

LIBROS

Kelly Lytle Hernández

BAD MEXICANS. RACE, EMPIRE, AND
REVOLUTION IN THE BORDERLANDS

María Negróni

EL CORAZÓN DEL DAÑO

Brenda Ríos

HOMBRES DE VERDAD

Camila Sosa

Villada

LAS MALAS

SOY UNA TONTA

POR QUERERTE

Lupe Rumazo

ESCALERA DE PIEDRA

**Luc Boltanski
y Arnaud Esquerre**

ENRIQUECIMIENTO. UNA CRÍTICA
DE LA MERCANCÍA

HISTORIA

Radicales en la frontera

por **Rafael Rojas**



Kelly Lytle Hernández
BAD MEXICANS. RACE,
EMPIRE, AND
REVOLUTION IN THE
BORDERLANDS
Nueva York, W. W. Norton
& Company, 2022, 384 pp.

El lanzamiento del programa del Partido Liberal Mexicano, en 1906, firmado en Saint Louis, Missouri, por Ricardo y Enrique Flores Magón, Juan y Manuel Sarabia, Antonio I. Villarreal y Librado Rivera, ha propiciado la asociación fácil del magonismo con un movimiento precursor de la Revolución mexicana de 1910. Estudios recientes como los de Claudio Lomnitz y Gabriel Trujillo Muñoz han corregido el equívoco, recordando que los anarquistas

mexicanos, exiliados en Estados Unidos, emprendieron a partir de 1911 su propia revolución contra el régimen porfirista.

Al equívoco de la precedencia se sumó una lectura sectaria de aquellos anarquistas, autodenominados “liberales” o “libertarios”, que celebraba su oposición al “reformismo” de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. Un libro de Kelly Lytle Hernández, profesora de la Universidad de California en Los Ángeles, viene a reforzar una nueva historiografía, que intenta devolverles a los magonistas su centralidad en todo el proceso revolucionario y su marcada dimensión transnacional y fronteriza.

En *Bad Mexicans* recuerda Lytle Hernández que la causa magonista se movilizó contra muchas injusticias, a la vez, a ambos lados de California, Arizona, Nuevo México y Texas. La lucha contra la dictadura porfirista era un objetivo básico, como se desprende de la lectura de *Regeneración*, el órgano del Partido Liberal Mexicano, pero otras demandas como las de la clase

obrero, el campesinado, los migrantes, las mujeres y los afroamericanos tenían un peso propio, que respondía a una base social no siempre volcada prioritariamente al curso de la hegemonía revolucionaria.

En la ruta abierta por el estudio de Lomnitz, *El regreso del camarada Ricardo Flores Magón* (2016), este libro da especial relevancia a la reacción de los magonistas contra los linchamientos de mexicanos en Texas, como el de Antonio Rodríguez en Rocksprings, en noviembre de 1910. Esos brotes de xenofobia y racismo, que reproducían las mismas pautas de la violencia racial contra los negros en Estados Unidos y contra los chinos en México, formaban parte del mundo que querían cambiar aquellos seguidores de Bakunin y Kropotkin.

Destaca la historiadora que en el contingente que participó en la rebelión de Mexicali, en 1911, organizada por Ricardo Flores Magón y la Junta de Los Ángeles, fueron reclutados afroamericanos. No solo estuvieron involucrados *wobblies* o activistas blancos de la Industrial Workers of

the World (iww), como Stanley Williams, sino soldados negros a caballo, que la autora imagina como luchadores contra las leyes Jim Crow y seguidores de las ideas del pensador antirracista W. E. B. Du Bois.

Este ángulo de alianzas antirracistas en la lucha social en la frontera se plasma, también, según Lytle Hernández, en el llamado Plan de San Diego, lanzado en febrero de 1915 por Luis de la Rosa y Aniceto Pizaña. Este proyecto, que ha sido sometido a múltiples mitos y distorsiones en la historiografía, habría sido parcialmente respaldado por magonistas y carrancistas, a la vez. Además de recuperar la soberanía de la alta California, Arizona, Nuevo México y Texas, el proyecto buscaba confrontar el racismo antimexicano con un bloque de acción conjunta entre hispanos, afroamericanos y comunidades indígenas.

La académica dedica las últimas páginas de su libro a reconstruir la despiadada reacción, al Plan San Diego, de los *rangers* texanos, que perpetraron masacres con un saldo de más de trescientos muertos. Cuenta Lytle Hernández, siguiendo una vez más a Lomnitz, que, a pesar de no estar al tanto personalmente del Plan de San Diego, Ricardo Flores Magón denunció las matanzas de Texas, en *Regeneración*, a principios de 1916. Él y su hermano Enrique serían procesados y encarcelados, una vez más, a principios de aquel año por instigar a la rebelión y la sedición contra el gobierno federal estadounidense.

Bad Mexicans se detiene también en el papel de las mujeres en el movimiento magonista. Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Conchita Rivera, María Talavera Broussé, Ethel Duffy, Ellen White y Josefa Fierro fueron algunas de las mujeres que compartieron su activismo sufragista y revolucionario con la causa anarquista. Enrique Flores Magón, que logró sobrevivir a su hermano, fallecido en la cárcel federal de Fort Leavenworth,

Kansas, llegó a escribir en *Regeneración* algunos textos sobre el matrimonio, la familia y el movimiento feminista, que se inscriben en el avance de las ideas emancipatorias dentro de la tradición anarquista.

Kelly Lytle Hernández, que antes de este libro había trazado una historia de la “migra” o policía fronteriza de Estados Unidos, entiende el magonismo, ya no como un movimiento precursor de la Revolución mexicana, sino de la lucha por los derechos civiles de las comunidades hispanas del otro lado de la frontera. Relectura tan pertinente para rebasar el marco interpretativo de la historiografía nacionalista mexicana como para aquilatar la fuerza del activismo hispano en la larga duración. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *La epopeya del sentido: ensayos sobre el concepto de Revolución en México (1910-1940)* (El Colegio de México, 2022).

HÍBRIDO

Un amor herido

por **Cruz Flores**



María Negroni
EL CORAZÓN DEL DAÑO
Ciudad de México,
Literatura Random House,
2022, 144 pp.

Nadie en el idioma español (o nadie vivo, más bien) conjuga la hibridez de una manera tan efectiva como María Negroni: sus textos más sofisticados habitan el espacio entre la prosa y el verso, conjugan objetos de estudio, memorias personales y mundos propios en una escritura que, de forma generalmente abrupta, hace cortes entre ensayo, narrativa personal, ficción biográfica y escritura lírica para dar forma a textos poliédricos, dentro de los que se fugan diversas salidas

al mismo tiempo que se forjan extrañas continuidades. Negroni opera en el espacio intermedio, umbral, al que aspiran multitudes de páginas de teoría literaria vertida en literatura poco convincente, sin llegar a eso: no hay en su práctica una recurrencia evidente como en, digamos, Vivian Abenshushan o Cristina Rivera Garza, de querer convertir el texto mismo en un sustento teórico, sino que ambas cosas (sentido y significado, medio y mensaje) conviven dentro de su estilo con una armonía como de algo que está a punto de quebrarse. Negroni, entonces, no escribe *desde* una ética teorizada de la escritura, sino que cada uno de sus libros manifiesta esa ética, postula un lugar nuevo desde el cual preguntarse qué escribir, cómo hacerlo, partiendo desde el fenómeno mismo de la creación.

El corazón del daño, raramente catalogada bajo el género “Novela” y que comparte la mesa de novedades de Literatura Random House con narradores expertos como Rodrigo Fresán y Emiliano Monge, discutiblemente pertenecería al género que se le asigna, pues tiene más en común con anteriores libros experimentales de la autora como *Pequeño Mundo Ilustrado* o *Elegía Joseph Cornell*: obras en las que se cuela, de repente, la ficción dentro de una práctica expansiva, registrando gestos y manías de personajes que se acumulan a lo largo del libro. Más que un aparato narrativo, este libro es justamente un cúmulo de discontinuidades por medio de las cuales es posible registrar la memoria de un ser humano, “una madre desesperada y desesperante”, como se presenta en la cuarta de forros, que vamos construyendo a partir de memorias sueltas, objetos, citas literarias, abstracciones. Así como en *Elegía Joseph Cornell* se nos presentaba el artista *outsider* a partir de una síntesis literaria de sus dioramas, aquí no se nos presenta directamente (por imposible que es esto) a la madre, como un personaje más allá de los gestos que existen alrededor de su

presencia: “Incansable corza detrás de un secreto oscuro”, “Faro que estás en los cielos”, “Así sonabas, madre”.

Si algo queda claro al contemplar la estirpe literaria a la que este libro pertenece, la de libros elegíacos sobre la madre, es que toda historia que se desee atestar es imposible. Leer este libro en relación con el brutal cotidiano de Annie Ernaux, o con el recuento lastimoso del Peter Handke de *Desgracia impenable*, o con la zozobra monumental del *Kaddish* de Allen Ginsberg, deja claro que estas obras no se tratan tanto de la madre como de la orfandad en que fueron escritas: como si, al compendiar las pequeñas cosas que nos quedan de la vida de los otros, fuera posible resolver internamente nuestra propia circunstancia solitaria. Si, en sus obras anteriores de este estilo, Negroni había logrado capturar instantáneas del pensamiento y la estética de artistas “raros”, “excéntricos”, lo que hace ahora trasciende el retrato para convertirse en algo mucho más desafiante: formular un estado del ser íntimo, personal, intransferible, al mismo tiempo que se pregunta (como siempre) por la escritura como un límite epistemológico: no se “sabe” la muerte, sino que se siente. No se “siente” la escritura, sino que se construye de la forma en que sea más parecida a “sentir”.

Donde otras hibridaciones de Negroni terminan por disolver sus centros afectivos en la búsqueda intelectual (al cimentarse directamente por ideas o preguntas estéticas, y evitar la entrada a algo que se parezca más a la emoción directa), este libro se distingue por la capacidad de expresar emociones con una intensidad acuerpada. Apoyándose, como suele hacer, en la intertextualidad y en lo metaliterario para alimentar su poética, la autora superpone su experiencia del duelo dentro de la experiencia de la lectura: autores como María Zambrano, Joseph Brodsky, Alejandra Pizarnik o Roberto Bolaño aparecen dentro del texto, dejando sus huellas

como lugares desde los cuales habitar la pérdida. En este libro, la relación entre cuerpo y memoria se da directamente a partir de la textualidad: las expresiones personales, íntimas, están imbricadas en la historia del lector, demostrando que esas cosas que nos llaman la atención, que nos afectan en la vida, tienen una relación profunda con nuestras proclividades frente a las obras de arte.

Al mismo tiempo que testamento del dolor y ensayo de miniaturas, *El corazón del daño* puede entenderse como un corte de caja para la obra de Negroni. A lo largo del libro encontramos experiencias personales, anécdotas literarias, enfrentamientos con lo sistémico y hostil del mercado de la literatura que subsume identidades en un intento de encasillar desde el fetichismo (“Lamentamos no poder aceptar su manuscrito: no califica como literatura latinoamericana”, dice una carta de rechazo sobre su libro *Islandia*), y meditaciones sobre cómo se sostiene, qué significa, ser un escritor latinoamericano en el panorama internacional. En estos fragmentos, la madre aparece como un otro con quien se cohabita, y a quien se le pueden narrar con confianza esas cosas que no le diríamos a nadie. Entrecruzando al menos tres géneros literarios (el ensayo, la poesía y la narrativa) con tres vectores temáticos (la vida de la madre, la pérdida como se siente en lo íntimo y la pregunta por la escritura), el libro se convierte en una vasta red de experiencias personales que va formando la historia de una relación, por medio de la cual la autora va generando una imagen (por difusa y compleja que sea) de ella misma. La madre que se llora en este libro no es, entonces, solamente un faro o un recuerdo, sino, de alguna manera, representa un duelo por descreimiento: una orfandad que va más allá de la pérdida más personal concebible.

La orfandad hacia la que apunta *El corazón del daño* es, entonces, el intento

por observar la existencia desde un acto radical de descreimiento. De mirar la vida sin romanticismo, adentrarse en recuerdos incómodos, en cartas viejas, en conversaciones perdidas, al mismo tiempo que se evalúan los gustos propios y los lugares comunes en donde uno se refugia en el santuario escaso de la literatura, resulta también una claridad abrumadora, como la que se respira en los mejores momentos de este libro. “Tanto esfuerzo para llegar a esto. / Tanto renglón ingenioso y ninguna caricia. Me estoy haciendo añicos melodiosamente.” Negroni sabe que al tentar una escritura tan personal como a la que se arriesga (en momentos) en esta obra corre el peligro de convertirla en una autoflagelación extendida, de esas que les gustan mucho a ciertos sectores del mercado. Sería muy fácil, tal vez, escribir desde la intimidad y la tristeza, desnudar el ser para apelar al *pathos* de los otros, pero nuestra autora es demasiado inteligente como para dejarse llevar por eso: al interior del libro, de su indagación autocreadora (o autodestructiva) por la escritura, la pulsión de muerte que uno espera de un libro elegíaco se convierte en un cuestionamiento por la necesidad de la elegía: “La escritura no consuela, no compensa de nada, apenas cuesta cada vez más. Lo daría todo por el don de las lágrimas.”

Habría que cerrar este texto, en donde he intentado atestar algunas de las preguntas y complejidades que me han quedado después de un par de lecturas de este libro, preguntándonos por el estado de la ética de la escritura de Negroni, aquella que definí al principio de mi reseña como ejemplar: ¿ha logrado, al transponer lo personal con lo teórico, lo poético con lo narrativo, la ensayística con la lírica, encontrar un espacio en el que no se dé a la contemplación de túmulos vanos, a la autoconmiseración, o a la simple narración de la pérdida? Me parece que no, y esto es por diseño: el libro lleva dentro de sí mismo, dentro de

su compleja ejecución, la señal de un fracaso ineludible. El libro es, como bien indica la misma autora, una recopilación, un montón de escritura, una serie de viñetas yuxtapuestas que juntas componen un todo complejo, difícil de entender solo como una cosa o la otra. En tanto que es fragmentario, poroso, el libro está consciente de su propio fracaso, de que el proyecto de transmitir emociones, conceptos o miradas personales en su totalidad, siempre terminará en una obra tan inconclusa como la anterior y acaso más que la siguiente. A lo largo de su carrera, María Negroni se ha enfrentado una y otra vez con esa imposibilidad que ella misma reconoce. Es un deleite verla fracasar. —

CRUZ FLORES (Naucalpan, 1994) escribe poesía y crítica de arte. Estudia el posgrado en historia del arte en la Universidad Nacional Autónoma de México.

ENSAYO

Macho, macho man

por **Karla Sánchez**



Brenda Ríos
HOMBRES DE VERDAD
Ciudad de México, Turner,
2022, 184 pp.

¿Qué debe hacer un hombre para ser un hombre *de verdad*? ¿Batirse a duelo con otro miembro de la tribu? ¿Cazar animales? ¿Acostarse con el mayor número de mujeres posible? ¿Cruzar a nado un río? ¿Unirse a una banda delictiva? Desde hace años estas preguntas rondan la cabeza de Brenda Ríos (Acapulco, 1975), quien por ser la nieta mayor era tratada por su familia materna como un varón. En *Hombres de verdad*, la escritora examina las implicaciones de ser, asumirse

y probarse como un hombre, pero no con un interés antropológico o sociológico, sino literario. “¿Podemos explicarnos a nosotros mismos a través de lo literario?” La respuesta que se esboza en su breve libro es sí.

Hombres de verdad podría leerse como una contraparte y continuación de su obra anterior, *Raras. Ensayos sobre el amor, lo femenino, la voluntad creadora* (2019). Si en *Raras...* los perfiles de las veinticinco mujeres que lo conforman tienen como hilo conductor el cómo ellas conquistaron un lugar dentro del espacio público dominado por los hombres y la reflexión sobre la naturaleza del cuerpo y la mente femenina, en *Hombres de verdad* se encuentran en el centro los efectos negativos que ha tenido “el exceso de lo masculino”, como la autora nombra a la necesidad de algunos hombres de demostrar aquello de lo que carecen, en la literatura y la sociedad.

La escritura de Ríos fluye de manera ágil entretejiendo aspectos de su vida con sus lecturas y las vidas de otros. En esto se nota la influencia de Vivian Gornick, a quien cita al inicio en relación a la incapacidad que tienen las mujeres para verse a sí mismas como trabajadoras. Ríos se pregunta si eso será exclusivo de la cultura anglosajona o si en la cultura latinoamericana, donde las mujeres son criadas para atender a los hombres, podría suceder lo mismo. Sin arriesgarse a dar una respuesta, actitud que se repetirá a lo largo de todo el libro, la ensayista (fiel a su oficio) va hilando inquietudes que la llevan a tender lazos que van desde la prevalencia de los hombres en el poder al incremento de la violencia en contra de las mujeres.

Hombres de verdad está dividido en dos partes. En la primera, Ríos analiza diversas novelas, personajes y escritores para pensar qué ideas diferentes sobre el amor, el deseo, el dolor, el sexo y la belleza se nos han inculcado a hombres y mujeres. Esto sin un afán de profundizar las brechas

entre unos y otras, sino todo lo contrario. A lo largo de su meditación, va entreverando fragmentos de novelas y ensayos firmados por escritores y escritoras, lo cual dota a su análisis de un dinamismo que le permite saltar de un tema a otro sin perder al lector y que recuerda a los *collages* y al fragmento benjaminiano. La segunda parte tiene un tono diferente. En una declaración al inicio del apartado, Ríos menciona que en sus planes originales este estaría dedicado a los poetas homosexuales, pero que fueron estos mismos los que la llevaron por otro camino, uno más personal.

Me detengo en esta parte porque considero que en ella son más tangibles la mirada y la experiencia de la ensayista. Mientras en la primera demuestra lo versada que está en el terreno literario, con citas y alusiones a obras de diferentes épocas, lenguas y países, en la segunda la analista pasa a ser el objeto de análisis y el foco ya no está en qué hace a los hombres ser hombres, sino a las personas serlo sin necesidad de etiquetas. “En mí hallé a un hombre que me habita. Soy también eso. Un hombre y una mujer y un espacio que es nada entre ambos. Soy homosexual, heterosexual, asexual. Soy una planta. Soy un fruto que no es hembra ni macho: es semilla.” Frente a Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa propone a Ocean Vuong, Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas, Caio Fernando Abreu. Estos, llamados por ella “los otros”, son los escritores que, al estilo de Virgilio con Dante, guían a Ríos en su propia exploración en torno al cuerpo y la sensibilidad.

A su vez, en este apartado es donde también queda más claro el posicionamiento político de Ríos desde la escritura. “Lo sentimental es un arma política”, afirma la ensayista. Los rituales de paso de niños a hombres suelen tener como ingrediente principal la agresividad, como si la hombría fuera algo imposible de

disociar de la violencia. Por su parte, a las mujeres se les educa en la sensibilidad y la ternura. La mujer cuida y nutre, el hombre agrede y despoja. Gracias a las mujeres que realizan las tareas de cuidados y se sacrifican por los hijos, hermanos y padres, “en esa cadena que apresa a unas y libera a otros”, es que se sostienen las naciones, la cultura y el lenguaje.

Mientras leía el ensayo de Ríos, la fotografía de Rafael Nadal y Roger Federer llorando tomados de las manos por el retiro del segundo de las canchas de tenis daba la vuelta al mundo. La imagen de dos deportistas de alto rendimiento, exitosos, varoniles mostrándose vulnerables incomodó a muchas personas. ¿Por qué? “Los hombres no pueden darse el lujo de mostrar debilidad, el interior: deben cumplir un cliché anunciado no se sabe cuándo, no se sabe por quién para servir a qué causa. Y, sin embargo, existe”, escribe Ríos como previendo el corto circuito que provocaría esta imagen. Así, ese ideal de macho fuerte y todopoderoso se ha convertido en una carga insoportable que ha dado como resultado hombres infelices, reprimidos y violentos. La sensibilidad no es exclusiva de las mujeres, “se posee desde el cuerpo”, sostiene la autora, y es mediante el tacto que también nos comunicamos. El gesto de Federer y Nadal y las reacciones que provocó son una muestra de lo urgente que es dejar de pensar que los hombres no son capaces de superar los moldes estrechos que la sociedad les ha impuesto.

En *Hombres de verdad* Brenda Ríos cuestiona las dicotomías en las que vivimos —femenino/masculino, frío/calor, día/noche— y nos invita a reconfigurar nuestra visión sobre lo que creemos que debe ser un hombre (y también una mujer). —

KARLA SÁNCHEZ estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.

NOVELA/CUENTO

Fugas nocturnas

por **Antonio Villarruel**



Camila Sosa Villada
LAS MALAS
Bogotá, Tusquets,
2021, 222 pp.



**SOY UNA TONTA
POR QUERERTE**
Bogotá, Tusquets,
2022, 212 pp.

La literatura camina hoy con buena estrella: resulta que la obra de Camila Sosa Villada —todavía— aventaja a la figura que de ella han erigido las editoriales y los medios de comunicación latinoamericanos, a caballo entre el fetiche y la condescendencia. No tardará en sumarse a estos ímpetus la academia y su lenguaje críptico, supuestamente progresista.

Los dos o tres años transcurridos hasta que la autora argentina fuera editada a lo largo del continente, más algunas entrevistas para televisión con ocasión de concesiones de premios, en español y otros idiomas, la caricaturizaron hasta volverla una fracción de lo que aporta con su escritura imaginativa y por momentos deslumbrante, francamente conmovedora. En pocas palabras: neutralizaron la posibilidad de asumirla como una escritora capaz de explorar más allá de su anecdotario. Lo cierto es que Sosa Villada floreció en popularidad gracias a una trayectoria biográfica durísima, pero también debido a su innegable talento y al buen ojo literario de su editor en Tusquets, Juan Forn, a quien ella le debe el haber publicado en una editorial reconocida y de amplia distribución. Forn ya no está para ver el éxito de los libros de

su autora, y quizá también se hubiese preguntado si no hay un malentendido entre la escritora y sus textos.

Camila Sosa Villada nació en 1982 en un pequeño poblado a las afueras de Córdoba, en Argentina. El prólogo de Forn, que precede a la edición de su libro más conocido y logrado, *Las malas*, aparecido por vez primera en 2019, recurre a los recuerdos de infancia de un chico menesteroso de provincias que se niega a orinar parado y se viste de mujer en soledad. Más importante todavía: indica cuáles fueron los cauces por los que obliteró el sufrimiento y los abusos que sufren jóvenes homosexuales como él en América Latina: el teatro y el periodismo contuvieron el dolor de vida de un muchacho afeminado, con voz de flauta, que tenía que prostituirse para pagar una vida miserable como estudiante universitario. Sosa Villada allí se hizo, como cuenta insistentemente en sus entrevistas, una travesti.

Lo que sigue es literatura. En *Las malas*, la autora inventa un personaje homónimo que, mientras trabaja en el parque Sarmiento de Córdoba, encuentra solaz y cuidados en sus compañeras de oficio. Arropadas por la Tía Encarna, vieja española con heridas causadas por la dictadura, las “maricas” del parque resisten como pueden. En la oscuridad de la noche, el alcohol, el clonazepam, la broma injuriosa y la cocaína actúan como sedantes para los excesos de los clientes patanes, el desprecio social, la amenaza siempre aterradora del sida y las anécdotas de maltrato y soledad. Las chicas del parque también aprenden a celebrar cuando la ocasión lo dicta y construyen una pequeña comunidad de resistencia y *glitter*, un círculo de cómplices en el aprendizaje de los golpes físicos y el abandono, que no se quiebra ni cuando aparecen reyertas propias del trabajo en la calle.

Una noche cualquiera en el parque, la Tía encuentra entre el espesor

de los matorrales a un bebé llorando. Ya en su casa y después de deliberar, el grupo decide que la criatura se llamará El Brillo de los Ojos. Colgado a la teta inerte de la Tía Encarna, El Brillo disfrutará de sus primeros meses al calor de las visitas y de la casa de su madre adoptiva, un refugio de algodón en medio de un bosque de cuchillos que es para ellas la ciudad. Resultan sobrecogedoras las páginas en las que la autora recrea la casa de la Tía, albergue rosa y barroco que acoge y celebra a las travestis pobres de la ciudad. Allí mismo vive la muda María su transición hacia un ave desesperada a la que le salen alas de colores, y allí mismo sobrevive la loba Natalí, que en ciertas noches del mes muta hasta convertirse en un feroz animal salvaje.

Sin olvidar el devenir de la criatura adoptada por la matriarca, *Las malas* alterna entre episodios del grupo, recuerdos amargos de una infancia sufrida y retratos de las amigas que acompañan a la protagonista durante las noches de prostitución. Al final, queda huella escrita de que el tiempo ha desgastado la convivencia en el parque Sarmiento. La Tía Encarna se queda sola con El Brillo de los Ojos. Ataques de los vecinos se suceden con cada vez mayor frecuencia, con la complicidad del resto de la ciudad y de la policía, descrita en el libro como una institución maléfica y corrompida, viciosa y aprovechadora de la vulnerabilidad de los homosexuales. “La Tía Encarna enfrenta la persecución prácticamente sola. Ninguna de nosotras está allí para ayudarla. Es que no entendemos qué pasa. El Brillo ha dejado de hablar y su madre apenas nos dice qué necesita del supermercado: esa es toda la ayuda que acepta, que vayamos a hacerle las compras. Cuando logramos entrar vemos al niño tallando en madera los animales que hemos sido: mujeres pájaros, mujeres lobos, mujeres tristes, mujeres valientes, toda nuestra mitología tallada en

esas estatuillas que el niño crea en su reclusión.” Los muñecos que talla el hijo de la Tía son la memoria de una amistad que paulatinamente se va evaporando hasta que poco o nada queda de ella.

Soy una tonta por quererte opera por momentos como una suerte de coda de *Las malas*. La autora agrega anécdotas de infancia y narraciones que describen la miseria de una familia del interior que enfrenta el alcoholismo, la ignorancia, la intolerancia y la homofobia a punta de violencia física y resentimientos abismales. En medio de este compendio sobre el mundo homosexual en contextos de pobreza y terror, con seres sobrenaturales y vidas en el limbo, la autora ha incluido además una historia impar que lleva el mismo título. Recreado a fines de los años cincuenta, el cuento narra la historia de dos travestis mexicanas en Nueva York, una de las cuales refiere en primera persona lo que sucede. Dentro de un fumadero de Harlem encuentran y apadrinan a una Billie Holiday en sus últimos días, maltratada por la policía y por su pareja, pero todavía dueña de una voz sobresaliente. Una extraña pero venturosa amistad surge entre las tres, hasta que Holiday muere y solo quedan como testigos de su existencia las grabaciones excepcionales de su voz y sus acompañantes. Sosa Villada se atreve con paisajes distintos, con un personaje histórico al que le exprime toda su dimensión trágica, y explora con seguridad y sin titubeos el camino de la ficción. Si la premisa con que inició su escritura fue construir sentidos sobre lo vivido como mujer travesti, no es improbable que su horizonte literario se expanda hacia las infinitas variaciones sobre el mundo homosexual y la historia, como ya sucede en partes de *Soy una tonta por quererte*. Después de todo, la clave de la experimentación formal de la escritora, así como el centro de su apuesta, es probar hasta qué punto es posible fundir ficción y memoria,

anécdota y literatura, de modo tal que lo decisivo sea no la materia que se cuenta, sino la dimensión literaria que adquiere una determinada política de escritura sobre lo vivido.

Todavía es temprano para decretar qué futuro literario le espera a Camila Sosa Villada. Con estos dos libros, no obstante, ha remontado su propia figura mediática, lo que no es poco, y ha roto las convenciones sobre la literatura autobiográfica. Sabiamente, ha decidido marcharse del facilismo que entrega el *memoir*, o más bien interperarlo para anular el vestigio autobiográfico automático en las escrituras sobre el yo. Sosa Villada fue una con *Las malas*, y será otra, distinta, con los libros que vengan. En las entrevistas que brinda, suele arrepentirse de no haberse despedido de su grupo de trabajo en el parque Sarmiento de Córdoba. Al final de estos dos textos parece que sí lo hace, y que dice, pensando en Pedro Lemebel, “adiós, mariquitas lindas”. —

ANTONIO VILLARRUEL (Quito, 1983) es ensayista y doctorante en Madrid y Ciudad de México.



La novela del padre sin cancelación

por Wilfrido H. Corral



Lupe Rumazo
ESCALERA DE PIEDRA
Bogotá, Seix Barral,
2021, 440 pp.

Sin victimismo cultural, algunos autores nacidos al principio o fin de las dictaduras de los años setenta cifran obras catárticas, varias calificadas como “novelas de los padres”. A la vez, autoras más recientes problematizan selectivamente la experiencia materna y la violencia patriarcal, sin concebirlas como “novelas de las madres”. Cuando ofrecen perspectivas frescas ambas vetas dejan preguntas que superan catarsis autorales comprensibles. Se requirió perspicacia psicológica para representar a ciertas mujeres decimonónicas, Turguénev (aun en *Padres e hijos*), Flaubert, Maupassant y James enfadaron en partes iguales a viejos y jóvenes, reaccionarios y radicales; las del siglo xx de Lupe Rumazo (Quito, 1933) experimentaron otros trastornos en el mundo masculino instituido. Su *Escalera de piedra* no es un repaso de los traumas de “Dios el padre” como en Wilde, Joyce o Baldwin, o las del padre “ausente” o “distante” de tantas otras autoras; ni la plural “dictadura de los padres”, según Zambra.

En *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Marthe Robert distingue dos tipos de novelistas o “herederos” y cómo modifican imaginariamente los vínculos con sus padres: los que fantasean o idealizan unos padres e historia familiar inexistentes; y los que, llevados por el rigor y

la venganza, emprenden una fabulación de carácter descendente que degrada sin misericordia la figura de los progenitores. Rumazo simpatiza con la primera opción. Su tono personal, no íntimo, surge del deseo a veces renuente de una artista subestimada que quiere ser entendida. Pero su novela-ensayo amplía o tergiversa esas propensiones con enclaves mayores, frecuentemente filosóficos.

Los diálogos implícitos con Marguerite Duras, que sostenía que, créase lo que se crea, los hombres y las mujeres son diferentes; y con la ética de Iris Murdoch —cuyos ensayos de los años cincuenta y sesenta enfatizan la necesidad de la teoría y cómo la literatura puede remediar los males de la filosofía— son constantes, sin tendenciosas cancelaciones feministas que niegan que sus lecturas pierden algo de urgencia en un mundo *algo* más igualitario. Impoluta en su experimentalismo como esas novelistas (cuyo “antiarte” se aplica al que nos es conocido, no al arte como suceso universal), Rumazo noveliza “autobiograficcionamente” su entorno, centrándose en su padre, el canónico historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González. Sin la abundancia interpretativa de Mirta Arlt en *Prólogos a la obra de mi padre* (1985), pero con similar afecto, se aboca a plantear heterodoxamente más aciertos que defectos, y no sorprende que en la “Cuenta final”, que en parte relata un asalto, se exprese sin corrección política sobre las razas o se refiera a una mujer como “la draconiana menopáusica y la serpiente vibrante”.

No es una novela fragmentaria sino en fragmentos (verbigracia los diálogos constantes con Saramago y Barthes), una especie de diario que se hace novela a partir de actualizaciones y revisiones de Rumazo. Tampoco es una colección de reflexiones sino un relato de resolución artística que revela tanto sobre la novela que uno lee como de la

experiencia de la prosista mientras la escribía, procedimiento parecido al de “las hijas” en *Léxico familiar* (1963) de Natalia Ginzburg o *A sketch of the past* (1939) de Virginia Woolf, pero sin los testimonios angustiados de estas sobre el padre. Por similar “dificultad”, con *Carta larga sin final a mi madre*, Inés Cobo de Rumazo González (1978) y *Peste blanca, peste negra* (1988), la crítica sobre esta trilogía está a la espera de desovillar un tejido demasiado complejo, complicado por la publicación inicial de su obra en España, y ahora en Colombia, pero no en el Ecuador.

Escalera de piedra avanza y retrocede ante diferentes realidades; y sus personajes históricos (Manuela Sáenz, como Bolívar, tema de una biografía de Rumazo padre; o José Antonio Páez), literarios o reales aparecen en sus otras obras, en papeles mayores o menores, mostrando lo comprimidos que son nuestros mundos y el papel del azar y la coincidencia al definir la forma de nuestras vidas. Rumazo lo muestra al indagar profundamente en los procesos de la conciencia, y así sumergida ilustra la infinita variedad de sensaciones y percepciones disimuladas, extrayendo desde esos fondos una capacidad ilimitada para vivir, no solo la riqueza de experiencias que se esperaría de seres privilegiados (los referentes culturales son predominantemente franceses). Si hay una abundancia de posibilidades no hay una desmesura de hallazgos, porque los conflictos, pánicos morales y epifanías ocurren al nivel familiar, sin inhibir a la escritora que quiere reencarnarlas.

En la estructura episódica de *Escalera de piedra* los apartados se anudan precedidos por el gatillo “Y entonces...”. Aunque la temporalidad depende de una dialéctica entre fuga y resistencia y de varios *flash-backs* ante el poder (que “Lupe” percibe en la oficina diplomática en la que trabaja), la trama relata los últimos años de vida de su padre, quien

habla con algunos interlocutores que lo visitan, algunos históricos, otros biográficos o míticos, e incluso escritores y personajes literarios, creando una cosmovisión polifónica de la historia, literatura y vida americanas. Mediante cavilaciones ontológicas “Lupe” termina preguntando qué queda de todo, y una respuesta es que la vida puede ser una metáfora de la literatura y no al revés. Rumazo repasa su formación (con su padre y con el filósofo español nacionalizado venezolano David García Bacca), los métodos y temáticas de su obra, los modos de pensar la literatura en su ambiente, la relación con la crítica y el mercado, y en particular las maneras, favorables o no, de ganarse la vida sin el maquillaje que es la esencia de los males de la diplomacia, que trata cada gesto con sospecha, mundo también relatado por su compatriota Jaime Marchán.

Si en un sentido toda novela es sobre el lenguaje, *Escalera de piedra* enfatiza cómo construye su propio significado y lo pone en riesgo. No es nuevo encontrar oraciones largas, digresiones, saltos temporales, rupturas, los placeres de la trama y lo afín en casi cada apartado y subsección. Rumazo y “Lupe” lo saben y por eso enredan con esos componentes narrativos, entregando sucesos no siempre esenciales que importan en tanto sugieren la necesidad de encontrar una práctica que mantenga las memorias estrictamente a raya. Cuando *Escalera de piedra* deja de ser “novela” no es como reacción a ideas recibidas, sino por la dificultad para pensar que una novela puede ser escrita así. Hay otros relatos debajo de ese tapiz: la historia de su estilo, qué se puede hacer con una novela sobre sus novelas y, en esta, descartar que existe un estilo tardío mediante el cual una autora completa su obra, reconociendo que no es el momento de alardear sino de expresar inquietudes esenciales, elegante y claramente.

En *De l'interprétation* (1965), Paul Ricoeur atribuye la riqueza simbólica de la figura del padre específicamente a su potencialidad para personificar lo virtuosamente trascendente, y lo clasifica menos como progenitor igual a la madre que como legislador y fuente del orden social, presente y pasado; aunque, en términos psicoanalíticos (que Rumazo critica), su sabiduría no excluye su función inhibidora. En *Escalera de piedra*, el retrato se conjuga con la educación ética de una autora cuyo “yo” es quíntuple (escritora, crítica, hija, madre, funcionaria), y cualquier esperanza de que su escritura transmita un sentido más unificado del “yo” es quijotesca.

Cuando Rumazo dejó su Ecuador natal a finales de los años cincuenta aprendió las mismas lecciones que aprende cualquier nacional que debe o quiere asimilarse a un nuevo ambiente: al tratar de ser latinoamericano uno se convierte más en originario de su país. Intentar no ser visto como representante de una nacionalidad también enciende la alarma de los alrededores, y todo lo que se cree ver es “ecuatorianidad”, que es su propio tipo de destino. Rumazo evita esa progresión con la dispersión de su biografía. Algunas conciudadanas la descubren ahora como precursora, cuando hace décadas varios hombres fueron los que la recuperaron. (El singular epígono en alcance y conceptualización de su práctica es Leonardo Valencia y sus personajes femeninos.) Rumazo no es una “lectura prohibida” de la literatura ecuatoriana sino una víctima de la cancelación que, al exprimir interpretaciones ideológicas, reduce mundos imaginativos a mensajes pedestres. Se comienza a publicar algo de su obra en Ecuador. Ese reconocimiento tardío debido a la ceguera e insuficiencias críticas es injustificable. —

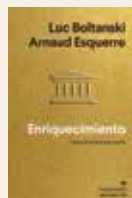
WILFRIDO H. CORRAL es crítico literario. Su *Peajes de la crítica latinoamericana* se publicará en 2023.



ECONOMÍA

La industria del lujo

por **Claudia Schatan**



**Luc Boltanski
y Arnaud Esquerre**
ENRIQUECIMIENTO.
UNA CRÍTICA DE LA
MERCANCÍA
Traducción de Juan de Sola
Barcelona, Anagrama,
2022, 768 pp.

Este es, sin duda, un libro novedoso, un nuevo y ambicioso análisis del capitalismo en su etapa posindustrial en Francia (y otros países de similar nivel de desarrollo). Los autores sostienen que el sistema capitalista a nivel mundial ha cambiado radicalmente su curso desde los años setenta y ochenta. Si bien la fabricación de bienes físicos evidentemente sigue existiendo, las industrias que operaban en países como Francia, Estados Unidos y otros se han deslocalizado y conservan solo el punto de arranque y el punto final de las cadenas de valor, mientras todos sus eslabones intermedios de transformación productiva se han ubicado en países con bajos salarios. Lo que ha surgido a partir de los 2000 en Francia es una industria mucho más acotada, pero que arroja importantes beneficios, es decir, la industria del lujo.

Entre otras interrogantes, *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía* pregunta: ¿qué pasa en países como Francia ante el desmantelamiento industrial? ¿De dónde proviene su sustento? ¿Qué ha ocurrido con los empleos de los sectores desplazados? Los autores ven una alteración en la manera en que se crea la riqueza en los países en proceso de desindustrialización: ha surgido la economía del enriquecimiento. Para desarrollar este concepto los autores adoptan un enfoque del capitalismo desde un punto de vista diferente al de la producción, especialmente de aquella que es generadora de bienes estándar, producidos en serie, que ya no es el principal camino al enriquecimiento (como fue en el período de la posguerra). La mercantilización adquiere una especial preponderancia y el gran auge del capitalismo financiero acompaña este proceso.

La transformación que experimenta Francia se refleja incluso en su geografía económica. Las zonas como el norte y noreste que eran industriales se han empobrecido frente a otras como las del sur y el litoral, cuya actividad es

predominantemente comercial, que cuentan con áreas residenciales importantes y que se han vuelto más prósperas en los últimos años: el turismo, la construcción y la actividad inmobiliaria florecen allí.

En la economía del enriquecimiento las “cosas” adquieren un nuevo significado, más allá de su utilidad. Al contrario de los objetos producidos por la industria y que pierden valor a medida que su utilidad decrece o desaparece al terminar de consumirse, los objetos en los que se enfoca la economía del enriquecimiento se valorizan con el tiempo o por tener características muy peculiares que los diferencian de otras “cosas”.

La industria del lujo ha tenido una gran dinámica: “Las exportaciones mundiales de bienes de consumo de gama alta se casi duplicaron entre 2000 y 2011 y 75% de ese comercio se realizó en Europa occidental: destacan Italia y Francia como exportadores de ropa, marroquinería y zapatos; Suiza, relojes; coches de lujo, Alemania.” Esta industria abarca una muy amplia gama de productos y actividades que parecen ser muy diferentes entre sí, pero que generan una sinergia especial que une desde el mercado de arte contemporáneo hasta el lujo alimentario, pasando por la patrimonialización de numerosos inmuebles, mayormente vinculados a la riqueza cultural. El turismo no es ajeno a esta orquestación, que agrega una fuente más de enriquecimiento.

Si bien este fenómeno del enriquecimiento no es nuevo, como lo admiten los autores, al declinar la actividad industrial, esta economía se ha vuelto más central. Boltanski y Esquerre se muestran sorprendidos de que no se reconozca este importante cambio y que no se vea la nueva economía del enriquecimiento como una “totalidad coherente”, sino como un conjunto de elementos no relacionados. De todas formas, admiten que la nueva economía no logra sustituir a la anterior, por ejemplo, al no poder generar un número suficiente de empleos ni de una calidad comparable a la que tenían en el período industrial, aun cuando los jóvenes disponibles tienen mejor educación que los de generaciones anteriores.

Un fenómeno que ocurre a la par de la desindustrialización y que también explica el surgimiento de la economía del enriquecimiento es la profundización de la desigualdad en el mundo. En Estados Unidos, el país con el mayor número de multimillonarios, estos se duplicaron entre 2008 y 2018. La riqueza total generada en ese país se ha concentrado crecientemente en el 10% más rico de la población, a expensas de la población menos pudiente. Este fenómeno es aún más visible en países emergentes con mucha más desigualdad, pero que tienen un creciente número de ricos que estimulan al mercado del lujo.

Los autores usan un enfoque multidisciplinario para definir los conceptos básicos de su análisis. Por ejemplo, además de la economía, ellos consideran la antropología y la sociología cuando hablan de intercambio de las mercancías. “La

determinación de los precios en una transacción comercial se considera circunstancial, lo que los aparta de la ciencia económica, especialmente la que considera los precios definidos en mercados donde hay competencia perfecta.”

El valor es una justificación del precio pero no es idéntico a este. Una parte importante de la obra de Boltanski y Esquerre se concentra en analizar la transformación de las “cosas” en mercancías y la manera en que estas pueden valorizarse de diferentes maneras, creando con ello una tensión entre valor y precios.

El examen de las características de las colecciones y su papel en la economía del enriquecimiento es casi un libro dentro del libro aquí reseñado. La colección consiste en la acumulación de piezas que no están destinadas a su uso, a diferencia de los objetos estándar (aunque algunos de estos, una vez interrumpida su producción, también pueden ser coleccionables, como las botellas de cerveza). Otros objetos de colección son los que tienen un relato, muchas veces histórico, que les da un valor especial. Al mismo tiempo, están las obras de arte, incluso las contemporáneas que se immortalizan cuando se les reconoce como tales. Así, la “colección sistemática es un medio de valorización de las cosas con un papel central en la economía del enriquecimiento”.

Otras dos formas en que se valorizan las cosas en la economía del lujo, además de la forma colección, son la forma tendencia y la forma activo. Cuando un objeto cae en la categoría de tendencia, es decir, si esta marca un cambio en lo

que se produce y consume, como es la moda, hay una valorización por la novedad y pueden ser productos de lujo para los primeros que acceden a ellos. Una vez reproducidos para el gran consumo pierden ese beneficio excepcional. La forma activo corresponde a aquellas cosas que se compran con la única finalidad de ser revendidas para obtener un beneficio de esta transacción, siendo así una forma de inversión.

La economía del enriquecimiento, como lo fue la economía industrial, puede llegar a ser una base para la crítica del capitalismo, según indican los autores, pero en una situación en que todo beneficio se deriva de la plusvalía mercantil queda desdibujado el vínculo entre el trabajo y el precio de las cosas. *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía* nos provee de una perspectiva muy sugerente, culta y original de la economía que surge en medio de la desindustrialización de la cual son protagonistas los segmentos muy ricos de la población. La exploración hecha en esta obra permite entender más que nada una veta del capitalismo que se ha abierto más espacio del que tuvo antes de los años setenta, pero difícilmente puede pensarse en la sustitución completa de un capitalismo industrial por uno del enriquecimiento si en Francia, por ejemplo, solo el 7.1% (o 4,5 millones de personas) de la población es rico en 2022. —

CLAUDIA SCHATAN es M. A. en economía por la Universidad de Cambridge. Su investigación se ha centrado en temas de política industrial, comercio, medio ambiente y políticas de competencia.

Fernanda Solórzano / Cine Aparte



reseñas
de cine
semanales

LETRAS
LIBRES

Suscríbete en YouTube