REVIEWS

Review Essay: A Latin Americanism of One's Own, or Worrying about Trigger Warnings

Acosta, Abraham. *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. New York: Fordham UP, 2014. 275 pp. ISBN 9780-8232-5710-2

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston Ill.: Northwestern UP, 2014. 357 pp. ISBN 9780-8101-2990-0

Principal among the ironies culled from these studies is that dependency, purportedly atomized between the sixties and seventies by progressive Latin Americanism, is back, literarily. Another irony is that in their efforts to heed trigger warnings—fashionably preemptive U.S.-based scholarly caveats meant to not traumatize academics or members of particular ideological sets—the authors gainsay the purpose of the nominally cultural analysis they attempt. No need to heed Kingsley Amis's advice that "If you can't annoy somebody, there is little point in writing," since in varying degrees their approaches are quite safe, at a time when criticism direly needs discomfiting ideas that can last for a while. Dissertations turned into first-books tend to absorb pieties, careful not to upset politically correct or received ideas from the chosen elders, and can be written as if on cue from them. Acosta and Siskind meet such expectations and carry their learning lightly. It is fine to be cautious, but avoiding complete adverse appraisals for opposite views, as both authors tend to do, should make readers wary.

Both authors present clever arrangements, but it is evident that they frequently stretch their material uncomfortably into a critical fit, rarely relaying the need for us to read the texts they have read, or that we thought we understood. Their methodological frames are respectively not fully comparative or theoretical in nature, and more than from ambition, they writhe from academic overreach. For example, Acosta is very selective in his reading of Jacques Rancière's political writings, vis-à-vis Zapatista political action (173, 191-194). By the same token, Siskind's view of the Jewish element in Latin America reveals surprising gaps (from 1867's *María* to Gerchunoff's *Los gauchos judíos*, novels being a more canonical genre than the literary journalism that his corpus privileges), and some terse historical summaries may bewilder many a Latin Americanist. Both rely on the aftermath of colonial cupidity, and to his credit Acosta does not assume postcoloniality recklessly. So where do they leave their readers?

It is helpful to begin with dependency, perhaps the only Latin Americanist theory with a visible level of world achievement through its outsize avatars in the social sciences. Many of the texts Acosta examines fit suitably into his overall organization, but that scheme is undermined by the "peripheral" nature of the texts he analyzes, since they are defined as such primarily through ideas that originate in first world theorists who put them to frequently ideological use, and there is no sign that Acosta and Siskind have been liberated from those approaches. Siskind, girded with less dependent Latin American sources, resorts to a reliance that, if less ideological in nature than Acosta's, kowtows to predictable jargon and points of view from the hegemonic English-language Latin Americanism nominally devoted to literary texts, and his readers get infrequent views of the value system of his authors or of the staying power of their works. A basic question then is what these studies say or mean to Latin Americanists less attuned to first-world

fashions, a concern still summarily dismissed by many scholars working in English in the United States.

Studies like Acosta's tend to show ideological inconsistency because their formation is more professional than intellectual, particularly because academic progressivism hardly admits the disconnection between its politics and its willingness to discuss its own subject position. As a result, when Acosta pays attention to postcolonialism, his views are characterized by entanglements, doubts and soft appropriations; not by decisive political opposition or theoretical skepticism sure of itself, or defined by the jargon that undermines such positionings. His "illiteracy" is not grassroots but rather "the condition of semiological excess and ungovernability that emerges from the critical disruption of the field of intelligibility within which traditional and resistant modes of reading are defined and positioned" (9), reduced to the social sphere (75), an antagonistic shift that can be called "el hombre natural, aclimatados, colonos, monolingües y los que nunca llegarán" (239, in Spanish in the original). Acosta tries to avoid, with random success, the wish to say everything and its opposite in the interest of a truth committed to reject others, putting a halt to free thinking, shielding himself with the cult of compliance.

Nominally devoted to literary culture, Acosta principally examines transformative ideals of justice in ethical and critical thought. What most interests him (following mainly Antonio Cornejo Polar) in Indigenism, the border (from a wider human interest one senses that reading Roberto Bolaño would have helped him more than a fleeting Arizona law), testimonial literature and *Zapatismo* are the political avatars and interpretative negotiations that enhance those themes according to progressive interests, and that is fine. The first of his five chapters defends postcolonialism against the "discursive positioning" of overwhelmingly Anglophone practices. It is revealing that he posits that literature — although Arguedas, Carpentier, Matto de Turner and Vargas Llosa pale in comparison to the testimonies or political writings of Martí, Mariátegui and Subcomandante Marcos— provides him greater answers, yet becomes tangled up by subaltern phraseology. He further allies himself with the defenders of cultural theories no longer mindful of their failure to reconcile definitions. As a result Acosta is more interested in culture as automatically derived from economic forces or social position, thereby underestimating the rhetorical nature of culture, undervaluing that, were cultural artifacts not at a distance from social value systems, they would not be original.

It is futile to quibble with one of Acosta's subtexts that U.S. racism has exacerbated finding any reasonable solutions to his concerns. But one can also posit that determining that conditioning's subtleties is tainted further by academic rhetoric and its readiness to adopt particular "theories," which today means reading to tease out just about anything except the literary from books that can be worthy for a variety of reasons. True, in Acosta's case some of his representative texts are nonfiction open to forensic readings, in a digital age when what has been read cannot always be recovered. But not every shortfall of human virtue or fastidiousness can be addressed by theory or an excess of abstraction. Therein lies a crux of *Thresholds of Illiteracy*'s well-intentioned efforts to resolve the issues it takes on. Acosta seems to be writing for the public that has engendered his views. In terms of method he operates within an overwhelming rote ideological discourse that he probably can never know when he is being less than fair or objective with the views of others. One misses the good sense and literate expression of Raymond Williams, completely absent from Acosta's arguments, particularly in terms of literacy. Keeping in mind that in *Persecution and the Art of Writing* (1952) Leo Strauss traced how from the 12th to 17th centuries philosophers

reacted to the threat of persecution by disguising controversial and heterodox ideas, it is benign to call Acosta'a writing esoteric, mainly because he is not writing for philosophers. Yet he is attempting a sociology of knowledge, purposely resisting direct analysis during a time in which persecution of academics is at worst benevolent, which makes his obtuseness much more unnecessary. In that regard his flaws are mostly ones of exuberance, very revealing of the jittery academic overcompensation in search of a captive audience, and that is a characteristic that brings him close to Siskind, although there are many differences between them.

The first two chapters of the first part of Siskind's book regress from the present moment, in which Latin American "cosmopolitan desires" would appear to have been fulfilled, to a final part whose three chapters deal respectively with Latin American "world" literary discourse from 1882 to 1925 (the most extensive and the book's bridge); Rubén Darío's purportedly universalist Francophilia (a perception well corrected by Siskind) and *modernismo'*s world cartographies; and Orientalism and the Jewish question in Enrique Gómez Carrillo. They are valid interpretations in and of themselves, but the literary history that would justify them as an influential continuum does not jell, and a main weakness is that going backwards from the first part of the book reduces the more influential (as "worldly desire") avant-garde to mentions in the general introduction. To skip the avant-garde and favor magical realism, which is excellently explained, is acceding to first-world expectations. Further, that shift slights decades of excellent "native" creations, in fact, the production that placed Latin Americans in a world they no longer desired, as Baldomero Sanín Cano and others on whom Siskind aptly depends always knew. Still, it is reductionist to posit José Carlos Mariátegui as a precursor of dialectical interpretations of cosmopolitism and *criollismo* without examining his metafictional avant-garde novel *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canela* (1924-1929), analyzed forty years ago by the philologist Ana María Barrenechea. There are no tautological explanations of that progression because of another fact: even right-thinking progressive critics admit Latin American literature's cosmopolitan nature (Siskind relies on its ninteenth-century beginnings), and they have even sought to undermine that characteristic or reject it outright with facile provincialism or equally redundant social realism. As Gerald Martin argues in a 2008 article unacknowledged by Siskind, at least since the forties, and much before the "boom," Latin American literature had become a world literature, but was not recognized as such until the sixties. Since then, posits Martin, it is world literature, but almost in principle less confident and ambitious. It is then a matter of reception, not of any innate characteristics, as other "world literatures" prove. It is consequently difficult to think that Siskind can write about the location of Latin American literature in today's "world literature" with nary a mention of Bolaño, Vargas Llosa, Cortázar or Fuentes.

Siskind's patent obsession with comparing or linking Latin American works with other world literatures—for him the world is an utopian space of reconciliation and freedom based on difference (267)—in order to read them according to genres inverts the desired effect: the similarities sought make the texts worldly but wind up concealing their singularities. In the second part of his book he writes of a time when cosmopolitans did not have to be read in English in order to be considered wordly-wise. Different from the postcolonial wave of the sixties, those early twentieth-century writings were flecked with cultural references familiar to Western audiences. In fact, reading them has been making first-world readers enamored of the Other even more cosmopolitan. Siskind analyzes that period with élan, alternating his focus between an internationalist critical bent that newly

defines cosmopolitanism (Appiah) and Latin American interpretations like Ángel Rama's, implicitly proving their comparable value. But in dismissing Rama's notion of "transculturation" early on (12-14) Siskind fails to acknowledge how canonical critics like Rama and Rodríguez Monegal engaged fully with cosmopolitanism in uncloudy ways, the former fine tuning his views in a seminal and expansive 1981 essay on narrative "technification" (listed by Siskind), the latter in *El arte de narrar* (1968), expounding on Latin American cosmopolitanism vis-à-vis culture's open relations. Those absences—incidentally Rama and Rodríguez Monegal are from famously different ideological perspectives—point to the problems of constructing a criticism of one's own, and a query that emerges from those gaps is what is the difference between what Rama did with Darío and what Siskind does with the poet. If one centers on modernity for an answer the clearing house belongs to the late Uruguayan critic. In a way, Siskind is writing a book Rama already wrote, from a less committed perspective. Thus, the quibbles with *Cosmopolitan Desires* will be of elision rather than general substance, since as a whole it brings a refreshingly ambitious depth that, even if it does not convince, exhibits rigor. (Acknowledging pertinent scholarship for debate is an untroublesome professional responsibility. There are two foundational thinkers whose work is summarized in essays for an equally precursory collection, alas unavailable in English, for most of the ideas discussed in *Cosmopolitan Desires*, and *Thresholds of Illiteracy*: Noël Salomon, "Cosmopolitismo e internacionalismo [desde 1880 hasta 1940]" [172-200]; and Arturo Ardao, "Panamericanismo y latinoamericanismo" (157-71), in *América Latina en sus ideas*, ed. Leopoldo Zea [Mexico City: Siglo Veintiuno; Paris: UNESCO, 1986]. Available for a more literary context: Lidia Santos, "Ni nacional ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana contemporánea," *Cuadernos de literatura* 17. 33 [enero-junio 2013]: 282-98.)

That Latin Americans may not write about the continent's exoticism does not make them cosmopolitans. If in that regard Siskind clearly differentiates between the globalization of the novel and the novelization of the global one misses the notion of "mimetic desire" that René Girard (Siskind opts for Lacan's opacity) developed exhaustively with the novel as palimpsest. It is also odd, although consistent with his privileging of magical realism, Siskind's preference of García Márquez over Bolaño to speak about world literature today, and the absence of any reference to books on the Chilean or other contemporary Latin American writers who are worldly, or for that matter greater engagement with Pascale Casanova's *La République mondiale des lettres* and her views on Darío. Siskind cultivates a particularism that by hook or by crook becomes anthropological, historical, philosophical, and political from its literary point origins, similar to Acosta's readings, as if nothing were defensible, and as if the best literary interpretation were laden with one's own rules. It is difficult not to see Siskind's particularism as a euphemism for nationalism, a term he does not dwell on, perhaps wisely, given that it is understood without any tutoring.

Restraint is recommendable in conceding professional debts, and can even be a non-literary agency. That is not the case with both of these critics, who follow the preemptive trendy model of thanking just about everyone with whom they have been in contact, when gratitude and loyalty can also serve to set you free. If Acosta proceeds with caution regarding precursory analyses of his topic, Siskind's appreciativeness dovetails into privileging particular views, which is his prerogative. He is very good at it, his book is well researched, but as with Acosta, the greater issue is what that dependence implies or reveals

about the ethics of recent US-based English-only Latin Americanism, since critical acts also involve what critics decide to discard, and in these books the absence of any issues related to gender otherness is very noticeable.

Yet, based on these studies, "Don't bite off more than you can chew" should accompany Amis's sound advice, because that is the only way that literary Latin Americanists can catch up with their field's truly continental roots, perhaps contributing thereby to Said's posthumous ideal of producing a non-traditional humanism and democratic criticism, and along the way revealing the pleasures of true complexity. By respecting the imposing modern interpretative taboo against being critical of their own beliefs both books make any resolution one finds have little weight. Equally, they sacrifice analysis to a stream of colorful facts, dubious historical analogies, exaggerated claims, and stories. As such, what purportedly cutting edge readings leave out is not surprising, nor what is exaggerated and overstated and what, seldom, gets distorted.

The dependency in both studies is so systematically transparent as to seem actively unfair to what their authors could have said. Theirs is the frequently immoderate language of new critics, ravenously wanting to claim and initial everything in reach as their own, when actually it is not. It is fortunate and important that theirs is not the case of those who publish the most always having the least to say. It is more a matter of changing academic culture (its politics are too malicious for a new generation to attempt changes, no matter their idealism) not dumbing down. Building community among critics is not ceding to journalists or experts in writing for wider audiences, but rather not writing for a privileged few, in this case in the United States. It is an utopian desire but a criticism that is not self-centered entails tweaking academic discourse—it would not be the first time—to avoid invalid reasoning, and to simply write better while being true to oneself. At this point *Thresholds of Illiteracy* and *Cosmopolitan Desires* are not criticism of one's own and it is hoped that their views and methodology will not stay and end where they are, since there is talent in both writers.

It is common for Latin Americanists to harp about the mixed impact of globalization, to praise the alterity it has brought to our doorstep, or to complain about how there are various kinds of hierarchies behind its homogenizing effects, particularly in English-only publishing. But those same critics say little or nothing about what happens when those effects become criticism that takes "native" information out of context, forgetting that if it is true that many worthy writers get global attention after a lifetime of national readership, writers such as Bolaño, and the "boom" writers before him, enjoyed world recognition. Ultimately the problem may be one of the writers or the writings discussed in these books' making the grade, not of justifying the critical fear of truly crossing thresholds, or worrying about not being consonant with the values of the academy in which one works.

Will H. Corral, San Francisco

Review Essay: Spanish and Latin American Intellectuals under Dictatorships

Swier, Patricia L., and Julia Riordan-Goncalves, eds. *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson UP, 2013. 352 pp. ISBN 9781-6114-7589-0

Nicholson, Brantley, and Sophia A. McClennen, eds. *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens*. Raleigh, NC: A Contracorriente, 2013. 282 pp. ISBN: 978-0-9853715-4-8.

Dictatorships, economic transformations, exiles and "insiles," and the impact of globalization are traits present at different times in Latin America and Spain throughout the twentieth and twenty-first centuries. The two volumes reviewed in these pages treat those topics in both general and specific ways. While *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives* takes a broad chronological and spatial look at different genres and topics created under dictatorial and authoritarian regimes in Spain and Latin America during the last and the current centuries, *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens* focuses on writers from Latin America born between 1935 and 1949.

Dictatorships in the Hispanic World recognizes what it calls "the futility to homogenize the collective and diverse experiences of one nation, much less nine, in a book" (2), while nonetheless taking the common experience of dictatorships and its detrimental repercussions for civil society, as a thread to propose a transnational and transatlantic examination of the matter. The essays that compose the volume address several different periods when Latin American countries, from Cuba to Peru, from the Dominican Republic to Argentina, to name just a few, or Spain, on the other side of the Atlantic, were governed by dictatorial regimes. The introduction defines what the editors understand by the terms advanced in the title. After asking "What is a dictator?" (4), they cite a dictionary definition and provide examples of the dictatorial figure, distinguishing it from that of a despot (the latter does not have the support of at least a considerable portion of the population). The distinction between dictatorships and despots is not crystal clear, though, since the definition of the latter can also be applied to the former. They also recognize a subset of dictatorial regimes that can be called totalitarian (5), which have exclusive control over entire nations and are convinced of their "aggressive moral superiority" (5).

Whatever the final definition of a dictatorship may be, it is clear that the regime in power exercises absolute power over the nation suppressing a multitude of voices and creating an atmosphere of distrust and "half-truths" (5). Typical also of this regime is the unhappy mix of violence and trauma, which has become visible in the relatively recent "Memory Boom in Latin America and Spain" (6). This *Boom* has provided the impetus for the present volume, given the current interest in the academy on the social repercussions of dictatorial rules and their manifestations in cultural products. The field of "Transatlantic studies" provides the authors a network of institutions, legal systems, voices, and territories where dictatorships can be studied, and a set of similarities among the different regimes assessed. Although the editors discuss the need of a move towards an "International *Hispanism*" (10, my emphasis) that would foster an interdisciplinary dialogue between Latinamericanism and Peninsular studies, they also recognize the presence of this field of inquiry in the United States, a territory that, although not under a dictatorial regimes, receives "the vast influx of political migrations resulting from the harsh environments of dictatorial regimes" (10) in other areas. It is clear that, while transatlantic studies are also transnational, not all transnational studies are transatlantic. What is not so clear is what the term "Hispanic" world designates, in that it may include both Spanish-speaking areas as well as the U.S. Hispanic population that does not necessarily speak Spanish.

The volume wants to complement past, present, and future discussions on the question of dictatorships in Spain and Latin America by focusing its attention on narrative and other forms of art that represent and present societal responses to dictatorial regimes in both sides of the Atlantic. The "book explores how writers and artists from South America, Central America, the Caribbean, and Spain explore common themes of resistance, memory, myth, exile, and perseverance, among others, expressing a shared experience of living under totalitarian rule" (12) with the goals of reflecting on the relations between nation and regions. To that end, the first five chapters focus on the Southern Cone and Spain, chapters 6 through 8 are dedicated to the Caribbean, Central America, and the United States, and the last four to Mexico, El Salvador, Peru, and Spain. Of this last section, the chapters on El Salvador and Peru explore also the theme of *indigenismo* from diverse points of view.

The book examines the aforementioned themes through genres as diverse as the novel, films, essays, autobiographies, testimonies, documentaries, poetry, puppet theater, and visual arts. The editors want to provide a "panoramic view of the dictatorship that actively engages a broad dialectics of resistance and a politics of memory" (17). This panoramic view include essays on prison memories authored by women from Spain and Argentina (by Ana Corvalán), Chilean documentary films of return (by Antonio Traverso), Ricardo Piglia's and Juan Goytisolo's novels (by Julia Riordan-Goncalves), the poetry of Rafael Alberti and Mario Benedetti (by Carmen Faccini), female strategies against censorship in Spain (by Irene Gómez Castellano), the reimagining of identities in Spain and in the Dominican Republic (by Raquel Ocasio), Reinaldo Arena' memoirs (by), the prints and artists' books in Cuba between 1985 and 2009 (by Ana León Távora), puppet theatre during the Mexican Porfiriato (by Yolanda Jurado Rojas), children and violence in Spanish and Salvadorian novels (by Niamh Thornton), *cosmovisiones* in a Peruvian novelist (by Vek Lewis), and art, *indigenismo*, and political violence in El Salvador (by Rafael Lara-Martínez and Rick McCallister). The editors acknowledge the societal impulses not to repeat the totalitarian rule and not to forget the atrocities that took place during those periods, while also accepting conflicting views of past events.

More restricted in time, space, genres, and topics, *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens* shares with *Dictatorships in the Hispanic World* an interest on writers who have worked under totalitarian regimes, either in exile or in "insile," and who have witnessed the negative effects of globalization and the imposition of neo-liberal economic doctrines in Latin America. *The Generation of '72* aims to both confirm and move beyond primary readings of Latin American authors who are chronologically located between the *Boom* and Gen-X. These are by no means unknown or unrecognized writers, far from it. But the volume's editors saw a value in grouping them within a new paradigm, which they created extrapolating Cedomil Goic's framework as delineated in his *Mitos degradados* (1992). Goic proposed that the Latin American novel can be analyzed taking into account groups of authors, following the year in which they were born, each group comprising periods of 15 years. According to this organizational framework there are two groups in the Latin American *Boom*: the generation of 1942, born between 1905 and 1919, and the generation of 1957. The last generation Goic's analysis calls attention to is that of 1972, which groups writers born between 1935 and 1949. Although Goic presciently defined this group, he did not elaborate on the characteristics that would define them as a generation different from the ones that came before and after it. Taking into account readings of these authors by Shaw and Avelar, among others, Nicholson and McClennen set out to update the theoretical approaches to the Generation of '72, as proposed by Goic,

and to define the characteristics these writers have in common, such as the social and political conditions under which they worked, and their collective aesthetics. The political and social conditions that define this generation are markedly different from those of their predecessors. Located between the 1959 Cuban revolution and the Chilean 1973 coup, which according to Beverley marked the end of the *Boom* itself, they worked under a wave of dictatorships, the economic shock treatment of neo-liberal doctrines, the negative effects of globalization, and "less than voluntary trips to the cosmopolitan center" (14) due to political exiles. Culturally bracketed between Macondo and the McOndo and Crack movements, they are the first generation to use mass culture as a viable aesthetic register and as witness of the incipient globalization of the continent and its aftermath. Given a reality produced by mass media, rather than facts, reality the cultural critic Arjun Appadurai refers to as a new kind of "primordia," this generation was presented with the task of questioning a "post-autonomous" (142) literature as a practice that fictionalizes a reality that is already a representation of the "real" thing. Their new poetics was "filled with irony" (21) that, given the failure this generation felt when faced with dictatorships, rendered them sceptic of Western values. While the *Boom* generations were cosmopolitan abroad and the McOndo and Crack writers were able to be cosmopolitan from home, the Generation of '72 authors were forced to be cosmopolitan. Their creations witness the tensions between expectations and realities, between the *realismo mágico* the editorial houses expected of Latin American writers and "a darkening of global and cosmopolitan themes" (19); between maintaining identities tied to a place and being either in exile or in "insile," and between the regional and the global, tensions that the generations preceding or following them did not feel, at least not all at once and neither in the same ways.

The theorization of the Generation of '72 started with Nicholson's doctoral dissertation and developed into the present volume that includes collaborations by Patrick Dove on Ricardo Piglia (b. 1941), Leila Lehmen on Osvaldo Soriano (b. 1943), John Riofrio on Ariel Dorfman (b. 1942), Elias Geoffrey Kantaris on Luisa Valenzuela (b. 1938), María Rosa Olivera-Williams on Cristina Peri Rossi (b. 1941), José Augusto Pastén on Diamela Eltit (b. 1949), Randolph Pope on Antonio Skármeta (b. 1940), Juanita Aristizábal on Fernando Vallejo (b. 1942), and Lázaro Lima on Reinaldo Arenas (b. 1943). The list of authors the editors present, which also includes César Aira (b. 1949) as a member of this generation, is not meant to be exclusive or excluding, but rather wants to "add to the growing conversation on contemporary Latin American letters" (14).

While the different essays underline one or more components that characterize this generation, most of them center one way or another on the topic of space. Thus, in the essay dedicated to Piglia, Dove stresses the space of modern literature as a crime scene; Lehnen reads Soriano's novels as "deterritorialized landscape" (50) where space and dislocation are integral elements; Olivera-Williams studies Peri Rossi's texts as a map for genres and identities and as a literature from the margins; Pastén examines Elit's production taking into account the author's interest in spaces such as the home, the neighborhood, and the bar, and proposes that her next site for a novel may be the school, reframing again these ideas in his Postdata remarks. Time is also relevant, precisely because time allows the grouping of this generation and because time is a central feature in some of the chapters, such as Riofrio's essay on Ariel Dorfman, which connects two 9/11s, one in Chile and one in the United States. The volume's Posdata includes chapters by Olivera-Williams and Pastén, which represent a panel dedicated to the topic of the generation of '72 at the Latin American Studies Association 2013 meeting. This volume proposes a generational

demarcation in clear and convincing ways and provides a valuable insight into the literature of Latin America during a conflicted period of the twentieth century, while *Dictatorships in the Hispanic World* expands its focus to include more genres, authors, topics, places, and times. Both collections of essays position themselves as useful tools for the examination of the Spanish and Latin American cultures and cultural production for new generations of readers.

Gustavo Fares, Lawrence University

Review Essay: Dos aportaciones invaluables para la crítica sociocultural y literaria centroamericana en la actualidad

Aparicio, Yvette. *Post-Conflict Central American Literature: Searching for Home and Longing to belong.* Lewisburg: Bucknell UP, 2014. 169 pp. ISBN: 978-1-61148-547-9.

Albizúres Gil, Mónica y Alexandra Ortiz Wallner, eds. *Poéticas y políticas de género: ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica.* Berlin: Freie Universität Berlin, 2013. 312 pp. ISBN 9783-9389-4480-6.

La entrada al siglo XXI ha puesto nuevamente al Istmo en la mira del continente americano lo que a su vez ha significado a un auge en cuanto a la producción y el estudio de la producción cultural centroamericana. A partir de la década de 1990, que data la culminación de los conflictos armados en la región, se han creado y expandido espacios como revistas de crítica cultural y literaria, congresos, exposiciones, programas académicos, exposiciones de arte, entre otros, que permiten la reflexión y el análisis crítico de la experiencia centroamericana cuya diversidad geográfica, étnica y cultural se comprende dentro de un ámbito transnacional. Dentro de las articulaciones críticas y aportaciones invaluables más recientes para el desarrollo de los Estudios Centroamericanos se encuentran el libro de Yvette Aparicio *Post-Conflict Central American Literature: Searching for Home and Longing to Belong* y la colección de ensayos *Poéticas y políticas de género: ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica*, libro editado por Mónica Albizúres Gil y Alexandra Ortiz Wallner. Ambos textos evidencian tanto el dinamismo de las producciones literarias como la necesidad de repensar los paradigmas teóricos con los que se ha estudiado la región.

Pese a un título que implicaría el estudio de la producción literaria posterior a los conflictos armados del Istmo, el libro *Post-Conflict Central American Literature* destaca la producción poética de Nicaragua, El Salvador y livianamente la de Costa Rica como contraparte de la nicaragüense y salvadoreña. En este texto Yvette Aparicio nos invita a reflexionar sobre cuál ha sido la conceptualización y el desarrollo de la idea del hogar (*home*), la patria (*homeland)* y el añorado sentimiento de pertenencia (*belonging)* dentro de la producción literaria de los países antes mencionados a partir de los años sesenta y setenta hasta la contemporaneidad. Partiendo de la época de la Generación Comprometida, entendida como la de los escritores revolucionarios cuyos textos presentaron una visión crítica de la patria y reflejaron la fragmentación del hogar que se vieron obligados a habitar, Aparicio subraya los textos de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, como marcadores de un periodo de transición en cuanto a esta visión fragmentada pero

esperanzada y aferrada a la lucha por conseguir un futuro mejor. La narrativa de Hernández plantea una crítica al discurso oficial de la constitución y el estado de la patria al mismo tiempo que deja de idolatrar el martirio dentro de una lucha que no logró armonizar ni mejorar la calamidad existente. Esto desemboca en el surgimiento de una visión desencantada y desilusionada de la patria y así también el exacerbamiento de una añoranza por el hogar y la patria lejana que a menudo ya no existe. En resumen Yvette Aparicio identifica dos tipos de producción literaria en la era de post-conflictos armados: una guiada por una visión nostálgica de Centroamérica (desde dentro y fuera del Istmo) y el deseo de pertenecer a un hogar propio, la patria; y la otra caracterizada por un desdén y desilusión de la patria.

Cabe mencionar que dentro del análisis cuidadoso y detallado de obras de escritores centroamericanos poco estudiados como Susana Reyes, Juan Sobalvaro y Luis Chaves, uno de los puntos más fuertes de *Post-Conflict Central American Literature* es el uso de la nostalgia como herramienta analítica que permite comprender la complejidad con que se construyen las distintas visiones del hogar y la patria. El modesto corpus escogido por Aparicio visibiliza las dificultades del proceso con que se enfrentan los escritores de la postguerra al tratar de negociar su existencia dentro del estado actual de patria. Existencia y pertenencia a un hogar o patria que adquiere nuevas dimensiones en la época global y donde los medios posibilitan conexiones con la patria pero también presentan desafíos. *Post-Conflict Central American Literature* es un texto sin duda intrigante y provocador para un lector intelectual tanto centroamericano, centroamericanista, o cualquier persona interesada en la producción literaria de la posguerra. Sin embargo, al estar escrito en inglés, iniciar y concluir dialogando con textos ajenos a la tradición centroamericana (como el libro *Salvador* de Joan Didion, o los filmes *Bananas* de Woody Allen o *Walker* de Alex Cox) corre el riesgo de perder o aislar a aquellos acostumbrados a leer Centroamérica a partir de o en diálogo con sus propias construcciones críticas.

Por otro lado, *Poéticas y políticas de género: ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica* de las editoras Mónica Albizúrez Gil y Alexandra Ortiz Wallner, ofrece al lector una serie de textos muy ricos y dinámicos. Rara vez se encuentra un libro que enmarque una multiplicidad de textos que van desde lo visual a lo literario, al cuerpo, al espacio de la ciudad, y que su corpus en conjunto incluya producciones que datan del siglo XIX hasta el XXI, y que además no acepte que su temática de género límite su visión crítica. Rara vez vemos un libro que sea verdaderamente multi- e interdisciplinario, *Poéticas y políticas de género* es sin duda una de esas raras joyas.

El libro reúne un total de once artículos que se organizan bajo cuatro subsecciones temáticas: "Lo femenino": viejos y nuevos modelos en diputa; masculinidades y sexualidades revis(it)adas; repertorios visuales: género(s) y las políticas de la violencia; y territorios/cuerpos propios: etnia y género. Cada una de estas secciones ofrece propuestas muy interesantes e innovadoras a través de indagaciones críticas que incorporan una pluralidad de discursos y de imaginarios ficcionales, mediales y orales en Centroamérica. En la primera sección, por ejemplo, Amparo Marroquín Parducci y Olga Vásquez Monzón en su artículo "La mujer salvadoreña. Mitologías y rostros en la prensa escrita, siglos XIX y XXI", no solo hacen una enorme tarea de recopilación de discursos periodísticos (labor hemerográfica admirable) y datos sobre la mujer salvadoreña a partir del siglo XIX, sino que, aún más importante, ponen en alto relieve los actores principales en la construcción de la feminidad cívica salvadoreña. Presentan una historización del rol de la mujer dentro y

fuera de los medios, a partir del espacio privado y público y del papel que según el gobierno esta debía, y debe en la contemporaneidad, jugar dentro de las ambiciones de la nación liberal. Con ello dan luz a las relaciones conflictivas entre la iglesia, la política e instrumentalización de los medios en forjamiento de un discurso y nación liberal moderna durante el siglo XIX y su prolongación hasta el siglo XXI. Entre otros textos de la colección también se destaca el artículo de Uriel Quesada, "San José o la ciudad sexualizada", que a partir de la novelística de Carlos Cortés, José Ricardo Chavez, y Jorge Méndez Limbrick plantea la existencia de espacios en donde el placer y el uso del cuerpo encuentran formas de expresión más abiertas, aunque no sin escapar a mecanismos de vigilancia. Quesada a partir de su lectura de las novelas presentadas, provee una desmitificación literaria de la ciudad de San José como ciudad de la modernidad.

En resumen, los libros de Yvette Aparicio *Post-Conflict Central American Literature: Searching for Home and Longing to Belong* y de Mónica Albizúres Gil y Alexandra Ortiz Wallner, *Poéticas y políticas de género: ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica*, son lecturas imprescindibles para cualquier persona interesada en la producción cultural de la región centroamericana. No importa la disciplina o interés académico, los textos prometen en todo caso una lectura intrigante.

Karina Lissette Zelaya, Mississippi State University

Review Essay: Politics and Culture in Contemporary Cuba

Bolender, Keith. *Cuba under Siege: American Policy, the Revolution and Its People*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. xiv + 234 pp. ISBN: 9781-1372-7557-8

Rubio, Raúl. *La Habana: cartografías culturales*. Valencia: Aduana Vieja, 2013. 240 pp. ISBN 9788-4968-4684-5

Cuba vuelve a estar en candelero recientemente gracias a los cambios en las relaciones entre este país caribeño y los Estados Unidos, cambios que han generado titulares en casi todos los medios de comunicación de masas a nivel mundial, tanto impresos como audiovisuales. Dichos cambios incluyen el restablecimiento de relaciones diplomáticas de alto nivel entre ambos países, recientemente escenificado en la séptima Cumbre de las Américas celebrada en Panamá en abril de 2015. De esta manera, el contexto histórico se presta favorablemente a la recepción de estos recientes textos, que ofrecen nuevas perspectivas sobre la vida en el país caribeño y se unen a la ya copiosa bibliografía sobre Cuba que existe dentro del mundo académico occidental.

Los dos textos aquí reseñados, complementarios, no podrían ser en principio más diferentes: uno, obra de un periodista canadiense, está escrito en inglés y se centra casi exclusivamente en la historia y política de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba. El otro, redactado en español, tiene un contenido más cultural, en torno al cine, la literatura y la cultura popular. El primero es mucho más orgánico, en el sentido de coherente y uniforme, concebido como una obra en sí desde un comienzo, mientras que el segundo no puede escapar a su condición de revisión de artículos publicados anteriormente en otros medios, lo que le confiere un aspecto un poco más deshilachado. A la visión más empática con la realidad cubana y crítica con la postura estadounidense presente en el primer estudio, se le contrapone la visión más crítica hacia el gobierno cubano presente en el segundo, que

apoya las obras culturales críticas con la política isleña. En cierta medida, se podría decir que pese a los últimos cambios a nivel histórico, aquí no hay nada nuevo bajo el sol, sino una continuación de las "dos Cubas" que durante la segunda mitad del siglo veinte han ocupado las páginas de innumerables libros y revistas, una visión casi en blanco y negro de la problemática entre los Estados Unidos y Cuba, con un texto a más a favor de la revolución y el otro en contra.

El texto de Keith Bolender viene casi resumido por su título: *Cuba Under Siege: American Policy, the Revolution and Its People*. Efectivamente, la tesis central de Bolender sostiene que no se puede entender la realidad cubana y las políticas gubernamentales aplicadas en la isla, durante el ya más de medio siglo de gobierno revolucionario, independientemente de la noción de estado de sitio o bloqueo a que los Estados Unidos han sometido (o intentado someter) a Cuba. A lo largo de este tiempo, el estado de sitio ha prendido en la mentalidad no sólo de los líderes cubanos sino también de los ciudadanos, de los cubanos de a pie residentes en la isla. Según Bolender, quien además de periodista especialista en temas cubanos es también lector en la Universidad de Toronto, esta mentalidad de considerarse sitiados ha afectado la política, la economía, la cultura y todos los aspectos de la vida diaria en la isla.

Para elaborar su tesis, Bolender recurre a una estrategia interesante que intenta acercar el problema a la mente de los lectores occidentales, especialmente aquellos residentes en los Estados Unidos: un estudio de la reacción de Estados Unidos a los atentados contra las torres gemelas el 11 de septiembre de 2011. A consecuencia de ese atentado, en el país norteamericano se ha visto un progresivo recorte de las libertades públicas en nombre de la seguridad nacional y de la garantía de independencia y supervivencia del denominado mundo libre, cada vez menos libre para los ciudadanos de a pie. Esta acción, señala Bolender, es paralela a lo que aconteció en la isla en la década de los sesenta, cuando el sistema, en este caso cubano, se vio sometido a un ataque exterior, en este caso el de los Estados Unidos, reflejado no sólo en un intento de invasión, en Playa Girón, sino de otros ataques susceptibles de ser considerados terroristas, como Bolinger insinúa en el texto, a lo largo de los años. Con vistas a la supervivencia del sistema, el gobierno cubano tomó ciertas medidas restrictivas contra la población, al igual que hicieron, años después, los Estados Unidos tras el 11 de septiembre. Cabría argüir que las restricciones son mayores en Cuba, pero si es cabal ver el paralelismo tal y como lo hace el autor.

El libro se estructura en seis capítulos, precedidos por una introducción del historiador Louis A. Pérez, Jr.: el primero, "An Unseen Truth", expone ese paralelismo trazado por el autor entre la reacción estadounidense al 11 de septiembre y la de Cuba al riesgo constante de invasión o ataque de Estados Unidos. El segundo, "Laying the Siege", es prácticamente un recuento histórico del conflicto entre ambos países desde el triunfo de la revolución cubana en 1959 hasta más o menos 2010; se centra en el origen del bloqueo y del estado de sitio que vendría durante el ya más de medio siglo que siguió al triunfo revolucionario. El capítulo tres, "Siege and Society", estudia estudia el impacto que ese bloqueo está teniendo en la gente de la isla (incluyendo sobre todo el impacto psicológico), a través de las reacciones de muchos cubanos y estadounidenses en torno a la situación. El cuarto capítulo, "The Political Economics or Siege", se entra en las consecuencias económicas de esa política, tanto para Cuba como para los Estados Unidos, que han invertido una cuantiosa cantidad de dinero en este medio siglo, y a veces sin una contabilidad fiable, en su deseo de cambiar el sistema isleño. El quinto capítulo, "A

Changing Cuba—A Stagnant Siege", analiza los cambios políticos y económicos implementados por Raúl Castro en la última década, al tiempo que cuestiona la flexibilidad estadounidense con otros países que eran hasta hace poco sus enemigos debido a su sistema político, como China y Vietnam, y la inflexibilidad en el caso de Cuba. El último capítulo, "The Future of Siege", plantea el fin del bloqueo, del estado de sitio, y las posibilidades para el futuro, y es de gran interés en vista de los recientes cambios en las relaciones entre ambos países y del hecho de que eran, en realidad, los Estados Unidos los que se estaban aislando, al menos dentro de las Américas, por tu actitud ante Cuba.

Aunque el libro bien puede ser tildado de parcial y antiamericano (como lo demuestran algunas críticas al mismo presentes en amazon.com y otros puestos de venta en la red), lo cierto es que Bolender no escatima las críticas al sistema cubano en ocasiones, si bien busca que el lector entienda la razón de muchas de las medidas. No todo en la isla es positivo, pero de no haber sido por el bloqueo estadounidense, la situación en Cuba bien podría haber tomado otros derroteros. Bolender, fiel a su labor periodística, escribe con un estilo directo, fluido, sin jerga que dificulte la comprensión, haciendo de esta manera accesible el texto tanto para el erudito como para el neófito en el tema. De una manera ágil, mezcla la información de varias fuentes: desde entrevistas personales o artículos de prensa hasta documentos oficiales o correos recientemente desclasificados por el gobierno estadounidense. Obviamente, el libro es de interés para todos aquellos interesados en la situación política de Cuba, desde profesores y estudiantes en departamentos de estudios latinoamericanos o de ciencias políticas, sean o no cubanoamericanos, hasta lectores simplemente interesados en ampliar sus perspectivas sobre la situación cubana contemporánea.

El segundo texto, que a nivel cronológico entraría en los últimos cuatro capítulos del texto de Bolender (la parte más contemporánea, sobre todo el "periodo especial" y los comienzos del presente siglo), es una colección de artículos del profesor Raúl Rubio, actualmente en el City University of New York (CUNY), que previamente habían aparecido en revistas especializadas y, en muchos casos, en inglés, y que ahora lo hacen en versión española y reunidos en un intento, a veces no del todo exitoso, de texto homogéneo. De hecho, el mismo Rubio indica en la introducción que cada capítulo es un proyecto de investigación particular dentro de un tema general muy amplio (13). El libro analiza la producción cultural de Cuba y, tras una introducción—en la que justifica la elección de La Habana debido al énfasis que lo urbano tiene en la representación revolucionaria de Cuba—el estudio se divide en tres partes: una referente a la literatura, "Ámbitos literarios"; otra en torno al cine, "Ámbitos cinematográficos"; y la última centrada en la cultura popular, "Ámbitos de cultura popular". Una conclusión cierra el volumen.

La primera parte contiene dos capítulos que nos ofrecen una visión de La Habana a través de la literatura publicada solamente desde el exterior. El primer capítulo analiza una obra del periodista estadounidense Carleton Beals titulada *The Crime of Cuba* (1933), que en su primera edición contenía un estudio fotográfico a cargo de Walker Evans centrado sobre todo en el componente afrocubano de la capital isleña. El segundo capítulo salta a la diáspora cubanoamericana y estudia la representación nostálgica de La Habana en la obra de Daína Chaviano, Cristina García y Gustavo Pérez Firmat.

La segunda parte salta al mundo del celuloide y, en dos capítulos, explora La Habana en la obra cinematográfica del autor cubano Fernándo Pérez (capítulo tres), que muestra en sus películas la complejidad del día a día en la vida de los habitantes de La Habana, y que contrasta con la visión eminentemente nostálgica de la ciudad que aparece

en la obra de los directores que viven fuera de Cuba que aparecen en el siguiente capítulo (capítulo cuatro): los alemanes Win Wenders y Uli Gaulke, el estadounidense Julian Schnabel, el mexicano Carlos Marcovich, y los cubano-americanos León Ichaso, Joe Cardona y Andy García. Cabe resaltar que muchos de estos directores optan por emplear el género documental o pseudo-documental en sus obras, algo que contribuye a esa aura de nostalgia.

La tercera parte consta de un solo capítulo en el cual se estudia la cultural material cubana, especialmente en torno a los objetos "cubanos" que se pueden conseguir en línea y cuya "cubanidad", especialmente en términos de producción, es dudosa en muchos casos y corresponde, como bien señala Rubio, o al simulacro cultural del que hablaba Jean Braudillard o a la nostalgia imperialista propuesta por Renato Rosaldo. En este capítulo, el autor también explora el festival Cuba Nostalgia, la estética de los productos *Martí Auténtico* y los libros de mesa sobre La Habana antes y después de la revolución, así como los nuevos mercados virtuales de objetos cubanos y el proyecto Generación Y de Yoani Sánchez, para concluir que la cultura material cubana hoy en día es tan transnacional como la propia diáspora y aún más.

En su intento por buscar los elementos del nacionalismo cubano que presentan las obras tanto cubanas como extranjeras que se centran en La Habana en varios campos artísticos, uno de los aspectos más sugerentes del estudio de Rubio es el uso de una etiqueta teórica que él denomina como *Cubana*, no como adjetivo, sino en el sentido que en inglés tiene el término *Americana*. Esta etiqueta le permite estudiar los temas y la cultura material cubanos en distintas disciplinas. Desde luego, este juego lingüístico funciona mejor en el idioma inglés en que fueron concebidos parte de los capítulos, que en la versión en español.

Obviamente, el estudio de Rubio es de mayor interés para aquellos interesados principalmente en aspectos culturales (bien sean literarios, fílmicos o de estudios culturales) relacionados con la Cuba del siglo XXI. Algunas de las ideas de Rubio son muy interesantes, especialmente el concepto de *Cubana*, y el libro es ameno, si bien se podría beneficiar de una edición un poco más rigurosa, puesto que hay algunas pequeñas erratas que, si bien no dañan la comprensión, no contribuyen tampoco a darle el toque de exquisitez que se merece esta edición, por otra parte, bien cuidada en tamaño bolsillo.

En conclusión, estos dos libros, complementarios en muchos sentidos, harán las delicias de todos aquellos interesados en Cuba, su historia, su política y su cultura, especialmente ahora que Cuba vuelve a estar presente por los cambios en su relación con los Estados Unidos, después de más de medio siglo de duro bloqueo.

Miguel González-Abellás, Washburn University

Review Essay: Mexican Cinema and Television

Sánchez Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt UP, 2014. viii + 291 pp. ISBN-13: 978-0826519665.

Shaw, Deborah. *The Three Amigos. The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester UP, 2015. xii + 270 pp. ISBN-13: 978-0719097591.

Smith, Paul Julian. *Mexican Screen Fiction. Between Cinema and Television*. Cambridge, UK: Polity, 2014. 281 pp. ISBN: 9780745680798.

El libro de Ignacio Sánchez Prado abre un antes y un después en los estudios de cinematografía mexicana y será obligada lectura para entender estos veinticinco años de arte e industria que terminan un siglo y abren otro.

La primera parte del texto se titula la erosión del nacionalismo. Para Sánchez Prado el nuevo siglo trae la pérdida de la necesidad de hacer un cine que definiera la mexicanidad. En este contexto es clave entender que la transformación que permite la globalización del cine mexicano ocurre en el mercado doméstico. El éxito de *Como agua para chocolate* (1992) viene en parte por su alta producción cinematográfica. Es un film excelentemente filmado; es un melodrama en colores bellos. Este texto intenta recuperar la relación rota entre el cine nacional y la comunidad imaginada México que representa los valores de la clase media y su pro-americanismo (Estados Unidos). La película aúna nación, modernización y élite. Es un film neomexicanista pero no es fundacional. Otro film neomexicano es *Danzón* (2001) en el que la elección del baile como significante central prima un imaginario femenino, nostálgico y centrado en el proletariado urbano como una manera de escapar las estructuras patriarcales de la cultura mexicana y la situación económica presente en el texto, en este caso la privatización de los teléfonos mexicanos. La vuelta de Julia al DF representa su retorno a la realidad. *Danzón* implica que la imposibilidad de la nostalgia cierra toda posibilidad de reabrir la tradición del cine de oro mexicano. *Cabeza de vaca* (1992) representa la incapacidad de la comunicación entre el conquistador y el otro indígena dejando al desnudo las estructuras de violencia y poder. *El callejón de los milagros* (2005) rompe la versión maniquea de la clase baja y la presenta sin un juicio moral. La película usa lugares comunes del melodrama del cine de oro como la vecindad y la cantina. En *El crimen del padre Amaro* (2002) el pueblo está inscrito en la dinámica político-social del país, uno de los sacerdotes está con el narco y otro con la guerrilla. Representa una estética neo-mexicanista ambigua. Los estereotipos de la virgen y la prostituta están ausentes y la iglesia católica aparece en su diversidad. Es una película que no es ni pedagógica ni moralista. *Dos crímenes*, *Santitos* y *Arráncame la vida* son también representantes del modelo neo-mexicanista.

La segunda parte se titula con acierto publicistas enamorados y explica la importancia de la incorporación del profesionista al imaginario del cine mexicano. El modelo inmediato es la comedia estadounidense que apela a un público clasemediero. El origen está en *La tarea* (1991) de Jaime Humberto Hermosillo en tanto que esta película se enfoca en la clase media, centrándose en la dimensión psicológica de sus personajes y en su identidad. El género lo comienza Alfonso Cuarón en 1991 con *Sólo con tu pareja*. Esta es una película inequívocamente occidental que apela a una estética e ideología de clase media profesional. El protagonista Tomás Tomás es un publicista inmerso en la cultura y en la economía neoliberal. Los espacios que dominan en la película son privados y la fotografía de Emmanuel Lubezki presenta un DF exquisito en sus tonos oscuros. Previamente el *sitcom* estadounidense había educado al público mexicano a ver comedias urbanas y románticas. *Cilantro y perejil* (1995) y *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) continúan esta tendencia. En esta última la acción es en Polanco y todos los protagonistas son profesionistas. La película representa un nuevo tipo de capitalismo emocional. La banda sonora de la película fue un CD de éxito siguiendo un modelo hollywoodiense en el que la música y el cine se promocionan el uno al otro.

Amores perros (2000) es el grado cero del nuevo cine mexicano. La cinematografía de Rodrigo Prieto es perfecta. A partir de un accidente de tráfico los personajes se

interconectan pero no se mezclan. *Y tu mamá también* (2001) es sobre la imposibilidad de lo político en el cine mexicano contemporáneo ya que la mexicanidad es incapaz de articular la película.

La tercera parte de este monográfico seminal es la mirada neoliberal. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1996) es una película emblemática en la que se abandona la nostalgia de pasado nacionalista y el izquierdismo de clase de los marginados. La protagonista es la dueña de una maquiladora. Pancho Villa no se puede reintegrar en el presente y por eso muere al final. *Rojo amanecer* (1989) es la película de la transición democrática ya que cuenta la matanza de Tlatelolco desde el punto de vista de la clase media. Esta se convierte en el testigo directo de la historia mexicana. *El bulto* (1992) utiliza la amnesia para explicar la inmersión de México en el neoliberalismo y la derrota de los movimientos del 68. A pesar de su importancia simbólica esta película es nostálgica y está pobremente realizada. Es una narrativa de la derrota y del desencanto. *En el aire* (1995) es otra película sobre la resistencia al neoliberalismo. *La ley de Herodes* (1999) y *Todo el poder* (2000) pertenecen a la problematización de lo neoliberal. En esta el estado ya no le provee seguridad a las clases media y alta, en aquella se representa el comienzo de la corrupción priista en México en la década de los cincuentas.

La cuarta parte se llama los tres amigos y el llanero solitario. Los tres amigos son los directores mexicanos Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu. Los tres son directores transnacionales. El cuarto director es Carlos Reygadas. Sánchez Prado entiende que la crítica se ha centrado en las películas no mexicanas de estos directores, lo que distorsiona la dimensión real de estos realizadores. Es por ello que el autor analiza *Cronos* (2000), *Amores perros* (2000) e *Y tu mamá también* (2001), películas que tienen en común su alejamiento del esencialismo mexicano, una perspectiva de clase media, y su progresiva apoliticidad. Reygadas es importante porque representa una alternativa válida a formas de narrar más tradicionales. Parte de este fenómeno de internacionalización son los actores Gael García Bernal, Diego Luna y Salma Hayek, y la cinematografía de Emmanuel Lubezki. Sánchez Prado comparte la idea de un número importante de críticos que entiende que la internacionalización no consiste en borrar lo nacional sino en negociar de una manera exhaustiva lo nacional con lo global. Sánchez Prado les adjudica el término de autores globales indicando que lo que muchas veces es el intento nacional de hacer una película comercial al mudarse a los circuitos internacionales se convierte en cine artístico.

Cronos (1993), por ejemplo, no dice nada en particular de la cultura mexicana. *Amores perros* es una película que tiene una estética urbana que rompe con el dominio de la provincia en el cine mexicano. Lo urbano implica a) el deseo de mejorar económicamente; b) la cultura del consumo como ciudadanía; c) la emergencia de las tecnologías de la comunicación. La película también carece de un esencialismo mexicano, tiene un formato progresista y un contenido ideológicamente conservador, aparece en el momento en que el PRI pierde por primera vez las elecciones tras 70 años en el poder a manos de Vicente Fox del PAN, pero no hay ninguna referencia a este fenómeno en la película. No hay causalidad política. El Chivo simboliza el fin de los movimientos revolucionarios en México, sobre todo cuando recupera a retazos su subjetividad burguesa tras cortarse el cabello, ponerse los lentes y usar las ropas de los hermanastros. A partir de ahí contacta (indirectamente) con su hija, renuncia a la política revolucionaria y vuelve a lo doméstico. La película se hizo con capital privado, escapando de la censura gubernamental y la propaganda se hizo a través del festival del cine de Cannes. La película tiene una estética MTV, ritmo vertiginoso como el

de un video clip, con uso continuado de cámara en mano. Se usa regularmente el gran angular, que crea un escenario urbano compacto. Tiene una banda sonora que suena en la radio, tanto la música que aparece en la película como la que está inspirada en el film. La música extradiegética también condiciona el ritmo de la película. González Iñárritu desarrolla una estética del antagonismo social mexicano.

La violencia es una amenaza al privilegio de la clase media. El crítico mexicano Ayala Blanco la llama neotremendismo chafa, que representa a los pobres de una manera escandalosa. La violencia que se presenta es de tipo familiar como la mala madre de Octavio y su padre ausente más los adulterios de Ramiro, Susana y Daniel junto a la decisión de Valeria de tener un affaire con un hombre casado y la decisión de El Chivo de abandonar a su hija para hacer la revolución. Esto incluye la pelea entre los dos hermanastros, en el que uno ordena el asesinato del otro. La película se estructura melodramáticamente. En el cine tradicional mexicano la sociedad mexicana forma un todo, es un contexto, los personajes tienen clases sociales y pertenecen a un hábitat. En *Amores perros* es la contingencia traumática la que provee a la audiencia de una manera vertiginosa el acceso a las diferentes clases sociales. La película presenta a los cuerpos masculinos de una manera racial, performativa y jerárquica. El accidente de tráfico no hace que Octavio, Valeria y El Chivo abandonen sus clase sociales. No se crea una comunidad imaginada.

Las películas con múltiples protagonistas son típicas del cine independiente. *Y tu mamá también* (2001) sigue la lógica transnacional de los filmes del trío como su amexicanidad y la aparición de un narrador omnisciente que entra en un imposible diálogo con la narración. El tema es de nuevo el clasismo, la clase trabajadora existe como una incómoda presencia para las clase superiores. En última instancia el neoliberalismo es la realización de la renuncia a los afectos y aspiraciones que cada persona no puede alcanzar. Una vez más la mexicanidad no puede borrar las diferencias de clase, de raza, de etnia. En este contexto *Rudo y cursi* (2008) es una parodia del proletariado rural.

Reygadas utiliza actores no profesionales y desideologiza el paisaje. *Batalla en el cielo* usa la pornografía y símbolos de identidad nacional, como la bandera nacional en el Zócalo y la Virgen de Guadalupe. *Stellet Licht* es una película sobre menonitas que redunda en la diversidad del cine mexicano actual.

Pastorela, El infierno, Colosio, Miss Bala, Sin nombre, Salvando el soldado Pérez, y la serie de televisión Capadocia son ejemplos recientes de esta diversidad.

El libro de Paul Julian Smith es diferente ya que aúna cine y televisión porque según su tesis forman un único sector audiovisual. La aparición de la producción con capital privado acaba con la censura. El libro alterna el análisis tradicional con reseñas que Paul Julian Smith publicó en *Sight & Sound*, así *Y tu mamá también* de la que PJS destaca el uso del plano secuencia y el homoerotismo. La primera parte se titula revisión del cine mexicano. Según PJS en el cine mexicano al contrario que en el cine estadounidense el amor entre un hombre y una mujer no traen la felicidad. El autor relaciona la última transición democrática con la reiteración del tema de la adolescencia. El capítulo dos es sobre los festivales de cine y analiza con detalle las diferencias y características de los festivales de Morelia y Guadalajara. El capítulo tres explora el cine independiente homoerótico y el cuarto es un análisis comprensivo de *El laberinto del fauno* (2006).

El capítulo cinco explora el tema de la juventud a partir de una telenovela juvenil y una película de autor. El capítulo seis es de los más originales y analiza dos series de televisión de éxito, *Mujeres asesinas* y *Las Aparicio*. Smith hace hincapié cómo aquella representa mujeres de diversas clases sociales, edades y orígenes. Hay también episodios en

los que no se da ninguna motivación psicológica de los actos criminales; los montajes, el color y las angulaciones son representativos de la moderna cinematografía. En *Las Aparicio* se retan los roles genéricos tradicionales, la mayoría de la desnudez es masculina, la música es internacional e innovadora, y la voz en off apela a una colectividad femenina. Los planos secuencia de la serie son atrevidos y las mujeres ya no son cenicientas sino guerreras. Es una serie más comprometida que la de *Mujeres asesinas* y celebra la posibilidad de ser una mujer en México hoy.

El capítulo siete analiza películas cuyo denominador común es la violencia, *El infierno* (2010), *Salvando el soldado Pérez* (2011) y *Miss Bala* (2011). Smith se centra en parte en el elemento estético de las películas como el hecho de la exageración artística de *El infierno* para resaltar la farsa y permitir una dosis mayor de violencia. *Miss Bala* carece de primeros planos para impedir la identificación del público con los personajes. El capítulo ocho es en sobre la violencia en la televisión y analiza *Drenaje profundo* y *Gritos de muerte y libertad.* La idea es que hay varias violencias que vienen de diferentes fuentes como el estado y el crimen organizado. Es siempre sobre la imposibilidad de la legitimización de la violencia, no sólo en el presente, sino en la serie histórica incluida la independencia en la que los líderes aparecen sin organicidad. Gran parte de este monográfico está dedicado a cuestiones de distribución y de producción y a la parte industrial tanto de la televisión como del cine.

El libro de Shaw como su título indica analiza los tres directores estrella del cine mexicano. Se caracterizan porque emplean modos transnacionales de narración, películas comprensibles por los mercados internacionales y logran que sus textos los puedan disfrutar audiencias internacionales y ser comercializados por productores y distribuidores. Guillermo del Toro se caracteriza porque puede llevar a otro nivel e hibridar el cine de género uniendo fantasía, realismo, horror, aventuras y auterismo. Hay que notar su compenetración con el director de fotografía Guillermo Navarro. *Cronos* es la película que marca la línea de su posterior producción, por ejemplo, la elección de motivos como los tarros con restos humanos, los objetos envueltos en celofán y los engranajes mecánicos. Es también su fascinación por el cine de Alfred Hitchcock y *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. En *El laberinto del fauno* Del Toro crea un mundo de monstruos pero los personajes fascistas son peores que las criaturas fantásticas. En *Cronos* los monstruos son los capitalistas. En *El laberinto del fauno* y en *El espinazo del diablo* los niños pueden distinguir entre el bien y el mal y se mueven en sus decisiones entre la inteligencia y la inocencia. *Hellboy II* es paradójicamente cine de autor y continúa su fascinación con su bestiario particular. Coincide con *El laberinto del fauno* que ante la corrupción moderna hay mejores mundos alternativos en la fantasía y en lo mágico. *El laberinto del fauno* une cine artístico, comercial, realismo social, cine político, horror y fantasía. Una vez más se vuelve a la idea de que una película comercial una vez que entra en el cine internacional en lengua no inglesa puede pasar a ser cine de autor. La película aúna según Shaw el arte de Diego Velázquez, Francisco de Goya, Arthur Rackham, ilustrador clásico de cuentos de hadas, y Arnold Böcklin y Carlos Schwabe, pintores simbolistas. En Estados Unidos *El laberinto del fauno* se comercializó buscando tres públicos diferentes, el latino, el del cine de horror y el cine de autor. Del Toro usa ortodoxamente las reglas internas de los cuentos de hadas aunque con la variante de que Ofelia intenta salvarse a sí misma, y obtiene el reino salvando a su hermano en vez de ser rescatada por un príncipe inexistente.

Shaw ve *Amores perros* como el producto de un equipo dirigido por González Iñárritu, su guionista Guillermo Arriaga, la diseñadora de producción Brigitte Broch, el

director de fotografía Rodrigo Prieto y el compositor Gustavo Santoalalla. La autora ve la película como característica del periodo postclásico: un número plural de tramas, la ausencia de un protagonista tradicional sin llegar a la película coral, un uso complejo del tiempo rechazando la narrativa lineal con el uso tanto de la analepsis como de la prolepsis y la repetición de la misma toma desde diferentes perspectivas. También analiza el uso de la continuidad intensificada tal como la define David Bordwell o del mismo crítico el concepto de narrativa en red y el de hados convergentes que dan autonomía a los personajes ya que la conexión entre ellos es causal. La película carece de un sentimiento moral. Prieto usa el *bleach-bypass* que intensifica los colores negros y hace los blancos más brillantes, se realzan los azules y rojos, los tonos de piel se clarean y el grano (la textura) se hace más visible. La cámara en mano se utiliza prácticamente durante todo el film, y de una manera frenética al principio de la historia. Se usan primerísimos planos.

Cuando la película se comercializó en DVD el texto cinematográfico se complementó con paratextos. En la parte de Valeria y Daniel los planos duran más y la cámara se mueve de una forma más tranquila aunque continúa siendo una cámara en mano. Guillermo del Toro convenció a Iñárritu que cortara más de una hora de película de esta parte. Cuando la película se focaliza en El Chivo la cámara ocupa más campo, tiene tomas subjetivas desde su punto de vista con escenas desde la distancia para indicar el espionaje de sus víctimas. Shaw redunda en la amexicanidad de la película.

21 Grams es una película claramente occidental desde una perspectiva estadounidense. Es compleja y rompe las relaciones causales o temporales y se basa en una fuerte estructura melodramática. Se usa de nuevo los hados convergentes de Bordwell. Gracias al montaje y a la música de Santoalalla se crea una estructura coherente a partir de fragmentos aparentemente inconexos. La paleta de colores diseñada por Iñárritu, Prieto y Broch también añade redundancia y coherencia al texto cinematográfico. Hay una lógica en que el siguiente paso sea *Babel*, de lo mexicano, a lo estadounidense, y en último término, a lo global. Shaw problematiza la visión del turista en la película. La parte más interesante del análisis es la de producir la empatía del lector, cómo crear un vidente implícito a partir de primerísimos planos junto a paneos abruptos y miradas directas al menos de un personaje (Chieko) a la cámara que sitúan al espectador en medio de la acción. Los personajes en las historias carecen de poder y de agencia porque no tienen un conocimiento total de su posición en el mundo. Shaw entiende que en última instancia el experimento no funciona.

El análisis de *Solo con tu pareja* se basa en el análisis de Ignacio Sánchez Prado a quien se cita. *Y tu mamá también* usa la cámara suelta, objetiva, que no prima el automóvil sobre el paisaje o contiene planos secuencia que sirven para desarrollar sicológicamente a los personajes. La apoliticidad de la película es política. *Children of Men* utiliza planos secuencias de larga duración y atrevidos, algunos son falsos planos secuencia ya que hay conexiones digitales. La película utiliza la distopía para contar algo sobre el mundo, sobre las relaciones entre los individuos y las corporaciones. La película mezcla técnicas propias de un alto presupuesto con una filmación tipo guerrilla para crear la impresión de que el espectador está en medio de la escena. La película mezcla realismo social, documental sobre abusos de los derechos humanos de los migrantes y película de aventuras y persecuciones. El uso de la cámara es el mismo que en *Y tu mamá también*.

Los tres libros son altamente recomendables, el de Sánchez Prado es libro de cabecera, un manual de consulta obligatoria, el de Paul Julian Smith es un buen repaso de la estructura industrial del cine mexicano basado en ejemplos relevantes y el de Shaw es un

buen ejemplo de cómo se debe de hacer el nuevo análisis cinematográfico, ya que las formas son ideológicas; cómo se filma una historia es tan importante como lo que se cuenta. Al buen momento del cine mexicano se une el de la bibliografía en inglés sobre este arte industrial y neoliberal.

Salvador Oropesa, Clemson University

Croce, Marcela, *La seducción de lo diverso: literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires: Interzona, 2015. 336 pp. ISBN: 9789-8719-2092-1

La seducción de lo diverso hace honor a su nombre: las cinco secciones en las que se divide este libro agrupan desenfadadamente ensayos que atañen a los más variados temas, desde el modernismo y el boom, hasta la obra de Antônio Cândido o el urbanismo latinoamericano. Sin embargo, detrás de una heterogeneidad dentro de la cual la autora se mueve con solvencia, hay dos o tres preocupaciones centrales que unifican los diversos artículos y que articulan este libro con el resto de la obra y la labor académica de Marcela Croce, de quien este ensayo nuclea los diez últimos años de producción como escritora, investigadora y docente. Son las mismas preocupaciones que definen el recorrido de la trilogía *Latinoamericanismo,* de la cual Croce es compiladora y directora: *Historia intelectual de una geografía* inestable (Buenos Aires: Simurg, 2010), *Una utopía intelectual* (Buenos Aires: Simurg, 2011) y *Canon, crítica y géneros discursivos* (Buenos Aires: Corregidor, 2013); y de su trabajo tanto en la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como en su equipo de investigación UBACyT (Universidad de Buenos Aires Ciencia y Técnica) sobre Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña.

La primera de esas preocupaciones es el latinoamericanismo, definido desde el prólogo como una militancia intelectual de la autora. El segundo de los intereses es la aplicación de la metodología de la comparación no solamente a la dimensión literaria (como anuncia el subtítulo) sino a diversos objetos de análisis como el cine, las ciudades, el ensayo y la crítica, así como la puesta en relación de la literatura con otras artes.

Ambos intereses se aúnan en otra voluntad central que recorre *La seducción de lo diverso:* a supranacionalidad como objetivo y como necesidad que caracteriza el intento de una definición de lo latinoamericano, pensado como fenómeno que supera las fronteras patrias de los países que constituyen nuestro subcontinente. Desde esta voluntad, el libro adquiere un cierto tono de "estado de la cuestión" crítico sobre proyectos que, desde diferentes perspectivas y dimensiones, intentaron pensar Latinoamérica como unidad y como identidad: la teoría, la crítica, el ensayo, la literatura y los proyectos editoriales, entre otros. Frente a los modelos que critican lo metropolitano pero sin invertir las categorías coloniales que definen la mirada imperial, Croce privilegia los proyectos que se oponen a la dependencia cultural (y no solo cultural) de Latinoamérica. De este modo, deja de lado los últimos gritos de la moda en lo que a teorías y corrientes intelectuales se refiere (poscolonialismo, posmodernismo, teoría *queer*, etc.) para remitir sus indagaciones a fuentes ya hoy clásicas de los estudios culturales latinoamericanos y, aunque muchas veces injustamente olvidadas por la academia actual y siempre soslayadas en pos de las novedades, indudablemente ineludibles para cualquiera que se dedique a la disciplina: Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Antônio Cândido y David Viñas son solo

algunos de los nombres que Croce se dedica a vindicar desde una perspectiva novedosa, que actualiza sus propuestas, las sitúa en el contexto contemporáneo y las coteja con los aportes de las nuevas escuelas.

El tono de la escritura delata dos filiaciones insoslayables: tributando a la vez al género ensayo y a la polémica, el libro responde a la temprana formación de Marcela Croce con dos maestros que los ensayos (nunca complacientemente, siempre con justicia) recuperan: Nicolás Rosa y David Viñas. Si del segundo queda el estilo belicoso y aguerrido de una escritura que no perdona ninguna contradicción y coloca en un lugar central a lo ideológico; del primero se reconoce sobre todo un objeto de estudio novedoso (al que Rosa se dedicó tanto con sus equipos de investigación como en los programas de Teoría literaria III en la facultad durante los noventa): hacer crítica de la crítica literaria y ensayos sobre el género ensayo, es decir, la incursión en el género del ensayo y la crítica comparados.

Tenaz en sus convicciones, *La seducción de lo diverso* coloca como intelectual faro a Ángel Rama. En "Ángel Rama: una teoría literaria para los países dependientes", artículo que abre la cuarta parte del libro y que es su centro neurálgico, se dedica a revisar la obra completa del ensayista y crítico uruguayo, cuya presencia en el resto de los artículos es innegable y explícita. Croce apunta a recuperar sus postulados como pioneros en la investigación cultural latinoamericana, señalando el modo en que muchas veces los estudios posteriores vinieron simplemente a expandir nociones ya desarrolladas por él, pero sin reconocerlo como antecesor ni como fuente. En este sentido, la presencia de Rama pareciera por momentos ajustarse a la propuesta borgeana de "Kafka y sus precursores" dado que muchos intelectuales posteriores (entre ellos, los representantes del poscolonialismo, que desarrollaron teorías ya contenidas en la noción de "transculturación" ramiana; o Josefina Ludmer en su *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*) solo habrían venido a iluminar la genialidad de las anteriores intuiciones ramianas.

La primera parte del libro, "Utopía intelectual", se dedica a consideraciones de orden teórico y metodológico, y define sus adhesiones y rechazos. Luego de repasar las diversas formulaciones de las literaturas comparadas en Europa y de definir la utilidad de la adaptación crítica del método a territorio latinoamericano ("La comparación como fundamento de la supranacionalidad"), Croce establece no solamente la necesidad de la comparación como "teoría original" para Latinoamérica, sino asimismo su inevitabilidad: estudiar la literatura latinoamericana implica trabajar en un orden supranacional que, indefectiblemente, supone múltiples intersecciones ("El método de la utopía de América"). Sin desconocer el origen europeo de esta disciplina, y, justamente, en actitud abiertamente polémica con la perspectiva que asevera que la comparación solo puede realizarse entre diversos idiomas y entre una literatura considerada "modelo" frente a otra considerada "copia" o "periferia", Croce se propone un ejercicio de comparatismo *desde* Latinoamérica, en el que conceptos como el de "transculturación" permiten llevar adelante la voluntad de generar una teoría original que no excluye lo "ajeno" sino que supone que en Latinoamérica lo "ajeno" no puede sino ser reelaborado como propio, produciendo, en esa apropiación peculiar, un producto necesariamente original que descree de las divisiones entre el modelo y la copia. Para mayores precisiones, es necesario remitirse al volumen *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable* donde Croce propone la tergiversación de "la metodología de los centros imperiales" (11) para lograr sacar a Latinoamérica de la posición subordinada que tiene en los estudios comparativos realizados desde las metrópolis. Para ello, asevera, es necesario tanto eliminar "la categoría colonial

de influencia" (11) como rechazar la homogeneidad atribuida al continente en nombre de una heterogeneidad restituida por sus propios protagonistas.

Este capítulo acomete una crítica al poscolonialismo como teoría importada de los Estados Unidos, que no supera los postulados imperialistas sino que los presupone, aunque Croce considera útiles algunas categorías como la crítica a la noción de "flujo" que realiza Mary Louise Pratt y al concepto de "hibridez" que lleva adelante Nelly Richards. Después de señalar las paradojas de un movimiento que critica el imperialismo pero desde los lugares de poder que brindan las cátedras de universidades norteamericanas, Croce sienta los precedentes de la teoría original que pretende construir: el ya mentado Rama, Antônio Cândido y Roberto Schwarz ("Hacia una independencia de los estudios latinoamericanos") y propone nuevas miradas sobre el continente ("Dos hipótesis (y varios desafíos) continentales") que ya no reproducen la mirada imperial sino que la desafían. El último artículo, dedicado al cine infantil de Hollywood, indaga un contramodelo para los estudios americanos: en él se compendian todos los tópicos de una mirada complaciente con las imágenes que, desde el centro imperial, difunde sobre América Latina ese gran productor de estereotipos y clichés sobre la región que es Disney y su industria cultural La autora ya había dedicado un libro completo a la problemática en *El cine infantil de Hollywood* [2008]).

En "Fantasías memorables", segunda parte del libro, la autora acomete la revisión de proyectos editoriales que trascendieron la mera voluntad mercantil y que se propusieron dotar a América Latina de un canon literario y, por lo tanto, imaginar para ella una identidad (desde un postulado que tributa al romanticismo, dado que imagina que el "alma" de un pueblo puede estar expresada en sus producciones estéticas). Con este fin, después de algunas consideraciones sobre "lo clásico" tal como lo entiende Ítalo Calvino y sobre las formulaciones canónicas que realizaron Ernst Curtius, Erich Auerbach y Harold Bloom, este último como objeto de dura crítica, Croce lee los objetivos y las listas de obras diseñadas por la Biblioteca Americana de Pedro Henríquez Ureña durante la década del cuarenta, la Biblioteca Ayacucho dirigida por Ángel Rama en Venezuela desde 1974 y la Colección Archivos de la Unesco durante los ochenta.

La tercera sección, "Unidad en lo variado", contiene varios ejercicios y ejemplos concretos de aplicación de esa teoría original que Marcela Croce buscaba definir en la primera parte del libro. La comparación opera en este apartado para leer varios momentos y fenómenos de supranacionalidad que implicaron equivalencias a nivel continental, es decir, que involucraron a América Latina como un conjunto. En primer lugar, "Indagación del 'alma criolla' en los estilos locales" se dedica a las obras de Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas como antecesores de la noción de "transculturación" que luego conceptualiza Ángel Rama. La comparación entre el dominicano y el venezolano se establece a partir de la misma vocación esencialista que define a sus producciones cuando intentan situar en el centro del "ser" latinoamericano la cuestión *criolla*, es decir, la problemática de la mezcla de lo autóctono y lo foráneo (conflicto fundador en zonas colonizadas) como definitoria de la identidad de Nuestra América.

"Profanaciones prosaicas o la descendencia estilizada del modernismo" y "La conjura de los necios: alineados y alienados frente al boom" se dedican a esos dos momentos cruciales de la historia estética americana que nombran los títulos, como fenómenos no solamente de religación continental, dado que afectaron a la mayor parte de los países latinoamericanos, sino también de originalidad y reversión de los tradicionales modos de intercambio metrópolis-colonia: ambos fueron movimientos *iniciados en* las

antiguas colonias y *exportados a* los ex imperios. El artículo sobre el modernismo se focaliza en las extensiones y reverberaciones que en la contemporaneidad del campo literario sigue teniendo este fenómeno a partir de la lectura de autores como Juan Villoro, Fernando Vallejo y José Donoso. En cuanto al estudio sobre el boom, el trabajo de Croce vuelve a asumir el formato de "estado de la cuestión" (pero también de "ajuste de cuentas") tan caro al libro que leemos y se presenta como un minucioso estudio que analiza los aciertos y, sobre todo, los errores de la bibliografía ensayística sobre los años sesenta y setenta en Latinoamérica: recorre los clásicos libros sobre el tema de José Donoso, Luis Harss, Claudia Gilman y Ángel Rama.

"Los dioses aztecas siguen pidiendo sangre: un profeta, un vidente y un descreído en la región más transparente" revisa los posicionamientos en el campo intelectual mexicano de Octavio Paz, Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis en torno a la Masacre de Tlatelolco. El tercer capítulo se cierra con un estudio sobre "Ciudades latinoamericanas" que es un claro ejemplo del tono ensayístico que identificamos en el libro. Si el ensayo comienza retomando los postulados de Lewis Mumford y del José Luis Romero de *La ciudad occidental* desde una perspectiva teórica, también recorre el género urbano de la crónica a partir de las producciones decimonónicas de Olavo Bilac sobre Río de Janeiro y tiene asimismo tiempo para detenerse en el ensayo del peruano Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*. De esta manera, Croce plasma en su propia escritura aquellas virtudes que elogiaba en otros ensayistas y que propugnaba para la crítica:

> Si, como sostenía Roland Barthes, escribir es un verbo intransitivo, la crítica no puede distinguirse de la literatura como ejercicio de escritura, en especial cuando se entrega al ensayismo y en lugar de ofrecer hipótesis bien delimitadas según las reglas de la academia, se expande en tesis desaforadas que persiguen menos la corroboración que la aceptación por pura preferencia estética. (225)

Un cuarto capítulo titulado "Crítica y ensayo" incursiona en el terreno novedoso del "ensayo comparado" y toma como objeto de estudio a la crítica literaria, recuperando una tradición fundada, como ya hemos mencionado, por Nicolás Rosa. La atención dada a las producciones ensayísticas latinoamericanas revela conciencia de que las operaciones críticas son las que, en el fondo, constituyen en gran medida lo que conocemos como una literatura nacional. "Antônio Cândido y David Viñas" desarrolla un contrapunto entre las producciones del crítico brasileño y el argentino, basado en la característica común de ser obras de referencia académica e intelectual en sus respectivos contextos y en la voluntad que ambos tuvieron de crear una nueva historia de la literatura de sus respectivas naciones (voluntad que también convoca a la propia Marcela Croce y define otro de sus grandes intereses intelectuales). En este estudio, Croce resalta ante todo las diferencias entre las obras de Candido y Viñas, y niega así en la práctica que la comparación se deba basar meramente en el juego de las semejanzas.

"'Estudios de género': dos mujeres en pugna en la crítica literaria argentina" tiene como objetivo leer las obras de Beatriz Sarlo y de Josefina Ludmer. A diferencia del artículo sobre Candido y Viñas, donde resaltaban las comparaciones, en este ensayo Croce primero revisa la obra de Sarlo y luego, por separado, la de Ludmer, y es igualmente crítica de ambas, más benevolente con Sarlo (cuyo afán de pensar la literatura siempre en relación a la serie social es más compatible con las propias convicciones de Croce), con varios resguardos en cuando al modelo crítico propuesto por Ludmer. Finalmente, en "Pampa bárbara, casa grande, hombre cordial", Croce compara producciones argentinas y brasileñas

de lo que, durante la década del treinta, se conoció como ensayística del ser nacional, una corriente de raigambre esencialista, que retoma la cuestión criolla ya planteada en el artículo sobre Henríquez Ureña y Picón Salas, y que tiene como exponentes, en Argentina, a Ezequiel Martínez Estrada y, en Brasil, a Gilberto Freyre y a Sérgio Buarque de Holanda.

A diferencia de la mayoría de los demás artículos de *La seducción*, la quinta parte ("Género trasandino y especies transplatinas") está compuesta por dos estudios sobre autores individuales: Marosa di Giorgio y Pedro Lemebel. Esta sección resalta y resulta interesante ante todo por su reticencia a leer la literatura de estos autores desde las perspectivas más difundidas para trabajar con sus obras: esto es, los estudios de género, feminismo, teoría *queer* y demás jergas a la orden del día. Frente a estos abordajes, Croce se detiene en otras variantes del "género" en tanto indaga la producción de Marosa desde la posible constitución de un maravilloso latinoamericano y, en el caso de Lemebel, lee las inflexiones del gótico, el barroco y la crónica en su literatura. Con respecto al autor chileno, este estudio podría ser el puntapié inicial para un futuro trabajo similar al que encontramos en la tercera sección acerca del modernismo, sobre todo cuando aventura las relaciones con el "neobarroso" definido por Néstor Perlongher en la región rioplatense, que estudiara las repercusiones contemporáneas de corrientes y tendencias, como el barroco o el modernismo, que definen series propia y originalmente latinoamericanas.

La seducción de lo diverso de Marcela Croce resulta un libro de gran utilidad y de referencia indispensable para el estudioso de la literatura local y para el latinoamericanista, que lo pondrá en contacto con textos tan valiosos como centrales de los estudios culturales sobre Nuestra América que hoy, avasallados por el maremágnum de lo nuevo y efímero, no se dan fácilmente a la lectura.

Solange Victory, Universidad de Buenos Aires

Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014. 537 pp. ISBN 9789-5084-5316-7

Este es un libro denso y sumamente interesante, ya que trata un tema por demás examinado, las relaciones entre Buenos Aires y las provincias, pero lo hace desde una perspectiva liminal, es decir, en un entre donde la autora instala su escritura, sin privilegiar ninguno de los dos términos estudiados, y analiza una serie de textos que no son los más frecuentes en trabajos de crítica literaria: ensayos, textos etnográficos, y de historiografía, entre otros. La autora define este volumen como "una cartografía de lecturas y diálogos que puede leerse como un relato armado con la ayuda de muchas otras voces" (9). Estas voces, además de las que Demaría cita en sus "Agradecimientos" y en sus referencias, pueden pensarse como las voces literarias que la autora examina a través de los ensayos que componen el libro. Todas giran alrededor de la cuestión resumida en el título, de Buenos Aires y las provincias, y se insertan en un espacio marcado por la conjunción "y" del título, espacio bisagra, que denota fluidez y pluri-direccionalidad (21). Esta zona la desliga del "porteñocentrismo" por un lado, y del regionalismo por el otro, y desde ella examina los textos relativos a Buenos Aires y las provincias.

La autora propone repensar las relaciones entre ambos sitios con el propósito de "superar la dialéctica binaria de los opuestos" (15) y avanzar "una alternativa en la cual Buenos Aires y las provincias sigan dialogando" (16). Para ello toma la pregunta que

Adrián Gorelik formula en su La grilla y el parque. Espacio político y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936 (1998), "¿Cómo se forma una metrópolis en la pampa?" (17) no para responderla, sino para pensar la relación de la ciudad con las provincias. Por "provincias" Demaría remarca "el fragmento, la heterogeneidad y el corte de esos espacios políticos, culturales y materiales" (20) que conforman el país. Son, en todo caso, maneras de referirse a lo que no es Buenos Aires, pero no como sitio esencializado, sino como un "modo de leer" (36), un "lugar de enunciación" (52). Demaría acomete su labor mediante el trazado "cartografías delineadas a través de relatos" como un "modo de (re)organizar el archivo que presupone una lectura arqueológica – no histórica-" (59). Estas cartografías estructuran la obra en tres partes.

La primera tiene dos capítulos, el primero de los cuales, llamado "El mapa de la fractura", repasa la división del país en dos entidades, Buenos Aires y el resto, a través de lecturas del ensayo de interpretación nacional. En esta sección Demaría examina obras de Domingo F. Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Alejandro Bunge y Manuel Gálvez. En las mismas se hace evidente que aún los textos que intentan remediar esta fractura, como la Argirópolis (1850) de Sarmiento, acaban por fracasar en tanto explican, más que zanjan, las diferencias entre Buenos Aires y las provincias. La fractura enunciada no solo permanece, sino que también cambia; a veces se da entre el casco urbano y el Interior, otras, entre regiones, como la que engloba a Buenos Aires, la pampa húmeda y las provincias del Litoral, frente al resto de la Argentina. Esta fractura ya instalada en los textos que la enuncian, da lugar a los relatos que Demaría aborda en el segundo capítulo de esta sección mediante lo que ella denomina el "mapa de la desproporción" (61). Estudia a través de este mapa trabajos estructurados mediante el eje centro-periferia. Acepta la fractura examinada en el capítulo precedente, y "lee la ciudad como la fuerza victoriosa y hegemónica que ha logrado vencer a las provincias" (61). Recurre en este capítulo a textos de la historiografía nacional y privilegia la narrativa del "colonialismo interno" a partir de obras de Juan Álvarez, Juan Bautista Alberdi, Pedro Ferré, y Olegario V. Andrade, hasta llegar al "Cordobazo" de 1969. Se estudian los "usos" que se le ha dado a la noción de "desproporción" y se resalta su complejidad. Estos dos mapas, el de la fractura, con la forma discursiva del ensayo, y el de la desproporción con la de textos historiográficos, se complementan y reafirman mutuamente. "Hay desproporción porque ha habido fractura y hay fractura porque hay desproporción" (62) afirma Demaría.

Para salir de esta trampa binaria, la autora traza un "mapa de la intersección" en el capítulo 3, que constituye la segunda parte de la obra. Este mapa articula "relatos espaciales desplazados, que buscan las intersecciones, las 'zonas de contacto' entre esos dos núcleos colocados frente a frente" (229). Mediante este mapa de intersecciones se examinan textos etnográficos de Juan Bautista Ambrosetti, relatos de viajes hacia las provincias (de autores como Joaquín V. González, Enrique Banchs, Bernardo Canal Feijóo, Martín Caparrós) y de provincianos hacia Buenos Aires (Arturo Capdevila, Carlos Mastronardi), además de textos de sociología científica (Gino Germani, Mario Margulis), y de ficción (Germán Rozenmacher, Bernardo Verbitsky). Estas intersecciones están marcadas por "flujos multidireccionales" (230) y por "relaciones de poder" (231), y mediante ellas Demaría pone en evidencia "la inestabilidad de lo que a veces parece fijo" (233) para hacer dialogar a la fractura con la desproporción.

La última sección del libro traza una "provincia hecha 'zona'" (63) mediante el examen de relatos que dejan el eje centro-periferia y proponen una construcción de la provincia como "lugar de enunciación que permite otra perspectiva que disuelve la

dicotomía" (63). Se abre así lo que la autora denomina "la perspectiva forastera" donde su teoría del aacento cobra cabal alcance y sentido. En este capítulo Demaría propone lecturas de la narrativa de Héctor Tizón, Elvio Gandolfo, y Juan José Saer. En los textos de Tizón, la autora encuentra una escritura en, y no de, provincia, un lugar de enunciación, más que un espacio esencializante. Tal gesto deconstruye el "ser-estar" y propone un "acontecer" (426) que se abre "a lo espectral, a lo imposible, a la promesa" (426), a la "zona" que la autora lee en los textos de Saer. Demaría se declara en deuda con esta "zona" de Saer, porque la misma, dice la autora, "marca mi mirada entre y la 'mirada forastera' con la que propongo recorrer estos y otros pasajes del archivo argentino" (63). En esa provincia Demaría "asila" (503) su escritura y es también desde ese lugar de enunciación que su lúcida lectura ilumina los textos escogidos de maneras originales, abriéndolos a sentidos nuevos. Para concluir, solo me queda agregar que me hubiera interesado saber algo más acerca del proceso de selección de los textos examinados, ya que es notable la ausencia de voces femeninas en los trabajos estudiados. Quizás en una segunda edición de este excelente estudio, las mismas puedan enriquecerlo.

Gustavo Fares, Lawrence University

Fares, Gustavo. *La inmensa minoría. Latin@s en Estados unidos y las identidades posicionales*. Buenos Aires: Dunken, 2014. 222 pp. ISBN 9789-8702-7720-0

Que los hispanos / las hispanas en Estados Unidos conforman un grupo que crece en número, influencia y en el interés que suscita en el país, no es novedad. Existen estudios desde hace décadas que analizan el fenómeno en su vertiente étnica, histórica, política o literaria. Lo que resulta novedoso es el enfoque multidisciplinar con que Gustavo Fares aborda el estudio del tema en este volumen de reciente aparición. Si la bibliografía existente incluye estudios ya históricos, ya sociológicos, ya literarios o geopolíticos, *La inmensa minoría* aborda la cuestión de la identidad hispana como una creación en constante movimiento, en dos áreas bien definidas: por un lado, las tres expresiones culturales de la identidad, fundamentales para el autor (lenguaje, literatura y cine); y por otro, las expresiones políticas de la identidad.

El propósito del autor de subrayar el carácter preformativo, constructivo, cambiante de las identidades como resultado de procesos históricos, sociales y económicos, queda ampliamente logrado. El libro se originó en una serie de cursos y conferencias de posgrado que dictó el autor en Argentina y que, por medio de esta publicación, llegan a un público mucho más amplio y no necesariamente especializado. Así, *La inmensa minoría* apela tanto a los estudiosos de la cultura hispana en los Estados Unidos, como a cualquier lector interesado en las causas y efectos de las migraciones, y en las identidades en el mundo contemporáneo.

La clara metodología empleada en este volumen propone una serie de interrogantes iniciales acerca de las nociones de identidad, procesos de construcción identitaria y, en particular, modos de construcción de la identidad hispana en los Estados Unidos. A partir de esas preguntas iniciales, el autor va explorando, mediante la lectura, la visualización y el análisis de la realidad política actual (y de sus antecedentes históricos), para responder en movimientos espiralados la gran respuesta que significa el libro en su totalidad.

Debido a la cantidad de habitantes de estas nacionalidades, a sus contribuciones a la

cultura y la política, y a los intereses y relaciones históricas que desde hace siglos y por distintos motivos establecieron con los Estados Unidos, son tres las culturas de origen en las que fares concentra su análisis: mexicanos, cubanos y puertorriqueños.

La primera sección, "La construcción de una identidad latina", realiza un recorrido histórico que explica los orígenes de la cuestión latina a través de la religión, la raza y los sistemas coloniales hasta el siglo XIX, y los condicionamientos históricos de allí en adelante. La segunda sección, "Migración y demografía", explica el modo en que los movimientos poblacionales, la ocupación de territorios, y los cambios geopolíticos a través del tiempo fueron creando la idea de "hispanos" en el país del norte. Conceptos teóricos como el de nación, migración, y sobre todo *frontera*, van dando fundamento a esta propuesta de enfoque en un grupo en especial, de las tantas minorías que se engloban en el espacio estadounidense actual.

Los dos capítulos siguientes son los más profundos, tanto por su extensión, cuanto por el aporte teórico y la cuidadosa mirada que Fares echa sobre la cultura hispana como construcción. "Expresiones culturales de la identidad" está dividido en tres apartados sobre el lenguaje, la literatura y el cine. El autor considera que estos son los tres pilares sobre los cuales es construida la noción de identidad hispana, tanto desde dentro como desde afuera (principalmente, por medio de los estereotipos propuestos por los no-hispanos; que son justamente los que deben ser deconstruidos por los hispanos, para arribar a su propia definición de identidad).

En la sección siguiente, "Expresiones políticas de la identidad", se analizan en una secuencia cronológica a partir de la década de 1950 los momentos de integración, nacionalismo, logro de derechos, arco-iris, y el papel de la tercera fuerza contemporánea. Este panorama histórico se complementa con una sección teórica sobre aspectos políticos y sociológicos, que otorgan un serio marco al capítulo.

La última sección del libro funciona a la vez como un movimiento de síntesis, y como una propuesta abarcadora que propone futuros estudios, tanto para el propio autor como para investigadores interesados en el tema. Se trata de "Los estudios fronterizos y la posicionalidad de la identidad latina". Aquí Fares enfatiza, una vez más, la relevancia de los contextos para entender que las identidades no son ni únicas ni inamovibles, sino el constante resultado cambiante de fuerzas culturales, políticas e históricas, que conforman la *posicionalidad*, tal el término propuesto por el autor. En el caso particular de las identidades hispanas, la disciplina de los *Border Studies* viene a proponer un marco teórico actual, adecuado a las necesidades y características (a la posicionalidad) de un grupo (el de los latinos/as) donde las fronteras no son solamente geográficas, sino culturales, lingüísticas, políticas, etc.; y donde además, dichas fronteras no separan, sino que promueven el intercambio y la creación de espacios nuevos creativos y creadores.

Lejos de divisiones bipolares blancos-hispanos; lejos de una identidad pan-latina; lejos de acercamientos parciales a la cultura de los hispanos en los estados Unidos, este nuevo libro de Gustavo Fares viene a llenar un nicho sumamente relevante para los estudios culturales, políticos y literarios de nuestros tiempos. La propuesta de una identidad que se va haciendo al andar, y el sustento teórico del volumen, hacen de *La inmensa minoría* un aporte valiosísimo tanto para los lectores interesados en el mundo norteamericano multicultural, como para los investigadores especializados en el tema.

Marcela Raggio, Universidad Nacional de Cuyo / CONICET (Argentina)

Fitch, Melissa A. *Global Tangos: Travels in the Transnational Imaginary*. Lewisburg: Bucknell UP, 2015. 232 pp. ISBN 9781-6114-8652-0.

At a time when the concepts of globalization is ever present in academic discussions and in the general media, it is useful to relate them to the notion of space since that term is, after all, closely related to the diffusion and displacements of economic, political, and cultural forms throughout space. Globalization, space, place, and position are spatial concepts that can be articulated within cultural geographies by examining specific cultural products, such as the tango dance, and the changing meanings of what Hans Ulrich Gumbrecht calls the "production of presence." For Gumbrecht, objects are "present" when they are tangible for human hands, in my case, for human ears, and can have an immediate impact on human bodies" (xiii). *Global Tangos* undertakes such an examination of the tango dance's different meanings in different contexts and for different audiences, and in the process enriches our understanding of the dance and of its potential to be an instrument of discovery, queer rebellion, healing, Zen meditation, community-building, and political activism, among many other functions.

The scholarship on the tango both in Spanish and in English has become rather robust in recent decades, as the three elements of the genre, music, dance, and lyrics, are been reconsidered as strong conveyors of culture, memories, and history. Authors such as María Rosa Olivera-Williams, for instance, see the tango as related to modernization processes and politics ("The Twentieth Century as Ruin") and to historical memory and national identity ("Tango como afecto"). Florencia Garramuño has related the tango and other dances to national identity and nation formation, while Morgan Luker and Donald Castro have studied the political implications of the tango in pre- and post-dictatorial Argentina. Marta Savigliano, for her part, takes into account the global economy of passion and the role tango plays within that realm, as well as its relations to exoticism as a legacy of Western imperialism. These authors' valuable insights are incorporated into Fitch's work and used to expand our understanding of the dance in the twenty-first century, both within and outside Argentina's borders.

Tango music and dance were born in Argentina at the end of the nineteenth century. While there are many different theories as to how, why, and where the tango originated, there is a general agreement that the music was in its beginnings characterized by hybridity and by the incorporation of musical forms such as the Cuban habanera, the *candomblé* of the Afro-American populations, and the Andalusian song. In his *Tango: The Art History of Love*, Robert Farris Thompson calls its music "a kaleidoscope of heritages seething and shifting" (170). This emphasis on movement is the focus of Fitch's work, the result of a very personal journey of more than two decades learning and dancing tango all over the world, from Buenos Aires to Mumbai, and from Hong Kong to Beijing, via Amman, Beirut, and Tucson, Arizona, among many other places. In her book she argues "against the Hollywoodcentric notions of dance and instead explores the meaning found in cultural narratives created around the globe" at a time characterized by "unprecedented flows of people, goods, and services" (2). Her examination tackles the central question of how "social identities are codified in the presentation of dance" (9). Considering this question, Fitch takes three tango coordinates into account: tango as understood in Argentina, as connected to the country's history of immigration; tango as commodified and consumed around the world by Hollywood and Hollywood-like paradigms, which changed the

Argentine emphasis on longing, broken hearts, and loneliness into stereotypes for sex and passion; and tango's alternative renderings in different times and spaces, and its investment with new meanings, not found either in the "original" Argentine version, nor on the stereotyped Hollywood-like one.

Fitch emphasizes that her book is not about the origins of tango, nor about tango music, and I would add, neither about the genre's lyrics, but rather she uses tango "as a lens in which to view the changing power relations in the transnational media landscape as a result of globalization and during a time in which the world's center of economic gravity is shifting from West to East" (4). While the first chapter explores some of the genre's foundational images and ideas, the following chapters "cover the myriad global examples of tango narratives" (5) connected to themes of discovery (Chapter 2), queer identity and art (Chapter 3), healing, Zen, and Taoism (Chapter 4), and activism and community (Chapter 5). In her journey, she addresses issues of encounter, appropriation, and representation, as well as transnational networks and communities, both real and virtual, in order to start of "an open-ended conversation" rather than to provide definite answers to the questions posed. She also shares with the reader her personal stories of dancing tango. Brief and illuminating, these vignettes enrich the text with a glimpse into the author and her dealings with the tango for more than two decades.

Her study leads her to conclude that issues related to cultural representation do not disappear as a result of "globalization, transnationalism, and the digital revolution" (201) but that rather new problems emerge while others become exacerbated. Participation in the global communities is closely related to access to education, time, and capital, and as such it remains an élite endeavor. However, Fitch remains optimistic about the possibilities open to "participatory culture" (203), by which people around the world can be involved in the production and circulation of media content "without the whole usual circuit of big money" (203). The global networks and communities she studied in her book demonstrate that the tango dance cannot be circumscribed to the Río de la Plata region, and that it continues to be practiced all over the world, with its own local "favors," "each adding nits own unique dimension to the dance" (208). This is an important, erudite, entertaining, and informative book that should be consulted by those interested in contemporary tango dance.

Gustavo Fares, Lawrence University

Kane, Adrian Taylor. *Central American Avant-Garde Narrative: Literary Innovation and Cultural Change (1926-1936).* Amherst: Cambria Press, 2014. 159 pp. ISBN 978-1-60497-885-8.

Kane's scholarship contributes to the fields of Latin American avant-garde studies and Central American literary history by bringing to the fore works of fiction that have previously been overlooked in hemispheric accounts of meaningful contributions to the avant-garde. While other studies have centered on poetry and manifestos, in *Central American Avant-Garde Narrative* Kane turns to the genre of narrative fiction to trace the ways in which authors from the isthmus use European techniques of literary experimentation in the 1920s and 1930s to renovate cultural traditions at home. Cosmopolitan authors such as Luis Cardoza y Aragón, Miguel Angel Asturias, and Flavio Herrera (from Guatemala), Max Jiménez (from Costa Rica), and Rogelio Sinán (from

Panama) creatively incorporate regional elements within broader, international artistic concerns as they apply locally. Situated against the discourse of positivism while also enacting radical changes in form by rejecting the aesthetics of realism and naturalism, all works included address an urgent need for cultural renewal and literary experimentation.

The book's corpus of research comprises stories lesser-known outside of their countries of origin alongside more canonical works, such as Asturias's *El Señor Presidente*, which together provide a representative account of the aesthetic innovations of Central American narrative from the period. Kane's methodology entails reading differently by either focusing on analysis that highlights the avant-garde techniques used in the material or by taking hybrid generic forms as an invitation to read texts previously considered poetry as narrative fiction, as with Cardoza y Aragón's *Maelstrom: Films telescopiados*.

Central American Avant-Garde Narrative fills gaps in the literary criticism of the region, it calls for a new approach to reading the works addressed and, at the same time, it provides a helpful review of particular strategies of innovation used in the avant-garde in general through the author's close reading of the texts. Blurred boundaries between artistic and literary genres, inter-artistic inspiration that draws from modern approaches in painting and dance, the use of ludic humor, ambiguity, metafiction, a lack of plot, etc., all play their part in undermining novelistic conventions. Moreover, Cubism, Surrealism, Freudian theory, and the oneiric revelations of the subconscious also serve to destabilize the primacy of reason, order, and progress firmly established in the isthmus during the nineteenth century. Kane argues that the Central American authors included in this analysis use the form and content of their fiction to problematize the versions of modernity in the region as experienced in the early twentieth century.

To this end, he points to tensions that necessarily arise between the tenets of the avant-garde in Europe and their application to Central American nations in the process of establishing new, foundational institutions meant to serve as the pillars of modernity. Whereas in Europe avant-garde ideas emerge from, and are set against, a particular historical legacy, Kane reminds readers of the different circumstances in which Latin American authors take on the mandates of cultural movements that call for innovation rather than imitation. With a conviction that art must transform society and the comparatively recent implementation of nationhood, especially in the case of Panama, much is at stake for the isthmus when considering how to borrow and transform ideas from elsewhere to address issues pertinent to local concerns. *Central American Avant-Garde Narrative* conveys the contribution of Central American texts to broader cultural movements of aesthetic experimentation with an understanding that the specific historical context of Guatemala, Costa Rica and Panama is indispensable to assess the full scope of their significance. Within the framework of looming foreign imperialism, the awareness of a need for a more inclusive model of modernity, and a rethinking of the dynamic between different ethnic groups within shared nations, the avant-garde in Central America recasts the scope of the critical dialogues made possible through the appropriation of techniques generated abroad. With an eye on these differences, Kane demonstrates how in Central America literature has played a crucial role in shaping the potential renovation of the human spirit within an incipient modernity.

Nicole Caso, Bard College

Martoccia, María. *La marca de la polilla*. Buenos Aires: Ediciones El Broche, 2012. 33 pp. ISBN 9789-8728-0982-9

María Martoccia nació en Buenos Aires y estudió Letras en la UBA. Vivió en España, Inglaterra, Marruecos, Tailandia, Yemen, diez años en una chacra en las sierras de Córdoba y en la actualidad en la ciudad de Buenos Aires. En 1995 ganó el concurso de *El cronista comercial* con su cuento "Mr Black" que envió desde Tánger. Tradujo, entre otros, a Kawabata y a Mc Laren Ross y supervisó las traducciones de sus propios libros al inglés y al francés. En 1996 publicó *Caravana* (Sudamericana), un volumen de cuentos; en 2002, junto a Javiera Gutiérrez, el libro de semblanzas biográficas *Cuerpos frágiles, mujeres prodigiosas* (Sudamericana), convertida en obra teatral en Brasil. En el 2003 aparece su primera novela, *Los oficios* (Sudamericana). En 2006 la segunda de ellas, *Sierra Padre* (Planeta). La Bestia Equilátera edita *Desalmadas* en el año 2010 y luego publica *Los enemigos de la lluvia* la editorial Beatriz Viterbo. Sus cuentos, y algunos fragmentos de las novelas, integran numerosas antologías. Algunos de ellos han sido editados en publicaciones académicas de USA. Trabaja en el guión de un corto que obtuvo un premio en el Instituto de Cine de Buenos Aires. Algunos de sus textos han sido traducidos a otras lenguas.

Este diminuto pero prodigioso libro es una caja de Pandora. Gema o buril, caoba acaso, es un cuento largo que aborda, con insolencia, entre muchos otros temas, algunos de los tópicos del mundo literario. En efecto, como sobre un vidrio opaco, varias circunstancias y situaciones del orden de la captación del universo de "lo real" son puestas en entredicho, y está claro que María Martoccia no está dispuesta a que su ficción se vuelva particularmente transparente.

Narrando una situación aparentemente algo anodina, toda una constelación de percepción de detalles y de minúsculas pistas desdibujan un orden que los humanos solemos dar por sentado. El vuelo de unos loros, el capricho de los árboles que brotan al sol, la pequeñez de unos caballos y unas yeguas, el chisporroteo de la lluvia, un rulo de manteca sobre la mesa, un campera de una mucama rotulada con la palabra "love" repetida muchas veces, construyen, por un lado, un verosímil ficcional del orden de lo rural. Por el otro, ciertas pistas conducen a otro mundo, el mundo de "las letras" y sus instituciones.

¿Qué es "la marca de la polilla"? Uno de los protagonistas del cuento, Joaquín, luego de algunos veloces pero certeros diálogos en torno de los concursos literarios, revela que un amigo suyo se presentó a un concurso literario. Se tomó el trabajo de introducir entre las páginas del manuscrito algunas polillas muertas. "Porque ¿Qué hace alguien cuando encuentra una polilla? La sopla". El manuscrito, una vez finalizado el concurso, regresa a su autor intacto, con las polillas en su sitio, como quien dice, apolillado.

Así, estos insectos, ligados a la muerte y la corrosión de los libros, son la muestra más acabada aquí también de otra muerte: la de la justicia literaria. La muerte, la destrucción de un orden: el de la literatura. La de la ética profesional. La de la derrota del escritor o, como quería Roberto Arlt, la del escritor fracasado. En este caso, se organiza una pequeña trama policial. Hay una muerte (la del libro, la de las polillas, la de la justicia). Hay un asesino: el jurado de los concursos (que también connota el jurado de los juicios orales). Hay un investigador: el propio autor concursante, que quiere no sólo comprobar un delito sino también probarlo. Quiere confirmar una intuición (por algo introdujo las polillas en su inédito), una sospecha, una presunción (y aquí nuevamente lo policial, el relato de un crimen intelectual).

Para cerrar la historia, victoria esta vez, la mujer que hospeda al personaje del cuento alude a que en su caso, en que ganó un certamen, hubo "justicia literaria": Joaquín ganó el primer premio de un concurso literario.

Hay otros referentes marcados en *La marca de la polilla*. El español peninsular que habla Joaquín ("gilipollas"), frente al rioplatense de María, la narradora en primera persona, que detecta la variación y sobre la que reflexionan en un momento de la conversación en el vetusto comedor de la casa.

La ropa, el vestido, son decisivos en esta ficción. Vanina, la mucama, despliega una cursilería *kitsch* con hebillitas de corazones, camperas con palabras en inglés, un delantal mal abrochado y el color rosa por encima de todo. La dueña de casa, vestida con una túnica y un pañuelo turquesa de "dudoso buen gusto" (informa la narradora) y un hombre "buenmozo" que viste con camisa color salmón. Pareciera que él es el único que la saca más barata. Si bien el salmón es un color perfectamente varonil, en el medio del campo diera la sensación de que desentona, como la que daría el hábito de un monje capuchino en medio de una discoteca de adolescentes. La ropa (como el mobiliario) es la pátina perfecta para juzgar a los personajes: por momentos de modo venenoso. Por el otro, constituye un ritual de clase.

María, la narradora, no oculta ni desoculta sus juicios y prejuicios. Con esa mirada entre cruel y *naîve* (como podría ser la de una niña malcriada-como puede que lo sea-), escruta la casa, los interiores, la ropa, los adornos, el exterior, sus habitantes. Es una intelectual, de eso no caben dudas, porque logra tomar distancia de la realidad, posicionarse por fuera y sacar conclusiones acertadas y sutiles respecto de lo que ve y de lo que no se ve pero está. A partir de allí, confirma el relato policial. Otro delito: el oxímoron de Joaquín, de ser un intelectual de poca monta, como si se tratara de un traidor, de alguien que deshonra el oficio de escribir y de pensar. También María, homónimo de la autora del libro, construye su propia identidad con la marca de una firma. Autora/narradora, autora/personaje escritora, forman un juego de espejos que, de modo demencial, provocan en el lector un vértigo que también es pesquisa. ¿Habrá María autora vivido lo que está viviendo María la narradora? ¿Lo narrado será o no ficción? De este modo nuevamente el orden de "lo real" y lo imaginario es puesto en cuestión y no genera en el lector sino incomodidad y desasosiego. El lector quiere y no quiere caer en la trampa. Porque se interroga, busca también pistas, como en todo enigma, pero no las encuentra o no las quiere encontrar. El colmo: la autora/narradora también es traductora, como Martoccia. Y en el libro la protagonista traduce a MacLaren, como lo ha hecho Martoccia. De modo que de la certeza de que estamos leyendo un libro pasamos a la incertidumbre autobiográfica. A la cavilación de hasta qué punto lo que leemos ha tenido o no ha tenido lugar. Mezcla de zozobra, estafa y hasta de miedo, el lector no hace sino sentirse en un sitio incómodo, descolocado: el que le ha tendido Martoccia como una trampa. Se detona entonces el peligroso juego de las muñecas rusas, de, en este caso, un dispositivo narrativo *en abîme* en el cual el mismo lector está en peligro y eso lo aterra o, al menos, lo asusta.

La autora es cualquier cosa menos inocente (nótese aquí también la remisión a lo jurídico/policial). Como esas niñas crueles de los cuentos de Silvina Ocampo, el lector es puesto en situación de precariedad y en permanente estado de pregunta. Indeciso, se debate entre creerse una ficción verosímil o bien sentirse burlado por lo que no ha elegido: que le narraran una anécdota que no es literatura sino un diálogo ya acontecido. Se pone en cuestión entonces esta vez la firma y la legitimidad de la autora, como antes se había puesto en entredicho la de la honestidad de un jurado.

Nadie dice que un juego de narrador/autor sea ilegítimo. La literatura está plagada de ejemplos, desde casos célebres como los de Borges en "Tlön Uqbar Orbis Tertius" (1956) o "Borges y yo" a otros más solapados, en sus antípodas (pero no menos escandalosos) como los de *Les mandarins* (1954) de Simone de Beauvoir. Pero pienso –y lo pienso en voz alta- que en este caso ese juego está puesto al servicio de producir una incomodidad que la trama no produciría de un modo tan brutal. Autora/narradora/escritora/traductora. Ya no se trata de una sospecha o una certeza. Se trata de un colmo. Como para ratificar este pánico, la traducción de MacLaren al final del relato de un autor que se ha traducido, copiado literalmente en el libro en español.

Si las polillas corroían la necesidad de tener principios (pero lo probaban). Si las polillas corroen los lomos y las páginas de los libros. Esta operación taimada (pero no original) de introducir un personaje similar al de la autora, corroen certezas literarias y desmantelan los fundamentos más elementales de la ficción.

"¿Estoy leyendo un cuento, una fábula digamos, o estoy leyendo un fragmento de un diario o una autobiografía?". "¿Esto es un juego literario, una trampa o bien un gesto desesperado ante una escritora que se ha cansado de inventar?". Estas preguntas se las formula, más o menos conscientemente un lector, sea aficionado o profesional. Y son del orden de lo inquietante. Porque en cierto modo son las preguntan que más han preocupado a los teóricos literarios y a los críticos y producido cientos de anaqueles de bibliotecas. Preguntas acerca de qué sucede cuando un autor ingresa en la ficción, bajo la forma disimulada de algún doblez, y logra, mediante varios subterfugios, sembrar el mundo de dudas perturbadoras.

Con elocuencia y pulso firme, María Martoccia no duda en practicar un juego que otros han jugado pero que ella logra a su manera, sigilosa como pantera, hacerlo con acierto. Una narradora que observa, de modo malicioso muchas veces, lo que ve o lo que escucha. Y en ese ademán no exento ni de piedad ni de insidia, ríe sin carcajadas ni menos aún sonrisas, al estilo sutil de La Gioconda. Así, se emociona en todo caso sin exhibirlo. No obstante, aparentemente logra una estabilidad en la cual cierta frialdad ecuánime la mantiene al margen de tanta banalidad y tanta vulgaridad.

Porque lo que Martoccia viene a hacer astillas también es el seudo buen gusto, que se puede evidenciar tanto en una sirvienta como en sus patrones, que exhiben ropa de mal gusto junto con un español socialmente marcado, que es la marca de un estereotipo. Se es español y no argentino, pero ante todo no se es latinoamericano.

La naturaleza, bajo todas sus formas, amada, temida y odiada por los protagonistas de esta historia, constituye una suerte de gran marco de un relato enmarcado. Y ese marco es imprevisible, molesto, temido, frágil o feroz.

Entre la escritura y la traducción, entre los libros y los concursos literarios, entre los escritores y los chantas, *La marca de la polilla* escenifica un conjunto de tics de clase, pero también de tics de profesión. Hay lugares comunes de los cuales ninguno de los personajes de la historia queda exento, ni siquiera la autora/narradora/traductora.

Y lo peor, lo más difícil de procesar para un lector, es que no hay moraleja en *La marca de la polilla*, como no la hay en toda la ficción de Martoccia. Porque si bien hay juicios en torno de la realidad y sus habitantes, sobre todo sus habitantes, la historia se cierra de un modo tan abierto como empezó, o como empieza un relato: de la nada.

Hay otros aportes de este relato que lo vuelven notablemente valioso: la morosidad en los detalles (que, como dijo Roland Barthes, evocan ese "efecto de realidad" o "ilusión de realidad" tan útiles a la hora de elaborar la verosimilitud de una narración, su costado

letal), una captación instantánea de la realidad que ya trae, en el mismo momento de la enunciación, una opinión implícita, una inmensa capacidad de provocar, de cuestionar, de introducir emociones del orden de lo inquietante. También la de tramitar la construcción de una toponimia que desde el vamos traza una oposición con tradición en Argentina como la de campo y literatura, palpable en autores como Bioy Casares o incluso, y ya desde la protesta cívica más radical, en autores de la literatura norteamericana como Henry Thoreau en su célebre *Walden* (1854).

Hay que aplaudir este relato como una piedra preciosa que no debemos dejar de asir. La maestría de una pluma segura y el impacto exitoso de un cosmos que formulaointerrogantes que no sólo no responde sino aumenta, dan la pauta de que estamos ante una letra mayor. Como es posible comprobar, David puede perfectamente –y sin descorazonarnos- ser un titán que derribe a un Goliat bobo, ávido de páginas y páginas, de las que se indigeste de peripecias pero se empalague de tanta desazón.

Entrevista a la escritora argentina María Martoccia

María Martoccia nació en Buenos Aires y estudió Letras en la UBA. Vivió en España, Inglaterra, Marruecos, Tailandia, Yemen y los últimos diez años en una chacra en las sierras de Córdoba. En 1995 ganó el concurso de *El cronista comercial* con su cuento "Mr Black" que envió desde Tánger. Tradujo, entre otros, a Kawabata y a Mc Laren Ross y supervisó las traducciones de sus propios libros al inglés y al francés. En 1996 publicó *Caravana*, un volumen de cuentos; en 2002, junto a Javiera Gutiérrez, el libro de semblanzas biográficas *Cuerpos frágiles, Mujeres prodigiosas*, convertida en obra teatral en Brasil. En el 2003 aparece su primera novela, *Los oficios*. En 2006 la segunda de ellas, *Sierra Padre*. La Bestia Equilátera edita *Desalmadas* en el año 2010 y publica *Los enemigos de la lluvia* para la editorial Beatriz Viterbo. Sus cuentos, y algunos fragmentos de las novelas, integran numerosas antologías. Algunos de ellos han sido editados en publicaciones académicas de USA. Hace unos meses se instaló en Buenos Aires, no sabe por cuánto tiempo, y trabaja en el guión de un corto que obtuvo un premio en el Instituto de Cine de Buenos Aires. Algunos de sus textos han sido traducidos a otras lenguas.

Adrián Ferrero: *Los primeros escritos literarios en tu vida ¿fueron precoces? ¿Había en tu familia algún tipo de figura o valoración en torno de la literatura, los libros, el saber, que te condujo hacia la escritura?*

María Martoccia: No, para nada, fue cuando tenía cerca de treinta años y asistí al taller de Luis Chitarroni y Daniel Guebel; ahí empecé a producir unos cuentos. Antes me interesaba mucho más leer, no tenía el interés de producir una obra y mostrarla. Leía mucho, iba mucho al teatro pero ni me cuestionaba producir algo. Lo que había en mi casa era valoración por cualquier saber. Había mucho teatro, mucho cine, mucho museo, pero despreocupadamente, se consumía eso… Lo que sí recuerdo, y con los años cada vez más, es la gran sociabilidad de mis padres. Una sociabilidad insoportable. En mi casa había gente continuamente, y siembre había una mezcla: mi papá iba a tomar un café y volvía con el mozo. Recuerdo ir a ver *Nos habíamos amado tanto* con mi papá, mi mamá, y con el electricista que había trabajado en casa esa mañana. En ese sentido, ahora los pienso como un par de hippies. Y de esa gente que estaba siempre en casa, cada uno desarrollaba su saber. Por ejemplo un amigo de mi papá que estaba obsesionado con la invasión hidráulica brasileña a la Argentina, y nos explicaba cómo Brasil iba a aplastar a la Argentina. En mi

casa lo que hacía el otro era de sumo interés, y eso incluía cualquier cosa y cualquier otro. Así conocimos muchos personajes, era un desfile continuo. Venía mucha gente, y se hablaba y se comentaba sobre esas personas. Y después se olvidaba. Que es lo mismo que yo hago con la lectura. Lo que hacía el otro era de sumo interés pero por un rato. Por eso a mí me cuesta tanto volver sobre lo que escribí, porque ya está. A mí lo que me gusta es escribir la historia, como en mi casa se consumía esa historia momentáneamente. Éramos grandes espectadores todos. Se respiraba mucho el ser un gran espectador, un buen espectador.

AF: *Los viajes que realizaste por todo el mundo, ¿sentís que te situaron con respecto a la escritura de un modo diferente? Quiero decir: no es lo mismo escribir inmersa en una lengua extranjera que en tu propio país. Hay una especie de "tabique", podría decirse, que la literatura cumple entre una lengua extranjera y una nativa ¿sentiste algo de esto? ¿U ocurrió de otra manera?*

MM: Sin duda los viajes me situaron de un modo diferente, como tantas otras cosas. Ya sabemos, entrar en otra cultura, conocer otro idioma, tener que desplazarse de otra manera. Aterrizar en un lugar y no tener fluidez en el idioma, y no solo no dominar el idioma sino no conocer las costumbres, ser sapo de otro pozo, te pone en una situación de incomodidad: sentís que no podés decir, no podés expresar, tus frases son básicas. Hasta que uno logra poder comunicarse es muy difícil, y entonces empezás a ver a todos los otros a los que les pasa lo mismo, porque yo he vivido en países en los que había inmigración, entonces hay cruces increíbles… es agotador, pero a la vez, justamente por eso podés ser un gran espectador. Corriéndote del idioma uno puede ver cosas que de otra manera no vería. Hay otras epifanías. En el Yemen era un aislamiento en el cual el otro era decorado, no hubo ni un intento de aprender. Ahí lo que hay es el intento de penetrar esa cultura sin aprender el idioma. Es sumamente interesante, porque ahí se presentaba la pregunta ¿cómo es ser de otra nacionalidad? Inaprensible. E inaprensible a la vez lo que soy yo. Pero además uno empieza a ver que todas las culturas hacen agua en algún lado. En Yemen, por ejemplo, cuidan mucho a los viejos y a los niños. Allá sería impensable poner a un señor mayor en un geriátrico. Sería un crimen casi a un nivel de un asesinato. En cambio nuestra cultura se organiza de otra manera, y todos tienen razones para comportarse como lo hacen.

AF: *Estudiaste Letras en la Universidad de Buenos Aires. ¿Cómo fue ese tránsito por un ambiente institucional de lecturas pautadas, plazos que respetar, evaluaciones, asignaturas? ¿La sentís como algo verdaderamente formativo, que te permitió, por ejemplo, acceder a un abordaje más o menos sistemático de la literatura?*

MM: La universidad me aburrió mortalmente. No me interesó para nada, leí muy poco que me interesara. Gramática, latín y griego son las materias que más me gustaron, pero la universidad no es para mí.

AF: *Además de escritora sos traductora ¿trabajás por encargo o por propia iniciativa? Y en el oficio de traducir ¿hay algo de escritura o reescritura, algo en lo que de una forma u otro tu poética se cifra?*

MM: Al traducir te adueñás de la obra del otro. He trabajado mucho por encargo pero ahora es si algo me gusta. Tienen que ser una escritura que me interese y me parezca que lo puedo hacer. Si encuentro una coincidencia, un interés o algo que yo no tengo, algo que represente—aunque odio el término—un desafío. Por ejemplo de un autor como MacLaren Ross, me encandilaron su estilo, su síntesis, su rapidez, sus puntos y comas, su agilidad y hasta su torpeza para describir. También me entretiene muchísimo estar ocupada con el significado una palabra, porque traducir no es buscar en el diccionario, por eso estás todo el

tiempo bordeando la equivocación y eso te produce una adrenalina bárbara. Y son equivocaciones muy distintas a las que cometés cuando escribís lo propio. La traducción me gusta pero me cuesta cada vez más encontrar qué traducir.

AF: *Hay etapas en la vida de una escritora susceptibles de ser fechadas por sus lecturas de un autor o autora, por un movimiento, por un tipo de literatura que apela a ciertos procedimientos novedosos o no, a ciertas generaciones o nacionalidades… De esas constelaciones, ¿las hubo en tu vida? ¿Podrías darnos algún ejemplo?*

MM: Soy caótica leyendo. Los autores con los que siento una relación casi personal son MacLaren Ross, con el que siento una gran empatía, Truman Capote, Jean Rhys, Elizabeth Taylor. Pero no tiendo a querer conocerlos. Cuando admiro la obra no me interesa tanto saber la vida. Y, salvando las distancias, es lo que me gustaría que hicieran conmigo, que se queden con los escritos y olviden lo demás.

AF: *Y aquí irrumpe* Caravana*. Un libro de cuentos terso, sutil, en el que las relaciones humanas son capitales y en el que la marca de lo británico (pero también todo lo extranjero) está presente. ¿Cómo fue la génesis de ese libro? ¿Fue una recopilación de textos dispersos o bien fue un programa o proyecto más o menos deliberado?*

MM: Quise armar un libro de viajes y empecé a escribirlo… ¿cómo pensar que no es deliberado? Organicé un libro de viajes después de la experiencia de estar dando vueltas. Y digo después porque no tomo notas y si las tomo, las pierdo. Hay situaciones en las que uno mientras las vive se da cuenta de que pueden ser parte de un cuento. Pero cuando tengan que aflorar, afloran. Ahora estoy volviendo a situaciones que me sucedieron hace dieciséis o diecisiete años. Sin ningún problema. Ha pasado el tiempo, los tamices, eso se ha distorsionado. Pero qué importa. La distorsión es lo mejor que puede pasar. Siempre hago gala de tener una gran memoria y creo tenerla. Pero si me demuestran lo contrario, bueno…

AF: Los oficios*, tu primera novela, retorna a una comunidad británica o de descendientes de británicos en las Sierras Cordobesas. Hay allí una suerte de contrapunto entre la mordacidad de un narrador irónico, que despliega un sarcasmo despiadado. ¿Cuál fue la génesis de ésa, tu primera novela? ¿Había una decisión manifiesta por desenmascarar ciertas hipocresías, imposturas sociales? Contanos algo de eso, por favor.*

MM: Tengo muy pocas intenciones cuando escribo, no quiero desenmascarar nada: quiero contar. Nuevamente me fui a otro lugar y encontré un punto de partida para contar. Parecería que escribo desde los lugares. De nuevo se me presentó la comunidad británica y pude ver eso tan lindo que son los trasculturizados, los que ya no son ni chicha ni limonada, y la Argentina es pródiga en eso.

MM: *Tu libro de semblanzas o retratos biográficos* Cuerpos frágiles, mujeres prodigiosas (2002)*, cuya autoría compartiste con Javiera Gutiérrez, marca la incursión de tu obra en el ensayo. Pero se trata de una suerte de retratos, de semblanzas, en las que, por inferencia o explícitamente, se alude a circunstancias de la vida de mujeres muy dotadas y singulares pero al mismo tiempo signadas por la debilidad, el dolor o la limitación física. Ustedes justamente ponen el acento en que eso no fue obstáculo para realizar acontecimientos u obras muy talentosas. ¿Cómo nace ese libro?*

AF: Con Javiera, que es amiga y escritora, a algunas de esas mujeres las conocíamos y las admirábamos -algunas ella, otras yo-, y vimos los puntos en común y pensamos en el dolor físico. La dos habíamos tenido hijos hacía muy poco y a mí me sacó de ese tiempo de la maternidad que es de no lenguaje, que es espantoso, único y maravilloso, pero que para nuestro oficio no ayuda demasiado. Es un tiempo de crianza que es sin palabra y es agotador: a mí ese libro me volvió a la escritura. Además -es algo que nos interesó a las

dos-, al ser tan difícil crear y tanta la tortura psíquica por la que uno pasa, por qué no ocuparse de cuando además se suma una tortura física, y en algunos caso era acuciante. Para mí eso es desconocido, y creo que para Javiera también. No somos dos personas que estemos padeciendo dolor. O sea que hablamos de lo que no sabíamos, pero con un gran asombro y admiración. Me asombra y me maravilla que esas mujeres hayan podido crear en medio de todo eso.

MM: *¿Fue difícil escribir en coautoría? ¿Cómo fue ese proceso compartido? ¿Podrías referirnos por favor algo de esa experiencia de escritura?*

MM: Fue absolutamente fácil porque sabía que íbamos a escribirlo y a ensamblar los dos tipos de escritura sin ningún tipo de conflicto. Y no hubo ningún problema, que creo que es como tiene que ser. Los libros en colaboración no son algo que me disguste hacer, y me gustaría seguir. Por supuesto en el libro cada una escribió lo suyo pero hay algo estimulante, alentador. Se comparte lo mismo, estamos las dos personas en el mismo baile, y eso se da pocas veces. Y hay una relación íntima, y vamos a producir algo. Si bien poco importa la opinión de los demás, cuando son dos hay una fortaleza e importa todavía menos. A mí me dio mucha alegría.

AF: *En tu obra diera la sensación que después de* Caravana *y* Los oficios*, que establecen nexos, irrumpe luego el ensayo biográfico como bisagra y luego aparece este segundo movimiento, el del* Sierra Padre *y* Desalmadas. *Cambia por completo el ambiente: es rural (ya no casas acomodadas ni personajes bilingües), un narrador que no juzga pero que en el mismo acontecimiento de narrar toma posición sobre unos cuantos temas. También comienza toda esta galería de personajes nativos, de zonas ya no urbanas ¿Vos pensás que esto que te señalo es así o simplemente sentís que no existe ninguna relación entre las etapas de tu producción. ¿Tuvo que ver, por ejemplo, tu radicación en San Marcos Sierra, el pueblo de la provincia de Córdoba?*

MM: En realidad *Cuerpos frágiles* salió antes que *Los oficios*, pero no importa demasiado. Escribo desde los lugares y ahí nuevamente era una extranjera. De todas maneras, el contrapunto ciudad-sierra está. Y nuevamente hay vocabulario nuevo… La extranjería no es la misma que en otros lados, porque soy hablante, es mi país, pero hubo una extranjería social muy fuerte. Pero nuevamente está el deslumbramiento por otra forma de vivir y otro armado del bien y del mal, que es algo que me interesa siempre. Sea lo que sea a mí lo que me importa es que lo que hago trace un camino mío y para mí, y que no sea una producción de salchichas: le tengo terror a la repetición.

AF: *Vos aludís en alguna entrevista a que entre los nativos y los británicos existen rasgos en común: el estoicismo y la austeridad. ¿Podrías desarrollar esta idea por favor? ¿cómo se manifestaría esta idea en tu propia ficción?*

MM: Sí, son países de infusiones: el té y el mate. Y está la flema, la parquedad, el estoicismo. Me gusta creer que encuentro ese tipo de cosas. También está el campo. La naturaleza produce seres parecidos. Los montañeses, la gente de llanura, los marítimos. Todavía, a pesar de todo, al otoño le sucede el invierno, al invierno la primavera… y el estar en contacto con la naturaleza moldea algunas características. Al británico habría que agregarle que conoció (y se adueñó) de campos de otros lados. Me fascinan los escenarios, el campo, la naturaleza, los animales, las plantas y todo eso que moldea el carácter. Y en ese sentido aborrezco la ciudad por ausencia de naturaleza.

AF: *Siempre aludís a que, además de a los viajes, mantenés una relación muy intensa con el universo de la naturaleza, la flora, tus plantas y tu huerta, con todo lo salvaje y lo agreste, ¿A qué atribuís ese aspecto de tu vida? ¿Cómo se manifiesta en tu vida cotidiana?*

MM: Me interesé por los animales antes que por las plantas. A los siete años iba al zoológico tres o cuatro veces por semana, allí vi un león asmático en plena crisis asmática, un polaco me preguntó asombradísimo qué era "ese animal" por un tapir y la jirafa embistió a un "vivo" que le había dado una caja de galletitas vacías. Leía, además, cuanto libro sobre animales podía conseguir. En otro zoo, no hace tanto, juré nunca más pisar uno: una orangután tapó a su cría con un cartón para que yo no la espiara. Me emocionan y fascinan las conductas de toda forma de vida. Y el día que un chimpancé me dio la mano quise quedarme para siempre "congelada" en esa escena. Las plantas llegaron más tarde, cuando viví en Córdoba: allí conocí el deleite de plantar una semilla y enloquecí por las flores, las lechugas, los tomates con gusto, y las arvejas diminutas. Hago cursos sobre huerta y plantas; cosecho mis propios tés medicinales y como una que otra ensalada que planto en las macetas en mi terraza. La naturaleza con sus inexorables ciclos me consuela; no es otra cosa que un paliativo—bellísimo—para la muerte.

AF: *¿Sentís que irrumpe en la ficción? Pienso en* Sierra Padre*, en* Desalmadas*. Allí es particularmente evidente.*

MM: Sí, claro, que irrumpe en mis escritos. En especial porque he escrito sobre lugares en donde la naturaleza es primordial, es sustento, condiciona cada minuto y no está "tapada" como en las ciudades en donde ocurre sin que nos demos cuenta.

Cuando pienso en dejar de escribir-lo pienso muy seguido- pienso que me dedicaría por completo a la huerta y a los animales.

AF: *¿Recordás alguna escena de lectura (de niña, de adolescente, de adulta) en algún momento y lugar? ¿Cuál era esa escena, por qué la elegís, por qué ese libro y por qué ese lugar?*

MM: Recuerdo de muy chica leer cuentos irlandeses de personajes fantásticos. Un libro precioso, con ilustraciones victorianas. Recuerdo leerlo en un verano en un tren. Y toda la colección Robin Hood.

AF: *Te hago la misma pregunta respecto de la escritura. ¿Hubo algún momento particularmente intenso que puedas evocar al escribir un texto tuyo que te haya movilizado de modo especial? ¿Cuál y por qué?*

MM: En *Sierra Padre* me gustó mucho el armado de los personajes de Silvina y su madre. Y el personaje de Diana, que está basado en una persona conocida y querida. Me gusta reconstruir personajes que he querido. Los personajes de Silvina y su madre les tengo un cariño muy especial. Las pienso continuando, como que están y las puedo continuar. Es más, algunos continúan en mí. Silvina y su madre. El jorobadito también: es un personaje del que a veces me pregunto dónde estará y qué estará haciendo.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

McCabe, Janet, and Kim Akass, eds. *TV's Betty Goes Global*. *From* Telenovela *to International Brand.* London: I.B. Tauris, 2013. 259 pp. ISBN 9781-7807-6267-8

The Latin American *telenovela* is a television phenomenon that has been increasingly attracting the attention of many scholars in the last years. *TV's Betty Goes Global*, edited by McCabe and Akass, is a collection of essays that gives readers a broad overview of issues related to the genre and its impact on the global scene.

Telenovela began its internationalization many years ago, and it has been gradually

expanding into the global market from its early beginnings in Latin America while also engaging in a dispute over production and export leadership at various stages of its dissemination. Mexico, Brazil, Argentina, Venezuela and Colombia have been expanding the distribution of their products all over the world—in many countries with different languages and cultures—since at least the 70s. Many scripts have undergone multiple remakes with varying degrees of success. Over time, the genre became more sophisticated in part because of it had to answer those same international demands. Telenovelas, especially in their native countries of production, are broadcast to many regional areas during the day, and those more celebrated are usually incorporated into the programming of other countries. This expansion process goes along with the increasing capture of new audiences: if at first it was a genre aimed at women, today's telenovelas appeal to men as well, and still others are diversified enough to appeal to people of various ages, class, or race (e.g. adults in different stages of life, teenagers, even children).

The telenovela, unlike the drawn out soap opera with its necessary cast substitutions, has a limited duration, a definitive end, and a unique cast for each story, which can be expanded upon catering to audience's favor for some kind of character or narrative situation over another. Telenovelas also respond to a specific format, we could call it classic, in which the protagonists are a couple in love, but usually separated by race or class. Also in recent years, telenovelas have incorporated same-sex couples, initially by supporting gay and lesbian characters and gradually, as the Argentine *Zona de riesgo* or *Farsantes*, promoting homosexual relationships in the lead characters/main plot. Beyond a basic Gothic-like novel and its defined stereotypes, the telenovela is a genre characterized by its flexible narrative, and even when it is attached to conventions, it also manages to get thematically refreshed to the extent that is able to incorporate what appears on the social scene; namely, a series of social panics such as the already mentioned homosexuality and same-sex marriage—but also AIDS, incest, immigration, domestic violence, trafficking, organ smuggling, drugs, etc. Certainly, telenovelas—perhaps doing its job better than the state, and not always in congruence—culturally intervenes as a guide at the moment of spreading "ideologies of gender, nation, caste and class" (157).

The telenovela as a genre originated in what has been called the Third World and yet it has proven capable of interacting with national sociopolitical contexts; furthermore, as has happened in many cases when telenovelas were translated or dubbed into other languages (sometimes with one or two voices for all the characters), they were always sufficiently powerful to articulate and engage with remote cultural realities sometimes very different from telenovelas' native countries. As stated above, Telenovela's internationalization is not a new phenomenon. However, the Colombian *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001) can serve as an emblem of the genre, and because of that it has inspired debate about all the aspects related to telenovela and, accordingly, serious discussions about its distribution all over the world in recent years. For this reason, this book constitutes a great contribution to the many cultural issues related to *Betty* in particular, but also to telenovela in general.

Certainly, McCabe and Akass has given us an important book that offers an overview of issues that recently have managed to touch the doors of the academy by means of calling various disciplines around the famous Colombian telenovela created by Fernando Gaitán; its global distribution has made it a paradigmatic example of what we have outlined above. *TV's Betty Goes Global* deals with many Betties, as Dana Heller, at the end of the volume, cleverly refers to the multiple versions of Betty. The book consists of an

introduction by Janet McCabe and 16 essays by scholars who come from many countries, languages and cultures; all of them have various disciplinary approaches as well, and focus on many issues that show the complex network of instances in which telenovela is currently involved and negotiated, how it struggles in the global markets, and even how it was always sufficiently powerful to articulate and engage with remote cultural realities sometimes very different from telenovela's origins.

Each new national or cultural version, which authors in this volume refer as adaptations or translations of an alleged original, is also a compendium of narrative inclusions and exclusions that allows scholars to read similarities and differences while they also evaluate them from a political and cultural perspective. All the essays included in this volume show *Yo soy Betty, la fea*'s protocols of adaptation or, rather, "performative subversions" (Butler) regarding the Colombian original script or, as it happens in some cases, the Mexican version. As readers, we are invited to know how the selection of the basic script for the new adaptation has to do with multiple factors, whether because of licensing agreements (132), non-unionized work force or TV systems, the reduced capacity of the state to check transactions imposed by multinational corporate entities and financial institutions (56-58), foreign investors or transnational TV, piracy (132), or copyright abuses and lack of monitoring at the level of franchise. For their *Betty*, for example, some countries have based their productions on the Colombian version but others show the impact of the Mexican version, or even the U.S. one. According to Kraul, the show was "broadcast in 13 languages and 74 countries" (quoted by McCabe, 4), and in many of these countries the Colombian, Mexican or US versions had been broadcast prior to the production of the new national adaptation.

In this very well-organized book by McCabe and Akass, readers are invited to approach general considerations related to what Michele Hilmes mentions in her title as "Ugly Betty as Transnational Phenomenon," followed by a study on the success of this telenovela in Colombia by Yeidy M. Rivero. We readers are also offered an interesting interview with Jeff Ford made by Jean Chalaby, in relation to the US acquisition of *Ugly Betty* for Channel 4 (ABC, 2006-2010). Another interview by Andrea Esser with the executives of the German version gives us an idea of "how much know-how is shared across borders, and how much and in which aspects did local adaptations change" (72-73). After these introductory chapters, the book deals with those particularities related to the telenovela's narrative adaptation and production process—with a greater or lesser number of episodes—in different countries: the suggestive essay on Lisa Plenske, the German Betty, by Biana Lippert; another one by Alexander Dhoest y Manon Mertens on Sara, the Flemish Betty, followed by the essay by Stafania Carini focusing on Bea, the Spanish Betty. Xiaolu Ma and Albert Moran explore Chou Un (Nv) Wo Di, the Chinese Betty, meanwhile Divya McMillan studies the Indian version. Lawrence Raw writes about the Turkish *Ugly Betty*; Amit Lavie-Dinour and Yuval Karniel approaches Ugly Esti in Israel, while Betty Kaklamanidou focuses on the Greek version. Irena Carpentier Reifova and Zdenek Sloboda studies Ugly Katka in Czech Republic, and Elena Prokhorova focuses on Betty in Russia. Paul Julian Smith compares *Yo soy Bea* in Spain to *Ugly Betty* in his "Travelling Narratives and Transitional Life Strategies" while Dana Heller closes the book reviewing those cultural and political issues with which the American version counterpoints and to some extent intervenes on or contrasts with the US cultural and political agenda related to Latinos; on the other side, in Eastern Europe, other versions of *Betty* were crucial to focus on "the transition from socialism to capitalism in a post-socialist society" (18).

In this review we can only summarize those topics that cross and somehow unify so many different essays, all of them written from a well-selected and updated bibliography. Readers will benefit from interesting cultural and historical details regarding TV business in many countries, and the increasing impact of telenovela genre in many regions. First, as stated earlier, every telenovela has a narrative pattern, whether you call it mythical or classical: "a traditional text—a skeletal framework" (41), which in this case is based on two traditional tales: The Ugly Duckling and Cinderella. Both stories point to the basic theme of all the Betties, namely, the transformation of the ugly but intelligent female protagonist into a beautiful swan; and how Betty's social advancement—often stigmatized by racial issues—is nevertheless consecrated by the triumph of the love story. Almost all the essays included in this collection emphasize the way in which the telenovela is an audiovisual product—accessible through television and other new digital media— characterized by its cannibalistic potential of devouring other genres and subgenres (film, theater, radio drama, comedy, drama and melodrama, sitcom, opera, satire, cartoon, reality shows, farce); it works also as a mirror able to promote social identifications at the local level. Consequently, telenovela has all the possible features for becoming global and local, by means of "defining national tastes" (9), and its capacity to articulate and even intervene on many discursive controversies, whether political, religious, ethnic, sexual, educational, etc. Of course, some narrative strategies and "generic hybridization" were not always successful in many countries, mainly perhaps due to the increasing hybridization of society caused by global migrations and diasporas.

Many of the essays emphasize issues related to the "patriarchal beauty system around the world" (61), in which "women's painful struggles with their bodies seem to be central" (55). Furthermore, many telenovelas focus on how "woman's rejection of her body becomes an instrument for exploring class stratification and poverty, societal and political corruption, and violence—physical and psychological" (55). Other essays seems to be interested in dealing not only with what Stefania Carini calls "a flow of content," when she refers to "creative practice and production procedures between several different countries" (11), but also with what Thaís Machado-Borges once called the "telenovela flow", namely, the relationship between our telenovela and questions linked to schedule (120), to other programs (66) and their duration linked to viewers' TV habits and cultural routines; the way it targets different groups (70, 73,76, 91) and how telenovela relates to commercial announcements (139, 187); the telenovela flow also deals with ratings, with what has worked in a particular country in the past (76), the integration with other global and local markets (83), preshow programs, anticipation of finale, and serial highlights (92), intertextuality between telenovela and audience's private/public life, such as the viewers' sympathy with the protagonist's underdog status 109), soap-like 'addiction' (102), competitions among channels, set designs (196), sports and holidays schedules (230).

Undoubtedly, Janet McCabe and Kim Akass, as editors, have accomplished a great project with this book. All the essays are well-written and organized; each chapter has its own endnotes and bibliography. Perhaps readers can experience a sense of inevitable repetition of topics, but is it is obviously impossible to avoid them due to the fact that chapters have been written by scholars located in different institutions around the world, although 'biblio-globaly' connected.

In some way, when reading the book from the beginning to the end—which is not the required way to do in the case of this book—I had the feeling that there is some sort of exhaustion of what I dare to call the model of adaptation. Other authors in this collection

prefer to talk about translation, or talk about both adaptation and translation. In any case, we are in the same pervert model whose certainty is based on the existence of an original and the ways other writers or producers try to deal with "domesticating the [telenovela] genre" (11) by means of "profound variations or deviations from the original" (30) where some textual units remain and other are deleted, substituted, tranvestisized. "With the flexibility of 'format fiction' like *Betty*—one of the authors says in this book—certain unities are preserved and a web of textual relationships maintained even as versions vary and proliferate and are celebrated for their proliferation and variance" (41). We can even go further in our sophistication based on the model of adaptation to the extent of speaking of "glocalization" (83), of a "process of indigenization" (229), or affirming that "the best adaptations are always the most authentically local ones (80). We can also go to the extremes of approaching parody as far as Gérard Gennette went with his *Palimpsestos*. The true thing is that the model of adaptation is based on reproduction and it is obviously a model theoretically constructed on sexual reproduction and, doubtless, on private property and patriarchy. The versions of an alleged original are trapped in perversion, in the sense of what Lacan, playing with the significant, called *père-version*, versions of the father by reproduction. Adaptation of genre and gender go together, and the methodology of emphasizing similarities/differences between original and adaptations, although reveals important aspects of remote cultural contexts, cannot avoid the risk of supporting the original's sovereignty and the versions' submission to it, the masculine producer over the feminine reproducer. If, as Butler wants, there is no original, the Colombian Betty is not an original either; the Colombian Betty, as many authors of this book paradoxically point out, refer to Cinderella and Ugly Duckling, and these fairy tales send us to another long oral and written global tradition. When we talk about the relationship between literature and television or movies, or among TV shows which have been successful and broadcast in many countries, languages and cultures, it would be advisable to address them as autonomous products, whose network of affiliations are beyond the 'father (supposedly the original text) and in connection with other cultural texts (desires); it will take us not to only explore similarities and differences, but to question why some cultures globally concur in desiring to be told a similar story. Furthermore, it is not a surprise that most of the questions linked to adaptation are always reproducing in multiple forms the idea, on the one hand, of surreptitious plagiarism and, on the other hand, the reporting of deviations.

Perhaps it is time for trans-media studies to start deconstructing that model of adaptation. Among the essays, with their multiple examples of how close or how far from the original each national version is, and the ways *Yo soy Betty, la fea* expanded globally, I realized and experienced how this model of adaptation pushes us, as scholars, not only to get captured in the game of measuring differences that each version has with its alleged original, but to what extent without *Yo soy Betty, la fea* is in itself a global product or the result of globalization. It is not surprising, then, that scholars in this book get trapped by the model of adaptation, and with it their methodology, whatever they are, in strategies that do not take us to new paradigms in global analysis. It is as if there is a mysterious desire in the audience that cannot be properly addressed. I want to argue here that it might have something to do with the father figure and the family context in which the model of adaptation/sexual reproduction/private property has been thought. One of the authors, for instance, talks about "cultural familiarity" (112); "one wonder—writes another author in this book—what exactly determined [the telenovela's] appeal" (100), and that "the show's huge success remained somewhat mystifying" (106). Some pages later we can read that

"The 'national' flavor [provided by telenovelas] seems to be situated mostly in the mundane details of everyday life" (111). And this "mundane everyday life" which defines what we call "national/local identity" is mostly linked to a patriarchal society based on the model of adaptation and perversion as well. To what extent this mysterious desire has something to do with fetishism or with travesty? The problem here is that by doing so we presume, fix and constrain "the very 'subjects' that [we] hope to represent and liberate" (Butler 148), especially if we agree on here that our subject is in this case globalization itself. When we assume that *Yo soy Betty, la fea* had multiple versions and we study the process by which it became globalized, we postulate the Colombian Betty as the original text which has been parodied in different national or regional contexts. We are postulating local version as a phallic masquerade rather than be guided, for instance, by the Lacanian concept of *le semblant* as an object of satisfaction which substitutes an object that does not exist. In this sense, we understand globalization as this operation of localization ("glocalization" [83]), at the expense of forgetting, once again, to what extent the Colombian Betty is not an original with its different global adaptations, but the result of globalization as well. Telenovela itself is a narrative machine and because of that its connection to industrial reproduction is apparent. At least, *Yo soy Betty, la fea* has to be thought of as the product of a set of globalized practices which have already globally modeled or performed "a set of meanings [and rituals] socially established" (Butler 140). In this sense, the Colombian Betty can be seen as the outcome of other textual parodies in the Latin American history of dealing with TV in general and telenovela in particular. My concerns with McCabe and Akass' collection is that all the essays included assume Betty as a substantial original produced in Colombia with multiple copies all over the world, as if globalization and its manipulative cultural practices were a surprising political effect and not its controversial cause when dealing with the production of texts and their later readings.

Without and far from diminishing the high quality of the essays in this collection, I feel that in the trans-media studies we have to start questioning this model of adaptation. Maybe Judith Butler's idea of performative subversions can help us; perhaps Lacan's conceptualization of *le semblant* may open to us a new door to explore the textual/sexual relationship between two (or more) cultural productions far from the idea of originality and its alleged deviant/transgressive repetitions.

Gustavo Geirola, Whittier College

Piglia, Ricardo. *El camino de Ida.* Buenos Aires: Anagrama, 2013. 289 pp. ISBN 9788-4339-9764-7

Ricardo Piglia es un profesor universitario, un ensayista y crítico literario, y un ficcionista que viene de la historia (con pasado activismo político) pero es, ante todo y tal como quería Borges, *un lector*. Ese orden y esa mezcla caracterizan sus novelas, desde la exitosa *Respiración artificial* hasta la más reciente, *El camino de Ida*, y legitiman aproximarse a esta última desde la perspectiva de su *confección*. O sea, centrarse en la presencia de múltiples textos (primero leídos y luego rescritos) que alimentan la trama narrativa, nutren la caracterización de los personajes y hacen avanzar la acción. A esa plurivocidad textual se suma otro texto, más personal, que construye la línea

autobiográfica: me refiero al omnipresente *Diario* cuyas notas siempre se cuelan por los intersticios de su ficción. Desde esa perspectiva el paralelismo Piglia/Borges, así como la relación con *El ultimo lector,* constituyen también cita obligada.

El camino de ida es un t*exto autobiográfico* centrado especialmente en la experiencia de Piglia en la universidad norteamericana (su estadía en Princeton) y es también un *texto histórico* en la medida en que da cuenta del fenómeno del Unabomber y su relación analógica con movimientos revolucionarios en la Argentina a partir de los 50. Concebida como una intriga policial (hay una muerte que debe ser resuelta) y desarrollada como una trama intertextual, la novela es una constante vuelta al pasado, tanto personal como histórico. Con la actitud del extranjero, siempre un poco *voyeur*, Piglia recupera, a traves del protagonista Emilio Renzi (su reconocido *alter ego*) y bajo la forma de memoria fragmentada y asociativa, todo un período de luchas políticas y utopías revolucionarias. La escritura, mediante lo que Renzi llama 'series autónomas' encarnadas en textos y autores diversos (Hudson, Hemingway, Broch, Conrad, Quiroga, Borges, Melville, Wittgenstein, Tolstoi, Joyce , Thoreau, Marx , Faulkner, Fitzgerald junto a films y música contemporánea) busca 'dejar un testimonio' del acontecimiento vivido y encontrarle un sentido. Como en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela o *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, la trama policial desencadenada por la muerte de la profesora Ida Brown es más un pretexto que una nueva formulacion del género. La pregunta es: pretexto para qué. En primer lugar, para crear suspenso que, como ya señalara Edgar Allan Poe en su teoría sobre el cuento es un buen artificio para suscitar y mantener la atención del lector. Y hablando de Poe (y pensando en su poema "El cuervo" y su teorización), habría que agregar otro elemento, según Piglia recurrente en la literatura argentina y del cual él se apropia, la *pérdida de la mujer amada* que opera como 'condición de la experiencia metafísica' a partir de la cual 'se construyen complejas construcciones alternativas'(*Formas breves* 35). Leemos en la novela: "Arriba, un cuervo se posó como un signo oscuro sobre las ramas, un punto negro en la blancura transparente de la tarde. Y entonces el cuervo sacudió sus alas y los copos de nieve que cayeron suaves me infundieron un nuevo ánimo , como si me rescataran -o me consolaran- en un día de dolor. *No era el cuervo de Poe, era el cuervo de Frost*" (82-3 mi subrayado). En esas líneas está, *in nuce*, todo Piglia: lectura/escritura/traducción y apropiación.

Pero hay más: el crimen o muerte accidental de Ida sirve no sólo para poner fin a una historia de pasión que no hubiera podido sostenerse por sí misma mucho más tiempo (dadas las características del imaginario de Piglia), sino que sirve también para dar comienzo a una investigación que abre una nueva serie de asociaciones y trae a escenas personajes diversos como los agentes del FBI y el investigador privado, el vagabundo Orión, la editora newyorkina y la profesora rusa, la joven punk y otros personajes menores californianos que parecen más el resultado de apuntes del diario del mismo Piglia que figuras autónomas. En esa línea podría incluirse el viaje de Renzi a la costa oeste de los Estados Unidos, su búsqueda de información acerca de los años de Ida en Berkeley y, finalmente, su visita al Unabomber en la cárcel precedida de una descripción contextual, junto con reflexiones ideológicas, acerca de la función del ataque terrorista de un solo hombre al sistema capitalista. La muerte de Ida es entonces el hilo de Ariadna para que teje/desteje ese laberinto intertextual de autobiografía, ensayo, reflexión política y crítica social. Porque, es preciso recordar que, ante la pregunta de qué es el policial, Piglia contesta; "Es un género que convoca inmediatamente una relación con la verdad, con la ley, con el delito, con la transgresión, con la inteligencia. Toca materiales sociales fuertísimos"

(Corbatta 69).

Si, como el mismo Piglia ha definido, la relación crítico/autor consiste en "[l]a representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico" (*Crítica y ficción* 20), en este caso las huellas del autor en el texto no son demasiado difíciles de detectar. Del mismo modo que las anotaciones de Ida en *El agente secreto* de Joseph Conrad hacen que Renzi vea 'a trasluz, la figura de Munk', es la novela que Renzi escribe y nosotros leemos la que nos permite recuperar la memoria de todo un período a la vez luminoso (las utopías revolucionarias) y nefasto (las desapariciones, torturas y muertes) de la historia argentina. Desentrañar esa 'figura en el tapiz' (para volver a Henry James) también nos permite ver al trasluz la figura de Ricardo Piglia, el hombre y el escritor. Renzi, como *alter ego* de Piglia, se nos presenta en esta novela como un hombre entre dos mundos, constantemente desdoblado ("Vivir en 3ra persona había sido la consigna de mi juventud" 88) y en busca de identificación con escritores que lo reflejen y expresen; un observador alerta o mejor dicho un *voyeur*, paranoico y obsesivo, (cf. referencia a *Possessed* como su film favorito), insomne e irresoluto; un lector infatigable y como tal, culpable de *bovarismo* ("Un lector de novelas que busca el sentido en la literatura y la realiza en su propia vida" 232).

Renzi, por otra parte, como *alter ego* de Piglia-escritor, aparece constantemente dividido entre vida y literatura, entre la ficción como evasión de la realidad y la necesidad de adoptar/representar una posición política, entre pasión y reflexión, Como en Borges (y Piglia lo ha definido muy bien) la admiración por el *aventurero* y la pasión claudica ante la aceptación de un destino libresco. El escritor, entonces, como *voyeur* y como *ladrón*: Piglia lee y reescribe la literatura universal, Renzi roba a Piglia sus teorías y nosotros,, como críticos/detectives detectamos los robos y seguimos las huellas del criminal. Un ejemplo: Piglia usa las anotaciones de Ida en la novela de Conrad como pistas que lo conducen a Munk lo mismo que Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* usa las anotaciones del señor Ramírez en las novelas francesas como pistas para que Larry descifre su vida anterior. Texto dentro del texto o, mejor aún, texto en las márgenes del texto que remiten a vidas al margen (el activismo politico tanto de Ida como del señor Ramírez)

And last but not least: detengámonos por un momento en la dedicatoria de la novela, al psicoanalista Germán Leopoldo García, que dice "Por la vuelta". Esa dedicatoria constituye otra pista diálogica e intertextual (tal vez la pista fundamental como en la carta robada de Poe) que nos vuelve a plantear, en espejo, temas recurrentes en García y de los que Piglia se hace eco. La amistad que los une, como la que existía entre Piglia y Saer, nos devuelve duplicadas las citas y en ciertos casos no se sabe quién dice qué o quién lo dijo primero. Por ejemplo, al tópico de la *mujer ausente* como motor de la escritura en Piglia se alía el tema de la melancolía lacaniana en García quien concibe a Macedonio como un cultor del amor cortés (*Conversaciones imposibles con Macedonio Fernádez* 67). El exilio al que ambos fueron en cierto modo sometidos, uno en España y el otro en los Estados Unidos, se vuelve reflexión y escritura autobiográfica. En "El exilio de escribir" García dice: "Abandonar un país no es lo mismo que ser expulsado. Se diferencia una cosa de otra? Es difícil saber qué expulsa el que abandona, qué abandona el expulsado. En los dos casos, qué se pierde al perder ese lugar? Y al retorno, qué se paga?" (8). La novela de Piglia transita por esos lugares y trata de dar respuesta a esas preguntas desde su propia posición teórica: la teoría del complot, la estructura de los dos relatos, el bovarismo, la traducción y, tal como aparece en un reportaje reciente con Marcelo Cohen, el carácter proteico de la novela ("Nunca termino de escribir-dice Piglia- la historia que está en el origen de la novela

que escribo. Siempre estoy escribiendo una historia que se convierte en otra y la novela toma una forma que no estaba prevista. *Lo único que sigue igual y que está de movida es el personaje y el final, la escena final*" 4 mi énfasis). Sabemos que en *El camino de Ida* Renzi *sigue allí* y, en *la escena final*, se vuelve a Buenos Aires donde lo espera su amigo Junior. Pero, como escribe Piglia, 'ésa es otra historia' (289).

Jorgelina Corbatta, Wayne State University

Rocha, Carolina, and Georgia Seminet, eds. *Screening Minors in Latin American Cinema.* Lanham, MD. Lexington Books, 2014. 204 pp. ISBN 9780-7391-9951-0

Dicen que segundas partes nunca fueron buenas. No obstante, entrando a comparar, podría argumentarse que, rebatiendo el tópico, en no pocas oportunidades, las continuaciones no solamente no desmerecen sino que mejoran al antecesor, no tanto por confrontación sino a modo de simbiosis. Es el caso de *Screening Minors in Latin American Cinema*, editado por Carolina Rocha y Georgia Seminet. Más que una segunda parte o una continuación, este volumen podría considerarse como un trabajo fruto de un impulso próximo al que dio origen a *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, compilación editada anteriormente por las mismas autoras. En *Screening Minors in Latin American Cinema* se da un paso más, aplicando un cristal de aumento sobre la producciones cinematográficas que tienen a niños y adolescentes como elemento central. De esta manera, se advierte de la propia especificidad del libro, al manifestar ya desde el texto introductorio el deseo de explorar en detalle las representaciones de los procesos de formación de la subjetividad de los jóvenes protagonistas de estas películas.

La premisa supone un reto ambicioso debido a las propias condiciones de producción del arte cinematográfico: un universo dominado por adultos que intenta recrear una mirada que no le corresponde y mediante la que se establece una relación que necesariamente es externa y que está sujeta a un continúo cambio. Sin embargo, se observa la intención de plasmar de manera cada vez más compleja la individualidad de niños y adolescentes en buena parte del cine latinoamericano contemporáneo. La crítica no ha sido ajena a ese giro. De esta manera, estos doce ensayos distribuidos en las cuatro secciones que componen el volumen consiguen adentrarse en los procedimientos y mecanismos mediante los que esa subjetividad es representada en la gran pantalla.

Mediante una gran variedad de propuestas de análisis de películas también muy diversas entre sí, los ensayos de *Screening Minors in Latin American Cinema* no eluden el diálogo dentro el marco de las cinematografías nacionales a la vez que lo trascienden. Latinoamérica, por tanto, se constituye como epicentro de estos textos, pero no se configura como una mera restricción espacial o política. Atendiendo a la dinámica de la industria cinematográfica se estudian las películas planteando cuestiones en términos de agencia, género, clase social y raza sin encasillarlas en compartimentos estancos, ya que su condición de bien cultural y de consumo requiere un acercamiento desde una óptica que relacione lo regional y lo global.

La primera sección, "Coming to Voice on Screen: Minors and the Struggle for Agency", cuenta con tres aportaciones. El artículo de Carolina Rocha se centra en la manera en la que mediante diversas focalizaciones y técnicas cinematográficas se consigue

dar voz y representar la vida de dos niños marginados en Brasil en películas tan diferentes como *Mutum* de Sandra Kogut y el biopic *O Contador de Histórias* dirigido Luiz Villaça pero que mantienen el denominador común de la lucha por superar la exclusión social. En su texto, mediante una lectura apoyada en el psicoanálisis, Sophie Dufays emplea dos películas como *La ciénaga* de Lucrecia Martel y *La rabia* de Albertina Carri para, ejemplificar la transformación en el modo de narrar en el cine argentino desde el modo alegórico revirtiendo la relación entre lenguaje verbal y la mirada. Por su parte, Alejandra Josiowicz también realiza una lectura psicoanalítica de *La rabia*, pero enlaza su lectura con *Géminis* de la propia Albertina Carri para mostrar la representación de la sexualidad de sus protagonistas femeninas adolescentes como una herramienta transformativa.

El segundo bloque, "Children and Family Dynamics", también está compuesto de tres ensayos. Sarah Thomas explora el poder de la representación de imaginación de la protagonista infantil en el filme *Las malas intenciones* de la peruana Rosario García-Montero como modo de dotar de agencia al citado personaje principal y de acercar al espectador al punto de vista del mismo. Por su parte, Amanda Holmes, encauza su análisis de las relaciones madre e hija a través de la noción del juego y la teoría performativa en la película mexicana *Lola* de María Novaro. En su texto, Walescka Pino-Ojeda analiza la representación de masculinidades en el Chile de los años inmediatamente posteriores al golpe de 1973, en una película ya clásica como *Julio comienza en julio* de Silvio Caiozzi, que muestra según la autora la correlación entre la hegemonía masculina y la clase social en la sociedad chilena de la época.

"Mobile Youth: Migration, Poverty, and Violence" es el título de la tercera y más extensa sección del libro, compuesta por cuatro textos. En el primero de ellos, Hólmfríður Garðarsdóttir analiza dos películas como *El camino* de Ishtar Yasin Gutiérrez y *La Yuma* de Florence Jaugey como muestra de cómo el cine centromericano contemporáneo está desarrollando de modo innovador problemáticas derivadas de la movilidad social, las migraciones y las representaciones de voces marginadas. Laura Senio Blair propone una lectura conjunta de dos películas de tono tan alejado como *La misma luna* de Patricia Riggen y *Sin nombre* de Cary Fukunaga, que tienen en común el viaje que debe culminar con el cruce de la frontera de México con Estados Unidos por los personajes principales, considerando ambas como muestra de una subversión de los patrones de Hollywood en las denominadas "road movies". El artículo de Juli A. Kroll estudia la cuestión de la agencia en las tres historias que componen la película *Al otro lado* de Gustavo Loza en relación con la estructura familiar y el proceso de aprendizaje de la interrelación entre lo imaginario y lo real en el camino hacia la edad adulta. Cerrando este grupo de ensayos, Traci Roberts-Camps plantea cómo las películas *Perfume de Violetas* y *La niña en la piedra* de Marisa Sistach exponen y denuncian la violencia de género que experimentan las jóvenes y adolescentes en México y cómo, en especial, las clases trabajadoras poseen una limitada agencia que les permita reaccionar contra esas prácticas.

El último bloque, el más breve, redondea el volumen con dos artículos englobados bajo el epígrafe "Minors' Subjectivity in Focus: Documentary and Neorealist Cinema". En su texto, Jack A. Draper III, se aproxima al cine brasileño, abordando dos películas de Sandra Werneck, *Meninas* y *Sonhos roubados*, mediante la reflexión sobre las limitaciones, los logros y los retos de un cine que podría ser etiquetado como realista social. Por su parte, Rachel Randall, apoyándose en las elaboraciones de Judith Butler, reflexiona sobre *La eterna noche de las doce lunas* de Priscila Padilla, cinta que según la autora se calificaría como un documental colaborativo y que nos traslada a la realidad de las comunidades

indígenas en Colombia y los ritos de paso de la niñez a la adolescencia.

Se concluye de la lectura del volumen, por tanto, la crucial importancia de las películas sobre niños y adolescentes en la cinematografía latinoamericana actual y su proyección a diversos niveles dentro y fuera del continente. De un modo amplio, podría decirse que, al adentrarse en el análisis del establecimiento de la subjetividad de niños y adolescentes, el volumen en su conjunto retrata numerosos aspectos de los efectos del denominado lado oscuro de una globalización de agendas integradoras pero que acaba aumentando la brecha social. Dentro de este contexto, la compleja relación de la agencia de niños y adolescentes es abordada desde lo individual, lo familiar y lo social, mostrando diversas instancias que transitarían desde lo íntimo hacia el espacio público en el ámbito rural y en el urbano.

Algunos de los ensayos mencionados analizan películas producidas en los década de los setenta y los ochenta ayudando a establecer una mirada de conjunto más amplia hacia algunas de las problemáticas planteadas. No obstante, la mayoría de los textos se centra en producciones contemporáneas prestando especial atención al papel de las cineastas mujeres cuyas películas se han establecido como referencia fundamental de la temática principal del libro. La meticulosidad del trabajo de edición, la multiplicidad de enfoques y la calidad de los ensayos definirían a este volumen que supone una excelente aportación interdisciplinar que lejos de agotar la temática sobre el cine de niños y adolescentes tiende puentes hacia futuras reflexiones. *Screening Minors in Latin American Cinema* es la plasmación de un proyecto multiplicado por dos, pero que quizás pueda convertirse en trilogía en un futuro no muy lejano.

Álvaro Baquero-Pecino, The City University of New York/College of Staten Island

Setton, Román: *Die Anfänge der Detektivliteratur in Argentinien. Rezeption, Umgestaltung und Erweiterung deutscher, englischer und französischer Gattungsmuster*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013. 55 pp. ISBN 9783-8253-6245-4

Este pequeño y cuidado volumen, un resumen de la tesis doctoral presentada por el autor en la Universidad de Colonia (cuya versión completa también es accesible, en español, en una publicación de Ediciones de Iberoamericana de 2012), propone repensar la historiografía del género policial argentino, revisando algunos de sus supuestos, largamente admitidos y repetidos con escasos replanteos hasta la actualidad. En la breve introducción, Setton postula la convincente propuesta fundamental del libro, a saber, que el origen del policial en Argentina—y, aún más, en lengua española—se retrotrae al último cuarto del siglo XIX. Este planteo, cuya validez queda cabalmente demostrada en los ulteriores capítulos del libro, dedicados a un estudio de las obras policiales de los principales escritores de esta fase inicial—Raúl Waleis (anagrama de Luis V. Varela), Paul Groussac, Eduardo Ladislao Holmberg, Horacio Quiroga, Félix Alberto de Zabalía y William Wilson (pseudónimo de Vicente Rossi)—supone a su vez la refutación de la tesis—tan difundida como falaz—que afirma que el policial argentino habría surgido recién en la década de 1940, alrededor de escritores del grupo *Sur*, como J. L. Borges, M. Peyrou y otros. A contrapelo de esta inexacta idea sostenida por R. Walsh, en su célebre antología de cuentos policiales (1953), y por el norteamericano D. A. Yates, autor de la tesis *The Argentine Detective Story* (1960), por nombrar solo algunos, según la cual el policial de este país

habría nacido *ex nihilo* y en el apogeo de su forma, Setton llama la atención sobre un vasto conjunto previo de novelas, *nouvelles* y cuentos de corte netamente policial, que hasta hoy aún no ha sido investigado en forma sistemática.

En efecto, si bien desde fines de los años 80 del siglo XX algunas voces han señalado la existencia de obras policiales, o cercanas al género, anteriores a 1940, esto no ha tenido mayor repercusión en la crítica argentina ni internacional. En el caso, por ejemplo, de las contribuciones de Néstor Ponce o Pedro Luis Barcia, que han resaltado con acierto el lugar central que ocupa Raúl Waleis en los inicios de la literatura policial argentina, tal falta de repercusión puede explicarse –como observa Setton– porque dichos aportes están teñidos del prejuicio que consiste en considerar la obra de este escritor como expresión de la ideología hegemónica de la Generación del 80. Por el contrario, la aproximación de Setton a la producción policial de Waleis, Holmberg o Groussac, en lugar de suponer *a priori* una exaltación del proyecto liberal por parte de la élite cultural y política a la que pertenecen esos escritores, detecta con sagacidad las grietas y fracturas en esa visión liberal, así como los cuestionamientos, al menos parciales, a la idea de progreso que subyace a ella. En la medida en que muchas de las interpretaciones del libro recalcan, por ejemplo, las críticas que se desprenden de las novelas de Waleis a los procedimientos del derecho penal y a las leyes del código civil vigentes a fines del siglo XIX o la contraposición entre el optimismo positivista de Holmberg, cuyos detectives recurren a la frenología o la medicina forense para resolver con éxito sus casos, y su escepticismo respecto de la criminología "como ciencia de lo particular" (27), Setton muestra a estos escritores, que también se desempeñaron como funcionarios del Estado, como exponentes problemáticos y no exentos de contradicciones de la Generación del 80.

Lo novedoso del volumen aquí reseñado es pues, precisamente, que propone lineamientos para pensar y describir por primera vez desde una perspectiva de conjunto esta etapa inicial del policial en Argentina, que se extiende desde mediados de la década del 70 del siglo XIX hasta 1912 (fecha de aparición de los últimos cuentos policiales de V. Rossi) y que Setton asocia con la consolidación de la República Conservadora, en tanto proyecto de nación de la Generación del 80. Para caracterizar el período, se señalan problemas y tópicos recurrentes, que reaparecen con distintas modulaciones e intensidades en los escritores abordados, dando una cierta homogeneidad a esta fase temprana, tales como las críticas a la ley, a las instituciones encargadas de impartir justicia y/o a los representantes del poder y la autoridad política, las reelaboraciones del debate—crucial en la literatura argentina—sobre civilización y barbarie y las discusiones en torno a la concepción de la enfermedad y su vínculo con el delito. Así, a partir de una selección de autores representativa y abarcadora, aunque evidentemente no exhaustiva (quedan descartados de este pequeño libro otros exponentes del período como Carlos Olivera y Carlos Monsalve), Setton consigue ofrecer un panorama amplio de los inicios del género en Argentina y establecer sus principales rasgos distintivos, que se recapitulan nuevamente en las conclusiones finales.

Los sucintos pero penetrantes análisis de las obras policiales de los distintos escritores elegidos, que se despliegan en los cinco capítulos centrales del libro—organizados, tal como ya he mencionado, cada uno en torno a un escritor (salvo el último, que aborda en forma conjunta a dos)—no solo sustentan y avalan, en base a ejemplos particulares y argumentos concluyentes, la recusación de la historia oficial del género en Argentina y el establecimiento de una nueva genealogía para este, sino que además permiten advertir la gran variedad de modelos de los que se nutre el temprano policial en

ese país. El autor prueba ser un avezado conocedor tanto de las ya clásicas y más recientes teorías y perspectivas críticas sobre el policial, que enriquecen sus interpretaciones, como de las distintas tradiciones del policial, desde la *Kriminalgeschichte* alemana al *hard boiled* norteamericano, pasando por la novela francesa (la novela judicial a la manera de Gaboriau, así como las emparentadas novela de aventuras y novela por entregas o folletinesca) y el policial anglosajón, de E. A. Poe y W. Collins a los escritores de la *Golden Age*. Así pues, Setton señala con precisión los elementos de estas variadas tradiciones que convergen en el policial argentino, no en tanto meras influencias, sino antes bien como productivas reapropiaciones en función de los problemas y de las discusiones locales, en un proceso de recepción transformador. Así, destaca por ejemplo el rol decisivo que juega el azar en las inquisiciones de los detectives L'Archiduc de Waleis, el ex comisario Enrique M. de Groussac y el ruso Zaninski de Quiroga, un rasgo usual del policial francés, o la presencia de detectives que son también artistas en los cuentos firmados con las iniciales FAZ y en las novelas cortas de Holmberg, en las que también la biografía del criminal adquiere una importancia determinante en la explicación de la motivación del delito, todas ellas características típicas de la *Kriminalgeschichte* alemana, como la ha cultivado E.T.A. Hoffmann.

En la medida en que Setton rescata e ilumina la presencia de estos y otros elementos provenientes de distintas vertientes del policial, desmonta a su vez la eficaz operación de J. L. Borges (secundado, en menor medida, por A. Bioy Casares), cuya ostensible apología del cuento policial de enigma en su vertiente anglosajona, llevada a cabo en la mayoría de sus ensayos sobre el género, termina imponiendo una visión restringida y excluyente del policial, que exalta unilateralmente al detective que se vale de su capacidad analítica para resolver los casos en detrimento del que usa sus destrezas y su fuerza física para combatir el delito y del rastreador que busca pistas y huellas empíricas para dar con el culpable. Si por un lado este encomio de una de las formas posibles del policial, que tiene como contrapartida la contundente negación de cualquier otra forma alternativa, resulta sin duda fecundo para el proyecto literario borgeano y para la configuración de una poética que prioriza el sólido argumento y la perfección de la trama por sobre la caracterización psicológica de los personajes—poética que Borges pretende hacer valer no solo para el género policial, sino para la literatura en general—por otro, es un impedimento para una comprensión cabal y acertada de la historia del policial argentino. Un mérito no menor de este libro, que forma parte de la colección "Contribuciones escogidas para los estudios literarios en romanística", es haber barrido con este arraigado obstáculo, demostrando en qué medida, ya desde sus orígenes, el policial argentino abreva en múltiples y muy variadas tradiciones.

Por último, otro acierto de la edición consiste en la reproducción de muchas de las ilustraciones que acompañaban las narraciones de Holmberg, Zabalía y Rossi en las revistas en las que estas fueron originalmente publicadas, como *Caras y caretas*, *Papel y Tinta* o *La vida moderna* respectivamente. No solo porque estas imágenes dan un atractivo estético al pequeño tomo de la editorial Winter, sino sobre todo porque recuerdan y hacen visibles los modos en que circulaba este tipo de literatura, en publicaciones de creciente masividad, y porque permiten también un examen de estos paratextos a los que hoy, de otro modo, solo existe un acceso restringido en archivos o bibliotecas especializadas. En este sentido, el libro pone nuevos materiales a disposición de los lectores interesados y de la crítica especializada, en un intento por romper el círculo vicioso, por el cual se relega un extenso e interesante campo de investigación dentro de la literatura argentina porque no existe un

fácil acceso a las fuentes. El esfuerzo por promover nuevas lecturas de obras relegadas en gran medida al olvido, evidente en el volumen reseñado, encuentra a su vez un complemento en la labor de su autor como editor, mediante la cual ha recuperado y puesto a disposición de un público amplio obras claves para el estudio aún pendiente de esta etapa, textos hasta hace unos años casi inconseguibles, tales como las primeras dos novelas de la trilogía inconclusa de Waleis, *La huella del crimen* y *Clemencia* (ambas originalmente de 1877 y reeditadas en la editorial Adriana Hidalgo en 2009 y 2012 respectivamente), y varios cuentos policiales y antecedentes del género, que datan del período comprendido entre 1860 y 1910, incluidos en la antología *El candado de oro* (Adriana Hidalgo, 2013).

Con *Die Anfänge der Detektivliteratur in Argentinien. Rezeption, Umgestaltung und Erweiterung deutscher, englischer und französischer Gattungsmuster*, un libro que expone en una prosa escueta y ajustada ideas estimulantes, lúcidas y bien argumentadas, Setton abre las puertas para el debate sobre los orígenes del policial en español e invita a seguir indagando en una vasta zona de la literatura argentina aún escasamente explorada. Es de esperar que esta excelente introducción a una materia sobre la que aún hay mucho para decir encuentre el eco merecido.

Carola Pivetta, Universidad de Buenos Aires

Spinetta, Luis Alberto y Berti, Eduardo. *Spinetta. Crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2014. 251 pp. ISBN 9789-5049-4055-5

Este libro es un dispositivo inteligente. Su complejidad estriba en que arma, mediante un procedimiento de *patchwork*, tramado merced a una costura invisible, el fresco de una época, de un género, de un retrato. También lo pone todo en cuestión: una Historia mundial y nacional, la del rock argentino y una historia si se quiere más íntima y menuda (la del músico Spinetta), que contornea, en un color sepia, momentos inolvidables de una época mítica de la música argentina. Mediante pinceladas que van de los recuerdos autobiográficos (las sesiones de grabación y desgrabación de las entrevistas) a los paratextos (un Prólogo en el que el escritor aclara que se trata de una reedición de otro publicado hace muchos años), las citas de revistas (bajo la forma del collage), los testimonios de parientes y amigos del músico, fotografías, poemas, letras de canciones, artículos y textos de Spinetta publicados, entre muchos otros componentes.

La trama que se pone en movimiento es sutil. Tan sutil como la música del personaje sobre el que se pretende hacer la crónica. Y las iluminaciones, más allá de las resonancias rimbaudianas, inducen a pensar en esos instantes perfectos en los que Spinetta logra arrebatarle a la nada pequeños objetos magistrales, líricos, más propios de un poeta (justamente, Rimbaud) que de un mero letrista o compositor habitual de rock convencional.

Con una profunda admiración y un enorme compromiso con lo que refiere y reconstruye, Berti articula sentidos y establece un relato que se estabiliza en un dibujo, no mera iluminación de relámpago. Se trata, en cambio, de un trabajo de una enorme meditación. Un libro que permite, al cerrarlo, hacerse una idea cabal (pero abierta) de las facciones del músico y de su contemporaneidad.

Audaz, tan audaz como Spinetta y sus letras, Berti también lo es. Se resiste a escribir un libro convencional y para ello apela a todo tipo de fuentes, las cruza, las mezcla, hace *collage*, pero también montaje. Asume un riesgo: el de la posible atomización de un

texto en fuga. Se concentra entonces en primeros planos y por momentos se despega en tomas americanas hasta el *zoom* definitivo que es, precisamente, el vertiginoso guión de un libro que viene a desafiar el *statu quo* letrado. Porque si bien admite someterse a algunas convenciones (pocas) no menos cierto es que, con temeridad, traza con su propio atletismo gimnasias sin red.

La historia del mundo, la de Argentina, la de la cultura, la de la contracultura, la de la música internacional, compases que sitúan el contexto como para que no haya una egolatría que sea sinónimo de anonimato o de torre de marfil, una imagen de artista que el cronista aspira a situar en un macrocosmos y un croquis general. Aquel hombre que declarara que "debajo del escenario quisiera ser un hombre invisible", delgado como hostia, diría Tununa Mercado.

Pienso—y lo pienso ahora—que Berti no disimula en ningún momento su admiración (y hasta su euforia) en una gestualidad hacia un músico que evidentemente cifra gran parte de su poética. La que vendrá (si bien el cronista no será poeta). Porque Eduardo Berti era en ese momento (pero no lo es ahora) un mero periodista. Ese es el gran salto mortal que devana esa primera edición hasta esta otra, en la cual Berti ya es una figura reconocida en el mundo letrado por su propia ficción, sus traducciones, sus antologías, su labor en torno del quehacer literario, vamos, y también, por qué no decirlo, un periodismo cultural distinto, que acude más a la literatura que, como él dice—pero sin afán despectivo—"al mundillo del rock".

Resulta escalofriante escuchar a Spinetta en las entrevistas. Porque en pleno acto de resucitación, y por más macabra que pueda resultar la imagen para cualquiera que accede a un alma sofisticada, Berti hace literalmente hablar a un muerto (recordemos que Spinetta falleció hace relativamente poco tiempo).

Berti ni oculta ni desoculta del todo un oficio en el que—se supone—debe mantenerse, de modo obstinado, en una posición más o menos neutral, más o menos objetiva, digamos, como cualquier cronista. Pero, y he aquí su pirueta, hace irrumpir en pleno acto de precipitación de la escritura una subjetividad cuyas preferencias pone en evidencia. Yo diría, ya no interés. Ya no inclinación. Sino el gesto de una pura pasión: la música y el arte de un creador.

Repasa así la biografía del músico (y allí, claro está, de la mano, también va la suya). Y he aquí la relevancia de los testimonios. El libro es pura polifonía. Hay voces. Muchas. Permanentemente hay voces. Se acompañan, cantan en canon, se contradicen, litigan, se confirman, entonan un mismo estribillo o un bis, leitmotiv incluso. Hay entrevistas colectivas y otras sólo a dos voces.

Y también está ese capítulo negro y macabro del país en el cual Berti hace dialogar la música de Spinetta con circunstancias políticas y sociales. Él habla de algunas de sus "hipótesis" cuando se refiere a las interpretaciones (que por momentos estima descabelladas incluso cuando relee su libro años después) respecto del coloquio que esta obra entabla con ciertos momentos de la patria que tanto Berti como Spinetta repudian. Aquí tampoco Berti se borra del libro, como quien dice "se borra de una situación embarazosa". Muy por el contrario, dispone su discurso de modo de no interferir con la voz de Spinetta pero sí de darle pie para que éste se pronuncie (siempre con reconvención y rechazo) en contra de las instituciones represoras de la nación y de la sociedad. Pienso, por ejemplo, en su tozuda referencia a los manicomios y las instituciones de reclusión psiquiátrica.

Este libro es ante todo un gran ejercicio de lectura. Berti lee a Spinetta, su música, sus letras. Lee una época (de la cual se ocupa de historizar en sus circunstancias previas y de la cual, en cierta medida, forma parte), lee los poemas, lee los textos de Spinetta publicados en revistas o diarios o programas de recitales, lee, no deja de leer. Como quien dice: lee de modo incesante. Aquí estriba la clave, la "maquinaria Berti": en este libro está de modo seminal el escritor magnífico que años más tarde será. Y al leer a Spinetta lo convierte en relato. Por momentos mítico (cuando su pasión da lugar a la dicha), y por otro lado hurga en la génesis de las canciones de Spinetta, su cocina, que inevitablemente conduce—le guste a la proverbial discreción de Berti o no—a confesiones privadas, personales, incluso sentimentales.

El autor de este libro a dos voces, se muestra en un ejercicio de avidez profesional pero también de gran seguidor, ávido por conocer el origen de cada canción, su envés, su semilla. Y así, el músico puede defraudarlo (con una respuesta mucho más sencilla de la fantaseada por Berti) o bien confirmar su propia avidez con revelaciones que echan luz sobre pistas inesperadas. Hay también, por ejemplo, momentos en los que la música de Spinetta, sus letras, incluso los textos por él escritos, entran en diálogo con textos de Castaneda, de Artaud, de Foucault, entre otros referentes críticos fuertemente comprometidos con sistemas de ideas. Así, la voz de Spinetta se sincera y da a conocer una arquitectura secreta o más o menos sospechada o incluso deliberadamente mencionada. Sin temor a incluirlas en sus discos como fuentes e inspiración de su propia trama.

Como esos cubrecamas hechos de retazos tejidos, con fragmentos, por lo general cuadriculados, este libro viene a elaborar un perfil cuya actualidad no cesa. La música de Spinetta, después de leer este libro, se complejiza pero también, en otros punto, se vuelve más simple, más esencial o, si así se prefiere, también más primordial. Spinetta se confiesa y confiesa el modo en que sus avatares biográficos se entremezclan con sus canciones. Por qué dice lo que ha dicho o ha cantado. Causalmente, *Spinetta. Crónica e iluminaciones*, viene no menos a esclarecer que a confundir. Ese músico misterioso, rodeado de un aura inexplicable, de pronto (y pese a su voluntad) se vuelve tangible. Legible como texto e inteligible como idea, como ideología también. Tangible por su arte pero intangible por su costado enigmático. Porque es actor de su tiempo, explicita una serie de relatos. Pero también desliza preguntas sobre sí mismo, sobre la sociedad, que por supuesto no responde porque no quiere hacerlas públicas o porque han sido pura intuición.

Y hay aquí un dilema en Berti. Una pulsión por conocerlo todo, por ser omnisciente, por abarcar una vida que no puede serlo (como toda vida, claro está), por procurar limpiar de toda invasión a la privacidad de Spinetta. Pero al mismo tiempo de, en un gesto imposible que no comulga con la indiscreción, desfallecer ante el vértigo y el goce de haber tenido acceso a primicias, tal como también es tan valorado en el gremio de los periodistas pero menos en el de los escritores, tan propensos a evocar la memoria literaria y las bibliotecas más que la actualidad. Por eso Berti se mueve en un territorio en permanente equilibrio y desequilibrio: entre lo que quiere, puede y debe hacer público y lo que resulta tan valioso que quiere, necesita de modo diría urgente compartir con otros.

Eduardo Berti nació en Buenos Aires, Argentina, en 1964. Escritor, periodista cultural y guionista de cine, publicó los libros *Rockología* (1990, reeditado en 2012), *Los pájaros* (1994, reeditado en 2003), *La vida imposible* (2002, Premio Libralire, reeditado en 2014) y *Lo inolvidable* (2010), los aforismos y miniprosas de *Los pequeños espejos* (2007) y las novelas *Agua* (1997, Tusquets), *La mujer de Wakefield* (1999, Tusquets, finalista del Premio Fémina), *Todos los Funes* (2005, Anagrama, finalista del Premio Herralde), *La*

sombra del púgil (2008, Norma) y *El país imaginado* (2011), por la que obtuvo, además del prestigioso Premio Las Américas, el Premio Emecé. Como antólogo ha editado *Nouvelles, antología del nuevo cuento francés* (2006), *Galaxia Borges* (con Edgardo Cozarinsky, 2007, Adriana Hidalgo), *Galaxia Flaubert* (2008, Adriana Hidalgo), *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (2009), *Historias encontradas* (2010, Eterna cadencia) y *Fantasmas* (2011, Adriana Hidalgo), además de haber traducido autores como Nathaniel Hawthorne, Jacques Sternberg, Henry James, Jane Austen, Charles Dickens o Alphonse Allais. Desde 2014 es integrante del OuLiPo.

Los paratextos, como decía, abundan. Porque, como ya lo mencioné, hay fotografías tanto de la vida pública como del álbum privado de la familia Spinetta, provistas por sus hijos, de los distintos escalones en los que un hombre va urdiendo su vida, dibujos, imágenes de tapas de sus discos y hasta de entradas a sus recitales. Sus itinerarios y aventuras, incluso, en este caso, se miden según las distintas bandas de las que participó o lideró, hasta convertirse en solista. En tal sentido, Berti progresa en su reportaje de modo lineal, siguiendo la estricta cronología de Spinetta según ha transcurrido la vida grupal del músico (cabe agregar que el final del libro nos regala, en un colmo, una erudición completa de su discografía, con rarezas incluso). Casi hay idas y vueltas en el tiempo (si bien el grupo *Almendra* reitera recitales una vez disuelto). Cada banda puede ser interpretada como un capítulo del libro y del diálogo, por supuesto, que es el que va pautando esas pausas o esas declaraciones.

Hay un rayo que no cesa, como aquel de Miguel Hernández, algo que encandila por su estado de belleza, y es el modo rotundo en que la poética musical de Spinetta se impone como una gran evidencia del orden de la captación instantánea, más propia de un místico que de un músico. Y aquí irrumpe entonces esa cierta idealización propia de la juventud primera de Berti: no puede sino sentirse encandilado por una figura que fue distante—pero próxima al ser escuchada—y que ahora es definitivamente privada—por la relación que estableció en sus entrevistas—pero fuertemente intrincada.

También el libro, por qué no pensarlo, adopta la forma clásica de una *detective story* con todos sus componentes. En la que hay un delito—la música, en un sentido metafórico, claro está- un culpable, al que hay que tomar indagatoria, y un largo proceso testimonial y de búsqueda de pruebas, de evidencias merced a las pistas desparramadas por aquí y por allí, para comprobar y pronunciar un juicio definitivo. Este periodista/detective (tan habitual en el género de la crónica) busca confirmar alguna de las hipótesis que ha elaborado y debe o quiere ratificar. El plazo prescriptible es la terminación de las entrevistas y la publicación del libro. Y ahora de su reedición, lo que admite nuevas licencias. Y como se encuentra mucho más inofensivo al sospechoso (o quizás no, más peligroso, por sus atentados al *statu quo* cultural) de lo que inicialmente se pensaba (pero también con muchos más matices), no hay delito ni hay condena. Hay, por sobre todo, sobreseimiento. Y hay fascinación. Hay, también, un personaje que se humaniza y deja de ser figura mítica para devenir persona. Ello no obsta que ni en la primera edición (agotada en varias reimpresiones), ni en esta reedición aumentada, la "mirada Berti" ya sea otra y el balance tanto de su trabajo como cronista como del legado de Spinetta sea siempre ponderable. La mención recurrente (tanto en boca de Spinetta como en la de Berti) de mitos de la cultura mundial: el Che, los Beatles, el mayo francés, no hace sino acentuar esta figuración con la que el autor del libro está literalmente "encandilado por las iluminaciones".

De aquella primera edición a esta, le prosiguen muchos años de escucha, de escritura y reescritura, tanto sobre y de literatura como sobre rock. Y esa distancia discrónica hace que Berti se desplace de modo flotante entre una parte de su identidad que ya no está, que se ha evaporado o, en todo caso, de la que se ha despegado, a otra que mira con cierta crítica el candor de ese jovencito que por primera vez interpelaba de modo sistemático a un músico que lo hacía estremecer.

Este libro necesario, tanto en su momento como ahora, habla de dos hombres. Uno que ya no está. Y otro que está en el mundo de otro modo. Que se desplaza entre signos de una nueva forma, menos *naîve* y más diestra. Munido de otros saberes y otro capital simbólico en todos los terrenos que experimenta un artista. Pero ante todo está ese respeto casi reverencial por un músico considerado el máximo poeta del rock nacional. El máximo exponente de la lírica musical. Que fue incluido en antologías de poesía argentina (como la del escritor argentino Juan Carlos Martini Real), tal como lo indica el propio Berti haciendo verdadera apología de su lírica.

La enorme singularidad de *Spinetta. Crónica e iluminaciones*, a mi modesto entender, es que es el retrato de un artista por otro artista. Una suerte de artista *en abîme*. Leyendo a Spinetta Berti se lee a sí mismo. Releyendo su libro Berti relee a Spinetta y a sí mismo (por momentos con una sonrisa, por momentos con conmiseración y también con fatiga). Y en este leer y leerse, en una cinta de Moebius que como ofidio se muerde la cola, la poesía y el arte, la música y la belleza no hacen sino confirmar que todo escritor funda su propia genealogía: el arte de sus comienzos. La personalidad, la singular obra de Spinetta, pero también su contigüidad (literal y figurada), manifiestan un ancestro del que, si bien Berti aparentemente se ha apartado, se ha despertado a otros universos, muchos años después está en condiciones de revisitar. Y con provecho. Ya no con la inocencia cómplice del periodista sino como un escritor que pone en escena y teatraliza sus destrezas.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

FILM REVIEWS

Eco de la montaña. Dir. Nicolás Echevarría. México, 2014. Dur: 91 min.

Nicolás Echevarría, director of the acclaimed new documentary *Ecos de la montaña* (2014) has built a prolific career documenting indigenous Mexican spiritual and cultural practices, work for which he prepared himself during two years spent living with the Huichol people on the plains of central Mexico in the 1970s. His first full-length documentary, *María Sabina, mujer espíritu*, (1978) documents the life of this octogenarian Zapotec *curandera*, presenting her life with great naturalness, interspersing interviews with patient observation of daily activities as well as her religious practices. His approach combines anthropology with an artistic sensibility, sensitivity toward the inner life of his subject and a ruminative appreciation of the natural beauty that surrounds her. He also made the feature film *Cabeza de Vaca*, (1991) about the life of a 16th century Spanish

explorer who became a *curandero* after being taken prisoner by a shaman during an expedition of 500 men of which he was one of four surviving members, and the medium-length documentary *Hikure-tame. La peregrinación del peyote entre los huicholes* (1975).

It is not surprising, then, that first-time producer James Ramey called upon Echevarría to take direct this cinematic exploration of the life of the Huichol artist Santos de la Torre, *Eco de la montaña*, and the threats to his traditional way of life posed by global mining interests. The film begins with the unveiling in Paris's Palais Royal metro station of a large mural by de la Torre, for which, as he explains onscreen in an interview, he was not invited to the ceremony, presided over by then-Mexican president Ernesto Zedillo, or consulted on its installation; this dispute introduces the first of recurring criticisms against the Mexican government and its treatment of the Huichols and the lands they hold sacred. The film then follows the artist as he painstakingly elaborates a new piece, in preparation for which he first travels a 630-kilometer voyage to Wirikuta (San Luis Potosí) along the sacred *ruta de peyote* to ask the gods their permission. *Eco de la montaña* is structured around the image of the new mural as it takes shape. Composed of interconnected square images depicting animal-gods and important landmarks, its purpose, according to Ramey, is to help non-Huichols understand the mystical importance of various places along the route.

In addition to scenes of the voyage, the film takes a meandering look at de la Torre's way of life: his modest dwellings located in the hills of a scenic desert valley in the Sierra Madre, (footage from these scenes comes from a preliminary technical shoot; due to *narco* activity in the area, the film crew was only able to visit Santos's home once, a ten-hour voyage accessible only by foot) and his travels to Zacatecas to buy art supplies for the mural, a scene which highlights the contrast between his traditional clothing and viewpoint and the modern commercialism of the big city. Mostly shot with a Canon 5D2 camera, the film captures the wide-open landscapes of the desert and mountain valleys.

As part of the voyage, de la Torre participates in the peyote ritual, which comes to take over the center of the film with its startlingly frank depiction of animal sacrifice, scenes of children being fed the mushrooms by elders, and peyote-induced wandering through desert sand. Generous use of blurred filters creates a psychedelic effect in this night photography scene accompanied by Santos's voice-over about his subsequent hallucinations.

In a 1984 interview with *BOMB*, Echevarría commented, "I have worked with about ten groups of Indians in Mexico, and the things I have come across most often—related to all of them is this: there are two worlds, one belongs to everyday life—to man, we get up, we take a shower, we think about what we eat for breakfast, what we'll do for the day…now there is another world, it could be called the Sacred Space…and to be able to touch or grasp that world we have to go through very difficult disciplines." *Eco de la montaña* traverses both the everyday and the sacred over the course of its 91-minute runtime, patiently following Santos and his people on their quest to draw near the spirit world. The construction of the mural also forms a part of this narrative: throughout the film Santos asks the gods, in Huichol translated into English subtitles, for their permission to depict them in his mural. He also requests their permission for the making of the film, which is as much Santos's as anyone else's; he is not only the protagonist but also its guiding vision.

Art itself turns out to be the guiding metaphor of this reverentially crafted and beautifully shot film, as art—in the form of the mural and the documentary itself—becomes

the principle form of preserving and disseminating understanding of an ancient yet increasingly threatened spiritual practice and way of life.

Audrey Harris, University of California Los Angeles

Hoje eu quero voltar sozinho. Dir. Daniel Ribeiro. Brazil. 2014. Dur.: 96 min.

The film *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) is the first feature length film by Brazilian director Daniel Ribeiro (b. 1982, São Paulo), whose work to date includes two gay-themed shorts: *Café com leite* (2007) and *Eu não quero voltar sozinho* (2010). The project began in 2009 when casting began for the short *Eu não quero voltar sozinho*, which was distributed on YouTube to gauge reception and receive critical feedback. The response was so positive that Ribeiro and producer Diana Almeida continued with their plans to make a full-length film. For viewers who have seen the short film version, it is important to signal that the DVD contains not only the short but also deleted scenes from the full-length film, which some spectators may perceive as integral to the original tone of the short version. Some may also conclude that they should not have been removed from the final version. Yet in spite of the five years between filming the short film and the feature film, they were able to use the original cast who still looked young enough to play adolescents. Ghilherme Lobo's performance as 15-year-old blind Leonardo, "Leo," is at once enchanting, convincing, and masterful, not once alluding to stereotypical portrayals of blindness. Indeed, the strength of this film is established within two non-stereotypical framing social referents.

First, both disability and autonomy are not represented as binary, all-or-nothing conditions; that is, Leo is perhaps not completely blind. The film hints at the fact that blindness and disabilities in general often exist in degrees. In a sequence in which Leo dreams, he "sees" shadows and blurry figures, at once questioning society's perception of disability as absolute. In addition, the spectator does not question Leo's ability to become completely autonomous although said autonomy also exists in degrees as established by his relationships with family and friends. To highlight this, Ribeiro juxtaposes a dependent heterosocial friendship—with his best girl friend Giovana, "Gi"—with an empowering homosocial one—with new student Gabriel—highlighting the protagonist's potentiality to function as if he had no disability and to explore his budding sexuality. Ribeiro's message is clear: Leo will become both physically and sexually autonomous if removed from an overprotective patriarchal gaze.

Second, homosociality works in tandem with the protagonist's blindness to facilitate homoeroticism within the special niche of the film's male characters. Robert McRuer explains how linking queer theory with disability theory may create such a niche. McRuer establishes a cultural parallel between homosexuality and disability in his text *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006), underscoring their pathological history (1). As with queer and other deconstructivist theories, he maintains that the able body, just as heterosexuality, has no identity, and both are utilized to establish, against the otherness of homosexuality and the disabled body, "the natural order of things" (1). He therefore hypothesizes what he calls "compulsory able-bodiedness" (2), linking compulsory heterosexuality—a concept originally defined by Adrienne Rich in her essay "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980)—with the creation of queerness and the

need to define marginalized and dominant identities (6). As such, compulsive heterosexuality and able-bodiedness are contingent on each other (2).

The performativity of such interdependence evokes the performativity of heterosexuality as the hegemonic norm proposed by Judith Butler in *Gender Trouble* (1990). Where McRuer's theory best applies to Ribeiro's film is in the association of late twentieth century concepts of the flexible body—gay bodies that no longer signal heterosexual otherness and heterosexual bodies that foment "a certain amount of queerness" (12)—with a resulting social flexibility that allows the creation of the above-mentioned niche, a safe zone not unlike Rich's "lesbian continuum," in which male, female, gay, straight, disabled, and abled bodies may interact. Specifically, because able-bodiedness is required for compulsive heterosexuality, disabled bodies are theoretically excluded from its ability to normalize, facilitating the existence of homoeroticism. Such subjectivity plays with the binaries of male/female, homosexual/heterosexual, and disabled/abled thus facilitating what McRuer describes as "heteronormative epiphanies" (12). Stated another way, because of the indefinite and subjective natures of the proposed social binary heternormative/able-bodied, both abled and disabled homosexual bodies may freely interact within heteronormative spaces. This permits not only the evasion of a heteronormative gaze but also promotes physical and sexual autonomy, in addition to homoeroticism within homosocial spaces, as brilliantly portrayed in Ribeiro's film.

For example, when Gabriel makes a series of faux pas, such as asking Leo for an eraser or suggesting that they go to the cinema, two levels of Leo's autonomy are revealed: first as he procures an eraser for Gabriel and second by allowing the two youths to touch hands in the classroom. Later, when they are at the movie theater, Gabriel happily whispers to Leo what is happening on screen, providing the two boys a socially accepted reason to be physically close in a dark theater. By directing such homosocially bonding moments, Ribeiro expertly normalizes potential homoerotic attraction rarely seen in gay-themed films. As spectators, we are not forced to search the film for gay crumbs as Susie Bright notes in Rob Epstein's *The Celluloid Closet* (1996). Homoeroticism in Ribiero's film is free to develop among protagonists rather than through marginalized and stereotypically gay character actors sprinkled in as comedic relief.

Ribeiro states in an interview with cast and crew on the DVD that he wished to portray the innocence of a 15-year-old gay youth first encountering his sexuality as something "tender and sweet" and that he made the film for his "16-year-old self" (*Hoje eu*). He achieves the effect of tenderness remarkably well, especially through the experience of a gay blind youth limited and manipulated by everyone who cares for him, save one. Leo's eventual love interest, Gabriel, also well played by actor Fabio Audi, conveys tenderness and sweetness through his own gaze upon Leo. The film opens with a scene by the pool where Leo and Gi speak of first kisses. While Gi suggests that he just kiss some girl and get it over with, Leo's genuine sincerity and innocence are established when he contemplates his first kiss—at this point not specifically directed toward a girl or a boy—as significant, not something to be rushed.

The tender and innocent tone is constructed from the beginning of the film when the act of being kissed for the first time sets the film's primary goal. The boys never have sex, although masturbation and homoerotic responses are alluded to in certain key scenes. One could compare the film *Ausente* (2011) by Argentinian director Marco Berger and his now famous homoerotic stolen glances and other "edging" cinematic techniques—where homoerotism is sustained, much as the sexual technique of controlled orgasm known as

edging ensures a perpetual state of desire—with the prolonging of the natural and innocent desire of a gay youth who has never been kissed. Indeed, a theme shared by both films highlights the sense of smell as inspiring an ongoing homoerotic response. Berger's character focalizes homoeroticism, as he smells the t-shirt of his now-dead male student. Ribeiro's protagonist not only smells Gabriel's hoodie left behind in his bedroom but he puts it on and sleeps in it, after masturbating to the scent of his friend. Yet while Berger creates erotic tension through music, lighting, and other techniques, Ribeiro creates a primordial longing in the spectator's gaze for an edging of innocence, a prolonging of natural experiences, that culminates with a kiss experienced within Leo's own criteria, not within that of others.

While Gi's relationship with Leo is one of over-protection, genuine caring, and perhaps even that of a schoolgirl crush, it is based on perceived innocence and inferred inability of the protagonist to become autonomous. Performing small daily actions for Leo—such as unlocking the door for him—does not empower Leo but rather creates a relationship of co-dependence that ensures his continued interest in her. Perhaps Gi perceives his lack of a romantic interest in her and said over-protection is the only manner by which she can keep him close, by having him "need" her. At this point in the film, she has not yet experienced anything close to McRuer's heterosexual epiphany and is therefore excluded from Leo's safe zone.

Other characters in Leo's life also demonstrate a desire to help or protect him. Ribeiro successfully reveals heteronormative agendas hidden within so-called good intentions that, in the end, intend to hinder the protagonist's autonomy. For example, Ribeiro expertly surrounds Leo with representatives of hegemonic heteronormativity—the schoolteacher, overprotective parents, the class bully, etc.—yet Leo's lack of a gaze back upon expected socially heteronormative adolescent behavior liberates him from stereotypical repressions of homophobia thus giving this film an even queerer edge.

Ribeiro briefly underscores the role of one of society's archetypical, patriarchal, and heteronormalizing figures, the schoolteacher, who separates the boys from the girls when assigning group presentation themes. The girls will report on Athens and the boys on Sparta. While this behavior instantly signals its support of sexual and gender binaries, the spectator actually welcomes the creation of homosocial pairs in the classroom because it liberates Leo from Gi's unenlightened and overprotective gaze while facilitating his public pairing with Gabriel. Indeed, homosocial moments throughout the film enable the two youths to develop a homoerotic relationship. Ribeiro queers the patriarchal normalizing schoolteacher figure, for example, by highlighting a didactic tactile moment in which Leo physically shows Gabriel how to read braille. The homoeroticism perceived by the two protagonists in that moment is revealed when the mother enters the room and the boys retract their hands in a knee-jerk reaction to having been discovered.

The role of the bully is another quintessential normalizer of everything able-bodied or heterosexual and Leo does not escape his teasing gaze. For example, the class bully limits his prods to simple comparisons of Leo's braille machine with sounds of an elevator or to fag jokes when he sees Leo walking, guided by Gabriel. Yet Leo's blindness is what initially triggers the bullying, not allusions to femininity or homosexuality, once again underscoring heternormativity's inability to normalize queer bodies. Without McRuer's crip theory, one may perceive this multiple otherness as a naive or convenient excuse for the lack of homophobia in Ribeiro's film. For example, the class bully limits his prods to imitating sounds of a typewriter when Leo takes notes on his braille machine or to fag jokes

when he sees Leo walking, guided by Gabriel. Yet blindness, as it exists outside of heternormative otherness, overshadows any potential homophobia in the film and the dialogue instigated by the bully centers on questions of developing gay love, not epithets. It's not until the end of the film that homoeroticism is affirmed and the reaction by the crowd of "straight" students inverts the ridicule back on the bully who is called an idiot.

The spectator quickly realizes that the best person in Leo's life at the moment is Gabriel and that a homosocial, if not homosexual, relationship with him would be most beneficial. It is significant to note that Leo's father, as a heterosexual participant within a homosocial relationship with Leo, promotes his autonomy, as opposed to his relationship with his mother, whose gaze is exaggeratedly overprotective of his disability. Yet Gabriel also enables Leo's autonomy, most symbolically, by not unlocking his door for him. He is not overly protective yet shows him how to function in society: he teaches him to dance and ultimately how to ride a bicycle. While he respects Leo and does not pity him, he also does not walk on eggshells around him. This socially didactic relationship develops further by way of an explanation of a lunar eclipse that Leo later utilizes to explain the triadic relationship with Gabriel and his friend Giovana, thereby facilitating her epiphany and allowing her into the safe zone, albeit not erotically. The climax of physical and sexual autonomy is seen at the very end of the film, when Leo and Gabriel switch places on the bicycle, allowing Leo the freedom to steer the bicycle with Gabriel's guidance, made possible only by way of mutual trust and their relationship that just happens to be homoerotic. Autonomy is therefore underscored both in relation to Leo's blindness and with regard to his budding sexuality.

Yet homoerotic autonomy and self-awareness is also a rite of passage for Gabriel, who first kisses Leo after a schoolmate's party. He does this spontaneously in response to Leo's emotional expression that everyone wants to control him and that they don't want him to kiss anyone. After claiming "alcoholic amnesia," during which he negates speaking of their first kiss, and especially after another homosocial moment that facilitates homoeroticism—when they shower together and Gabriel gets an erection—Gabriel accepts that he is attracted to Leo. Towards the end of the film, he asks Leo how one may return a stolen kiss, which empowers Leo to instigate a real kiss—the one he imagined at the beginning of the film. While Berger's stolen glances allude to the potentiality of homoeroticism, Ribeiro's stolen kisses anchor homoeroticism in the mise-en-scène of two adolescent gay boys who take charge of their lives in a specific time and place. The kiss, instigated by Leo, is a metaphorical climax that signals his physical and sexual autonomy.

Of note is the lack of parental confrontations regarding homosexuality; the boys are able to interact in homosocial scenarios that are facilitated by heteronormative daily routines without the interference of parental heteronormativity. As illustrated by McRuer's joining of queer and disability studies, the disability of blindness allows physical touching in public that would, with "normal" bodies, inspire outright homophobia. With *Hoje eu quero voltar sozinho,* Ribeiro inspires criticism of society's definition of compulsive heterosexuality and the perfect body, underscoring how society interacts with imperfect bodies and allowing themes of homoeroticism to shine without stereotypical characters or homophobic responses. The bully, for example, is not stereotypical because he always smiles knowingly and retreats after taunting Leo and Gabriel; he never physically attacks them.

Ribeiro therefore successfully queers the theme of inverted stereotypes by normalizing gay characters and challenging society's stereotypical approximation to

homosexuality. Said inversion is made patent in the change in titles from the original short film to the feature length film that, in the end, underscores Leo's personal growth: *Eu não quero voltar sozinho* is replaced with *Hoje eu quero voltar sozinho*. The last scene shows Gabriel guiding Leo and, after a final taunting by the bully, Leo lowers his hand and takes Gabriel's hand. They walk home, with Gi by their side.

In addition to the film's overwhelmingly positive worldwide reception of its portrayal of disability, the scholar of queer theories will find in this film a rich source of heteronormative deconstruction. As viewed from crip theory models, Ribeiro's film further questions society's definition of otherness and the disabled body. As McRuer observes, not only is another world possible, but also an accessible world as well (71). The non-perfect body can, in the end, be a site of innocence and tender love, allowing its eroticism and sexuality to develop relatively unchallenged.

Daniel Holcombe, Arizona State University

Muerte en Buenos Aires. Dir. Natalia Meta. Argentina 2014. Dur.: 90 min.

Natalia Meta's directorial debut takes its viewers back to 1990s Buenos Aires at a time when Argentine society was caught between the onsets of neoliberal economics and the emergence of new identity politics, particularly the ones espoused by a vocal gay community searching for acceptance within the bustling South American metropolis. The opening scene focuses closely on the handsome, angelic face of a young man in a police uniform, El Ganso, played by Chino Darín, and on the dead body of an older disrobed man in the bed behind him. This introduction sets the stage for an intense thriller that defies traditional heteronormativity through a number of scenes where ambiguous queer sexualities meet crime, corruption, and institutionalized brutality within an intertextual environment that dialogues aptly with classic film productions such as Luchino Visconti's *Death in Venice* (1971) and the notorious *Cruising* (William Friedkin; 1980), starring Al Pacino.

Since the beginning, Meta's work reveals the sexualized and vulnerable nature of the male body, especially that which is supposed to be endowed with significant social and economic prowess: the one of policemen, judges, and members of the Argentine oligarchy. In the first thirty seconds of the film, the camera shows a close-up of El Ganso's face, which cannot be described as anything but beautiful, according to traditional Western standards of beauty, with its piercing green eyes, smooth and immaculate skin tone, full red lips, and carefully groomed eyebrows. There is an indication that he is a policeman due to the epaulets on his shoulders, but the camera's focus on the face makes it clear that his most important feature is his physical appearance. Next, he turns his head and the audience gets its first glance of the murdered man, Copito, a distinguished member of country's upper class. The subsequent actions of the youth aim to confuse the audience even further: he walks to a record player, drinks some champagne, and plays a record with the type of dance music that reminds of the 1990s gay disco scene. Thus, a question is posed: is Darín's character a real police officer who stumbled upon a murder scene or a dressed up gigolo who assassinated his client? It is a mystery that ends up unresolved, just like the one about the young man's sexual proclivities.

This initial sequence of scenes gradually intertwines with another one that shows

the arrival of the second main male character to the apartment. The image of Inspector Chávez (Demián Bichir) contrasts immediately with that of El Ganso: he is a middle-aged man whose rugged, unshaved features suggest an unabated masculinity and a complete lack of sexual ambiguity. He is a hardboiled detective who has followed in the footsteps of his father and never worries about his physical image. In fact, the first time the audience catches a glimpse of him, the camera focuses on one of his shirt buttons that hangs loose from his sleeve by a single thread. Following traditional gender conventions, his female coworker sews up said button in the elevator on the way to the apartment where El Ganso awaits with Copito's cadaver.

The rest of the film focuses on the transgressive relationship between the two men that mixes physical attraction, jealousy, and the subversion of Latin American machismo, a relationship that culminates with them sharing a passionate kiss. Since their first encounter, the tension between them is palpable but it is not until later on, when El Ganso tries to become part of the criminal investigation, that a level of erotic energy starts to flow between the two. Traditional gender norms are threatened when it becomes apparent that the younger man, while engaged to a woman, tries to seduce his colleague, a married father, as a way to become part of his life and the murder investigation. The seduction becomes overtly sexual and it is one of the main elements of the film that deconstructs traditional masculinity and its emphasis on heteronormativity. It is built through a series of scenes where Darín's character looks at, observes, or directly stares at the other man. An eloquent scene takes place in the precinct's bathroom while both of them are urinating at the pissoirs. El Ganso shoots a few furtive glances towards the inspector until he notices him and responds with an angry "What are you looking at?"—an expression of macho panic that can strike some men who feel threatened when they perceive that a member of their own sex may be attracted to them.

Later on, when the police inspector finally accepts the youngster as his protégé, the ambiguous and erotic gazes between the pair turn more frequent and mutual until their passionate kiss at the end of the film. This last act problematizes the supposedly strict heterosexuality of Bichir's character and reveals his pent up sexual desires, something made possible in part by the background of the homicide the two are working on. After all, due to Copito's sexual orientation, a large part of the investigation takes place within the gay underworld, which the policemen feel they have to penetrate to find the assassin. Thus, the need for El Ganso to go undercover informs another important sexually subversive scene where the young man semi-jokingly decides to practice his seduction skills on his colleague by trying to kiss him, something that disturbs Chávez who is becoming aware of his attraction towards his associate.

The sexual tension between the two is mostly based on the frequent looks that Darín's character directs towards his partner and this is an important element that allows Meta's film to dialogue with Visconti's masterpiece where the quiet exchange of stares between Gustave and Tadzio awakens the passion of the older man who ends up obsessed with the beauty of the young boy he meets in Venice. In *Death in Buenos Aires*, the first indications of the detective's fixation with his apprentice become clear when the latter goes undercover and flirts with the suspected murderer, Copito's ex-lover, in order to gain his confidence, hence provoking a burst of jealousy from his colleague. At the end of both films, the older men die despite the fact that the new passion they encounter throughout their filmic journeys inspires them, allows them to discover new experiences, and changes their lives. After inspector Chávez finally accepts the fact that he is attracted to his

coworker, he lets himself be kissed and returns the kiss of the other man with a lust unmatched at any other point of the film. At that precise moment, El Ganso shoots him with his own gun in an act that seems to punish his boss's direct incursion into the territory of prohibited, queer sexuality.

Nonetheless, it is possible to argue that rather than a punishment for a social transgression, the film's ending parallels the circumstances in Visconti's work. When the tourists in *Death in Venice* leave their exclusive resort to visit the city, they perceive that something wrong is happening there even though they are unaware of the cholera outbreak decimating the local population. In fact, the Venetians try to hide the dangerous disease as not to scare the vacationers and lose the income they provide to the city. At the end, it becomes apparent that the epidemics cannot be concealed and it surfaces, consuming Gustave's life. Similarly, in Meta's production, El Ganso, the judge who tries to stop Chávez's investigation, and the presumed killer of Copito all attempt to mask the fact that the murder is a result of some of the most problematic social ills that poison 1990s Argentina—corruption, drug trafficking, and the amassing of vast illegal fortunes. Once Bichir's character realizes that Copito's murder is not a crime of passion but rather a settling of accounts within the criminal underworld of the city, he also becomes a victim of his society's epidemics, which in this case is not the consequence of a powerful bacterium but of a well-organized system of institutionalized corruption.

The fact that El Ganso is an instrument of the system becomes obvious at the end of the film when he slays his boss. In an articulate scene after the credits, he can be seen playing the emblematic sport of the Argentine oligarchy, polo, while smiling at Copito's sister who earlier used her friend, the judge, to attempt and halt Chávez's work into the case. Thus, Darín's character is revealed to be a complex man who switches his loyalties as quickly as he changes his sexual preferences. Through him *Death in Buenos Aires* dialogues with another classic production, *Cruising*. Just like officer Steve Burns (Al Pacino), El Ganso has to go undercover in the gay club scene of his home city to resolve a homicide. In both films nothing is what it seems as the sexualities of the police officers do not fit into the strict binary structure of hetero- and homosexuality. In a similar fashion, the men end up operating on both sides of the law and rather than protecting what is right, they frame others for their own wrongdoings in a world where criminal justice and human sexualities are confusing and ambiguous revealing an obvious lack of solutions to the social problems that tear apart the fabric of late twentieth century Western society.

Assen Kokalov, Purdue University North Central

Mujeres con pelotas. Dir. Gabriel Balanovsky y Ginger Gentile. Argentina, 2014. Dur.: 65 min.

Ante el surgimiento de varias antologías literarias dedicadas a las mujeres en el fútbol—*Mujeres con pelotas* (2010) de Mabel Pagano y Analia Martínez y *Las dueñas de las pelotas* (2014) de Claudia Piñeiro—Gabriel Balanovsky y Ginger Gentile han filmado un documental, *Mujeres con pelotas* (2014), que explora el papel femenino en un deporte dominado históricamente por hombres en la sociedad argentina. Al contestar si ha visto un partido femenino, una entrevista de las primeras escenas capta el machismo presente en el deporte argentino más popular cuando un hombre responde altivamente a la pregunta:

"Gracias a Dios, no". Desde este inicio, el largometraje pretende exponer la discriminación experimentada por estas futbolistas.

La película sigue principalmente un equipo de adolescentes, las Aliadas de la 31, y su lucha para el respeto competitivo frente a sus homólogos masculinos. Al usar una variedad de testimonios de estas jugadoras y su entrenadora, juntos con hombres en boliches y otros administradores, el argumento resulta ser más convincente para el espectador. El documental también depende de otras técnicas tradicionales del género para presentar el asunto. Así muchas veces las entrevistas en *off* se combinan con imágenes de las jugadas de las adolescentes en los andurriales de Buenos Aires. Las tomas de primer plano de los movimientos y el *dribbling* de las futbolistas enfatizan la técnica y velocidad de su juego frente a sus críticos.

Para presentar este sexismo deportivo, los directores abarcan varias injusticias sociales. En primer lugar, las mujeres tienen que desafiar estructuras de poder tradicionales, principalmente representadas por los espacios homosociales como la cancha. Aunque las adolescentes de las Aliadas de la 31 reservan un campo público para sus prácticas semanales, una escena muestra las molestias y el irrespeto perpetuos de algunos muchachos que siguen jugando durante las sesiones. Al lado de este caso, algunas jugadoras del club femenino de Boca Juniors señalan que nunca podrán jugar en la Bombonera, el histórico estadio del club argentino más popular, por ser mujer.

Aunque algunas jugadoras alcanzan a mostrar su talento innato con los hombres—el film entrevista a Ruth Elizabeth Bravo quien jugó con varones hasta los catorce años—Balanovsky y Gentile logran a exhibir cómo estas atletas talentosas experimentan el machismo cultural. Con mayor frecuencia, estas mujeres se enfrentan el cuestionamiento de sexualidad, la supuesta pérdida de la feminidad, una burla constante y los estigmas de "marimacho" entre otros. El film también subraya cómo muchas de estas jugadoras tienen que seguir cumpliendo quehaceres en casa o cuidando a hermanos menores antes de asistir a prácticas o participar en los partidos. Una vez más, el testimonio sirve el argumento directoral, y así Laura de Las Aliadas de la 31 explica: "No conozco a ningún varón que le hayan dicho 'si no vas a lavar los platos, no vas a jugar la pelota'". Aparte de la falta de apoyo financiero (unos 50.000 mil dólares anuales de la FIFA) y promocional, el documental concluye que las ligas femeninas sufren enormemente debido a estas normas sociales tradicionales. Pese a que los hombres empiezan a desarrollar sus destrezas futbolísticas con siete u ocho años, las mujeres muchas veces no tienen las mismas oportunidades a la misma edad y aun cuando tienen catorce, se requiere pedir permiso para jugar.

El documental termina con una escena de la Homeless World Cup 2010 en Río de Janeiro. Mónica Santino, la directora técnico de Aliadas de la 31, logra llevar a algunas de sus jugadoras al torneo femenino. Antes de un partido, algunas tomas muestran a las jugadoras vestidas de la camiseta nacional y gritando alegremente los cantos argentinos. Al cerrar con estas imágenes, los directores sugieren que el fútbol femenino ha progresado bastante en la Argentina. Sin embargo, el documental igualmente subraya la plaga cultural del machismo que sigue contribuyendo a la desigualdad sexual en las canchas argentinas. Tal vez por esta razón, la Selección femenina de Argentina quede fuera de la Copa Mundial Femenina de la FIFA 2015 mientras sus compatriotas masculinos alcanzaron a llegar al final del Mundial el año anterior en el Brasil.

Patrick T. Ridge, Arizona State University

Relatos salvajes. Dir. Damián Szifron. Argentina, 2014. Dur. 122 min.

Como en aquella película ya devenida clásico traducida al español como *Un día de furia* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993) protagonizada por Michael Douglas, en la cual un hombre de clase media toma un día un rifle y sale a la calle a realizar un periplo en el cual destruye cada cosa y cada persona que aparece en su camino, este film de Damián Szifron, cuyo guión y dirección le pertenecen, escenifica una serie de rasgos profundamente contemporáneos—y por supuesto no solo argentinos—a través de los cuales un sujeto o varios, merced a situaciones en las que la paciencia, el engaño, la hipocresía, el miedo o la injusticia los afecta, pierden los estribos y se lanzan a un alocado y por momentos desbocado comportamiento temperamental. En otros casos, se trata de, mediante astucias, violar sistemas institucionales merced a la compra, la corrupción y el chantaje. En tal sentido, la película constituye un fresco bastante fiel de lo que la organización o bien burocrática o bien vincular de nuestros tiempos da por resultado reacciones francamente alarmantes para lo que, en términos del sentido común, sería la legalidad social, así como ciertos pactos de conducta, por llamarlos de alguna manera, propios e imprescindibles para la convivencia. También ambos films (el de Schumacher y el de Szifron—en menor medida—entre otros), dan cuenta, por ejemplo, de un comportamiento habitual, sobre todo en USA en los que un desequilibrado masacra a grupos de personas inocentes en ámbitos públicos, tanto escuelas, universidades, cines como medios de transporte.

Si uno explora más aún, el título condensa algunos de los núcleos semánticos de estas historias. Son "relatos" porque en primer lugar, más que aleccionar, se proponen narrar, elaborar una trama y referirla, sin moralizar. Y recién a partir de ese relato en todo caso, puesto en un primer plano (y uso este término en su doble acepción) invitan a reflexionar de un modo apasionante y para nada pedagógico sobre algunas de las razones por las cuales vivir en estos tiempos se ha vuelto tan complejo hasta, en ocasiones, llegar a un desquicio en el cual, como en el mundo de las *Alicias*, los espejos (como en el caso de la boda del último episodio) deforman un aparente orden. Ese *statu quo* que se muestra necesario, imprescindible acaso, para que como humanos podamos comprendernos agrega el condimento a partir del cual los medios, con su sensacionalismo—yla película juega, precisamente, con la estética del sensacionalismo y la ausencia del "decoro"—prestan su cuota destructiva a la hora de la necesaria cohesión entre pares. En tal sentido, la película se vuelve un espejo en cuya especularidad logramos reconocer algunos de nuestros miedos, fantasmas y experiencias temidas, aquellos que nos han atravesado como personas o bien podrían hacerlo de modo potencial. La expresión me sirve: en el modo potencial estriba precisamente la verosimilitud del film. "Tal episodio podría haberme ocurrido". "Por tal situación podría haber pasado". Así, la eficacia letal de *Relatos salvajes* estriba no menos en la trama puntual de cada capítulo sino en el reconocimiento de una posibilidad para el espectador. Quizás ese sea uno de los mayores componentes para explicar el éxito del film.

Hay un punto en el que me gustaría detenerme porque constituye no una innovación pero sí un rasgo compositivo a destacar. Integran la película seis episodios independientes. A saber: "Pasternak", "Las ratas", "El más fuerte", "Bombita", "La propuesta" y "Hasta que la muerte nos separe". El lexema "relatos", en plural, del título, queda ratificado y en cierto sentido el desarrollo de la película se atiene estrictamente a ese concepto. Son capítulos, en todo caso, atravesados por una suerte de contenidos a los que aluden unos y otros entre sí, pero también "hacia fuera". "Salvajes", un adjetivo casi superlativo, alude entonces al carácter, en este caso, indómito, indomable acaso, que apunta a la zona más

irracional del ser humano, aquella en la que ni las convenciones, ni los tabúes ni las prohibiciones logran reprimir. Y precisamente, lo que me parece todo el tiempo se está jugando en esta película es menos un argumento puntual—si bien lo hay, no caben dudas al respeto, como decíamos—sino esa circunstancia común a todos ellos: cualquiera en la que alguien, sometido a las más diversas adversidades o problemas, reacciona, o bien de modo iracundo, o bien de modo impetuoso e irreflexivo, pero siempre incluso descubriendo zonas de su subjetividad que desconocía y le son reveladas de modo impetuoso, cuando ya es demasiado tarde para contenerlas. Incluso porque ha llegado la muerte. Así, *Relatos salvajes* acude de modo elocuente a algunos de esos ingredientes propios de lo irracional: la violencia, la venganza, el tormento, la tortura. Y también, como resultado de todo ello, el dolor.

No obstante, el humor detiene una lectura "seria" o "patética" de la película, lectura que sí podría volverla una producción pedagógica, porque intercala de modo sabio dosis de parodia, sátira o, en algunos casos, incluso absurdo, que vienen a realizar matizaciones a narraciones del dolor. Narraciones dolorosas que se resuelven—no siempre—de forma irónica. Ese doble sentido, esa riqueza de sentidos sería más propio afirmar, da cuenta de la madurez de un director diestro en el arte de guionar la singularidad de tramas que han sido aplaudidas en festivales de todo el mundo, al punto de que la película alcanzó el honor, por ejemplo, de convertirse en finalista en el rubro a mejor película extranjera en la entrega de los premios Oscar, si bien no obtuvo ese galardón. Además de reconocimientos en festivales europeos.

Damián Szifron ha sido un novedoso creador de series y miniseries televisivas de un notable éxito de público, en las que combina excelencia de forma y de contenidos con una inteligibilidad exigente pero no hermética. Ha logrado, como pocos realizadores de la TV, imponer a ese medio su impronta y una estética cinematográfica de la cual la televisión, cuyo raquitismo es proverbial, adolece. El espectador de Szifron es ante todo alguien que se sienta en una butaca o un sillón, cómodamente, dispuesto a asistir a un espectáculo inteligente pero no tedioso. Atrapante pero no banal. En tal sentido, Szifron se revela como un director y, como decía, un guionista, que maneja con mucha sabiduría y coherencia los códigos del cine, pero ellos no son un obstáculo para impedir que un receptor no especializado pueda ser expulsado de la recepción de su filmografía.

La evocación de los films de Szifron deja la sensación amable—pero feroz—de haber podido asistir a un espectáculo bien diseñado, meditado, atento a la calidad tanto como a la posibilidad de captar público calificado y plantearle sinsabores tanto como confusiones. El cine de Szifron no necesita de una radicalidad ininteligible –quiero decir, que aparte al público del arte-, sino que articula una poética densa, que puede recortarse y hasta una identidad, un proyecto creador, con la posibilidad de producir una realización que bata éxitos de públicos en todo el mundo y sea aplaudida de pie en los festivales del Viejo Continente.

Pero poniendo el acento ahora en algunos temas del film, me gustaría señalar antes que nada la elección de varios actores de trayectoria, con actuaciones francamente notables, que adoptan en esta producción un riesgo y no replican otros roles de su pasado profesional. Es evidente que la mano diestra de Szifron ha de haber estado por detrás, guiando—guionando—la posibilidad máxima de inducir comportamientos actorales de pareja excelencia. Me atrevería a calificar de sobresalientes a quienes se apropian de un guión difícil (por el humor, por los contrastes, por los matices, por las sutilezas que demanda) e imponen a sus actuaciones un ritmo de trabajo incesante que puede leerse en cada cápsula,

que es cada episodio.

Cosidos entonces por hilos sofisticados que los reúnen pero al mismo tiempo respetan su identidad y su independencia, estos seis episodios—de los cuales elijo deliberadamente no revelar sus argumentos—dan cuenta de momentos de sociedades contemporáneas, de un "aire de los tiempos" que no celebra la intolerancia, la impaciencia, el dolor, el engaño, la violencia y la hipocresía, como decía, sino la pone en escena, la identifica merced a narraciones, incluso desopilantes. Ese "poner en escena" tiene mucho que ver con la teatralización y creo que es aquí precisamente en que el cine se divorcia de la estética televisiva y tiende ciertos puentes con la teatralidad. Entiendo que este "aire de los tiempos" es lo que ha permitido que *Relatos salvajes* conquistara a públicos tan dispares, distantes, remotos y culturalmente múltiples. La singularidad, de *Relatos salvajes* su eficacia, diera la impresión de que captura la esencia de momentos en los que las sociedades de Occidente—y también, de algunas de Oriente—, incómodas ante su presente, están experimentando cambios, sismos, terremotos sociales—producto de múltiples factores. Una virtud de Szifron, me parece, es que no acude al cine, ya oportunista, de tópicos "ciber". Las nuevas sociedades—o sus cambios—, pese a estar vinculadas a las nuevas tecnologías, también involucran rasgos primordiales del comportamiento y del sentir a los cuales nadie puede permanecer ajeno o indiferente.

No me gustan las palabras "universal" o "universalidad" o "universalismo", aplicadas al arte. Es más: soy su enemigo. Pero en este caso puntual me atrevo a utilizarla porque me parece que Damián Szifron ha logrado hacer vibrar una cuerda intensa que podríamos llamar "internacional"—pese a que el film tiene fuertes componentes locales—que se vincula con factores de psicología social, de constitución de los sujetos históricos y de identidades que se articulan pero que también se hacen astillas. Ese ha de haber sido un gran desafío.

Precisamente, Szifron alude, desde la aldea argentina, desde este confín del mundo, a la confusión planetaria, a los malentendidos y toda aquella forma de disfuncionalidad en el seno de la cual moramos, amamos, y morimos. Y lo hace sin estridencias, sin presupuestos exorbitantes pero con talento.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata