleguen Marte. Por ejemplo, probará un instrumento llamado MOXIE, que producirá oxígeno a partir del bióxido de carbono de la atmósfera marciana. Además, usará el instrumento MEDA para identificar en qué parte de la superficie se puede encontrar agua e investigar algunas características del planeta, como el polvo, el clima y otros factores que pudieran afectar a los astronautas que en el futuro vivan y trabajen en Marte.

Se espera que las primeras misiones tripuladas por seres humanos lleguen al planeta rojo en 2030, pues, como hemos visto en la serie *Marte* producida por National Geographic, la compañía SpaceX, en colaboración con la NASA, está avanzando en la construcción de cohetes capaces de ir a Marte y regresar a la Tierra. Tal vez en pocos años podamos ser testigos de los retos que enfrentará la primera colonia humana en suelo marciano, que probablemente serán similares a aquellos que enfrentó el astronauta Mark Watney en la novela *El marciano*, de

Andy Weir, que a la vez inspiró la película de ciencia ficción de Ridley Scott. Sin embargo, antes de que llegue ese momento, las misiones que se encuentran actualmente en nuestro planeta vecino tratarán de encontrar pistas para resolver un misterio: ¿hay o alguna vez hubo vida microbiana en Marte?

Una de las principales hipótesis es que en el pasado Marte era muy similar a la Tierra. Hace 4,500 millones de años, era un planeta con una atmósfera densa, rica en dióxido de carbono, hidrógeno y nitrógeno, que tenía las condiciones adecuadas para que surgiera la vida.

Anteriormente, se han enviado varias misiones para buscar rastros de vida en nuestro planeta vecino. Un ejemplo de ello son las misiones gemelas *Vikingo* que se lanzaron en 1975 con el objetivo de encontrar rastros de vida microbiana y que realizaron tres experimentos usando suelo marciano. Desafortunadamente, sus resultados arrojaron que no había vida en el planeta rojo, lo que provocó que la NASA perdiera interés en él y suspendiera el financiamiento para su exploración.

Fue hasta 2010 cuando el astrobiólogo mexicano Rafael Navarro González (1959-2021) del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, en cuyo honor la NASA acaba de nombrar una montaña marciana, junto con Christopher McKay, del Centro de Investigación AMES de la NASA, y Peter Smith, de la Universidad de Arizona, repitieron los experimentos de las misiones *Vikingo*, pero usando suelo del desierto de Atacama en Chile, un lugar muy seco, con poca vida, una especie de Marte en la Tierra. El resultado de los experimentos fue desconcertante: no encontraron restos de materia orgánica asociada a la vida en Atacama, lo cual es incorrecto. Entonces, Navarro y sus colegas se percataron de que los experimentos que se habían realizado en Marte para detectar materia orgánica tenían que replantearse. Este y otros descubrimientos desataron un nuevo interés en el planeta entre la comunidad científica. Por ello, en 2011, se envió la misión

*Curiosity* a explorarlo. Dicha misión descubrió, entre otras cosas, que el cráter Gale, su lugar de amartizaje, pudo haber albergado un lago con vida microbiana hace varios millones de años.

*Perseverance* continuará con los estudios que inició *Curiosity* y buscará signos de vida primitiva en Marte. Para esto lleva consigo un instrumento llamado SHERLOC, capaz de encontrar materia orgánica, y el experimento PIXL, que analizará la composición química del suelo marciano. Por otro lado, *Perseverance* obtendrá muestras de rocas que, por primera vez, viajarán a la Tierra a bordo de una misión futura.

Y ¿qué pasará si finalmente los científicos encuentran que en el pasado existió vida marciana, por ejemplo, bacterias primitivas? Como comentó Navarro en varias ocasiones, “si encontramos vida en Marte, lo primero que se tendría que estudiar es si tuvo un origen independiente al nuestro o si se trata de una segunda génesis”.

Si no se encuentra vida en Marte, es posible que en el futuro se inicie su terraformación, es decir, el proceso para convertirlo en un lugar similar a la Tierra. En su trilogía marciana, compuesta por las novelas *Marte rojo*, *Marte verde* y *Marte azul*, Kim Stanley Robinson imaginó que los primeros cien habitantes llegaban a Marte en 2026, y que iniciaban el proceso de terraformación, modificando al planeta rojo, seco y muerto, para transformarlo en un planeta vivo, con numerosas especies animales y vegetales y una atmósfera respirable para el ser humano. En la realidad, de acuerdo con los astrobiólogos, este proceso podría tardar cerca de mil años, lo cual, aunque parece una eternidad, es un parpadeo en la historia de la humanidad. Si no se encuentra vida en Marte y en el futuro logramos colonizar y terraformar al planeta rojo, tal vez se hará realidad una de las conclusiones de Bradbury en el cuento “El picnic de un millón de años”: los marcianos del futuro seremos nosotros. —

**GABRIELA FRÍAS VILLEGAS** es comunicadora de la ciencia en el Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM.

## JUSTICIA

# No todo tiempo pasado fue mejor



**VIANNEY FERNÁNDEZ VILLAGÓMEZ**

En la Nueva España, durante el siglo XVI, no era inusual que a mitad de la noche un grupo de soldados sacara a alguna persona de su casa para llevarla a las mazmorras. Sin tener claro cuánto tiempo pasaba privado de la libertad, y con la desesperación que eso le provocaba, el preso era llevado ante los inquisidores, quienes lo amenazaban con torturas si no decía la verdad. Ante ellos, debía probar que era una persona de fe y, por lo tanto, inocente. El problema muchas veces era que los prisioneros no sabían cuál era el delito por el que se les apresaba, ni mucho menos quién los había acusado. Hasta el día del auto de fe, el ahora declarado culpable, su familia y el resto del pueblo conocían la sentencia: quince azotes por blasfemia. Nadie sabía qué pasó en las mazmorras ni cómo los inquisidores llegaron a esa pena; lo único que era del conocimiento público era el castigo.

Si bien esta escena parece lejana, hasta no hace mucho la justicia penal mexicana funcionaba bajo las mismas premisas que las del Santo Oficio de la Inquisición: la opacidad del proceso, la imposibilidad de refutar las acusaciones del fiscal, la presunción de culpabilidad y la certeza de que, sin importar el delito, el castigo sería el más severo posible. Diversas voces comenzaron a cuestionar si es-



ta era la mejor forma para acceder a la justicia hasta que, finalmente, en junio de 2008, se aprobó una reforma constitucional que marcaba el tránsito hacia un sistema de justicia penal acusatorio, cuyos principios son publicidad, presunción de inocencia y oralidad.

Su implementación en todo el país tardó ocho años, por lo que ha estado en pleno funcionamiento desde 2016. A menos de cinco años de existencia, sus críticos lo ven como un experimento fallido porque, argumentan, las reglas se han vuelto tan laxas que son la causa de los altos niveles de impunidad que se han observado año con año. Por lo que concluyen necesario regresar a la lógica inquisitorial.

Quienes formamos parte del World Justice Project nos dimos a la tarea de buscar evidencia sobre los primeros efectos del sistema penal acusatorio en México. Aunque detectamos tareas pendientes, también identificamos cambios que apuntan hacia una dirección esperanzadora: el sistema penal acusatorio se aproxima cada vez más a lo que es admisible en el Estado de derecho.

### TODOS SOMOS INOCENTES HASTA QUE SE DEMUESTRE LO CONTRARIO

Bajo la lógica inquisitorial, la persona acusada debía enfrentar su proceso bajo el supuesto de culpabilidad por *default*. La versión del ministerio público plasmada en la averiguación previa era la única verdad, aunque no fuera cierta. En tales circunstancias, se podría acabar en prisión no por haber cometido un delito, sino por no contar con los recursos necesarios para una defensa eficiente o por desconocimiento de lo que estaba ocurriendo en ese momento.

Con el sistema penal acusatorio, la presunción de inocencia se convirtió en el punto de partida del proceso. Ahora, es responsabilidad de la fiscalía probar la veracidad de sus dichos y es derecho de la persona imputada presentar una contraargumentación al respecto. Todo esto mediante la palabra hablada. Los datos obtenidos de la Encuesta Nacional de Población Privada de la Libertad (ENPOL) 2016 realizada por Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) demuestran una tendencia al alza en el número

de personas sentenciadas que reconocen su culpabilidad de forma explícita.

Además de garantizar el respeto a los derechos de las personas imputadas, la presunción de inocencia asegura que solo las personas culpables vayan a prisión: mientras que el 50.2% de las personas sentenciadas en procesos iniciados en 2011 habían admitido haber cometido un delito o ser cómplices de uno, en 2016 ese porcentaje fue de 57.3%.<sup>1</sup>

### LA PUBLICIDAD Y ORALIDAD COMO ANTÍDOTO PARA LA OPACIDAD

Uno de los atributos más representativos de la dinámica inquisitorial es la secrecía de los procesos. Las deliberaciones sobre el destino de una persona eran llevadas a cabo a espaldas del escrutinio público. Incluso, el proceso era inasible para la persona acusada, aun estando presente: luego de un intercambio escueto de términos jurídicos, el juez —basado en lo escrito en un proyecto formulado por un tercero— dictaba sentencia.

Con la entrada en vigor del sistema penal acusatorio, el proceso judicial se volvió abierto, claro y equilibrado. Al respecto, en WJP encontramos<sup>2</sup> que cerca del 62% de las personas privadas de la libertad que llevaban un proceso o que habían sido sentenciadas bajo las reglas del sistema penal acusatorio habían contado con público durante sus procesos. Esta proporción es del 29% para las personas privadas de la libertad con procesos o sentencias dictadas bajo la lógica anterior.

Además de la presencia de un mayor número de personas en la sala, el sistema penal acusatorio asegura que la persona imputada tenga más conocimientos de lo que sucede durante sus procesos. Así, con datos de 2016,

1 World Justice Project, *¿Qué (no) es la puerta giratoria? Mitos, metáforas y evidencia*, México, WJP (reporte inédito).

2 Los datos referidos son parte de los hallazgos presentados en *Memoria estadística de la transición entre dos Méxicos. Logros y retos del Nuevo Sistema de Justicia Penal*, México, 2019 (disponible en: worldjusticeproject.mx).

se estima que 56% de las personas procesadas y sentenciadas bajo el sistema penal acusatorio habían percibido que el juez fue transparente explicando sus decisiones y 53% consideró que el fiscal fue claro al formular su acusación. En contraste, solo el 23% de las personas con procesos iniciados o sentencias dictadas bajo la lógica inquisitorial reportaron que el juez había sido claro y 39% de ellas dijeron lo mismo respecto a la parte acusadora.

### EL CAMINO POR RECORRER

Aunque preliminares, estos resultados indican que el sistema penal acusatorio camina hacia la dirección esperada. Sin embargo, quienes piden regresar a la lógica inquisitorial argumentan que estas reglas son fáciles de eludir y exacerban la impunidad. Nada más alejado de la realidad. El sistema penal acusatorio exige a todos los actores procesales un desempeño apegado a la legalidad y a la rigurosidad científica para ofrecer una versión de los hechos libre de especulaciones.

Las reglas no son laxas, los estándares son altos. Por ello, la solución al combate a la impunidad no pasa por la modificación del marco legal para que cada vez esté más cerca del pasado; la apuesta que hicimos como país por el sistema penal acusatorio debe ser correspondida con reformas y políticas públicas para que las actuaciones de las policías, las fiscalías, las defensorías y el poder judicial estén a la altura de las exigencias de esta forma de entender la justicia.

Es complicado revertir siglos de inercia en un periodo de quince años; la proeza se vuelve casi imposible si, desde los primeros pasos hacia una nueva ruta, suspiramos con nostalgia por los mismos principios que el Santo Oficio de la Inquisición seguía. La evidencia es contundente: no todo tiempo pasado fue mejor. —

**VIANNEY FERNÁNDEZ VILLAGÓMEZ** es investigadora en el World Justice Project en el área de Justicia Penal.

### ARTE

# Magdalena Martínez Franco: la cámara oscura de la mirada



**MARÍA EUGENIA SEVILLA**

Rafaela pide una pausa. Le duele la cabeza. Tiene ya dormidas las yemas de los dedos: *ver* con las manos le implica un gran esfuerzo mental. Rafaela

ronda los sesenta y atiende un puesto en la Merced. Perdió la vista hace varios años a causa de la diabetes y se ha tomado muy en serio el encuentro con la obra plástica de Magdalena Martínez Franco. Dice que es como si hubiera sido hecha especialmente para ella.

No se equivoca. Martínez Franco es una artista visual rara: su creación no es para la vista. O no solamente. Muchos de sus cuadros, esculturas e instalaciones, de innegable armonía óptica, liberan su mayor potencia a través de esa otra forma de mirar que se despliega al cerrar los ojos.

Rafaela detiene su recorrido sobre un relieve en malla metálica. Sus líneas curvas y sensuales dialogan con otro cuadro, totalmente negro, que de lejos remite al momento en que un fluido burbujeante quedara ahí, suspendido en el tiempo. Mientras el ojo captura veloz aquel instante fosilizado, Rafaela se pierde en su materialidad, en sus sinuosidades. En la punta de sus dedos el tiempo es otro; expandido, el instante es una duración.

Encontrarse con la obra de Martínez Franco es abrir un portal. Y cruzarlo a tientas. Es transitar por el pliegue incierto entre territorios que se traslapan: el tacto y la mirada.

“El tacto te hace apropiarte de la obra de la manera más íntima; no hay nada entre ella y tú. Es un sentido fundamental, lo más primitivo: nuestro primer contacto con el mundo cuando nacemos. Nos envuelve totalmente a través de la piel, el órgano sensorial que contiene nuestro ser y a la vez nos permite abrirnos a lo otro. Por eso a la gente le da repelús tocar o que la toquen, lo sienten invasivo. Sin embargo, hay miradas que son más violentas que un contacto”, reflexiona la artista mexicana que ha presentado su obra en museos y galerías de once países de Asia, Europa y América.

Y enfatiza: “A pesar de su gran complejidad, el tacto se ha explorado muy poco en el arte.”

Martínez Franco comenzó a preguntarse por la estética del tacto a partir de su trabajo escultórico, a principios de los años noventa, cuando cursaba el posgrado en la Academia de San Carlos. Le perturbaba que, siendo un arte tridimensional, estuviese ceñida al dominio del ojo. La percepción siempre parcial de la pieza le parecía una experiencia mutilante. Le inquietaba que la vista, esa flecha que se lanza desde lejos, tocara la obra siempre a distancia, referida a la memoria sensorial de texturas conocidas: la pie-



dra, el metal, las resinas o la madera tallada, con las consabidas temperaturas que la luz le permite anticipar.

“¿Por qué no podemos tocar? Esa pregunta me llevó, primero, a liberar la escultura de su base fija. Empecé a colocar las piezas en arena o aserrín para que la gente pudiera tomarlas con las manos, verlas y sentir las desde todos sus ángulos, siempre de una forma lúdica. Tomar algo te da cierto sentido de posesión, y es lo que me gusta, que al tomar la pieza la haces más tuya que al solo contemplarla.”

Más próxima al arte abstracto que al figurativo, a Martínez Franco le interesaban las formas orgánicas cuya plasticidad invita a acariciar superficies, adentrarse en blanduras, a cachondear con la obra. Bajo el título de *Formas blandas*, esta serie inauguró en 1994 un acercamiento a su trabajo, que fue cediendo preponderancia a lo que aún parecía una transgresión: el acto de tocar la obra de arte.

“Empecé a acercarme a los ciegos y débiles visuales porque sentí que tenía mucho que aprender de su sensibilidad”, dice. Y así también comenzó a vendarle los ojos al resto del público.

El desplazamiento entre territorios sensoriales se convirtió en un distintivo de su práctica artística, la cual ha complementado con la impartición de talleres de arte para ciegos en las bibliotecas José Vasconcelos y de México, que poseen acervos en braille. “Lo que más me ha llamado la atención es que enfrentarse a mis piezas es un proceso igualmente complejo tanto para quienes ven como para quienes no.”

En México, Martínez Franco fue pionera en abocarse a un sentido que a lo largo de la historia del arte se mantuvo acallado frente a la elocuencia de la vista. “Me tocó picar piedra”, reconoce. Fue hasta entrado el siglo xx que el acto de tocar comenzó a reclamar territorio. El antecedente más antiguo, en la crítica, está en las reflexiones de Johann Gottfried Herder, quien conceptualizó la pri-

macía de lo táctil en la escultura en el siglo xviii. Fue incomprendido: el tacto se consideraba incapaz de aportar una experiencia estética significativa –acaso por un eco platonista de estar más vinculado al cuerpo que a funciones intelectuales más elevadas.

Es precisamente el cuerpo a lo que nos acerca el trabajo de Martínez Franco, que mantiene una pregunta recurrente por la identidad y la otredad, la intimidad y la alienación; reflexiones que ha desplegado abundantemente en su producción visual y en su trabajo con bailarines de danza contemporánea.

El erotismo de una obra que transcurre en la piel es llevado, en la imagen visual, a la mirada del *voyeur*. Los videos, circuitos cerrados, instalaciones y series fotográficas de Martínez Franco revelan fragmentos, vistazos, un caleidoscopio de acercamientos que, en algunos casos, solo pueden ser vistos a través de una mirilla. En otros, la artista traduce los trazos de la luz en impresiones 3D, que abre al tacto sus volúmenes. En ellos, las sensaciones entre los dedos construyen una imagen mental inédita, y es ahí, en esa cámara oscura de la mirada, donde palpita la obra de arte.

“Mi obra cuestiona la hegemonía de lo visual. Es una manera de darle la vuelta a nuestra forma habitual de ver y darnos cuenta de cómo en realidad no vemos porque todo está supeditado a la vista.”

A lo largo de casi tres décadas, *Formas blandas* se ha desarrollado, pues, como el *work in progress* de una investigación medular en la propuesta de Martínez Franco: la mirada táctil.

En su ensayo “Tactilidad visual”, incluido en el libro *El fotógrafo ciego*, Iván Ruiz nos recuerda que vista y mirada no son sinónimos: mientras *visus*, en latín, se refiere a la percepción del órgano ocular, *mirari* tiene otros significados. El del castellano antiguo, similar al del latín, es un “asombrarse” o “admirar”, nociones que evolucionaron hacia “contemplar” y desembocaron en la

acepción moderna, referida al sentido de la vista como tal.

A diferencia del ver, el mirar, infinitamente más complejo, es siempre un acto extraordinario y reflexivo que, escribe Ruiz, “produce una especie de pacto entre quien mira y lo que es mirado”. Y, sobre todo, puede prescindir del ojo. El mirar es un acto de creación. Dice Borges: “ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, debo crear otra cosa: debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido”.

Antes, hay que atravesar el abismo: “Cuando clausuras la vista te sientes analfabeta –comparte la artista–. Hay gente que se bloquea. Privarte de la vista te rompe, pone a prueba la autosuficiencia y la seguridad que tienes puesta en lo que ves. Me parece importante experimentar el mundo desde ahí porque nos acerca al otro. Me gustaría que mi obra pudiera ponernos en el lugar del que no puede ver, hacernos más empáticos.”

Aunque su propuesta es incluyente, a Martínez Franco no le gusta hablar de inclusión. Dicho desde la hegemonía normovisual, le resulta condescendiente. Por el contrario, su trabajo busca generar empatía a partir de la experiencia estética.

En tiempos de pandemia, la plataforma sensorial que propone cobra fuerza. “Nos estamos haciendo más conscientes de la importancia de tocar, de cómo nos alienamos, incluso sufrimos con la prohibición de tocar.” Ahora, cuando lo permisible vuelve a concentrarse en lo visual, la situación resulta estimulante para su trabajo. “Para mí *Formas blandas* es crear un acceso inédito al arte y, lo más importante, a la realidad, porque tocar es otra forma de mirar.” –

**MARÍA EUGENIA SEVILLA** es periodista cultural. Ha sido editora y conductora de televisión, y sus textos se han publicado en diarios y revistas tanto de México como del extranjero. Actualmente hace periodismo independiente y consultoría.



## POLÍTICAS PÚBLICAS

# El acceso a la salud: la brecha más profunda de México

M

AMPARO  
VERA CERDA

México es un país de desigualdades desgarradoras, en el que la falta de acceso a servicios adecuados de salud nos afecta a todos. A pesar de que la imagen de una anciana enferma y abandonada en un entorno rural pudiera aparecer inmediatamente en nuestra mente al tratar este tema, no es menos grave que la de los jóvenes urbanos con enfermedades estigmatizantes como el VIH. En el fondo, cualquier ciudadano que tuvo la mala suerte de desarrollar alguna enfermedad en condiciones poco favorables puede terminar engrosando las estadísticas de inequidad en el acceso a la salud.

A lo largo de mi formación como personal de salud, he tenido contacto directo con algunos de los pacien-

tes más vulnerables del sistema público. He visitado casas que apenas y cuentan con piso de tierra y un solitario catre, cuyo único acceso es un trecho de terracería en plena subida de un cerro. Armada únicamente con las herramientas más básicas, busqué aliviar el sufrimiento de pacientes que vivían en estas condiciones, como aquella anciana de 87 años, que llevaba cinco días con diarrea y vómito, cuya cadera fracturada y graves problemas cardíacos le impedían ponerse en pie y que, para rematar su desgracia, vivía a dos horas del único hospital con el equipo adecuado para atenderla.

Creí que este tipo de situaciones quedarían atrás cuando mi práctica regresara a un ambiente urbano, donde, supuestamente, se cuenta con mejor infraestructura de salud. Pero no bien adaptada a mi nuevo rol en una clínica de la Ciudad de México, la impotencia se volvió a presentar, ahora ante la

imposibilidad de iniciar el tratamiento antirretroviral de diez pacientes recién diagnosticados con VIH. Dicha intervención es una carrera contra el tiempo para retrasar complicaciones graves, e incluso la muerte, pero no podíamos empezar porque tenían una infección activa. Increíblemente, esta podía curarse con un medicamento cuyo costo es de apenas cincuenta pesos diarios y una hospitalización máxima de dos semanas. Un procedimiento que podría cumplirse sin contratiempo. Pero el estado vulnerable de los pacientes, sus pocas posibilidades económicas y el estigma y el acoso que rodean a la enfermedad los orillaron a una peregrinación, en muchos casos infructífera, en busca de un hospital que pudiera darles la atención.

En México, no basta con evadir la pobreza y vivir en una zona urbana para disfrutar de un adecuado acceso a los servicios de salud. Y la saturación que ha provocado la covid-19 en todos los hospitales no ha hecho más que agravar el panorama.

La OCDE recomienda que el 80% del gasto en salud sea público. Sin embargo, en México el 48% de dicho gasto viene directamente del bolsillo del paciente y su familia. Según la Encuesta Nacional de Salud de 2018, incluso aquellos que estaban afiliados al IMSS, y que representaban apenas el 36.3% de la población, tenían que pagar cantidades adicionales por concepto de medicamentos y atención médica. Este costo es determinado por factores que van más allá del nivel de ingreso, como geografía, situación laboral y edad. Y, contrariamente a la creencia generalizada, estos son más relevantes que el solo hecho de pertenecer a determinado decil de ingreso, o encontrarse en situación de pobreza, ya sea absoluta o relativa.

Al comparar las experiencias de una enfermera y de un campesino en el sistema de salud, se vuelve evidente que la diferencia fundamental no es solo de poder adquisitivo.

Por un lado, tenemos a una mujer madura, que cuenta con una carrera profesional y está adscrita a alguna

institución de salud. Su trabajo le concede todas las prestaciones de ley, más las propias de la seguridad social del régimen bajo el que cotiza, adicionales a su sueldo nominal de 14 mil pesos al mes. Aun en el caso de ser jefa de familia de un hogar monoparental, los beneficios de su condición laboral incluyen servicios como guardería y atención médica gratuita, por lo que su sueldo lo puede utilizar para cubrir gastos que no necesariamente están relacionados con la salud. Pero estas ayudas no resuelven por completo algunas de las consecuencias más negativas asociadas a su trabajo, como lo son la mala alimentación, los problemas de salud mental derivados de la atención directa a pacientes y los frecuentes cambios de turno que alteran el metabolismo y causan problemas crónicos como obesidad, resistencia a la insulina e hipertensión, los cuales muchas veces requieren atención integral y medicación. Con todos estos lastres auestas, la sola seguridad de pertenecer formalmente al sistema de salud la coloca en una situación de acceso privilegiado con respecto a aquellos que están empleados en otros sectores de la economía.

Por el contrario, un campesino, incluso siendo más joven y teniendo el mismo ingreso mensual que la enfermera, depende por completo de una actividad económicamente inesta-

ble y físicamente extenuante, que repercutirá en múltiples aspectos de su salud. El habitar en una zona rural aislada geográficamente le impide de inicio acceder a ciertos servicios. A esto hay que sumarle condiciones de vivienda precarias y una mala alimentación que tarde o temprano ocasionan frecuentes infecciones, tuberculosis o incluso cáncer, debido a la exposición a los químicos presentes en ciertos pesticidas que usa en el día a día. A diferencia del caso de la enfermera, ninguna de estas complicaciones está cubierta por algún tipo de seguridad social, lo que implica un gasto directo de su bolsillo o del de su familia, cuyo presupuesto muchas veces es limitado. Lo anterior deriva frecuentemente en situaciones en las que el acceso a una atención adecuada resulta incontestable, o llega demasiado tarde, muchas veces con consecuencias mortales.

Es precisamente en este punto donde la participación del Estado se vuelve fundamental y crítica para paliar estas brechas. En 2003 se creó el Seguro Popular (SP) como un mecanismo de financiamiento para un paquete de intervenciones específicas que garantizaran el acceso a la salud. El SP, disuelto en 2020 por decisión de AMLO, ocupaba y ampliaba la infraestructura de atención con la que ya contaban los estados, pero no constituía en sí mismo

un sistema de salud propiamente dicho, pues su objetivo era auxiliar, enfocado en dar cobertura a todas aquellas personas que no estuvieran aseguradas por otro sistema. Este programa logró aumentar en 22.9 puntos porcentuales la afiliación entre los deciles de ingreso más bajo del país. Sin embargo, no produjo mejoras significativas en lo referente al gasto que el paciente o su familia debían cubrir por sí mismos, pues entre 2004 y 2012 esta erogación se redujo en apenas un dólar, al pasar de 46.90 dólares a 45.90 dólares.

Históricamente, nuestro país ha encuadrado su visión del acceso a la salud a través del prisma de la falta de dinero. Esta aproximación no solamente se ha quedado corta a nivel explicativo, sino que ha impactado de manera negativa a quienes supuestamente busca ayudar, es decir, a los sectores económicamente más vulnerables. De ahí la necesidad de abandonar la perspectiva basada únicamente en el combate a la pobreza absoluta y sustituirla con acciones más enfocadas a cubrir las necesidades de salud específicas de cada población. Solo así podremos comenzar a disminuir de una manera más acertada estas brechas que tanto matan. —

**AMPARO VERA CERDA** es maestra en salud pública con concentración en epidemiología y es residente de medicina preventiva en el Instituto Nacional de Salud Pública.

LETRAS LIBRES

01 55 9183-7800 / 7822  
 suscripciones@letraslibres.com  
 www.letraslibres.com/suscribete

suscribase \$750 ERUA



## ¿Tiene sexo la escritura?

por Julieta Campos

Este ensayo sobre la búsqueda de la voz femenina en la escritura, del que reproducimos un fragmento, fue publicado en el número 21 de *Vuelta*, en agosto de 1978. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Hay una eclosión, en los más diversos niveles, de una curiosidad creciente por la mujer, que se manifiesta en exploraciones del más alto rigor científico, en balbuceos y en estridencias de un feminismo ingenuo o agresivo que genera más ruido que información.

En el mismo propósito de rondar el hecho femenino, esta vez con un interés muy centrado en la creatividad y concretamente en la escritura, se proyectó y realizó en Ottawa, a fines de mayo, una Conferencia Interamericana de Escritoras, a la que asistí no sin cierta reticencia: en este momento tiendo a pensar que la relación con la escritura, como las aventuras del inconsciente y del sueño, no conocen signos masculinos o femeninos.

Aunque la estridencia estuvo prácticamente ausente de esta reunión donde se tuvo cuidado en insistir que se trataba de dilucidar algo acerca de la escritura y no de hacer proselitismo feminista, no faltaron las anécdotas sabrosas protagonizadas por

quienes se sentían representantes de una izquierda o de una derecha comprometidas y de quienes reclamaban para el escritor de cualquier sexo el derecho y el deber de comprometerse únicamente con el lenguaje.

Me asomé a la Conferencia en una mesa redonda donde se ponía a discusión la existencia o inexistencia de una voz femenina en la literatura. Escuché a Nicole Brossard afirmar que la realidad no le generaba angustia: que le había entrado en el cuerpo como sale del cuerpo un hijo: que su relación con lo real sí estaba marcada por su condición de individuo femenino y que escribía con el sentimiento de ser contemporánea de todas las demás mujeres. Por boca de France Théoret habló Julia Kristeva: el hombre y la mujer se sitúan de la misma manera frente al lenguaje y el inconsciente no tiene sexo: no se trata del discurso, en plural, de un grupo oprimido: las únicas reivindicaciones válidas se hacen en singular. Yo insistí, llegado el momento, en la naturaleza apasionada de la relación con la palabra y en la prioridad del deseo como fuente de ese movimiento del ser que se escribe escribiendo. Es tal el parentesco entre los procesos que, desde el inconsciente, engendran la obra y aquellos que engendran los sueños que escribir, como todo el mundo lo sabe, es el sueño que articulamos cuando estamos despiertos.

En sesiones sucesivas sobre Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Anaïs Nin reanudé viejos lazos de familia con escritoras que de algún modo me han acompañado en mi travesía literaria. Llegué con la curiosidad de averiguar si las inquietudes de otras mujeres enredadas como yo en la maraña de la escritura despejaban de algún modo las incógnitas que mi propia experiencia no ha acabado de poner en claro. Acumulé datos, enriquecí información, pero el binomio mujer-escritura sigue siendo tan enigmático como antes de la Conferencia.

Discurrí, por ejemplo, que las mujeres tenemos “otra manera de estar en el mundo” que, por supuesto, ha

de reflejarse en la escritura. La hipótesis quedó en suspenso, porque no supe explicar, ni siquiera, cómo se manifestaba esa “otra manera”, como singularidad, en mi propia modalidad de juntar palabras. Cuando, en alguna ocasión posterior, me vi obligada a ser más concreta, sugerí que las mujeres gozamos del bienaventurado privilegio de mantener más abiertas las compuertas que pueden clausurar o hacer fluida la circulación entre las profundidades del alma y las exteriorizaciones, a flor de piel, de la conducta.

“Lo que marca a algunas mujeres cuando escriben, pienso en Djuna Barnes o en Clarice Lispector, es que hablan desde el fondo de la vida, que es como decir desde el fondo de la noche” —una entrada de mi *Diario* lo insinuaba insistiendo: “No estamos acostumbrados a una prosa de ese registro. La diferencia entre una prosa ‘masculina’ y una prosa ‘femenina’ ¿será entonces que esa que quiero llamar ‘femenina’ es una escritura que abandona todos los apoyos sólidos para deslizarse hacia zonas prohibidas, hacia ámbitos nocturnos, hacia la experiencia de lo inenunciable, hacia la poesía?”

La inquietud ha estado ahí, pues, articulada primero alrededor de curiosidades ajenas y luego de la mía propia y así surgió un proyecto, muchas veces postergado, de rastrear en el esporádico discurso formulado por mujeres a través de los siglos rasgos, tonos, modalidades, signos que pudieran exteriorizar las facetas de una identidad femenina. ¿Hasta dónde sería válido cuando las voces estaban condicionadas por un contexto socio-cultural modelado sobre valores considerados tradicionalmente masculinos? Me formulo la pregunta sin aventurar ninguna respuesta. ¿No es esa, después de todo, una de las constantes del ocioso oficio de escribir? —

**JULIETA CAMPOS** (La Habana, 1932-Ciudad de México, 2007) fue narradora, ensayista y traductora. Por su primera novela, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1974.