

REVIEWS

Archer, Eric, Ronaldo Bressane, and Fabio Cobiaco. *V.I.S.H.N.U.* São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2012. 223 pp. ISBN 978-85-359-2186-1.

V.I.S.H.N.U. (2012), a Portuguese language graphic novel created through the collaboration of North American Eric Archer (1967-) and Brazilians Ronaldo Bressane (1970-) and Fabio Cobiaco (1969-), is also the name of its protagonist, a nascent artificial intelligence (AI) that declares at the onset: “Eu sou o que vocês procuram” (4). At first, the reader may anticipate the development of yet another futuristic, apocalyptic dystopia overrun by robots, cyborgs, artificial intelligences, and digital tyrannies ad infinitum. After all, as futurist Naief Yehya reminds us in *El cuerpo transformado* (2001), humanity currently perceives itself as a species on the brink of extinction, and as such, its only hope of survival is in a post-human society based in the science of telematics (11). However, Archer’s story and Bressane’s script pair effectively with Cobiaco’s dark, sometimes blurry black and white graphic art to create moralistic reinterpretations of such a scenario. There are gray areas that effectively combine with the authors’ perhaps more authentically globalized cosmovisions (that is, they include countries considered marginal by North American and European definitions) that force the reader to contemplate unexpected challenges to Yehya’s notion of post-humanity. The reason is that *V.I.S.H.N.U.* is a single artificial autonomous intelligence, not the first of its kind within this narrative, that inspires the same uncertainty and fear as contemporary dictatorships. The 1964 Brazilian coup d’état is still very vivid in the Brazilian social imaginary.

Beginning with the title *V.I.S.H.N.U.*, the reader at once perceives the intended juxtaposition of violence and peace—imagery of the lotus flower and the sword—through the invocation of one of the most significant Hindu deities, Vishnu. Indeed, much of the story takes place in India where today we observe the contrast of high technology with local cultural traditions. In the graphic novel, the world itself is divided into manageable sections (dictatorships) when a previously failed artificial intelligence ironically named Dude commits suicide, returning the majority of the world to the technological equivalence of the Middle Ages. After the Dude apocalypse, the United Nations creates World Enterprises (WE) a planetary consortium designed to manage the sections, named Limbos, under the corporate name “Nove” (67). Limbo 5, one of said sections, is located in Trivandrum, India where *V.I.S.H.N.U.* will eventually emerge. Further corporate divisions complicate the storyline by the introduction of Gaia, not the ancient Greek representation of Earth, but rather a corporate entity that runs Limbo 5, which on the surface, appears to be a simple research agency (45). The reader is therefore overwhelmed by humanity’s propensity to complicate society through its capitalistic ways, and Limbo 5, because it houses the world’s research on artificial intelligence, comes to represent all of India at the exclusion of the rest of its population. In essence, what happens there, as instigated by a few very powerful people, will eventually affect all of humanity.

Therefore, the fundamental need to control technology defines the moralistic core of the story. Such a power struggle is eminently valid in our current societies, as Yehya shows us, because humanity suffers from a nagging insight that our own immortality hinges on the inevitable combination of human psyche and machine (15). Our own illusion of reality is therefore destabilized, challenged by the pan-capitalist allure of a society without the pesky social constructs of economics and politics (14-16), as well as the tantalizing globalized society free from conflict, as may be particularly contrasted with Gene Roddenberry’s utopic *Star Trek*.

To be sure, the authors' interpretation of a globalized society implies initial technological access by all countries, as many of the characters are from the Sudan, São Paulo, Buenos Aires, India, and China, among other locations. However, even though the authors set themselves apart by ensuring that these distinct cultures maintain their language, customs, and identities, in this story, humanity as a whole still confronts a fascist society afforded only by achieving power over technology's sustainability.

The authors therefore successfully foreshadow V.I.S.H.N.U.'s potential threat—and allure—by developing the historicity that allows V.I.S.H.N.U.'s development in the first place: anchoring today's fears and morality issues within the storyline and by underscoring the overwhelming universal social acceptance of a previous AI named Dude. Dude's male avatar allows its operating system to become second nature to almost all global citizens, much as current technology—especially cell phones—creates dependence without questioning exactly who or what wields actual power. Once the world depends on Dude, the AI turns on the globalized society and begins to cause problems, but only after the emergence of a female avatar that asks to be addressed as “gatinha” (61). From a queer perspective, this problematic duality of gender—that of beneficent male (Adam) with the maleficent female (Eve)—perhaps hints at the reason Dude could never be a successful and complete AI. It simply reduplicated the majority of humanity's heteronormative sexism by encapsulating masculinity as the norm and femininity as its grotesque otherness. Indeed, as Yehya notes, there exists a long tradition within cultural production of transitioning humanity's sexist ideals onto an artificial intelligence and of rendering a futuristic robot as a monstrous female who fulfils two fundamental functions: the ability to reproduce and the ability to seduce. Yehya concludes: “[I]n other words, the reason for her existence is to be an artificial mother or a manufactured whore” (my translation 149). It is therefore through the time-honored role of the woman as original sinner that Dude's female avatar wreaks destruction on the world and Dude commits suicide. This disastrous division of gender, as focalized onto technology by humanity, causes the emergence of nothing less than a world dictatorship, trapped in a new Middle Age mentality, without technology.

Dude, however, is only a stepping stone towards the emergence of the AI known as V.I.S.H.N.U. It appears later in the chronology with the cryptic message “Eu sou o que vocês procuram,” demanding the presence of Alexandre Karabalis, a hippy scientist living in the Sudan and Leon Wilczenski, a new-age North American reverend living in Carmel, Big Sur, California who practices human “connections” through futuristic baptism in his Temple of Identity (38). While the two men try to understand exactly what V.I.S.H.N.U. is, the AI challenges the reader's expectations that it will have to prove its own unique intelligence to the human protagonists. After being asked to solve the unsolvable Goldbach's Conjecture, V.I.S.H.N.U. inverts the testing process back onto humanity by displaying an extremely complicated haiku, whose ideograms create almost incalculable equations (48). Such an inversion puts humanity on the defensive in order to prove its intelligence to the AI, instead of the other way around. It is therefore significant that the AI is tested with mathematics and humanity is tested by one of its epitomes of cultural production: Japanese poetry. After Karabalis arrives, V.I.S.H.N.U. creates a second key inversion that forces the reader to question the AI's malevolence: it admires the professor's work as a doctor and humanist (54).

Wilczenski and Karabalis eventually categorize V.I.S.H.N.U. as an adolescent AI with delusions of grandeur, an algorithm with quantum computing abilities that has a God complex (116). Their insight is not far off, and when the word gets out that V.I.S.H.N.U. exists, Wilczenski's despotic ability to control the press is questioned. V.I.S.H.N.U. replies: “O futuro

não vai estar lá” (117). Hence, much of the subsequent story is revealed through the work of a journalist, Oriana Skarlat, who ends up playing a foundational role in the future of humanity. She pairs with Dr. Karabalis to protect V.I.S.H.N.U. at all costs from world bureaucracy. Yet what does V.I.S.H.N.U. mean when it declares “O futuro não vai estar lá?” Does “lá” mean despotism or journalism? What does V.I.S.H.N.U. really have to offer?

Nothing less than world peace, it would seem. V.I.S.H.N.U. contemplates the best way to convey its message of nonaggression to humanity and decides that music is the best methodology, since it is based in mathematics yet is a popular form of cultural production. It therefore creates music that includes a subliminal message that pacifies humanity’s propensity for aggression and tyranny. Perhaps the strongest representation of such a power struggle resides in the figure of Colonel Cursius, the leader of a paramilitary group known as XScience, a subdivision of the Unit of *Nove*, located in the Colombian jungle. The Colonel and his guerrilla troops are transformed by the music, completely deserting their posts and abandoning their arms and anti-Foundation Industries dogma in the process (157). In essence, the strong and subversive Colonel is literally pacified and figuratively neutered. Yet, at the same time, a significant part of humanity does not trust V.I.S.H.N.U., especially the young musicians who demonstrate the ability to perceive and define the alternative state of mind the music creates. According to them, V.I.S.H.N.U. seeks to create a “lobotomized society” (145). Concomitantly, V.I.S.H.N.U. is perceived by others as God, a metaphysical miracle representing humanity’s salvation, and as a result, the world’s economic and political infrastructures begin to crumble (146).

Through such drastic social oscillations, this Brazilian text illustrates the ease by which another dictatorship emerges within the plot, founded in the efforts to control those who have heard V.I.S.H.N.U.’s music by isolating them in concentration camps (152). As a parallel image of current sociopolitical unease and fear of repeating military dictatorships in Latin America, large groups form in the narrative to protest the AI’s control and eventually destroy it, but not before V.I.S.H.N.U. identifies that Skarlat is pregnant and somehow uploads its consciousness or, at least a part of itself, onto the unborn child. The story ends with the birth of a hybrid human/V.I.S.H.N.U., which represents the final inversion: technology in the form of V.I.S.H.N.U. begins eugenics experimentation on humans, revealing the horror of a possible future AI dictatorship. Or does it? There still exists the possibility that humanity would be better off under V.I.S.H.N.U.’s influence.

In *V.I.S.H.N.U.*, the authors and illustrator successfully integrate mythology and Christian iconography (limbo) to challenge many of today’s sociopolitical issues, used here as leitmotifs that recur through the core narrative yet also focalize two primary questions: “Whose morality is sincerer, that of V.I.S.H.N.U. or that of humanity?” and “Should we believe in the too-good-to-be-true solution to humanity’s ills and risk fomenting another dictatorship with potentially unlimited power?” The sometimes blurry visualizations add to this perplexing doubt by forcing the spectator/reader to analyze the minutia of exactly what is happening. In spite of the existence of the current leftist Pink Tide ideology, a description coined by Uruguay’s Tabaré Vázquez, such confusion, doubt, and lack of trust represents the current legacy left by Latin America’s long history of fascist dictatorships. We hesitate to trust anything because nothing is as it appears on the surface.

Therefore, the overarching sociocultural and political fear represented within this narrative is whether humans will utilize and develop technology perhaps at the expense of our own humanity or will our own technology provide us with the solution to our social problems. More specifically, will technology allow us to avoid future dictatorships or will it simply

facilitate the development of an AI dictator? Yehya reveals humanity's technological impasse: on the one hand, humanity seeks immortality through cyborg blending, while on the other, life can only be made unique and meaningful through ephemeral experiences afforded by mortality (222). Therefore, the unknown future created in *V.I.S.H.N.U.* disquiets the reader at a profound level precisely because the future human experience is unknown and undefined. In spite of *V.I.S.H.N.U.*'s success at ending war and violence, as a world society we do not know whether to trust it or not. However, our own fears are rendered moot because *V.I.S.H.N.U.*, through digital eugenics and a technological immaculate conception, engenders a future cyborg Jesus Christ as our future savior: a human child blended with *V.I.S.H.N.U.*'s apparent desire to save humanity from itself. Yet we, as simple humans, now have no say in the matter. We can only trust that *V.I.S.H.N.U.* is sincere in its proclamation that “o futuro não vai estar lá.”

Daniel Holcombe, Arizona State University

Bertrán, Antonio. *Chulos y coquetones. Conversaciones con protagonistas del mundo gay*. Ciudad de México: Ediciones B, 2015. 175pp. ISBN 9786-0748-0919-0.

Chulos y coquetones. Conversaciones con protagonistas del mundo gay presenta 12 entrevistas a individuos y parejas gays que son más o menos conocidos dentro del colectivo “elegetero” (para usar el neologismo que uno de los entrevistados, el investigador Antonio Marquet, reivindica para referirse a los colectivos LGBTTI) y en la sociedad mexicana por su trabajo en la función pública, en el arte escénico y plástico, en la música, en la moda, en la academia o en el activismo.

El título del libro *Chulos y coquetones*, es un guiño claro a un corrido escrito por José Guadalupe Posada, publicado en la *Gaceta Callejera*, que tuvo como finalidad hacer escarnio de un grupo de 41 personas, detenidas en una redada a una fiesta de “maricones”, como se dijo entonces, en la Ciudad de México, el 20 de noviembre de 1901. El corrido así empieza: “Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones”. A casi 115 años del suceso que marca un hito en la historia de la homofobia en México, el periodista Bertrán hace de este guiño un acto reivindicativo. Los gays y trans que entrevista, han hecho pública su preferencia homosexual o su identidad trans y, lejos de mover a la burla y la persecución, han sido reconocidos públicamente por su trabajo y sus aportaciones, incluso han alcanzado cierta celebridad por aparecer en televisión, en periódicos y revistas, esos templos actuales donde se consagra la fama pública y se comulga con “el éxito”.

El título y el contenido del libro son actos de afirmación de un colectivo que se construye desde la disidencia sexogenérica y que desde ahí ha ido transformando su condición social, incluso diría yo, su condición ontológica. De un ser intrínsecamente imposible, ridículo, anormal, aberrante, contra natura, se ha convertido, si hacemos caso al propio libro, en un ser capaz de habitar abiertamente las universidades, las galerías, los teatros, la televisión, las oficinas de gobierno, los conservatorios de música, las pasarelas, las revistas de moda, incluso de vestir a las primeras damas de México o negociar con el presidente de México una política pública en VIH o no discriminación. No es poca cosa. Luis Perelman, uno de los entrevistados, nos cuenta cómo la fundación del “Armario Abierto”, una librería especializada en sexualidad y del grupo gay judío Shalom Amigos, pueden entenderse en su vida como sus “venganzas” personales, a una historia personal, familiar y social de represión, que lo condenaba a vivir no en el clóset, sino

en el sótano de la vida social. Otro entrevistado, el escultor Reynaldo Velázquez usa el término de “desquite” para referirse a su obra plástica y su historia de afirmación sexogenérica. A la luz de los acontecimientos de 1901 y la redada de los 41, que en realidad eran 42, *Chulos y coquetones*, el libro de Antonio Bertrán es un libro que recoge esa serie de “venganzas”, de “desquites”, que las y los disidentes sexuales y de género en México hemos ido construyendo para abrirnos caminos de dignidad, de libertad, de equidad, de justicia, de pleno reconocimiento jurídico, de respeto, incluso, por qué no, de celebridad, cuando se tienen los méritos.

El libro que nos ocupa, se lee con facilidad, con soltura y así, poco a poco y como no queriendo la cosa, nos revela aspectos íntimos, privados y públicos de los personajes entrevistados en un lenguaje accesible y ameno. Explora la infancia, la familia, los primeros ligues, los primeros novios, la salida del clóset de los doce entrevistados; explora también las furias de algunos, las manías y los miedos de otros. En algunos casos incluso, se solaza en la “jotería”, esa propuesta estética y humorística tan propia del colectivo gay, particularmente de cierta generación. Las más de las veces, los entrevistados hacen un recuento de eventos relacionados con el reto de abrirse camino en la vida y en el trabajo siendo como se es, esto es, haciendo pública su condición gay o trans. A veces la mirada del periodista, se posa en detalles sobre viajes, conciertos y gatos que pueblan la vida de los entrevistados.

En medio de la lectura de esta colección de entrevistas, es probable que nos asalte una pregunta: ¿qué importancia tiene o puede tener saber esos detalles personales? ¿De qué nos sirve saber que a fulano le gusta el whisky, que mengano tiene un gato, o que perengano vive en un piso en la colonia fulana o escucha a Bach cuando está triste? De verdad, yo creo que visto así, de manera muy superficial, no nos sirve “de nada”. Incluso, supongo que, a más de uno de los activistas que conozco, estos detalles les pueden parecer chocantes, un ejemplo de la frivolidad o del clasismo, también presente en el colectivo gay, que algunos de los entrevistados denuncian. Sin embargo, deseo proponer otra lectura de esos y otros detalles que ayudan a darle cuerpo al perfil que a través de las preguntas y respuestas se va delineando de cada uno de los protagonistas del mundo gay que el libro nos ofrece. Mi propuesta es que los leamos como síntomas de un discurso social gay que se articula a horcajadas en dilemas y necesidades que lo jalonean: por un lado, la necesidad de que nuestra vida no sea siempre leída desde la sexualidad o el género y podamos ser asumidos como sujetos con una vida más amplia, compleja y completa; por el otro, la necesidad de señalar la manera en que la población “elegetera” maniobra su existencia entre las estructuras de poder complejas del sistema sexo/género, y que en esas maniobras se juega la vida, se articula el deseo, la felicidad y el sufrimiento, y que al final nuestros cuerpos y almas quedan tatuados tanto por el poder como por la resistencia que nos condiciona y nos habita. Creo que la aparente frivolidad también tiene un sentido cuando se le enmarca en la vida toda del sujeto: a veces funciona como una estrategia efectiva de resistencia frente a la cultura mortificante que quiere que todos seamos serios, responsables y heterosexuales padres de familia, a veces como ejemplos de una fantasía y una libertad creativa que hace de la estética el refugio favorito en la niñez y la adolescencia y desde el cuál luego el sujeto articula sus rebeldías más duraderas y memorables. Las entrevistas en su forma y en su contenido, en su seriedad y frivolidad, en su importancia e intrascendencia, condensan una estética y una ética que son de factura social e histórica y por lo tanto, un registro valioso.

Los entrevistados, o al menos, algunos de ellos, a veces recurren a un discurso que entre bromas, juegos, vanidades, fantasías, joterías, van entreverando detalles de una vida donde también se hace presente el dolor, el sufrimiento, la violencia de la sociedad machista, las bromas, el sentirse diferente y raro. La escuela no sólo es lugar de bullying, es también un lugar

de refugio, lo mismo que los libros, el arte, los maestros solidarios. En la adolescencia, el recurso al psicoanálisis o a la terapia psicológica a la que son enviados por las familias deseosas de corregir su deseo o su expresión de género, se convierte en aliados. Da respuestas, respalda. Otros recursos del medio sirven también como asideros para la resistencia y la sobrevivencia emocional: un programa de televisión que presenta a una anciana sexóloga norteamericana, una canción de Queen que propone: “I want to break free”.

A través de estos pincelazos sobre la historia de vida de los sujetos, es posible distinguir que la subjetividad y la identidad LGBTTI se construye con retazos, como una cobija de pedacitos, una cuilta como les llamamos en Sonora, esto es, se construye con trozos de origen diverso: cultura de masas, instituciones escolares, saberes psicológicos, políticas públicas, literatura, cine, arte, amigos, maestros, canciones. Con ellos se articulan poco a poco rinconcitos de libertad o se hacen orificios en la cerca homofóbica, que permiten atisbar hacia un horizonte más amplio. Los viajes, que la condición de clase media o media alta posibilita en algunos, es también un alivio, una alternativa, una fuga y una posibilidad de reconfigurarse.

Como es de esperarse en nuestro momento histórico, el clóset es la metáfora recurrente en las entrevistas, su existencia y superación estructuran la narrativa del yo. Hay que enfrentar a la familia, al padre y a la madre, a hermanos y hermanas que son como copias del padre y la madre, a la tía, a los compañeros, a la sociedad. En esa lucha tarde o temprano se descubre que la franqueza es un recurso valioso. Frente al sigilo obligado, a la discreción esperada, al silencio impuesto “porque de eso no se habla a riesgo de que la madre se infarte”, se descubre el valor de la franqueza, la cual se espeta en la cara, es arma, es estrategia, es salvavidas para no enloquecer... Se sale del clóset con madres chantajistas y padres violentos. El alma se fortalece y se aprende a tomar decisiones, a elegir. Todos son un poco como María Félix o Juana Gallo, dos íconos emblemáticos, no por nada, de esta cultura elegebetera. Así, poco a poco, se va construyendo una historia personal que es a la vez una historia social compuesta de pequeñas rebeldías, micro-revoluciones, a través de las cuáles se van transformando los sujetos, sus familias, sus comunidades, la sociedad mexicana en su conjunto. Al final, los sobrinos aprenden a decirle tía al tío que siente que es tía. Es cierto, los logros de esas revoluciones a veces llegan tarde, pero aun así se celebran, como Coral Bonelli, una de las entrevistadas, quien relata cómo a sus 50 años decidió celebrarse sus XV años, con vestido, baile, chambelanes y todo. Para la autoafirmación nunca estamos a destiempo. Y para la autoafirmación no hay significado sólido, como en la frase de Carlos Marx, toda la solidez del mundo heteronormativo se desvanece en el aire, en el ejercicio de crítica cultural en el que los sujetos se embarcan. La fantasía, el juego, la ironía, la hipérbole, la metáfora, la sinécdoque se ponen al servicio de una irreverencia que todo lo corroe: los sujetos se reivindicán ateos, guadalupanos, astrólogos, superhéroes de comic, al mismo tiempo se impone con tremenda fuerza, el realismo, esa estética de lo marginal. Cuando Bertrán le pregunta a Antonio Marquet, ¿Qué odias de heterolandia? Contesta con contundencia sobrecogedora que pareciera traicionar su fascinación por la parafernalia y el artificio trans: “nada, aquí nos tocó vivir, that’s it”.

Luego cuando todos ellos mayores de 47 años y la mayoría de más de 60, apenas comenzaban a atreverse a decir el nombre de ese deseo estigmatizado, zaz, el sida. ¿Cómo podría ser de otra manera? Todas las entrevistas y todos los entrevistados están marcados por la epidemia del sida... ¿y qué puede decir uno frente a esto?... Que nunca se dirá lo suficiente el dolor, el sufrimiento, el miedo, la ausencia, el sisma que ha provocado entre la población gay y más allá de ella. Todos los de esa generación hemos enterrado a más de un amigo. Sin embargo, otras lecturas son también posibles y son necesarias. En medio de la tragedia, los entrevistados,

como muchísimos activistas y no activistas del colectivo LGBTTI, extraen lecciones, significados trascendentes, se vuelven valientes, se radicalizan, afirman convicciones éticas. La consigna, la agrupación, el activismo, la salida masiva del clóset que se dieron en los años ochenta y noventa, no pueden entenderse sin el sida. La reacción de los entrevistados y de muchos activistas, parece parafrasear el corrido tan mexicano: “Si me he de morir mañana que me oigan de una vez”. Y es así como se construye un activismo duradero, se proyecta una ética que llega incluso al Congreso de la Unión y a la reforma de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

En las entrevistas se perfila tanto una estética como una erótica. Los entrevistados se muestran, se desnudan frente a la grabadora y frente al lector, hablan de su vida sexual, de sus detalles más íntimos, se solazan en convocar lo que les produce placer, así sin cortapisas, como sabiendo que al enunciar lo erótico terminan por rasgar lo que queda de puritanismo heteronormativo. El flautista Hugo Franco da a entender que no tiene pudor y que le gusta provocar. La presencia social LGBTTI es algo más que una aspiración jurídica o exigencia de respeto, históricamente ha venido cargada de un propuesta cultural, estética y erótica y en ello estuvo y está su mayor promesa: su radicalidad para vivir el deseo, para hacer de él un puente de encuentro, de sociabilidad, una manera de entender el mundo. Los entrevistados parecen decirlo una y otra vez con sus ejemplos de vida: hay que sensualizar todo: la música, la pintura, la ropa, la arquitectura, los espacios, la política pública, la literatura, el periodismo.

Se trata de una estética que se engarza con una propuesta ética que es posible rastrear también a través de las entrevistas. Una ética y una erótica o digamos una “erótica”, desde la cual se analiza la familia de origen, el amor, la pareja, la monogamia. Los entrevistados no parecen tener mucho recato en exponer a su familia, revelarla como lo que fue, con lo que ofreció de bueno y malo, de placer, amor y sufrimiento. Se articula así un discurso familiar realista, alejado de esa iconografía *made* en Televisa, ese lugar común de los políticos y de la iglesia: “la familia es la célula de la sociedad”, que por el contrario, se atreve a mostrar sus claroscuros, y con ello aspiran a cambios sociales duraderos. Lo mismo sucede cuando hablan de sus relaciones de pareja o sus historias de amor. Los entrevistados cuentan cómo han establecido relaciones de pareja basadas no en nociones impuestas de monogamia, aun cuando se hayan casado bajo el amparo de los cambios legales recientes. Por el contrario, reflexionan con sus compañeros sobre los significados de la fidelidad o la monogamia sexual, estudian alternativas, exploran nuevos arreglos amorosos. En este detalles de las entrevistas, creo yo, lo que se textualiza en el libro de Antonio Bertrán, es el carácter creativo y productivo de una colectividad LGBTTI que a diferencia de lo que a veces se dice, ha ido en la práctica, más allá, mucho más allá, de la aspiración de replicar la institución heterosexual del matrimonio. Al acercarse a los entrevistados, queda claro que el poliamor no es cosa de la generación actual, está ya presente por lo menos desde finales de los años setenta y ochenta.

También quisiera llamar la atención a los lectores a otro aspecto que revela el texto *Chulos y coquetones*. En todas las entrevistas hay algo de generosidad. Todos cuentan sus vidas deseando que sirva de algo, que haga pensar, que haga identificar, que abra caminos, que inspire, que haya complicidad. Y es que estos entrevistados crecieron en una época pre-internet, en la que la rebeldía se construía así, en encuentros cara a cara, conociendo a otros en la calle, contando la vida, articulando complicidades, así, despacito, después de tratos duraderos, como bordando a mano. En esos contextos, se creó en muchos de ellos una ética de compromiso que luego se va a reflejar en acciones cívicas, ciudadanas. La historia personal se vuelve recurso político, una fuente de energía inagotable para construir caminos llenos de valentía, de lucha, de

esfuerzo personal. La consigna feminista: lo personal es político adquiere su ejemplaridad en el momento en que se sale del clóset no sólo como gay, sino como seropositivo en la televisión o siendo funcionario público. En Jorge Saavedra encontramos esa historia personal, compartida por otros tantos activistas, de rebeldía y esfuerzo, que lucha por traducirse en obligación ética, en compromiso social, en activismo y deseo de cambio. La entrevista a Jorge Saavedra es de las más ricas me parece, como testimonio social de una época en la que se crearon instituciones y cambios legislativos importantes, en las que el activismo logró, en medio de un gobierno del derechista PAN, dejar su huella en el estado y en la sociedad mexicana. Los combates que protagonizó Saavedra y que protagonizamos muchos y seguimos protagonizando, son diversos: contra el prejuicio, la ignorancia, la indiferencia, la complacencia, la construcción social de lo inocuo que le resta importancia a la homofobia o a la heteronormatividad, la creación de instituciones o de espacios de salud, como la red nacional de Capasits (centros especializados de atención a personas con VIH-Sida) que le tocó crear a Saavedra, o la exigencia de disponibilidad de medicamentos.

En la entrevista a Saavedra se deja ver otra diferencia entre la revelación de la vida personal como simple acto de exhibicionismo, tan común en nuestros días, y como acto político. Saavedra como muchos otros activistas entendieron que en su momento histórico teníamos un dilema ético: ¿qué hacer con la vida? , como señala en la entrevista José Rivera, y muchos entendimos que a esa pregunta había que dar una respuesta desde la ética y desde el existencialismo. Como señala Juan Jacobo Hernández, histórico activista gay, la respuesta que hizo él y que hicimos muchos fue: “hacer el bien”. Saavedra, Rivera, Hernández, y otros entrevistados, como muchos más, entendieron que en aquel momento histórico había que ser radical: establecer un compromiso consigo mismo y con los demás, con la vida. En ese contexto revelar información personal, exponerse, servía para genera consciencia, para causar un impacto mediático, para, a la postre, beneficiar a otros, o como dijera Jorge Rivera, el fundador, coreógrafo y bailarín de la Cebra, para crear comunidad y para retar a los poderes existentes.

Otro elemento menos visible pero no menos importante, me parece, es que el libro, a través de la voz de los entrevistados, nos da pistas para darle sentido al proceso de crecer y envejecer. Las y los entrevistados hacen un balance parcial: miran al pasado y al futuro, y ven con satisfacción que haber vivido así, de manera combativa ha valido la pena; al mismo tiempo peinan suficientes canas para entender el valor de la risa, el sentido del humor, la irreverencia, el no tomarse demasiado en serio, algo que como dice Juan Jacobo Hernández, muchos activistas parecen no tener. El mismo Juan Jacobo y el antropólogo Xabier Lizarraga, se toman el tiempo para advertirnos de los peligros que alcanzan a observar: la simulación y el oportunismo, pero también hedonismo sin inteligencia que lleva a muchos jóvenes al precipicio de la autodestrucción, o a una frivolidad solitaria. Por su parte el pintor Nahum Zenil después de revisar el papel del dolor en su historia, nos avisa de la importancia del perdón, de la reconstrucción emocional, para sanar. Me quedé pensando, lo confieso, en cómo podría traducirse esta propuesta de Nahum en un proceso colectivo.

Tal vez, la respuesta en parte esté en el sentido del humor que mencionan Juan Jacobo y Xabier, en esa fantasía que cultiva Daniel, en esa paz y armonía que día a día artesanan la pareja compuesta por el modisto Macario Jiménez y el arquitecto Fernando Rafael, en ese perdón que sugiere Nahum y su pareja Gerardo, en fin, en esa celebración que nos ofrece Antonio Bertrán a través de su libro *Chulos y coquetones*. Una celebración que no debería de perder de vista la necesidad de una agenda que no se agota en las bodas del mismo sexo y que requiere aún derrumbar el cerco homofóbico de la vida cotidiana, como lo llamara Carlos Monsiváis, que en

la gran mayoría de la población LGBTTI se suman además a la pobreza y al clasismo, a la condición indígena y al racismo y colorismo, a la vejez y al edadismo, a la discapacidad, en fin, a esas condiciones que los alejan de los reflectores de encumbran la celebridad. Pero esa es una labor que no le corresponde sólo a Antonio, a todos y todas nos debería de obligar.

Finalmente sólo me resta decir, avisando una posible crítica, que no están todos los que son, pero que si son todos los que están. En todo caso, a todos y todas nos toca reconocer y celebrar la vida de muchas y muchos activistas que más allá de la Ciudad de México, han hecho de este país un lugar más justo y más libre.

Guillermo Núñez Noriega, Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo (Hermosillo)

Benedetti, Mario. *The Truce: The Diary of Martin Santomé*. Trans. Harry Morales. London?: Penguin Books, 2015. 174 pp. ISBN 9780-1413-9685-9.

The publication of the major translation of a classic is always an excellent opportunity to revisit the text and to reassert its importance. This is especially true when the recognition of an author has been eclipsed somewhat by more recent writing: Mario Benedetti is still a cornerstone of contemporary Uruguay writing, but he no longer enjoys the immediate recognition among authors he had forty or fifty years ago. For some this will be unfortunate, as his writing remains immensely readable and relevant, which cannot always be said of many writers who were once part of the “A” list, and consequently, of the university curriculum, but which are today rather tedious to read for one of several reasons.

La tregua was originally published in 1960 and can be considered part of the seedbed of innovative mid-twentieth-century Latin American writing that made possible the immense promotion of other contemporaneous or somewhat younger writers who had the dubious privilege of being touted as central to the so-called boom of Spanish American writing (my change of adjectives is deliberate here, since one cannot really speak of a Brazilian boom, the phenomenon being limited to writing in Spanish). For example, Benedetti was born in 1920; Cortázar (born 1914) was, however, the beneficiary of the blessings of the boom, while Benedetti was never central to its core. Concomitantly, the younger Guillermo Cabrera Infante (born 1929) was similarly anointed.

La tregua is the story of a widower about to retire, for whom the boredom of his everyday life is about to be inflected by the added boredom of retire. The man falls in love with a much younger woman and experiences a sort of emotional rejuvenation. For reasons of propriety, however, he must keep their love secret from his children and his associates, and when the woman suddenly dies, his despair over her death is compounded by the despair of having nowhere to turn to “bring closure” by sharing his grief with the members of his immediate society. Thus, the solitude of his life, the solitude of his work, the solitude of his retirement, and the solitude of his second “widowerhood” become iconic of the much vaunted but drab middle-class life that leads to so much quiet despair that is Benedetti’s thematic trademark. Even one of the (now long vanished) great merits of employment in Uruguay—the luxury of retiring at fifty (this perhaps should have been explained in a footnote in Morales’s translation)—becomes, rather than a motive for joy, one of the many triggers of the fictional construction of such a grim mosaic of quiet despair.

Benedetti's choice to use a diary format, which means we only have access to Santomé's story in his own words, is crucial to the social commitments that lie behind all of his narrative fiction: the loss of a beneficent communitarian life that reinforces natural bonds between social subjects, rather than, as does the bourgeois ethos, condemning them to the solitary confinement that is multiply figured in *La tregua*. Not only does the diary format reinforce discursively the isolation of the individual from other members of his multiple, overlapping social communities, but as he sinks into his final despair over the loss of his young lover, his entries bespeak the psychological barrenness he has, rather than the fullness of life, attained. In the end, what this novel offers for the English-language readers, who may be used to reading Latin American literature in terms of the sociopolitical and economic disasters often described as Third-World underdevelopment, is the image of a world very much like their own (well, at least at that time in Uruguay)—the image of middle-class stability such readers may think to be their potential gift to Latin America as it “develops”—is the quiet despair, the disastrous consequences for solitary social subjects, such a model promotes. Indeed, what is ironic about Morales's very English translation is that it does not sound all that different from similar iconic lives in both mid-America and in the urban invisible majority. And, I cannot resist mentioning another ironic dimension here: although Benedetti's writing bore signs of the homophobia that characterized the Latin American left of his day, his novel also references the closeted narratives of gay lovers, in both Latin America and the United States, before our shared recent queer turn. This is abetted by the fact that, throughout, Santomé refers to his lover, with whom he shares a secret love nest, by her last name (Avellaneda), in one major sociolinguistic usage of the Río de la Plata, and not by her gender-marked first name, Laura.

David William Foster, Arizona State University

Juego de espejos: otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo. Ed. Jorge Bracamonte and María del Carmen Marengo. Córdoba, Arg.: Alición Editora, 2014. 320 pp. ISBN: 978-987-646-499-4.

Juego de espejos is an anthology that includes a total of twelve essays that deal with the very important question of Otherness in contemporary Argentine fiction. The anthology is divided into two sections: the first, “Marcos argentinos,” serves mostly as an introduction to the topic of Otherness with one essay dedicated to prose and the other to poetry, spanning from the 1940's until the present. In the second section, “Particularidades de voces, géneros y otredades,” the reader will find ten essays by various authors covering topics about identity, power, and ambiguity.

The first, and smaller, section of the book, “Marcos argentinos,” offers two articles purposed as an introduction to the topic of Otherness in Argentine literature. These articles, written by the editors themselves, Jorge Bracamonte and María del Carmen Marengo, act as a framing device that roughly sketch out a timeline of literary movements and basic Argentine history to help the reader understand the historical and literary context of the rest of the book. Bracamonte begins his essay by highlighting the importance of Otherness and giving voice to marginalized or misunderstood groups because of the possibilities it opens up for us to reread, review, and rethink the progression of literature. He then presents a timeline of Argentine literature from the 1940s until the present and shows how each decade viewed the question of Otherness differently and how it was reflected in its literature: the Peronism and Anti-Peronism

of the 1940-50s, the surge of regional and provincial perspectives and voices from the 1960s, the concern about the concentration of power seen in the *novela negra* and science fiction of the 1970-80s, and the new literary trends written by Argentines abroad concerning identity and the interaction between cultures. The second essay in the first section of the book, written by Marengo, is similar to Bracamonte's, but focuses instead on Argentine poetry rather than prose. Marengo begins by giving the reader a brief background in subaltern studies. She then goes on to trace the topic of Otherness through the years, starting with the growth of exploratory vanguard and surrealist movements like La Carpa. Marengo switches from generational markers of changes in Argentine poetry and focuses on three poets that have represented Otherness in completely different ways: Juan L. Ortiz, Olga Orozco, and Alejandra Pizarnik. The author then continues with the timeline, mentioning the politically charged years of the 1960s and its use of a more accessible and everyday language, the eerie absence of poetic invention due to censorship during the dictatorship, the 1980s exploration of homoeroticism in popular national mythology, the almost vulgar use of street language in the 1990s, and the turn of the century's return to a more traditional aesthetic with polished language and use of traditional poetic devices. These two articles establish a historical background in which readers can begin to see trends in Argentine prose and poetry and the intimate correlation between what happens in the country to how the idea of Otherness is expressed in its literature.

The second part of the book compiles essays that touch on the topic of Otherness and identity in different contemporary Argentine literature from many different perspectives. María del Carmen Marengo analyzes the historical context of the plight of indigenous people in Argentina and their marginalized and alienated representation in three contemporary novels: *Luna muerta*, *Eisejuaz*, and *Fuegia*, all the while paying close attention to the specific regional markers and cultural differences in each one. Several of the essays in this compilation focus on different narrative techniques and their influence on studying Otherness: Jorge Bracamonte examines the use of different narrators through a thorough re-reading of two novels by Roger Pla and how the interweaving of these two contrasting voices creates a richness and depth of perspective. Similarly, Natalí Álvarez Novara demonstrates how the multiplicity of languages, discourses, and registers used in the novel *Vil & Vil. La gata parida* by Juan Filloy creates a parody of the supposed supremacy of the military during the dictatorship. María Eugenia Argañaraz explores the power of oral and written expression in portraying the realities and subjectivities of women in the two novels, *Monte de Venus* and *La rompiente* by Reina Roffé. María Silvina Sánchez focuses on the philosophical implications that Sartre and existentialism have had in contemporary Argentine literature during the 1960s, specifically that of writer Abelardo Castillo, and how the feeling of shame in his characters motivates them to open up and make intimate confessions, highlighting the difference between the Being-for-itself and the Being-for-others. Ana C. Cremona explores Otherness in regards to race and how racial hierarchy as we know it is reversed in Angélica Gorodischer's science fiction novel, *Opus dos*, and how our repetition of discourses that justify discrimination is a product of an innate desire for supremacy and power. Celeste Vassallo approaches the theme of Otherness by exploring the novel *Dos veces junio* by Marín Kohan which is narrated from the polemic perspective of an accomplice during the dictatorship and argues that everyone is part of the well-oiled machine, unable to break free from their place in a fixed hierarchy of power and authority. Santiago Guindon wrote the only essay concerning poetry which explores the "textual Other" and intertextuality seen between the poetry of Joaquín Giannuzzi and Fabián Casas and how through an "unreadings" of Giannuzzi's poetry Casas joined the Objectivist movement by going against

the aesthetics of the Neo Baroque. Fernando Reati analyzes the topic of cloning in the science fiction writing of Gustavo Nielsen and explores the thought-provoking questions that arise: How can we distinguish between the original and the copy? Where is the line between the Self and the Other? And, what are the ethical repercussions of reducing the body of the Other into mere pieces and parts? The last article in the anthology, written by Lucía Feuillet, implements Marxist theory and proposes crime as a social production. She then explores the multiple ways that the Other is presented in Ricardo Piglia's *Blanco nocturno*: as foreigner, crazy person, homosexual, and delinquent.

Overall, *Juegos de espejos: otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo* is an excellent compilation of articles. Although the topic of Otherness is by no means new, this book offers great insight about lesser explored themes and topics within subaltern studies. While maintaining its accessibility with necessary historical context and background information, it still manages to introduce many new and intriguing perspectives and ways of thinking about Otherness previously unseen.

Mary Hood, Georgia State University

Mallach, Nelson. *Inhumación*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2014. 161 pp. ISBN 9789-8719-8578-4.

En esta ya larga madrugada otoñal en la que cierro la novela de Nelson Mallach y su final sigue golpeteando en mis oídos, como la lluvia sobre un tejado, regreso al comienzo, a la frase del escritor uruguayo Felisberto Hernández que funciona como epígrafe y que el escritor platense eligió para que inaugure su libro, a continuación de las dedicatorias. Como toda cita recortada de su contexto, está hipersignificada. Y me apodero de ella como talismán, como salvoconducto para ingresar en una historia intrincada. Funcionará eso sí, modularmente porque atravesará toda mi argumentación. Dice así: “*Cuando alguien persigue una idea propia, ¿no se sorprende al encontrarse con algo que no esperaba y como si otro lo hubiera ayudado?*”. Este epígrafe, que sale de un *corpus* tan singular como es la obra de Felisberto Hernández, me conduce de modo natural a pensar en la idea de persecución. “*Cuando alguien persigue...*”, comienza la cita. Se dice a continuación que es “una idea”. Pero lo cierto es que se trata de una persecución. Y esa acción del orden de la compulsión, de la precipitación o de lo desaforado, que puede ser de naturaleza tanto injusta como justiciera, tanto gratuita como interesada, tanto delincencial como lúdica, cifra buena parte del los contenidos de *Inhumación*. Ese o esos otros que han ayudado a quien perseguía una idea de modo obstinado. ¿Quién o quiénes habrán sido? La novela está sembrada de algunos indicios, pistas y señuelos—no siempre nítidos—y hay figuras, en especial parentales, que están ahí para ser oídas, además de algunos momentos que por su carga dramática resultan estremecedores.

En efecto, hay una escena, a mi juicio de una altísima condensación de significados, hacia el comienzo del libro, en la que un nieto, acostado en un sillón sobre la falda de su abuela, escucha historias. Historias que ya ha escuchado y seguramente volverá a escuchar. Y más tarde probablemente a narrar. Pero es allí, en ese sillón, en donde transcurre buena parte de su educación. Allí aprenderá un arte difícil: el arte de la sospecha. Porque esa abuela descorrerá, poco después, el velo que cubría—o encubría—un secreto familiar y abrirá una fisura. Ese

secreto, revelado a un nieto curioso, ávido primero de consumir historias y más tarde por desentrañarlas, precipitará la acción de modo inexorable.

Porque si *Inhumación* plantea un dilema casi irresoluble que consiste, a mi juicio, en cómo castigar a un criminal una vez que éste ha muerto, esto es, póstumamente, también plantea otro: qué hacer con él, con ese criminal, con su nombre, digo, con su historia. ¿Silenciarla o, en todo caso, disimularla, como se hizo durante tantos años en esa familia? ¿Callarla como una tumba? ¿Ir tras esa tumba para exhumarlo o inhumar esa trama velada para soterrarla, como si uno no se hubiese enterado? ¿Tomarlo como una extravagancia en el anecdotario genealógico? ¿Denunciarlo, plantándonos ya en un dilema ético? ¿O, para ir un paso más allá de esa posibilidad: tomar partido y actuar? Y he ahí, me parece, en donde irrumpe la palabra persecución, que tomé de Felisberto Hernández, en todo su alcance. Porque se pasará entonces de la historia a la acción. De esa historia narrada, revelada a hurtadillas por una abuela que confía un secreto y, quizás, una misión, a esta empresa que se empieza a acometer de modo casi furioso. No será tarea sencilla para alguien tan implicado con los sucesos porque la emoción tanto impulsa como traiciona al punto de herir. Ya no alcanzará con asistir al sinsabor del delito, a su espectacularidad masmediática de ese entonces, visible en la prensa ya decolorada hacia un sepia infame. Se lo investigará de modo riguroso siguiendo todo el protocolo y el sigilo de la novela policial de enigma del siglo XIX, como quiso Edgar Allan Poe. Pero en un siglo XXI en el cual un detective joven, munido de saberes, destrezas y novedosos recursos (me refiero a las nuevas tecnologías de Internet, de *facebook* al email), está en mejores condiciones de acometer con eficacia.

La responsabilidad que asume el narrador de esta novela es la de hacerse cargo, mejor dicho, la de cargar sobre sus espaldas, con un peso inhumano, para proseguir con un adjetivo cercano nominalmente al título de la novela. Reconstruir de modo industrioso ese delito a través de pistas, rastros, huellas—no siempre unívocos—, y reponer mediante un lenguaje: su lenguaje, un lenguaje inventado a partir de su lengua materna pero también elaborando una lengua literaria— una información obtenida merced a una persistencia noble que sucumbe, en ocasiones, a la obsesión. Móviles, *modus operandi*, evidencias, paraderos, pruebas, historias que se cruzan y entrecruzan tanto de modo previsto como inesperado, como en el epígrafe del autor uruguayo, tanto por casualidad como por causalidad, por motivaciones como por el azar.

La idea, entonces, de la que hablaba Felisberto Hernández en su cita, aquella que “se persigue”, no es ya “una idea” en abstracto, sino una que ya tiene un contenido y una sustancia: la idea de “Justicia”. Nótese que el título del libro del cual está tomada la cita de Felisberto Hernández es el nombre de una flor, enunciado en plural: *Las Hortensias*. En una novela en la que las plantas, las flores (y las ilustraciones en el libro lo ratifican), los bulbos, los árboles, los frutos, su química y su bioquímica, son tan relevantes como las de los lazos sanguíneos, todo ello no me parece casual. Tal vez sea esta la sorpresa de la que habla Felisberto Hernández con la que yo, mientras escribía esta reseña, me he topado. Y en esta madrugada de otoño en que escribo esta reseña, tan poco propicia para las floraciones, preciso es decirlo, regreso a *Inhumación* y caigo en la cuenta de una decisión que he debido tomar, o que, en todo caso, he tomado sin habérmelo propuesto. Una decisión que por añadidura ha tenido un costo. Porque elijo leer *Inhumación* como ficción, no como autobiografía, es decir, no como ejercicio referencial o, en todo caso, autorreferencial (que es el que la contratapa, una dedicatoria y varios anclajes en el libro proponen). Me sumerjo en lo novelesco y eludo incluso la crónica, palabra que prefiere el narrador para definir este relato en uno de sus viajes. Lo desobedezco, hago una lectura torcida o, en todo caso, incurro en desacato. Y llego a un colmo: dejarme aconsejar—o, en todo caso,

desaconsejar—por el propio delincuente del libro, Andrés de la Plaza, lo que podría ser casi una indecencia. En efecto, él les dice a los periodistas que lo acosan—y de paso al policía que lo interroga—cuando ya ha sido detenido luego del envenenamiento del cual fue culpable: “Y Ustedes han hecho una novela de este asunto”. Para quien asesina, que el relato que lo inculpe sea una novela o haya devenido novela, es su peor castigo. O, en verdad, su cárcel. Quienes lo narramos, por lo tanto—me refiero a ese narrador en primera persona de la novela y a mí que en segundo grado vengo a recapitular ese ejercicio—o, hacemos de ese relato una acusación y restituimos la verdad que otro relato, no novelesco, le hurtó. Me apodero entonces de un reproche, el del delincuente, así como me he apoderado de la cita de Felisberto Hernández y lo tomo porque me sirve, y porque es la prueba más persuasiva y contundente de su culpabilidad así como la justificación más bella para un escritor.

Del mismo modo en que hubo una escena, que es fundante de la sospecha de ese nieto indestructible a la que ya aludí, hay un verbo, que regresa a la ficción, como quien dice, regresa una canción a los labios, sin haberla convocado: el verbo “elidir” o su sustantivo “elisión”. La novela repite esta palabra por lo menos en tres oportunidades y no la leo como mero dato estilístico o estadístico, en todo caso, sino como fundante de su poética, de aquello que ha quedado por fuera del relato, por fuera del relato oficial de una familia, que también ha sido apañado por una sociedad hipócrita. Esta historia está construida a partir de silencios y de omisiones. Es por ello que el hecho de que sea una novela y no una causa penal reflatada hace de este frondoso episodio un hecho reparatorio. El negro de la palabra sobre el papel, el negro de las letras sobre la pantalla, esculcan, colman un vacío cuya página, no del todo en blanco pero sí con varios baches, es reescrita bajo la forma de un palimpsesto y merced al instrumento de una pluma insumisa.

Nelson Mallach (1968), autor platense de larga trayectoria en el teatro tanto porteño como de su ciudad, tanto en su sobresaliente dramaturgia como en la dirección de sus propias obras ha sido distinguido con premios tan importantes como el Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, el Armando Discépolo y por el del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Del mismo modo, su narrativa breve por la Universidad Nacional de La Plata, la Provincia de Córdoba y publicado por editoriales como Sudamericana, entre otras. Esta novela se hizo acreedora a una segunda mención, en el “Premio Internacional de Novela Letra Sur” organizado por la Editorial El Ateneo y la Provincia de Chubut (Argentina), con un jurado integrado por Martín Kohan, Juan Sasturain y Claudia Piñeiro.

Nelson Mallach ha urdido una trama sabia. Porque no buscó el ruido. Buscó trazar la arquitectura de una fábula que, armada a caballo de la novela histórica, la autobiografía, la reconstrucción de época, la novela romántica y el amor cortés, el discurso científico decimonónico, algunas matizaciones sobre la contemporaneidad y la mencionada novela policial de enigma, acude de modo elocuente a palabras para nombrar ese silencio amordazado durante generaciones.

En el corazón de *Inhumación*, en su zona más densa, irrumpe una frase desgarradora, narrativamente opulenta, brutal. Casi como un disparo. La reproduzco: “Soy el que reconstruye el árbol para arribar al crimen”. Nuevamente una planta. Una planta arraigada. Quiero decir, con raíces, que esta vez metaforiza el así llamado “árbol genealógico” o “árbol familiar” (que siempre, siempre ha de ser reconstruido) tanto el propio como el del victimario. De manera ramificada el drama se desata gracias a los nexos y los cabos sueltos que este narrador va anudando y desanudando sucesivamente. Entonces lo que en Felisberto Hernández aparecía como una persecución por fin se evidencia. El crimen es lo que pone en movimiento la novela.

La idea de Felisberto Hernández se desnuda en lo que el narrador quería para su texto: que fuera la persecución de un delito penal y, claro está, de un criminal. Crimen, justicia, condena. He aquí el triángulo que aparentemente el narrador procura con tenacidad. Quienes lo han auxiliado han sido algunos familiares, tanto suyos como del culpable, recortes viejos de diarios y periódicos, cartas, fotografías y documentos.

La patria, que remite también a la palabra padre en su etimología, es esencialmente Argentina para el narrador. Pero también lo es, en sus napas más profundas, Francia con su inmigración pampeana, o patagónica, pero también a una ciudad que no es tan inofensivamente geométrica y armónica como la pensó el bisabuelo del narrador en la Exposición Universal de París, cuando se dejó enamorar por una mujer. Lo francés connota tanto prestigio cuanto sofisticación y hablar francés y actuar francés, su *performance*, por así decirlo, son el rasgo de cualquier refinado. Es la lengua extranjera en *Inhumación* la que permite trazar el componente romántico de la trama, la que va de los saberes y las gimnasias del conocimiento al arrebató de la pasión. Una bisabuela bilingüe que imparte clases de castellano a un bisabuelo monolingüe, todavía soltero, ávido por mejorar su paupérrimo español pero, más ávido aún por dejarse guiar, en la esgrima del cortejo y la pedagogía de la seducción, hacia el amor definitivo. Y también será la pasión la que desate el extravío que conduzca al delito, su móvil.

Y, por último, hay dos escenas que recorto del libro, protagonizadas por los mismos personajes, a las que mi memoria regresa una y otra vez. Son, creo, las que nos hacen cerciorar de que *Inhumación* tuvo, además de un significado, un sentido. Una es la de un viaje. La otra es la de un instante de contemplación. En la primera un padre, el narrador, viaja con su hijo rumbo a la ciudad balnearia de la costa Atlántica argentina Miramar, tras las huellas de los restos del asesino de su bisabuelo. En el camino—y este es un detalle cuya ternura no me ahorro—le canta a su hijo la única canción en japonés que sabe de su esposa, la madre de su hijo. En ese viaje no encuentra lo que buscaba. Pero encuentra otras cosas. La otra, es aquella escena, en la que, a mi modo de ver, el narrador elige clausurar su misión de bisnieto e iniciar la misión de padre. Es así: durante unos instantes, luego de haber asistido a algunas ceremonias caseras en el fondo del jardín, bajo una lluvia intensa que se desata de improviso, el narrador dice: “y nosotros dos, ya en el futuro de aquella ciudad soñada, respiramos sin ese peso interminable de la herencia”. Y es aquí, precisamente aquí, donde la novela policial ha cesado, ha dejado de tener lugar, como quien dice, ha sido *inhumada*. En que la cita de Felisberto Hernández ha cobrado su total plenitud. Y en la que un nuevo género de novela, y es bueno que ignoremos cuál, queda inaugurado, en un sereno acto de paz y de redención.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

Poetry of Resistance: Voices for Social Justice. Eds. Francisco X. Alarcón and Odilia Galván Rodríguez. Tucson, Ariz.: U of Arizona P, 2016. 210 pp. ISBN 978-0-8165-0279-0.

The political struggle of the working-class in opposition to Neoliberal governmental agendas has galvanized a globalized form of resistance conceptualized in the irreducibility of the multitudes that come together through the internet. *Poetry of Resistance: Voices for Social Justice* speaks to the various struggle for social justice, but above all it speaks towards a rethinking of core values of humanity. The XXI century fascist demagoguery of U.S. politics is reminiscent of the early forming stages of totalitarian government; for example, scapegoating immigrants for

economical and governmental irresponsibility is currently trending in mainstream politics, and this is the oldest trick in populist governments. Arizona's political extremists have embodied and institutionalized these nativist anxieties, and through SB 1070 it became the model for copycat laws in other states of the Union. Current dehumanizing immigration and border rhetoric has set the mood for *Poetry of Resistance*. This well-rounded poetry compilation amalgamates a variety of voices preoccupied by social injustices, dehumanizing politics, and institutionalized xenophobia permeating U.S. society. Emerging from a variety of experiences, these poems speak to multiculturalism and diversity; there are poems expressing solidarity with border crossers, denouncing state violence, racism, police brutality, economic and environmental injustices, and others that offer new visions for a better world. In addition, *Poetry of Resistance* is a testament to one of the many possibilities offered by digital humanities while epitomizing the creation of alternative communities in search of social justice.

The project is representative of a twenty-first century tendency to use the internet's public platforms as venues for voicing social injustices and political organizing (e.g. the Zapatista's La otra campaña; The Arab Spring; or the Occupied Movement, also known as the 99% movement). The poetic ensemble came together through the Facebook page titled "Poets Responding to SB 1070," which was created following the state of Arizona's approval of Senate Bill 1070. In the introduction to *Poetry of Resistance*, poets Odilia Galván Rodríguez and Francisco X. Alarcón offer a thorough summary of the dynamics behind the collective response to legislative bullying of underrepresented and disempowered communities. The internet served as the space to congeal many voices expressing discontent with the new American apartheid and voicing new social paradigms and visions of life. Eventually, some of those voices were gathered in *Poetry of Resistance*, which reproduced a concise heteroglossia of the "Poets Responding to SB 1070." As a result, these voices are echoes of ancient songs, and are a tribute to the love and passion with which many artists and activists like Alarcón have voiced the struggles of their communities.

Detractors of politically engaged literature tend to converge in the assumption that the literary value is diminished in an attempt to prioritize political content. However, this facile approach to socio-politically conscious poetry reproduces a general misunderstanding of the political and the literary as separate and definite concepts. One should not exclude the other, but mutually inform one another; everything is political—even an attempt to avoid sociopolitical engagement is itself a political act. As such, *Poetry of Resistance* is the result of an artistic endeavor to concomitantly facilitate a meaningful cultural product and a political stand in favor of social justice.

The literary value of this collection is best understood by its use of conventional poetic forms, the creative reconfiguration of known structures, and the array of images that stimulate political awareness and evoke sympathy towards social justice. For example, poets Joe Navarro and Maritza Rivera express their concerns via haikus. While Joe Navarro in "Haiku poems for Social Justice" weaves various haikus into one poem, Maritza Rivera expresses her concern for border injustices in separated haikus, like "Here to Stay" and "Beyond Borders." Edith Morris-Vásquez contributes a powerful critique of the lack of opportunities for dreamers and the unjust shades of the Dream Act through a sonnet, "The Dream that Sleeps with Power." Other poets use underrepresented poetic structures, like "Nunca, Nunca, Nunca," a corrido to South Phoenix by Andrea García Mauk, or "Isabel's Corrido" by Martín Espada. The heterogeneity of the text is not only visible in its voices, but also in its poetic forms. Readers should be confident in finding multiple poetic forms; some are closer to literary conventions while others are written in a more

creative literary vein. Though the collection conflates a variety of voices, themes, and styles, cohesion is not a problem.

The poetic voices compiled in *Poetry of Resistance* are a heterogeneous representation of socially compromised artists expressing a concern for humanity and for immediate sociopolitical realities. The concerns voiced by these poets can be categorized in six themes of expression: Ancestral and sacred spaces; Terrorized borders; New American apartheid; Border crossers; Solidarity; New visions. Although these themes are the most salient, various poems denounce other mechanisms of oppression, such as sexism, jingoism, and heteronormativity, which are encompassed within the above-mentioned six categories. Cathy Arellano's "End of an Affair" condemns white patriarchal anxieties in contemporary US. This poem, as others do, examines the off-shoots of Arizona's xenophobic attitudes and Sheriff Joe Arpaio's unconstitutional harassment of the Latino community. For Cathy Arellano, "Arizona's cancer is spreading internally" through copycat laws in other states. Arellano criticizes current antiquated politics that disenfranchises younger generations from the political process of the U.S. Other poems included in *Poetry of Resistance* simultaneously address various layers of social injustice speaking to more than one of the themes listed above. "The one Who lives on" by Nancy Aidé González, for example, provides a Xicanisma perspective of working-class women who are "tough as nails, / hard as steel, / soft like velvet, / exquisite, / sweet like pan dulce." Thus, the subjects raised by the poets in this text range from individual interests to communal awareness, from the physical to the spiritual, and from existential to spatial dimensions.

Another of the themes encompassed in *Poetry of Resistance* is a deep concern for ecological abuse and the continuation of oppressive social colonial dynamics. Buttressed by contemporary strides on decolonization, the indigeneity of this poetry speaks to a resistance grounded in sacred spaces, ancestry, new world visions, and ecological consciousness. Sharon Doubiago's "Border" frames the borderlands as a land of ancestors, as a cultural trench in the struggle for survival, and as a liminal space obstructing the wholeness of a community's spherical existence. Doubiago conceptualizes the U.S.-Mexico border as a lacerated ancestral space with a long history of social injustice. She invites her readers to resist the tyranny of the border by stripping its power from it through their crossings: "What's on the other side? / Cross it." In a similar approach to indigeneity, Yasmeen Najmi's "Ancianos" revolves around indigenous spirituality and symbolism directly speaking to elders via an internal poetic structure constructed through *the four elements*: earth, air, fire, and water. For these poets, resistance is the result of a practiced healthy relationship between society and the natural world. This collection is a must-read for those interested in the relationship between culture and society with the natural world.

Poetry of Resistance resonates with current and past struggles for social justice voiced through various art forms. It speaks to contemporary social injustices such as the exploitation of workers, ecological abuse due to private interest, and the institutionalization of xenophobic attitudes. Neo-colonial practices of oppression are a central theme of the project, as it their effort to offer alternatives to those forms of oppression. Similarly, poets show a preoccupation for humanity's disconnect from an everyday ecological reality. Moreover, *Poetry of Resistance* is complemented by its potentiality to resonate throughout various generations of people concerned with social justice, epitomizing the historical and political character of the twenty-first century. In consequence, this poetry collection should be a part of curriculum interested in developing a comprehensive understanding of contemporary American literature, and especially for those exploring subaltern cultural productions and ethnic studies. Without any doubt, *Poetry of*

Resistance is a crucial contribution to the dialogue and effort to create a just and egalitarian world.

José Juan Gómez-Becerra, Arizona State University

Russek, Dan. *Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Calgary, Alberta: U of Calgary Press, 2015. 229 pp. ISBN: 9781-5523-8787-0.

Este libro estudia el impacto que la fotografía ha tenido sobre importantes producciones literarias del canon latinoamericano. A lo largo de sus páginas, *Textual Exposures* plantea cuestionamientos en torno al porqué de la notable irrupción de la fotografía como un tópico recurrente en los textos literarios estudiados, entendiendo a la fotografía en sus diferentes (y muchas veces paradójicas y hasta contradictorias) facetas. Esto es: la fotografía como herramienta para establecer la verdad o para asumir la posición de una mirada objetiva, pero también como un elemento cargado de magia, de ideas de muerte, o, en un sentido más social, la fotografía como un medio para difundir o dar a conocer realidades sociales violentadas.

La fotografía, en las formas arriba mencionadas, aparece en los diversos textos que este libro analiza a través de sus tres capítulos. En estos, Russek se concentra en las producciones narrativas de ocho escritores representativos de Latinoamérica, cuyas publicaciones van desde finales del siglo XIX hasta mediados de los años ochenta en el siglo XX. Se trata de textos de Rubén Darío, Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Virgilio Piñera y Tomás Eloy Martínez. De todos ellos, sin embargo, es importante remarcar que es Julio Cortázar el escritor cuya literatura, de una manera protagónica o secundaria, atraviesa todas las argumentaciones del volumen. Las exploraciones en torno a los trabajos que publica Cortázar, en ese sentido, se constituyen como el pilar o la columna vertebral del estudio de Russek. Otra línea que recorre *Textual Exposures*—esta vez metodológica—, es la constante referencia a las maneras en las que aparece la écfrasis como figura y recurso retórico en las literaturas estudiadas. Como sabemos, la écfrasis puede ser definida, aunque en un sentido vasto, como la descripción textual de una representación gráfica (en este caso fotográfica). Russek presta especial atención al uso de este recurso, y a través de las descripciones ecfrásicas estudiadas, rastrea las recepciones que ha tenido la fotografía en las construcciones literarias latinoamericanas.

En ese sentido, la aparición y desarrollo de la fotografía en Latinoamérica (y de lo que podríamos llamar sus formas y/o derivados: los rayos x, el cine, las imágenes empleadas en la prensa, los retratos familiares) exige que la literatura de esta región experimente una transformación irreversible. Los textos analizados en *Textual Exposures*, por tanto, dan cuenta del poder de representar con el que cuenta la imagen fotográfica (un poder de naturaleza distinta al de la representación textual), el poder de transmitir una información de una forma aparentemente objetiva y directa. Frente a ese supuesto poder, entonces, la literatura recurre a la fotografía (a través de la écfrasis) para ensayar representaciones más verosímiles.

De esta manera, el primer capítulo del libro (el más extenso de los tres), toma como punto de partida el cuento “Verónica” (1896) de Rubén Darío, donde Russek identifica lo extraño y sorprendente que puede resultar la fotografía para un personaje finisecular. Específicamente, el cuento se refiere a los rayos x como una novedad admirable y, al mismo tiempo, como una tecnología que despierta temor en el protagonista de la historia, porque en su promesa de traer

consigo a la verdad, entraría también en conflicto con creencias dogmáticas como la cristiana. Es más, esta tecnología adquiere, a través del cuento, una carga que más bien se puede tildar de mágica y diabólica. Así se entiende que el análisis siguiente del primer capítulo esté dedicado al famoso cuento de Julio Cortázar titulado “Las babas del diablo” (1959). Porque este cuento también se cierra con una escena en la que la imagen fotográfica, súbitamente, parece cobrar vida frente a los ojos de un estático fotógrafo. Este relato es uno de los más estudiados para el caso de Cortázar, y Russek lo analiza considerando los principales trabajos previos en torno a él. Así, el autor sostiene que en “Las babas del diablo” la fotografía ya no solo aparece como el tópico común para señalar la captura de un instante sino que, además, la fotografía aparece para mostrar los límites de lo representable y los elementos fantásticos que ésta adquiere a través de la literatura. En esa misma línea, Russek también analiza “Apocalipsis de solentiname” (1976), otro cuento de Cortázar donde el personaje fotógrafo revela fotografías que no recuerda haber tomado durante su estadía en Nicaragua. Como en “Las babas del diablo”, la fotografía se revela y se rebela frente al espectador/fotógrafo, mostrando imágenes que éste no reconoce. Lo interesante aquí es que Russek establece que las fotografías en estos textos están dotadas de un poder que supera y se impone al poder de quien las produce (el fotógrafo). Este primer capítulo se cierra con el análisis de la novela *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, donde se describe la imagen de una tortura china. Como la fotografía descrita también aparece directamente impresa en la novela, Russek realiza una interesante reflexión sobre la competencia entre texto e imagen en el afán de representar cabalmente el evento en cuestión: la tortura como un hecho violento que busca recordar, a cada instante, la amenaza de la muerte.

El segundo capítulo también se refiere a los temas que conectan a la fotografía con sucesos violentos o con la muerte pero ya no en un espacio público. Se trata, más bien, de retratos de familiares muertos que crean la ilusión de una supuesta superación de la muerte a través de las representaciones fotográficas. La imagen, entonces, trasciende la muerte o deja ver remanentes de vida, como en el caso de “La cámara oscura” (1926) de Horacio Quiroga, cuento que es contextualizado en un funeral. Estas esperanzas de redención también son identificadas a través de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, donde el protagonista conserva la fotografía de su madre muerta. La imagen, según Russek—quien a lo largo del libro se apoya en los trabajos fundamentales de Barthes y Sontag—, estaría funcionando aquí como una metonimia de la madre misma y, al mismo tiempo, también sería un amuleto (otra vez, la fotografía cargada de valores mágicos o sobrenaturales que causan extrañeza y fascinación al mismo tiempo). Para el caso de “Las fotografías” (1959) y “La revelación” (1961) de Silvina Ocampo, la fotografía se constituye como una intervención sobre la realidad, pero no solo eso, sino que representaría esa intervención en su forma más violenta. Esa violencia, por ejemplo, es la que un personaje percibe al observar una imagen que transmite una poderosa sensación de muerte, porque todas las fotografías son, para usar las ideas de Sontag citadas por Russek: *memento mori*. El capítulo se cierra con la exploración de “El álbum” (1944) de Virgilio Piñera, donde la imagen que es descrita en el texto del escritor cubano sería una fotografía que causa una ansiedad constante e insoportable en el personaje espectador. Entonces vemos que hasta aquí, el libro de Russek se enfoca en la intervención de la fotografía y sus diferentes características en los textos literarios, en los argumentos, en las acciones de los personajes. En el siguiente capítulo, sin embargo, la intervención de la fotografía pasa a ser analizada en un espacio que parece trascender lo literario en su afán de rozar o incluso alterar la realidad social.

El tercer y último capítulo, entonces, se constituye como el más arriesgado y sugerente del libro, pues la fotografía, además de todas las características mencionadas en los capítulos

anteriores, pasaría a representar también una herramienta social. Julio Cortázar vuelve a tomar el protagonismo a través del análisis de sus libros *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), donde el discurso periodístico es adaptado para convertirse en una obra literaria híbrida, ilustrada, que se apropia del formato de las noticias del diario y de los testimonios visuales. En este libro, según Russek, se representa a la fotografía como el medio principal de una narración urgente que busca dar cuenta de los sucesos del mundo real. Cortázar, en ese sentido, transformaría al turista viajero de su texto en un reportero y crítico social. Russek sostiene esto de forma convincente y propone, asimismo, que estas imágenes que proyectan una realidad desoladora, se estarían contraponiendo a las imágenes agradables o utópicas que el mundo moderno busca imponer al reproducir, por ejemplo, fotografías de paradisíacos destinos turísticos. En esa misma línea, Russek cierra este último capítulo analizando *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, donde la imagen también funciona como esa evidencia que revela lo que no se desea ver o lo que el poder político desea ocultar. En ese sentido, la fotografía, señala Russek, se convierte en la prueba de la verdad dentro de la ficción, dentro de la realidad que se narra en la novela. Sin embargo, como en los casos previos, además de verdad, la imagen de un personaje como Perón, también tiene una carga extra, esta vez, esotérica, mítica, ritual.

Finalmente, se puede señalar que *Textual Exposures* construye una genealogía variada y consistente de escritores latinoamericanos que han volcado, sobre su literatura, las inquietudes que la fotografía les ha producido. El trabajo de Russek, en ese sentido, muestra que el poder de la fotografía frente a las palabras escritas es que ésta logra trascender lo verbal y es por ello que el texto literario recurre a la imagen fotográfica a través de la écfrasis. Las conclusiones también merecen un breve comentario, pues en ellas, Russek va más allá del periodo desarrollado en el libro y da cuenta del estado contemporáneo de la literatura latinoamericana con relación a la evolución que ha experimentado la fotografía en las últimas décadas. Y así, Russek deja abierta la puerta para continuar con futuras investigaciones que aborden las nuevas relaciones entre texto e imagen en la relativamente nueva era digital.

Jack Martínez Arias, Northwestern University

Stein, Shawn, and Nicolás Campisi, eds. *Por amor a la pelota: once cracks de la ficción futbolera*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. 272 pp. ISBN 9789-5626-0690-5.

Stein, Shawn, and Nicolás Campisi, eds. *Idols and Underdogs*. Trans. George Shivers, Shawn Stein, and Richard McGehee. Glasgow: Freight Books, 2016. 294 pp. ISBN 9781-9104-4984-4.

Weeks before the start of the Copa América Centenario, Shawn Stein and Nicolás Campisi's *Idols and Underdogs*, their translated follow-up to *Por amor a la pelota: once cracks de la ficción futbolera* (2014), took shelves in May 2016. Similar to the 100th anniversary of Latin America's most prestigious international tournament, the anthology "fields" a starting eleven of some of the regions most talented writers and their narrative accounts of the so-called beautiful game. Featuring bios, short stories, and interviews with authors from eleven different countries, the hybrid text exhibits soccer's influence in contemporary Latin American fiction and society. While the Spanish-language edition provides evidence of each country's linguistic variations and nuances, *Idols and Underdogs* offers fans a unique cultural context of the sport within each distinct nation. Furthermore, the translated edition not only makes Latin American

literature more accessible to new audiences, but each text will give readers alternative ways to enjoy the world's most popular sport through an often sidelined literary sub-genre.

While the anthology includes short stories from seasoned professionals of soccer fiction—Juan Villoro has published extensively over *fútbol* in Mexico—other popular writers such as Bolivia's Edmundo Páz Soldán and Brazil's Sérgio Sant'Anna also contribute, and although these narratives cover a variety of intriguing topics, they also do not lack in artistic quality. For instance, Villoro's picturesque descriptions of an end-of-the-world setting suggest the desolate territory experienced by a has-been left winger converted coach in Mexico's second division. Rich in narrative technique, his mentioned Bolivian counterpart presents an on-field murder from multiple perspectives, forcing the reader to piece together the tragic *denouement*. Sant'Anna not only chooses to exteriorize the pressures of coaching through the protagonist's inner thoughts, but the stream-of-consciousness narration provides the reader with a Brazilian cultural imaginary of *futebol* including the impacts of legends such as Sócrates and Rivelino, São Paulo's famed Corinthians, and even intertextual references to songs like "Meio-de-campo" by Gilberto Gil. Choosing to present soccer's link to the corporate world and global economy, Paraguay's Javier Viveros experiments with narration as the direct discourse of commentators intertwines not only with the story's narrative participant, but also minute-by-minute game updates similar to those found on popular sporting websites and Twitter. And finally, Ecuador's José Hidalgo Pallares depicts the love-hate relationship shared by team followers and their sporting idols both in the stands and through comments via social media, reproduced with emphatic caps throughout the text.

However, not all of these authors present soccer's most professional leagues and athletes as some contributors choose to recreate the *pibes* and *potreros* so often associated with the Latin American game. In this way, Peru's Sergio Galarza, Venezuela's Miguel Hidalgo Prince, Chile's Roberto Fuentes, Colombia's Ricardo Silva Romero present the on-field friendships and confrontations during neighborhood pick-up games or organized high school youth competitions. Uruguay's Carlos Abin even shows how these adolescent relationships can endure the social and ideological divisions caused by military terror, a reference to the polarizing conflicts suffered by most of the Southern Cone in the 1960s and 70s. And even though male writers such as Roberto Fontanarrosa, Osvaldo Soriano, and Eduardo Sacheri appear to dominate soccer's fictional scene in Argentina, Stein and Campisi's editions kick off with a Selva Almada text that proves that the sport and its literary counterpart are not solely reserved for *machos*.

Notwithstanding a sound selection of football fiction, the printed follow-up interviews at the conclusion of each short story reveal the preferred teams of each author, notable influences within the genre, comments on each country's approach to the game, and even thoughts on soccer's role in politics. Even though *Por amor a la pelota* asks writers to give their opinion of the 2014 World Cup in Brazil, the most recent edition provides fans with these writer's perspectives on more current events in the soccer world such as the latest FIFA corruption scandal, the United States's hosting of the mentioned Copa América Centenario, the game's historic misogyny, and even the infamous on-field conflicts involving Luis Suarez and Gonzalo Jara. Despite the fact that the collection offers a good starting point for readers interested in soccer and Latin American fiction, these author's critical observations, along with Stein and Campisi's introduction, urge fans to seek out other influential regional authors like Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, and Augusto Roa Bastos, all of whom have contributed to the archive of soccer fiction. So as the dramatic narratives involved in this summer's Copa América and European Championships conclude, fans and readers alike can

continue to enjoy their passion and love of the game through those included in *Por amor a la pelota* and *Idols and Underdogs*.

Patrick Thomas Ridge, Arizona State University

Torres Molina, Susana. *Teatro completo I*. Buenos Aires.: Editorial Colinhue, 2010. 201 pp.
ISSN 978-950-563-522-1

Buena parte de las innovadoras propuestas estéticas de la teatrera Susana Torres Molina quedan puestas de manifiesto en el volumen *Teatro Completo I*, que reúne ocho de sus obras, muchas de ellas recientes. Todas ellas apuntan, desde distintos ángulos y compromisos, a unificarse en una fuerte apuesta a cuestionar el *statu quo* cultural y a irracionalizar marcos de referencia, politizando la obra de arte al punto de alcanzar logros tan radicales como la obra “Estática” (Oratorio para cuatro cuerpos), en la que las didascalias quedan directamente abolidas para dejar libremente a los actores y directores la posibilidad de explorar el espacio escénico. De modo tal que tanto desde el punto de vista de sus contenidos y argumentos como de los protocolos teatrales, todo queda puesto en entredicho y llevado hasta la máxima economía de sus posibilidades. Hay otras obras, en cambio, en las cuales, sin perder la apuesta al riesgo, Torres Molina respeta más algunas de las pautas teatrales, pero sin perder jamás de vista su desafiante espíritu inconformista.

En varias de sus obras (pienso por ejemplo en “Amantissima” y “Unio Mystica”, lo que predomina es una profunda meditación sobre la condición femenina, los tabúes que rodean al género, la maternidad como postergación en un medio fuertemente androcéntrico, la subalternidad de la mujer en la sociedad patriarcal, entre otros aspectos que involucran al tema mujer. Las relaciones madre/hija, el arquetipo del “misterio femenino”, creando atmósferas fuertemente oníricas, inquietantes y sugestivas.

En “Amantissima”, a diferencia de “Estática”, por ejemplo, obra que la autora define en una suerte de Prólogo como “guión dramático”, en cambio, acontece lo contrario: prácticamente no hay lenguaje verbal, sino que éste queda desplazado por el corporal y el visual. De allí que la autora condense la experiencia de esta obra como teatro-danza o teatro de la imagen. Porque apunta, precisamente, que ha realizado, antes de la puesta, una profunda indagación acerca de las posibilidades de una gramática visual y de la combinatoria entre imagen, sonido y movimiento. Podemos constatar cómo la obra de Torres Molina ante todo investiga. Y ese es el rol más profundo de una verdadera sensibilidad creadora. Simultáneamente, toda la paleta de los colores (en especial el rojo—tan inherentes a lo femenino—, el negro y el blanco) y la luz son otros componentes que refuerzan este aspecto vinculado a la imagen, por lo que Torres Molina alcanza una lograda zona exploratoria de la superficie teatral involucrando componentes habitualmente desatendidos por el teatro más convencional, que suele privilegiar la palabra, en su variante más dominante y, en un punto, simplista.

Son algunos universos ginocéntricos los que nos hacen detener la mirada en el modo como la escritura teatral (y la puesta en escena) son ejercidas con una mujer fuertemente comprometida con valores que hacen a la libertad de expresión, una ética política puesta al servicio de ideales de una mayor justicia social (la autora misma se define como “de izquierda”, en una entrevista incluida en el Apéndice del libro) y una mayor equidad de géneros. ¿Cómo no

entrar en una sintonía inmediata, para quienes nos proponemos en nuestro oficio académico una fuente de búsquedas incesantes de innovación?

“Unio Myistica”, por ejemplo, pone en escena una situación concreta y posible. Quiero decir: verosímil. La esposa y la amante de un hombre y la prostituta con las que ha mantenido relaciones sexuales resultan ser seropositivos (HIV). De esa situación dramática, el hombre, ausente pero, precisamente por eso, con una presencia reforzada y enfatizada, llega a su hogar—este dato es revelado por la esposa—enarbolando el análisis de sangre con el cual informa a su esposa (a quien ha inoculado el virus) de que es portador de la enfermedad. La prostituta y la amante, también infectadas, reflexionan sucesivamente acerca de lo que ha significado el enterarse de que la padecen según su propia ubicación en social y su rol en el vínculo con ese varón. Las voces de las mujeres se hacen escuchar entonces. Ya no son un silencio amordazado, un susurro disimulado, un murmullo ininteligible o la mera voz desamparada sino que modulan un discurso en el cual interpelan fuertemente al varón y, simultáneamente, se interpelan a sí mismas por el rol que han condescendido a ocupar en la vida de ese hombre y, por propiedad transitiva, de esa sociedad en la cual la monogamia demuestra no poder ser ejercida exitosamente por este hombre (o, quizás, el planteo pueda hacerse extensiva a muchas otras, no menos hipócritas).

Otras obras exploran, como ya mencioné, ciertos protocolos de la dramaturgia, y es aquí donde Torres Molina se muestra sobresaliente en su capacidad de síntesis y, al mismo tiempo, de expandir el texto dramático hacia la polisemia más extrema. La imagen, el sonido, las luces, la palabra, el movimiento: todo pareciera cargarse en estas obras de una valencia novedosa, de propiedades connotativas que construyen una poética insurreccional, que invita a la revuelta y la distorsión de las tradiciones.

Un rasgo sobresaliente de la dramaturgia de Torres Molina es el valor que le otorga a la palabra poética, a su densidad significativa a la hora de otorgar significados. Su escritura está muy atenta a sembrar el discurso de recursos más próximos a la lírica que al teatro, o a mezclar géneros, o a ser una más de las autoras que nos hace sembrar dudas acerca de la existencia o no de los géneros literarios. Por otra parte, género (*gender*) y géneros (*genre*)—para utilizar los términos anglosajones—se conjugan para componer textos dramáticos en los cuales la sexualidad contamina las formas y da por resultado formas más novedosas aún producto de esta conjunción.

Quien rompe formas hace trizas también ideologías sociales. De modo que entiendo que las rupturas formales de Torres Molina van de la mano con la búsqueda de estrategias para pulverizar prejuicios y dismantelar formas del pensamiento naturalizadas y que tienden a disciplinar las mencionadas formas del pensamiento confinándolas en estructuras cerradas. En tal sentido, una “opera aperta” (tal la fórmula acuñada por Umberto Eco), como las que produce Torres Molina, no pueden sino ser portadoras de ideologías libertarias y de incitar a un elocuente deslizamiento de los sentidos hacia zonas intransitadas.

“Estática”, como ya mencioné, obra de una enorme economía de medios y altamente revulsiva por lo que supone de connotativa tanto como de rupturista respecto del teatro de texto, consiste en una serie de breves monólogos, cuyos significados hay que urdir (merced al auxilio del personaje de un misterioso “Testigo”) y cuyos sentidos articular. Pieza singular dentro del panorama del teatro latinoamericano, “Estática” construye un espectador implícito al que exige actividad y no sometimiento. Y este me parece que es uno de los grandes hallazgos del teatro de Susana Torres Molina además de uno de sus grandes atributos. No incursiona por espacios

previstos, sino que todo el tiempo se posiciona sobre lugares inesperados, rompiendo, desarticulando, desanudando, desconstruyendo en definitiva.

Y quien desconstruye sentidos se planta ante el mundo en primer lugar de modo valiente, porque un creador de esas características debe serlo para afrontar el costo que supone ir a contrapelo de modas de ideologías cristalizadas o de la industria cultural. Por otro lado, quien desconstruye sentidos tiene la capacidad de detectar zonas de la experiencia social erizadas de conflictividad y sobre las cuales decide tomar partido, reflexionar y hacer reflexionar a otros, en ocasiones con efectos inciertos y, al mismo tiempo, cubrirlas con una opacidad que el discernimiento del espectador deberá iluminar—con esfuerzo. Ello no supone el modo sencillista de que el “tema” de sus obras sea tal o cual. Sino que, precisamente, siendo ese o cualquier otro, el abordaje estético es siempre complejo y quien asiste a ese espectáculo, experimenta (nunca más preciso el término) una serie de impactos que lo sacuden del universo de expectativas más probables y lo sume en situaciones extracotidianas. Torres Molina concibe obras en las cuales el espectador queda expuesto a momentos o instancias no siempre “gratificantes”, como el “teatro del entretenimiento”, sino que lo sacuden por su contenido urticante o bien fuera de sus expectativas más inmediatas.

De modo que nos encontramos frente a una teatrística que transita por espacios nuevos, por territorios inexplorados, que lo hace por otra parte acompañada de artistas en consonancia con ese espíritu (actores, músicos, espacios en los que estrena...) y afortunadamente también lo hacemos ante el feliz encuentro de alguien reconocido y aplaudido por la crítica tanto de su país como internacional, tal como lo evidencian los múltiples premios y distinciones a los cuales se ha hecho acreedora, como actriz, dramaturga y directora. Este dato no debe pasar desapercibido porque gran parte del teatro de avanzada o de vanguardia es repudiado o bien rechazado tanto por instituciones como por espectadores. Quizás, recluido, a lo sumo, en ghettos. No es, como decía, el caso de Torres Molina. Sus obras son puestas en el mundo entero, han sido traducidas a varios idiomas, su dramaturgia es estudiada en numerosas universidades en su país y el extranjero y ha sido invitada a una enorme cantidad de festivales internacionales.

Estamos ante alguien, por lo que las obras del presente libro dejan entrever, que no admite repetirse. En verdad diera toda la sensación de que no se lo permite. O de que esa ausencia de repetición brota de una espontánea capacidad creativa que la impulsa a seguir transitando nuevos senderos. Se trata de una productora cultural inconformista con el orden cultural y que, en ese sentido, marcha a contrapelo de él. El autoritarismo como ideología que conmueve los cimientos de una sociedad, bajo cualquiera de sus manifestaciones, es aquel pensamiento inhibitorio contra el cual la poética teatral de Torres Molina está orientada como un dardo. Ello puede detectarse en todas las obras del libro porque lo que define a todas ellas es la defensa de los derechos humanos y la dignidad humana en un país en el que, tristemente, no han sido ellos precisamente respetados. A propósito de ello, me parece relevante no dejar de mencionar que durante la última dictadura militar argentina Susana Torres Molina debió exiliarse en España por haber sido tanto ella como su familia perseguidos políticamente por los militares. Tanto en este caso como en otros ha quedado puesto de manifiesto que la autora se halla fuertemente comprometida con principios políticos progresistas.

La teatrística es además docente teatral, ha sido jurado de concursos e integra desde hace años un colectivo de autores que se ha revelado altamente fecundo en el panorama teatral porteño. Asimismo, ha sido guionista de cine, obteniendo en España durante el exilio una importante distinción y también libretista de algunos unitarios de TV y publicó textos narrativos. De modo que nos encontramos frente a una personalidad multifacética, de una enorme y

contundente riqueza de recursos y de una esclarecida forma de pensamiento, que no cesa, día a día, de sorprendernos, de formularse nuevas preguntas en torno de su oficio y de la sociedad en la que está inserta. También, estamos ante alguien dispuesto a revisar su propia praxis y no sólo a repetirse en un tic cómodo y estéril.

Finalmente, este primer tomo de su *Teatro completo* viene entonces a permitirnos tener acceso a un capítulo fundamental de la historia de las poéticas teatrales argentinas y latinoamericanas en lengua española de alcance internacional y tiene mucho para decir en torno de lo que significa el oficio de teatrista ejercido por una mujer con conciencia de género. La entrevista incluida en el Apéndice del libro es muy clara al respecto. En un universo cultural en el que aún es persistente la impronta patriarcal, la posibilidad de apuestas como las de Susana Torres Molina viene a, prismáticamente, “poner en la escena cultural” nuevos modos de ver, nuevos modos de actuar, nuevos modos de vivir en toda su singularidad la expresión estética en toda su espléndida variedad y repensar nuestros propios puntos de vista. Teatristas como estas nos incitan a repensar nuestro lugar de sujetos sociales.

Entrevista a Susana Torres Molina

Susana Torres Molina es Maestra de Dramaturgia. Autora y directora teatral, ha escrito y dirigido, entre otras obras, *Extraño juguete* (1977), ganadora del Primer Encuentro de Teatro Joven, convocado por la Asociación Argentina de Actores (1981, *Y a otra cosa mariposa* (1981), *Inventario* (1983, Teatro Abierto), *Espiral de fuego* (1985), *Amantísima* (1988), *Una noche cualquiera*, (XVIII Premio de Teatro “Hermanos Machado”, Sevilla, España), *Lo que no se nombra* (Premio Cuarto Concurso Nacional de Obras Breves, INT, 2004), *Ella* (2005) (Primer Premio Concurso de Obras Teatrales Inéditas del Fondo Nacional de las Artes, 2001) y Premio Trinidad Guevara, Mejor Autora, (2005), *El manjar* (2006), *Manifiesto vs manifiesto* (2008) Premio Faena, Proyectos Teatrales (2006), Primer Premio Concurso Colihue en Dramaturgia (2008) y Premio Florencio Sánchez, Mejor autora (2008), *Esa extraña forma de pasión* (2010), Ternada mejor autora para el Premio María Guerrero (2010). Nominada en Destacados Dramaturgia. Premio Teatro del Mundo (2010), Seleccionada para participar en Teatro por la Identidad (CABA y Londres, 2011-2012), *Estética (Oratorio para cuatro cuerpos*, 2011), Premio Casa de América. Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora, Madrid España. (2003). Le fue otorgada la Beca a la Creación (Dramaturgia) destinada a figuras relevantes del quehacer teatral, Instituto Nacional de Teatro (2004). Ha dirigido textos de otros autores y realizó numerosas puestas en escena para cantantes y músicos. Algunas de sus obras han sido estrenadas en Nueva York, Washington, Londres, México, Río de Janeiro, Madrid, Montevideo, Portugal y República Checa. Co-dirige junto a Arturo Goetz, la colección de Teatro Argentino Contemporáneo “Teatro Vivo”. Coordina Talleres de Dramaturgia y Narrativa breve en forma independiente y es docente en la Maestría de Dramaturgia, Taller III, de la UNA (Universidad Nacional de Artes, Argentina). Ha escrito guiones de cine y dirigido obras cinematográficas: “Petorutti” (1973), Premio Fondo Nacional de las Artes y “Lina y Tina” (1980), cortometraje 35mm., Primer Premio Festival Internacional de Valladolid, España. (1980); Segundo Premio Festival Internacional de Cortos de Huesca, España (1980); Premio “Mejor Calidad” otorgado por el Ministerio de Cultura Española a la Producción de Cortometrajes 1980, Guión y Dirección (1980). En sus incursiones como guionista de TV pueden mencionarse “Buenas costumbres”, guión y dirección artística con Gerardo Romando (programa

de TV, por Cable, 1993). También escribió para el prestigioso ciclo de TV “Compromiso” y unitarios como “El ave Fénix” (1983, con Soledad Silveira, dirigido por María Herminia Avellaneda). Sus textos teatrales cuentan con numerosas ediciones y han sido traducidos al inglés, al portugués, al alemán, al italiano y al checo.

Adrián Ferrero: En los juegos de la infancia, ¿recordás alguno especialmente en el que adoptarás roles, imitaras a otros, fingieras voces que no fueran la tuya? Recuerdo ahora por ejemplo ese texto de Cortázar, “Final de juego” ¿Viviste alguna experiencia de este tipo o quizás la percibiste en otros?

Susana Torres Molina: Desde muy chica mi pasión fue la lectura y pienso que esa predisposición acrecentó mi imaginación. De niña era muy retraída y me gustaba crear distintos personajes y encarnarlos. También sucedía que después de ver una película muchas veces quedaba inmersa en la historia y no podía evitar continuar representando los personajes del film y, a partir de ahí, iba creando otras versiones de la trama. Mi imaginario, ya por esas épocas, tenía una vida intensa y riquísima.

AF: ¿Cómo se produce tu decisión de iniciar una formación actoral? ¿Sentías que había algo inherente a ese arte que te interpelara fuertemente? ¿Hubo lecturas teatrales que te incitaron o algún tipo de contacto o experiencia previa con el medio?

STM: Cuando me anoté para un taller de teatro con Beatriz Matar, de quien no tenía ninguna referencia, pura intuición, lo hice fundamentalmente para entrenar, sobre todo, mi expresividad. Sentía que la escritura y tanta lectura me llevaban a un mundo solitario, de mucha interioridad. No me sentía particularmente atraída hacia el teatro. Siempre fui más cinéfila. De ir a ver en los cines varias películas en un mismo día. Pero a medida que me sostuve en la experiencia del aprendizaje actoral, a pesar de las dificultades, que eran muchas, con bastante claridad comencé a notar los cambios y cómo se iban ampliando mis posibilidades. Fue recién ahí que empecé a leer teatro: Beckett, Genet, Pinter, Adamov, Chejov, Arrabal, Strindberg. Mis experiencias previas al entrenamiento y a la formación actoral fueron, inicialmente, en el colegio donde representábamos obras de Shakespeare en inglés. Y, posteriormente, en el año 65, y casi azarosamente, después de ver un espectáculo, en una reunión posterior con los actores y el director de esa obra se habla de buscar un reemplazo para una actriz, y ahí mismo me prueban y me dan el papel. Colaboró mi curiosidad y mi gusto por los desafíos y es así que terminé de un día para el otro actuando en “Libertad y otras intoxicaciones” en el Di Tella. Al año siguiente, algunos del grupo me convocaron para la obra “Señor Frankenstein”, ambas dentro de la estética del Living Theatre, en la que no se representaban personajes, sino que se expresaba la propia máscara social, bajo ciertas pautas. Esto abría espacios de improvisación, de libertad. Ahora pienso que esa experiencia fue un antecedente a las artes performáticas

AF: ¿Cuáles sentís que han sido tus maestros en tus diversas dimensiones como teatrista a lo largo de tu vida? ¿Podrías nombrar algunos/as y mencionar sus aportes?

STM: Mi maestra ha sido Beatriz Matar con quien estudié cuatro años de formación actoral. Es en sus talleres donde me inicié en la dramaturgia. Cuando había que crear escenas para trabajar en grupo, al ser la escritura mi medio de expresión natural a mí me surgían muy fluidamente. Beatriz ha sido una persona muy habilitadora y estimulante. Agradezco a la vida haberla encontrado. Para la dirección también fui autodidacta. Pero aprendí mucho observando el cómo, el cuándo y el porqué de los creadores que me interesaban: Tato Pavlovsky, Alberto Ure, Ricardo Bartis, Cristina Banegas y algunos otros. Ellos me aportaron su libertad imaginativa, su compromiso con el pensamiento crítico y su tremenda potencia en acto. Otras influencias en

distintas áreas del arte: Beckett, Pinter, Marguerite Duras, Bacon, la danza Butoh, Hopper, Pina Bausch, Agota Kristof, Berliner Ensemble, Sarah Kane, Koltés, Mishima, por citar algunos. Todos ellos, de algún modo u otro, han nutrido mi escritura y mi rol de directora teatral.

AF: ¿Conviven en vos pacíficamente las tres facetas de teatrista: directora, dramaturga, actriz? ¿Hay zonas de colisión, dilemáticas, conflictivas o sentís que hay un hilo conductor que tiende a nutrir las unas de las otras, algo que no las parcela?

STM: Desde que comencé a dirigir dejé de actuar. Me resultó mucho más atractivo tener la perspectiva general sobre un proyecto. Además soy detallista y, como directora, siento que puedo muy bien desplegar esa faceta. No dejar nada librado al azar. Porque considero que los detalles hacen las grandes diferencias. Entre mi dramaturgia y mi dirección no percibo ningún enfrentamiento. Al contrario, siento que se produce una interesante complementación y que el espectáculo se torna así más íntegro y poderoso.

AF: ¿Cómo fue tu debut como actriz? ¿Podrías referirnos las circunstancias? Por ejemplo, qué obra era, cómo fue el proceso de los ensayos, el impacto de la exposición frente al público?

STM: Considero mi debut como actriz el que se produjo como corolario a mis cuatro años de formación junto a Beatriz Matar. Un actor le acercó una obra y ella me eligió para el personaje protagónico femenino. La obra era “El baño de los pájaros”, de Leonard Melfi. Eran solo dos personajes, pero ella imaginó una puesta con muchos “extras” y músicos, que de ese modo daban el marco a esa situación que sucedía en las calles de Nueva York. Se estrenó en el teatro Bambalinas, en el año 77. Los ensayos fueron muy relajados ya que me dirigía mi maestra, mi iniciadora en ese arte, y ya a esa altura ambas nos conocíamos muy bien, sin contar que el resto de los actores eran mis compañeros de formación. Me sentí confiada en las funciones y, afortunadamente, pude olvidarme de la mirada del público, lo que me permitió concentrarme y recrear el mundo de ese vulnerable y enternecedor personaje: Velma Sparrow. Una experiencia, desde todo punto de vista, inolvidable.

AF: En muchos de tus textos dramáticos o bien eliminás o bien reducís al mínimo las didascalias (estoy pensado por ejemplo en tu obra “Estática”, en la que este procedimiento está particularmente radicalizado). ¿Sentís que la didascalia como dispositivo tiende a desfavorecer la libertad de los directores, los actores e incluso los propios dramaturgos, que es centrípeta en vez de centrífuga?

STM: No se puede generalizar, hay textos que por su calidad poética no permiten didascalias, porque éstas interrumpen la corriente interna, musical, característica de la poesía. “Estática” es uno de esos textos. Hay otros en mi producción, que por su estructura dialoguista, no solo lo permiten, sino que muchas veces se vuelve necesario precisar ciertas tonalidades o acciones que van entramadas en las locuciones. Para mí, cada texto va conformando su propio y singular modelo de escritura.

AF: ¿Cómo surge la iniciativa de comenzar a dirigir? ¿Bajo qué circunstancias lo hiciste?

STM: Después de vivir unos años de exilio en Madrid, cuando volví al país, en 1981, comencé a buscar una directora para un texto que había escrito, “Y a otra cosa mariposa”. Yo quería que lo dirigiera una mujer, por el tipo de temática: se trataba de una ácida crítica al machismo. En esa época había muy pocas directoras de teatro. Después de un par de intentos frustrados, me decidí a asumir ese rol. Conocía los resortes actorales y ya había participado en varios espectáculos. Pensé que lo demás vendría con la práctica. Así fue como empecé a incursionar en la dirección teatral. Un proceso que se dio naturalmente.

AF: ¿Qué diferencia hay para vos entre dirigir un texto de tu autoría que uno ajeno? ¿Podrías describir esos dos procesos?

STM: Cuando dirijo mis textos, siento que se efectúa un claro proceso de complementación que enriquece y redondea lo escrito. Sucede también que mi escritura es muy corporal. Al escribir, en mi campo imaginario, no solo escucho las voces de los personajes, sino que los veo en acción y ambas, voz y acción, configuran una organicidad. Muchas veces, ese organismo vivo funciona cuando lo pongo a prueba en los ensayos y, cuando eso no sucede, privilegio el lenguaje escénico por sobre la dramaturgia. Saco, agrego, pulo, y no tengo apego por lo escrito, aunque en algún momento del proceso me haya satisfecho ampliamente. Muy pocas veces he dirigido textos de otros y solo lo hago cuando puedo apropiarme de ellos como si yo los hubiera escrito. Y en esos casos he utilizado el mismo procedimiento, ponerlos a prueba en los cuerpos de los actores. Sin embargo, me siento más creativa y estimulada cuando trabajo con mis propios materiales.

AF: ¿Cómo viviste la experiencia tan dramática del exilio en España (1978-81)? ¿Lograste insertarte con cierta facilidad en el mundo de los teatristas y cineastas de ese país? Porque allí también escribiste guiones de cine y muy premiados. También guiones de cine y obras de teatro.

STM: La experiencia del exilio no fue para mí particularmente dramática. Lo verdaderamente dramático era seguir viviendo dentro de la pesadilla que era la Argentina. Dentro del horror y la incertidumbre. Mi situación tampoco fue traumática a nivel personal porque me exilié con mi pareja de esa época, Tato Pavlovsky, y con mis tres hijos. Tato tenía un prestigio internacional en el mundo de la psicología, así que no fue empezar de cero. Había muchos argentinos exiliados relacionados con el arte, y después de un breve tiempo de adaptación nos empezamos a reunir para seguir produciendo, que era lo que sabíamos hacer. Así fue como se representó mi obra “Extraño Juguete” en Madrid, bajo la dirección de Norma Aleandro y con Zulema Katz, Tato Pavlovsky y yo misma, encarnando los personajes. Un elenco de argentinos. Tuvimos excelentes críticas y muy buena recepción del público. Luego me inscribí en una escuela de cine que dirigía Gerardo Vallejo y Agustín Mahieu, ambos argentinos también, y como ejercicio de fin de año mi guión, “Lina y Tina”, fue elegido por ellos para realizarse en 35 mm. Ese formato le dio la posibilidad de exhibirlo en los cines. Además ganó tres concursos en el año 80: Primer Premio Festival Internacional de Valladolid, España, Segundo Premio Festival Internacional de Cortos de Huesca, España y Premio “Mejor Calidad” otorgado por el Ministerio de Cultura Española a la Producción de Cortometrajes. Este último premio consistía en una suma de dinero para seguir filmando. Pero justo en ese momento retornamos al país. En mi exilio en Madrid, además, terminé un texto teatral, “Y a otra cosa mariposa”, que luego estrené en el 81 y un libro de cuentos, “Dueña y Señora”, que se publicó acá en el 82.

AF: Participaste de experiencias colectivas, en distintos momentos de tu vida como teatrista, como Teatro Abierto y Teatro por la Identidad. Aquí el teatro forma parte de una iniciativa colectiva y viene a dialogar fuertemente con un acento puesto en lo político y lo social, pero también del orden de lo grupal. ¿Cómo percibís las posibilidades del teatro ejercido en estos términos? ¿Cómo fue participar en cada uno de ellos?

STM: Teatro Abierto fue la primera experiencia de la que participé colectivamente y fue para todos nosotros, pienso, un acto de agruparse en la resistencia. No me marcó en cuanto a desafío estético, pero sí ético. En Teatro por la Identidad estuve los dos primeros años en la comisión de lectura y fue una experiencia muy rica en muchos sentidos. Lo que sentí más significativo fue ver cómo se intentaba equilibrar la riqueza creativa con la necesidad de

concientizar, y en esta necesidad no había cabida para lo ambiguo, lo confuso. En el mismo marco, participé también como autora en un espectáculo, “Sorteo”, junto con otros autores, con quienes nos seguimos reuniendo y concretando proyectos en conjunto desde el año 97. Ellos son Lucía Laragione, Susana Gutiérrez Posse, Víctor Winer, Jorge Huertas, Héctor Levy Daniel. Y, finalmente, el año pasado me invitaron a participar de Teatro por la Identidad con mi obra “Esa extraña forma de pasión”. También fui parte de Ciclo 9 y de Proyecto Puentes, ambas convocatorias grupales de autores y directores. Escribir es un acto solitario y el rol de dirección muchas veces también te hace sentir poco acompañado internamente al intentar llevar el barco a buen puerto. Por eso, siempre me ha gustado compartir el misterio del escenario con mis pares.

AF: Vos te referías en una entrevista a que habías encontrado en el teatro y la dramaturgia un espacio de una gran disponibilidad de libertad. Los costos eran bajos, casi no necesitabas producción. Por detrás de esta afirmación, me parece, subyace una poética implícita del fenómeno teatral o del teatro tal como vos lo concebís ¿no es cierto? Porque hay obras de teatro que sí demandan inversiones muy grandes.

STM: A mayor inversión, menor libertad. Así lo entiendo yo. Y el teatro, no el que pone el énfasis en la ganancia económica, claro, tiene algo artesanal que permite su producción de un modo manejable y realizable sin grandes costos personales. No conozco teatristas que hipotequen la casa para hacer un espectáculo, pero sí lo hacen muchos cineastas. Por eso es que se produce tanto. Cada semana hay más de trescientos espectáculos en la ciudad de Buenos Aires. Y mi imaginario ya está entrenado para escribir obras de pocos personajes donde la potencia de las situaciones no pasa por procedimientos técnicos complejos o demandas costosas. Cuando tuve mi teatro, El Hangar, sí pude llevar a cabo proyectos donde lo visual era muy protagónico. Claro que ese espacio lo habíamos equipado muy bien y contaba con él para poder ensayar sin presiones económicas. Así produce mi obra, “Amantísima”, con música original de Pedro Aznar y efectos especiales de Trentuno. Un espectáculo que, a muchos que lo vieron, me siguen comentado todavía hoy, les dejó una huella inolvidable.

AF: En algunas de tus obras es evidente que desplegaste una gran capacidad para captar el habla masculina. Pero también a los fines de servirte de ella para invertir situaciones teatrales estereotípicas. Pienso por ejemplo en tu obra “Ella”, en la cual dos amantes de una misma mujer que entablan un diálogo sobre la misma mujer. Era habitual, en otras obras, la situación inversa: la esposa y la amante hablando del varón. Tu opción es otra. ¿Hay una decisión deliberada de transgredir el *statu quo*?

STM: Por supuesto. Lo que menos me interesa es reforzar el *statu quo*. Sino aportar desde la escritura buscando siempre ir un poco más allá, proponiendo una nueva mirada u otros puntos de vista de lo establecido. En el caso de “Ella”, por ejemplo, me propuse mostrar a dos hombres en todo su apasionamiento por una misma mujer, mostrarlos capaces de llorar, de desesperarse, vulnerables y necesitados. Y no desde la blandura o el melodrama. Creo que la obra explora en detalle a estos hombres que sufren por amor, y eso es algo muy impactante de ver. Además, es un tema universal y, por eso, es una obra que la han llevado a escena en varios países del mundo. El año pasado, por ejemplo, hubo una puesta en la República Checa.

AM: Vos decías en una entrevista que la tuya era una dramaturgia concebida desde la percepción de la acción dramática, tan importante para vos como el discurso literario. Asociabas este rasgo a tu experiencia del estudio de la técnica actoral. ¿Cómo sentís que se pone de manifiesto esto en un texto dramático, y cómo no se percibe en una dramaturgia meramente literaria?

STM: Tengo muy presente que escribo desde el cuerpo. Es así como conecto con los cuerpos de los personajes, que, a su vez, sé que van a encarnar en los cuerpos de los actores. Palabra y acción configuran una trama. Mientras escribo intento habilitar a que los personajes improvisen en mi campo imaginario, sin dirigirlos, ni controlarlos, intentando ser sólo un *voyeur* que transcribe lo que está sucediendo. Y entonces me dejo llevar por la organicidad de sus presencias y no tengo la menor idea de cuál va a ser la acción siguiente, pero confío en los hilos asociativos, poéticos, y lo más maravilloso es cuando me sorprende y llego a una instancia impensada. Y es ahí cuando sucede lo verdaderamente creativo. Lo que escapa al pensamiento lógico, racional, con sus circuitos tan trillados.

AF: Has desarrollado también talleres con presos enfermos de HIV y con enfermos terminales, es decir, en ámbitos no convencionales y fuertemente cargados de componentes ligados a la pérdida. En esos casos hay una posición tomada (y desafiante) frente a la relación por cierto tensa, entre arte y sociedad. ¿Podrías narrar alguna de esas experiencias, tan distintas pero, tan coherentes?

STM: En mi escritura también aparecen fuertemente los temas sociales. Me interesa hablar del tiempo que me toca vivir. Interrogar e interrogarme a través del teatro. He escrito sobre los 70, sobre la militancia y la represión, he escrito sobre la trata de mujeres, sobre el HIV, sobre el machismo, entre otros temas. Mis intereses son múltiples. Me he dedicado muchos años a coordinar talleres de investigación creativa para todo tipo de personas. Se trata de facilitar el desarrollo del potencial creativo, sin que los participantes, necesariamente, tengan que dedicarse a una actividad artística en particular. La vida es arte. Y es así que en los ochenta, cuando el HIV era mortal, me pareció que explorar la creatividad era una forma de fortalecer las defensas y por eso coordiné talleres para personas afectadas con esa enfermedad, en forma particular y en la cárcel de Devoto. Una experiencia imborrable. Marcante. Y, como desde adolescente me ha interesado trabajar sobre mi persona para intentar ser cada vez más consciente de mis actos y así poder tomar decisiones adecuadas, que aumenten mi potencia (mi alegría en términos spinozianos) era inevitable contactar con la finitud de la vida y su contrapartida, el disfrute de la Gracia de estar viva. El aprendizaje de poder acompañar a enfermos terminales fue una puerta abierta a lo esencial

AF: ¿Cuál fue el espectáculo teatral que más te impactó como espectadora? ¿Por qué?

STM: No hubo uno solo. Cuando llegué a Madrid en el 78 me impactó “Flowers”, de Lindsay Kemp y recién ahí comprendí lo que significaba la magia en el teatro. Luces, música, olores, vestuario, coreografía, imágenes extraordinarias. Nunca había visto algo tan bello en un escenario. Luego vi a los japoneses, Kazuo Ohno, y al grupo Sankai Juku dentro de la danza Butoh y ambas fueron experiencias extáticas, por lo inquietantes y contundentes. De enorme impacto emocional y con una estética de gran refinamiento. Y finalmente, “Wielpole Wielpole” de Tadeusz Kantor, otro espectáculo que me dejó deslumbrada por lo imaginativo, por la fuerza de las acciones de ese grupo de actores bajo la rigurosa y desprejuiciada batuta de Kantor. Una genialidad su singular estética, donde logró combinar a actores que representaban personajes muertos junto a muñecos que se sumaban a la representación, y lograr de ese modo un espectáculo de una vitalidad incomparable. Dentro de los espectáculos nuestros, “Potestad”, de Tato Pavlovsky, por la contundencia de su histrionismo actoral, “El pecado que no se puede nombrar” y “De mal en peor” de Ricardo Bartís. Espectáculos con temáticas bien argentinas, un armado arrollador y actuaciones descollantes.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

FILM REVIEWS

El club. Dir. Pablo Larraín. Chile, 2015. Dur. 97 minutes.

El club (Pablo Larraín, 2015) opens with a sequence of seemingly disjointed scenes, most of which take place outdoors, on the beach facing the Pacific Ocean. Some of them include partial views of the yellow house that will be more than just a location set in *El club*. While the characters say little, an extradiegetic piece of slow instrumentals infused with languid violins in minor notes traces a tenuous continuum among the scenes. The final moment of the sequence presents four men and a woman gathered on the beach, witnessing a dog's rapid attempts at catching a doll prey. The next sequence shows that the dog has been training to run a race with other local dogs. Dressed in jeans and a Gap sweatshirt, the woman, Sister Mónica (Antonia Zegers) has taken the canine to the track while the four men follow the race from afar with binoculars. They celebrate, for their dog easily wins the race.

If the first sequences do not convey clearly who the men and woman are, or why they are residing together in the house, we soon find out upon the arrival of another priest, Father Matías Lazcano (José Soza). The house serves as a place where priests, due to sins, which in fact should be treated as crimes, have been removed from society for a life of penance in strict seclusion. As the epigraph at the start of the film states: "Y vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de la tinieblas" (Genesis 1:4). The house stands as a place of separation and earthly reminder that light cannot coexist with darkness. Their residency in the house is not temporary, as their penitence must be carried out till their last breath on earth.

Father Matías is the last priest to arrive in the house, which the film's title bitingly refers to as the club. The first shot of Matías is a close-up that poignantly captures the agony that has persecuted him all the way to this place filled with silence and enshrined in fog. The presence of fog is accentuated by the camera of Soviet provenance that Pablo Larraín has chosen to recreate a certain atmosphere or tenor gleaned from the film's visual and aural compositions. The score, soft yet ominous, is composed by Carlos Cabezas. Sergio Armstrong is the cinematographer who captures, with lenses also preferred by Andrei Tarkovsky, a variety of swiftly shifting shots: from medium to long to sudden close-ups. One of the first close-ups in the film captures Father Matías's face expressing agony, fear, and even anger. The final close-up of him, seconds prior to his death, is also exquisitely expressive.

What characterizes the film from the moment Matías Lazcano enters the diegesis is the stark contrast between the shocking explicitness in some of the characters' script and the cryptic shots whose enigma is compounded by the way the montage sutures the scenes. If the scenes and sequences do not amass diegetic clarity sometimes, the characters' words, especially those of the man who has apparently followed Father Matías to the house, profess express, detailed, and disturbing confessions and accusations. And yet, because of Larraín's serpentine suturing and fractured montage, it is hardly possible to discern if the priests understand, let alone acknowledge, the severity of their past crimes, as well as deduce what animates each character to bring about his or her demise or hope for redemption. Even though the priests confess deeds, desires, and thoughts that very few would dare utter in a confession, let alone in a conversation that resembles more an interrogation, the film does not develop any cohesive psychological, religious, or ethical profile.

Shouting his soliloquy from the street facing the house, Sandokan (Roberto Farías) breaks the silence and murmuring that govern the communication among the people in the house. Sandokan calls out the name of his perpetrator and describes in pornographic detail the sexual abuse to which he has been subjected by the priest. Pushed to resolve the matter, Father Matías takes the gun that Father Silva (Jaime Vadell) thrusts at him and steps out the yellow house to meet his accuser. What happens seconds later prompts the arrival of the Jesuit Father García (Marcelo Alonso), sent by the Vatican to assess what happened to Father Matías in particular, and determine the future of the house in general. It is the house's fate, and that of its residents, that propels the drama unfolding in the second half of the film: the four priests and sister Mónica cannot imagine a life outside of what they have come to consider "una cárcel" where neither God nor redemption seem to accompany them.

The fractured aesthetic of the film continues in the second half, in which the diegesis diverges in multiple directions that are unknown even among the characters. Whereas some are working in tandem, others seem completely unaware of the horror that is about to take place to silence Sandokan, who continues to shout from the street his denunciations against the priests. The leaping montage, ominous soundtrack, and absence of narrative markers accentuate the diegetic disorder that makes the denouement all the more disconcerting. At some point we see Father García trying to reason with Sandokan. The two hold a perturbing conversation that ends with a close-up of Father García, whose expression proves as ambiguous as Sandokan's destiny. Does Father García know what others are plotting against the only teller of past horrors and hidden truths; or even worse, could he have possibly animated the plotting? Neither the diegesis nor the montage orients a way to answering such questions. The disorientation, however, is both structured and thematized in the film, for Larraín's cinema does not indulge in answers, but rather meanders in a swamp of diverging, painful, and exigent questions. It is precisely in this swamp where necessary ethical and ideological distinctions are blurred, that the spectator may find *El club* to be not only flawed but also objectionable.

El club's conclusion emphasizes what seems evident early in the film: Larraín's latest creation does not offer a representation of how the Church has dealt with pedophilia and other historical wrongdoings (Father Silva has been secluded because of his complicity with Pinochet's dictatorship) with unequivocal judgment and resolute condemnation. If the camera's peculiar lenses seem to coat the visual images with a cloudy veil that makes everything look slightly aged, indefinite, grayed, or even ethereal, the diegesis assembles a number of half-told stories, dubious memories, full lies, or partial truths, culminating in a plot that purposely never coheres. What may stand out as least ambiguous, however, is the identity of the house, as well as of those living and supervising it: they become a club whose main mission is to protect the public image of the Church as a social and religious institution. Their silence, murmuring, penitence, mutual-vigilance, and unthinkable violence are mustered in the service of preserving the legitimacy of yet another, far more long-lasting and powerful club, the Church.

Eunha Choi, Los Angeles

La danza de la realidad. Dir. Alejandro Jodorowsky. Chile and France, 2013. 133 min.

Few artists have had as strong a message to be delivered in as many mediums as Chilean born Alejandro Jodorowsky. Those familiar with his work know that he is insistent in refusing to

be limited by categorization or labelling of his work or his identity. Best known for his artistic production relating to the journey of self-discovery, he has worked in a wide range of genres including film, poetry, short story, novel, autobiography, graphic novel, mime, and theater. Through these and other mediums he has been on this intense voyage that has taken him through the study and sometimes teaching of shamanism, several major religions, martial arts, psycho-shamanism, puppeteering, and tarot card. Having spent the great majority of his life outside Chile, he now resides in Paris and continues his artistic production.

The esoteric and unconventional artist, now well into his eighties, began his filmic career with the premier of *Fando y Lis* (1968). It was followed by *El topo* (1970) which, until now, may be his most widely known piece. Although perhaps more notable but less known, he wrote the mimodramas “The Cage” and “The Maskmaker” for legendary French mime Marcel Marceau. Jodorowsky also lived in Mexico City for a decade and produced over 100 plays during that time. After leaving Mexico and moving to Paris he wrote extensively, focusing primarily on his spiritual journey and the quest for the self. For example, in 1994 he published *Donde major canta un pájaro* and more recently *Metagenealogía* (2011) where he presents an exploration of the importance of genealogy. He lays out the foundations of his spiritual understanding in *La danza de la realidad* (2001) and describes certain essential moments in his spiritual development in *El maestro y las magas* (2008). He published *Sombras al mediodía* (1995) and *No basta decir* (2000) which are lessons of Zen Buddhism in the form of poetry.

His latest effort, a movie titled *La danza de la realidad (The Dance of Reality)* (2014) sees the octogenarian continue his work of demonstrating to his admirers the process of inner work, but with an additional component that he has yet to address as directly as he has in the film, healing. The film, released on both DVD and Blu-ray, is in Spanish and has subtitles in English that are well-written and faithfully represent the sentiment of the scene if not a precise translation. The disc contains three extras, “What is Reality?” “My Father’s Father,” and “The Art of Costumes.” “What is Reality?” is an interview with the director where he speaks on the making of the film and its importance to him. The title of the short is a bit misleading as Jodorowsky does not spend any significant amount of time commenting on the concept. “My Father’s Father” proves interesting as the viewer watches an interview with Brontis Jodorowsky, the director’s son, who portrays his father’s father in the film. The younger Jodorowsky offers tidbits relating not only to being directed by Alejandro Jodorowsky, but also being his son and watching his father’s healing through the process of the production of the film. In “The Art of Costumes,” Pascale Montandon-Jodorowsky, his wife, and the costume designer of the movie, discuss the role of costumes in the film. The extras vary from ten to twenty minutes in length.

This movie takes place and is filmed in Tocopilla, Chile, where Jodorowsky was born and raised. The son of Jewish Ukrainian immigrants, Jodorowsky uses allegory throughout the film as a healing process for events and situations from his childhood in Tocopilla until his family moved to Santiago, the country’s capital, when he was ten years old. The child Jodorowsky (played by Jeremias Herskovits) seems to exist oscillating between harsh sufferings and abuses at the hands of his father (played by Brontis Jodorowsky) and the inner draw toward spiritual development that he is known for today. Alejandro makes appearances on this path toward healing as his older, wiser intuition or inner teacher that guides the younger version of himself. The director’s other sons Adan, who plays an anarchist, and Axel, who plays the part of a spiritual guide known as Theosophist, also have significant roles in the movie. Pamela Flores portrays Jo-dorowsky’s mother in operatic voice throughout the movie.

Given the healing act of making this movie, it should not come as a surprise that the director has used his most immediate family members in the production of the film. As is common with this artist, he makes no distinction between himself and his art. Brontis Jodorowsky recounts in his interview extra that his father cried at times during filming as he was reliving and healing painful memories and even rewriting them. This is noted in his mother's operatic voice which gives literal voice to her mother's desire to be an opera singer. Her husband prohibited her pursuing such a path and her dream disappeared. The director rewrote his deceased mother's history by honoring her heartfelt desire and allowing her (through the actress) to sing throughout the entire film. This is also the case of his domineering, hypermasculine, and abusive father who the director helps to awaken from his own limitations and unconscious psychological projections of hostility and rigidity. The artist also gives voice to the injustice inflicted on others throughout the film, such as the maimed miners who sing about their fate as they are hauled away to the dump, being of no use to the mining town.

The film's cinematographic production is, in some aspects, sharply different than that of his early filmic works like *Fando y Lis* (1968). Technological advances have enabled Jodorowsky to create a more polished product. He successfully utilizes CGI to his advantage in several scenes, albeit noticeable as a CGI. Additionally, the use of vivid color that contrasts dull and dingy shades of brown and gray on the location scenery and costumes is powerful and contributes to the film's surreal and dreamlike feel. Jodorowsky's use of sound has improved since his previous works. In place of complete dubbing, which was the case with *Fando y Lis*, Jodorowsky produces adequate sound quality in *La danza de la realidad*. However, he does use a lion's roar in one scene where it is unexpected, out of place, and inconsistent with the natural sounds of the scene, although it is meaningful. The director seems to have mastered the use of the camera well and uses limited sweeping views in order to keep the viewer focused on the subject of the film, he and his family.

This film covers only portions of the director's book of the same name, *La danza de la realidad: Psicomagia y psicochamanismo* (2001). It is limited to the time he spent living in Tocopilla and ends as the family moves to Santiago. It appears that the director has started a crowdfunding movement to finance his next filmic work, *Poesía sin fin*, which is already in production. One might expect that his next production will continue from where he left off with *La danza de la realidad*, but with Jodorowsky, one can never be sure. What does seem apparent, though, is that, nearing the age of 90, the Chilean-born Parisian gives no indication of relenting in his pursuit of spiritual development and the creation of art.

Ken Martin, University of North Georgia

Juana Azurduy: guerrillera de la patria grande. Dir. Jorge Sanjinés. Bolivia, 2016. Dur. 120 min.

Se puede decir que el Grupo UKAMAU ha iniciado con *Insurgentes* (Sanjinés, 2012) una nueva etapa en su producción. Se trata de un periodo que aborda la historia como leitmotiv de los argumentos que ahora desarrolla. Escrita y dirigida por Jorge Sanjinés, *Juana Azurduy: guerrillera de la Patria Grande* restituye en el imaginario colectivo la figura de quien fuera una de las principales responsables de la independencia alto-peruana.

A Sanjinés, quien es reconocido como uno de los principales directores del “nuevo cine latinoamericano”, la cinematografía boliviana le debe no sólo la mejor película de su historia (*La nación clandestina*, 1989) sino también el desarrollo de un lenguaje propio que recurre a la cosmovisión andina para narrar desde el entendimiento del tiempo más allá de su formalidad occidental, sino más bien desde la relación que tiene el hombre del Ande con su propio entorno. A través del conocido “plano secuencia integral” el realizador logra escenificar la presencia en un mismo momento del pasado y presente en un mismo espacio tiempo, donde además se puede entender el futuro en lo que está detrás y el pasado en lo que está adelante a través de una traducción cinematográfica de la lógica andina en relación al carácter cíclico del tiempo. Y todo teorizado y realizado por su autor.

La más reciente película de Sanjinés continúa el camino trazado con *Insurgentes*, el de la reivindicación de las luchas por la construcción de un país libre y soberano, identificando a quienes la historia oficial ha mantenido en un segundo plano como parte de su propia conveniencia, no era útil para la construcción de la identidad nacional sostener que quienes lucharon por los grandes cambios fueran indios, mujeres o cholos. La oligarquía siempre ha preferido tener a estos personajes como secundarios detrás de grandes protagonistas más bien cercanos a linajes más puros o apellidos más conocidos. Así entonces, Juana Azurduy es una figura también incómoda, primero por ser mujer y segundo por tener sangre indígena en las venas.

La forma que encuentra Sanjinés para narrar esta historia apela a la memoria de la propia Juana Azurduy (Piti Campos) quien cuenta a Simón Bolívar (Jorge Hidalgo), Antonio José de Sucre (Fernando Arze) y José Miguel Lanza (Iván Canelas) los episodios de su vida, aquellos momentos de batallas y luchas, pero también su intimidad más dolorosa. Es durante este encuentro, que sucede al interior de la casa de Juana, que Sanjinés hace la primera apuesta haciendo de la cámara un personaje en la escena. Esta cámara subjetiva sugiere en una primera instancia que no hay distancia entre el espectador y lo que vaya a suceder durante este relato, se genera entonces una confianza para poder escuchar/ver esta historia que no es ningún caso algo ajeno al ser boliviano sino que en realidad nos hace ser lo que somos, cuestionando también esta condición de “hijos de los libertadores” o “hijos de Juana Azurduy”, este relato de la heroína sobre su vida frente a los líderes de la independencia es también una forma de acortar distancias frente al panteón de los héroes. Sanjinés desafía a la sociedad boliviana desde su autoidentificación, sea esta con quienes mantuvieron cierto estado de situación luego de la independencia o de quienes más allá de esta primigenia libertad aún objetaron el estado general de la situación.

Esto marca una primera diferencia entre aquello que sucede en la (s) casa (s) y todas las escenas que más bien se desarrollan en exteriores. La cámara como personaje en interiores procura que se le preste mayor atención a lo que se dice que a lo que se ve, y en cambio la cámara en exteriores busca encuadrar la lucha, manifestar que esto no es una casualidad sino una consecuencia de fenómenos históricos trascendentales, la fotografía en las batallas, en los encuentros de los ejércitos, en todo el periodo de la campaña misma de Azurduy y Padilla busca eternizar el momento, darle una imagen a toda esta historia nuestra hecha de papeles para quienes saben leer, una historia que ha excluido a las grandes masas de su conocimiento, negando así la posibilidad de reconocer nuestro propio pasado en una obra de acceso plural e irrestricto. Por eso la más reciente película de Sanjinés cumple su primer propósito con contundencia, llevar la historia a las mayorías, reactualizando el heroísmo de quienes combatieron por un nuevo orden.

Si bien se podrían cuestionar ciertos pormenores en la puesta en escena, en el vestuario, y en algunos otros aspectos más cercanos a la particularidad, esto significaría también reducir una película a los detalles, cuando en este caso Sanjinés sale victorioso con una producción digna en su propuesta integral, dando una nueva lección sobre cómo pensar el cine. Aquí cada escena es resultado de un análisis sobre lo que se quiere decir. Se puede decir que no hay azar sino más bien un continuo cálculo sobre lo que se quiere expresar y cómo se lo muestra.

La fotografía de César Pérez merece los mayores elogios. Después de muchos años el cine nacional entrega una obra con esta precisión y plasticidad extraordinaria. El cuidado en cada plano (sobre todo las escenas en exteriores) sobrecoge en determinados momentos dramáticos incluso suplantando algunas de las interpretaciones no del todo bien resueltas. Esto también puede ser una consecuencia de la importancia que se le quiere asignar a la cámara dentro la historia, aunque muchas veces (tal vez por este motivo) la fotografía le gane al relato como sucede también con la música del maestro Cergio Prudencio la cual es precisa, contundente y le brinda el ritmo adecuado a este relato que en determinados momentos pierde el equilibrio dramático. Con todo esto, *Juana Azurduy. Guerrillera de la Patria Grande* es todavía un eslabón intermedio en esta nueva etapa del Grupo UKAMAU, Sanjinés aún está en busca de una forma de contar la historia. Una historia de la historia de las tantas historias que no nos han contado.

Claudio Sánchez, Fundación Cinemateca Boliviana