

REVIEWS

Reseña ensayo: Aspectos sociopolíticos que dan forma a la literatura y a los espacios urbanos

Feinsod, Harris. *The Poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*. New York: Oxford University Press, 2017. 413 pp. ISBN 9780-1906-8200-2

Kuecker, Glen David and Puga, Alejandro, eds. *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Lanham: Lexington Books, 2018. 281 pp. ISBN 9781-4985-5978-2

Prieto, Julio. *La escritura errante: Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 372 pp. ISBN 9788-4848-9880-1

Sefchovich, Sara. *Vida y milagros de la crónica en México*. Ciudad de México: Editorial Océano, 2017. 271 pp. ISBN 9786-0752-7382-2

En *The Poetry of the Americas*, Harris Feinsod estudia lo que comenzó como un proyecto estadounidense que tenía como objetivo crear un sentido de unión hemisférica a través de la idea de una poesía de las Américas unificada y argumenta que esta propuesta literaria-política marcó a mucha de la producción poética entre 1938 y 1973. El libro incorpora narraciones sobre los congresos literarios inter-americanos que tomaron lugar durante este tiempo al igual que información sobre las discusiones que sucedieron a nivel político sobre el mismo tema. Feinsod demuestra que, a pesar de los orígenes políticos del proyecto, los resultados no son artificiosos. El libro demuestra de una manera convincente que entender el proyecto inter-americano no solamente contribuye a la comprensión de la estética y la política de los poetas de una gran parte del siglo XX, sino que es un componente crucial para los estudios literarios de ese siglo.

El libro está dividido en seis capítulos en orden temporal que muestran la evolución del proyecto inter-americano a través de varios poetas. El primer capítulo, Feinsod estudia el efecto del establecimiento de una división de relaciones culturales en el Departamento de Estado estadounidense cuyo propósito era fomentar “cultural diplomacy” (28) durante la Segunda Guerra Mundial. Aquí se enfoca un periodo de siete años entre 1938 y 1945 durante el cual varios poetas intentaron forjar relaciones solidarias con el apoyo del proyecto inter-americano. Entre los poetas que escribían durante esta época están Jorge Carrera Andrade, Jorge Luis Borges, Dudley Fitts, Langston Hughes, Lysander Kemp, Pablo Neruda, Octavio Paz, Muriel Rukeyser y William Carlos Williams. Feinsod enfatiza que los intentos de solidaridad hemisférica no resultaban solamente en poemas diplomáticos, sino también en disidencia. En especial, el caso de poetas puertorriqueños como Julia de Burgos, Juan Antonio Corretjer, Ángel Flores y Luis Palés Matos muestra las fisuras del “Good Neighbor Policy” al focalizar en sus obras el estatus colonial de Puerto Rico. En el segundo capítulo estudia las características formales de la poesía de Wallace Stevens, José Lezama Lima y Borges, y argumenta que ellos mantuvieron una relación cambiante con el proyecto inter-americano a mediados de siglo. Argumenta que estos poetas usaban palabras y lexemas que Feinsod llama un “xenoglossary” y que esto apunta al rol de las políticas de lenguaje durante este periodo. Stevens, Lezama Lima y Borges incorporaron otras lenguas lo cual formaba parte de un discurso que concibe estas palabras como “a symbolic order of linguistic knowledge” (94).

El tercer capítulo habla de la época después del final de la Segunda Guerra Mundial en la cual se dejó de usar la retórica del “Good Neighbor”. Feinsod argumenta que la estética de la meditación sobre las ruinas emerge al encontrarse frente a las ruinas del proyecto inter-americano. Los poetas del tercer capítulo muestran una relación dual con la estética de la meditación sobre

ruinas, ya que se puede insertar en esta discusión histórica pero también la transforma. Se enfoca en “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda, “The Kingfishers” de Charles Olson, “Siesta in Xbalba” y “Howl” de Allen Ginsberg y finalmente “La mano desasida” de Martín Adán. Es importante notar que Feinsod propone la idea que los poemas estadounidenses sobre las ruinas forman parte de un intento por encontrar humanismos alternativos, “anticipating sociolinguistic and native practices involved in decolonizing indigenous textual traditions of the Americas” (145), lo cual va en contra de otras lecturas que rechazaban esta poesía por tacharla de imperialista. En el cuarto capítulo pasa a lo que llama “new inter-American poetry” que se da en la década de 1960. Durante este tiempo, Paul Blackburn, Ernesto Cardenal, Dudley Randall y otros poetas hicieron un llamado por una unión poética izquierdista. Más allá de estos poetas, el capítulo también argumenta por la importancia de la antología de Donald Allen, *The New American Poetry*, enfatizando la importancia de los viajes a internacionales que casi un tercio de los poetas en esta antología hicieron y la influencia de estos viajes en su literatura. El capítulo se enfoca en seis temas principales: la solidaridad entre los Beats y los barbudos cubanos, los intercambios entre Blackburn y Cortázar, la fundación de la revista *El corno emplumado*, el poeta militante Javier Heraud y su traductor Clayton Eshleman, el interés por traducir a Neruda y finalmente, una comparación entre la poesía de Frank O’Hara sobre Manhattan a la poesía sobre el peatón neoyorquino escrita por sus correspondientes latinoamericanos y caribeños (196). A pesar de ser un capítulo que abarca muchos temas en una línea temporal amplia, Feinsod lo escribe de una manera clara y concisa que apoya su argumento principal: el proyecto inter-americano es crucial para la comprensión de la poesía de las Américas en el siglo XX.

Al lado opuesto del espectro político están los poetas anticomunistas que surgen durante la Guerra Fría, quienes Feinsod estudia en el capítulo cinco. El capítulo está dividido en dos partes: primero argumenta que la poesía de Elizabeth Bishop y Robert Lowell se convirtió en un actividad cultural-diplomática por medio del anticomunismo y en la segunda parte propone que estas mismas actitudes anticomunistas fomentaron la escritura de *Fuera del juego* de Herberto Padilla y *The Gulf* de Derek Walcott. A pesar de que Feinsod demuestra que estos cuatro poetas participan en la diplomacia cultural hemisférica por medio de una estética ideológica que apoya las ideologías anticomunistas de la época, concluye que no existe una poética anticomunista hegemónica. Finalmente, en el sexto capítulo habla sobre el cosmopolitismo que adoptaron varios poetas durante las décadas de 1950 y 1960, particularmente Paz y los poetas que apoyaron su propuesta de una estética cosmopolita. Claro, muchos no estaban de acuerdo con esta idea, un ejemplo es Donald Davie quien rechazaba la idea de una poesía cosmopolita porque la pensaba inauténtica, un producto de la retórica de la Guerra Fría. El poeta Kenneth Koch es central para este tiempo también, ya que reta la idea cosmopolita kantiana que Paz y otros apoyaban por medio de poesía paródica. Feinsod concluye que Paz y Koch son ejemplos de poetas que cerraron la época de la poesía inter-americana ya que desestabilizaron la fe que el lector podría tener en las posibilidades diplomáticas de la poesía. Con esto, paso al texto de Kuecker y Puga.

Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City, es un estudio interdisciplinario centrado en la Ciudad de México que une a académicos de los estudios literarios y las ciencias sociales. *La ciudad letrada* de Ángel Rama y la idea de Henri Lefebvre sobre el “right to the city”, particularmente la elaboración de David Harvey sobre este concepto, funcionan como el eje de los diversos capítulos en los cuales exploran la relación entre el orden y el desorden en la Ciudad de México a través del análisis de textos, películas, letreros, espacios privados y públicos y las personas que transitan en estos espacios. Este libro es una contribución crucial no

solo para los estudios de la Ciudad de México, pero también para los estudios urbanos dentro de las humanidades y ciencias sociales.

El capítulo uno, escrito por Marta Sierra, estudia la manifestación del orden y desorden urbano en el ideal urbano del Porfiriato que intentó contener la prostitución. Las novelas *Santa* (1903) de Federico Gamboa y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza iluminan la manera en que los discursos de la limpieza y la salud estaban intrínsecamente atados a la necesidad de controlar la prostitución. Sierra apunta al contraste entre las protagonistas de cada novela, ya que Santa no logra ser transgresiva porque el mensaje final de Gamboa es que la prostitución, por ser una enfermedad, puede ser contenida y eventualmente expulsada de la ciudad. Como contrapunto, la protagonista de *Nadie me verá*, Matilda, rehúsa ser definida y usando la creación de su propia narrativa revela la manera en que ella ordena y desordena la ciudad. En el segundo capítulo, Glen David Kuecker analiza la manera en la que el proyecto Plaza Carso es una propuesta de orden de las elites, particularmente de su arquitecto, Carlos Slim. Siguiendo la línea del primer capítulo, Kuecker muestra la manera en la cual este proyecto es una continuación de los ideales del Porfirio Díaz, quien también intentó ordenar la ciudad.

El cuarto capítulo, escrito por V. Daniel Rogers, trabaja la película de Luis Buñuel, *Los olvidados* (1950) a través del texto de Benedict Anderson, *Imagined Communities*. Explica que “the geographical differences between regional and urban identities don’t just run in tandem with the ideological divide between the two, the different physical spaces help constitute and produce those differences” (Rogers 42). Rogers argumenta que *Los olvidados* desordena la dicotomía establecida entre lo rural y la identidad cosmopolita. En el quinto capítulo Alejandro Puga y Carmen Patricia Tovar estudian las novelas *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999) de Gonzalo Celorio y *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel a través de la figura benjaminiana del *flâneur*. Propone que los protagonistas de ambas novelas son figuras urbanas que existen en conflicto, ya que su interacción con la ciudad depende de su contexto histórico y su historia familiar, culminando, en ambos casos, con la imposibilidad de “leer” la ciudad.

Shannan Mattiace y Jennifer L. Johnson se enfocan en la historia y relación entre vieja Santa Fe y nueva Santa Fe. En este capítulo se estudia las maneras en la que ambas, vieja Santa Fe y la nueva, reaccionan frente a la inseguridad. Este capítulo en particular trabaja sobre temáticas muy similares a las del capítulo dos ya que Plaza Carso junto a Santa Fe el nuevo son proyectos de las elites que intentan ordenar el espacio urbano. El sexto capítulo se centra en los murales y el grafiti. María Claudia André propone que el muralismo y la construcción de museos en la ciudad de México fue parte del intento de poner orden a la ciudad de México, enfatizando el rol que tuvo José Vasconcelos en este proyecto. En contraste, el grafiti no ha sido cooptado por el estado y, por ende, desordena la ciudad.

El séptimo capítulo es el segundo de Johnson y Mattiace en el libro, y al igual que en el primero, continúan su trabajo sobre las propuestas de las comunidades frente a la seguridad y la inseguridad. Esta vez se enfocan en Los Panchos, “a leftist housing cooperative” (147) localizado en La Polvorilla que intenta tener una existencia autónoma independiente del estado. Johnson y Mattiace proponen que Los Panchos puede ser el resultado de lo que Harvey propone cuando dice que los ciudadanos urbanos tienen derecho a la ciudad. En el capítulo ocho Charlotte Blair estudia la resistencia de los habitantes de la Colonia Santo Domingo cuando la compañía *Quiero Casa* decidió construir un edificio de apartamentos en una colonia cercana a ellos. Aquí surge un orden alternativo, uno que responde a las necesidades de la comunidad y no al mercado capitalista.

En el penúltimo capítulo Karen Velasquez analiza el orden y el desorden lingüístico en Pequeño Seúl por medio de los letreros. Resalta que la población coreana ha incrementado bastante

en las últimas décadas, cambiando el panorama lingüístico que muchas veces incluye inglés, español y coreano junto a imágenes, mostrando una tensión inherente. Finalmente, el último capítulo se enfoca en tres libros de Valeria Luiselli y su identidad cosmopolita. Luiselli intenta crear un mapa de la ciudad, pero con la conciencia que todos los que lo han intentado antes de ella han fracasado. De esta manera, este capítulo concluye con lo mismo que el libro comienza: la imposibilidad de conocer la Ciudad de México.

Al igual que en *Mapping the Megalopolis*, el texto de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, proporciona uno de los puntos de partida para el libro de Julio Prieto, *La escritura errante*. Prieto se enfoca en lo que llama prácticas de escribir mal, la ilegibilidad, la escritura errante y la falta desde una perspectiva poética y política. Propone que la errancia expone al lector a la “nuda vida” descrita por Giorgio Agamben, ya que esta escritura se posiciona en las márgenes, en los espacios de abandono que la ciudad letrada ha creado. El trabajo teórico riguroso de Prieto produce lecturas provocadoras de textos que parecían haber sido estudiados a fondo y nos anima a volver sobre ellos y pensarlos en relación a las propuestas de la escritura errante.

El libro está estructurado en cinco capítulos y cada uno se enfoca en un escritor, pero siempre hace referencia a las similitudes y diferencias en la manera que se manifiesta la práctica de la escritura errante en cada autor. La temática de estudio del primero es la obra de Roberto Arlt, en específico su novela *Los lanzallamas*. Dice que en la obra de Arlt existe una tensión entre su intento por entrar al mercado y por el otro una “imaginación furiosa” (48) que produce ilegibilidad. Prieto enfatiza la manera en que el espacio urbano suele ir acompañado de escritura agramatical, la cual no es consistente en toda la novela, sino que funciona en ciertos momentos específicos. Propone una lectura que se enfoca en las tensiones que producen el reforzamiento del discurso literario y su simultáneo abandono. El segundo capítulo focaliza el trabajo de César Vallejo en *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mi este cáliz*. Sugiere que la obra de Vallejo tiene en común con la de Arlt una inclinación hacia el ruido, algo que en ambos deviene en un alejamiento de lo “literario” y un acercamiento a lo pobre y lo real asociado con “hacer ruido”. Más allá de leer a *Trilce* como un intento de “innovar tropos y metáforas” (121), argumenta que pone en crisis la innovación y el discurso poético, lo cual significa el surgimiento de una “utopía de transformación del propio discurso poético” (121).

En el tercer capítulo aborda la novela de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la productividad de lo ilegible en este texto. Prieto usa un acercamiento doble a esta obra ya que esta tiene una “estructura narrativa bifocal” (171), una estructura que oscila entre opuestos: lo objetivo y subjetivo y lo ficcional y lo autobiográfico. Propone que el suicidio del autor es parte de lo ilegible de la novela, ya que produce una falta de conclusión que lleva a una apertura hacia la acción. El cine de Glauber Rocha en relación a lo literario ya que argumenta que lo que caracteriza al su cine es que se da a partir de una “continua mediación de su propia escritura” (187). De acuerdo a Prieto, Rocha desplaza los discursos de la tradición literaria tanto como los cinematográficos. Rocha hace esto por medio de una “sobrexposición de la palabra literaria” que pone en acción una “práctica de traducción errante” la cual produce un encuentro con el otro (247). La inclusión de cine en el libro puede parecer contraintuitivo, pero Prieto descubre las conexiones inevitables entre este medio y la literatura de una manera concisa y su elaboración es precisa. Finalmente, en el último capítulo estudia la poesía de Néstor Perlongher y la dimensión micropolítica de su obra. A partir de la teoría del *homo sacer* de Agamben, argumenta que Perlongher propone a la figura del homosexual, en particular la figura de la prostitución masculina, como el *homo sacer*. Entonces, su poesía es una de abandono, la cual no se puede pensar fuera de una política del abandono.

Prieto concibe su libro como una apertura, un punto de partida para los estudios de la escritura errante. Su exploración de las tensiones que se dan en Arlt, Vallejo, Arguedas, Rocha y Perlongher abren las puertas a nuevas lecturas que retan nuestras percepciones y preconcepciones sobre ellos y sus obras.

El libro de Sara Sefchovich, *Vida y milagros de la crónica en México*, propone que la crónica es el mejor género de la literatura mexicana pero más allá de esto, plantea que toda la literatura mexicana funciona como crónica. Sefchovich reconoce que su propuesta puede ser controversial así que la apoya por medio de un recorrido histórico-literario que comienza con la época precolombina y avanza hasta el presente. Este libro provee un análisis panorámico, al mismo tiempo que presenta un lente minucioso. En el contexto presente en que la crónica ha pasado del margen al centro, este estudio demuestra de una manera convincente por qué la crónica ha perdurado como género y forma de escribir y lo crucial que ha sido su documentación de la historia y cultura mexicana y, por ende, Sefchovich propone repensarla desde el presente.

El libro está dividido en nueve capítulos. El primer capítulo establece que a pesar de que la crónica varía ampliamente en temática, dos cosas se han mantenido a través del tiempo: la intención del texto y su función social. El resto de los capítulos apoyan esta postura. El segundo y el tercer capítulo intentan aclarar cuáles son las características que la definen. A pesar de que en el segundo capítulo establece que la crónica puede ser un género difícil de definir, en el tercero propone ciertas certezas. En su estudio, Sefchovich propone que la crónica se basa en una “propuesta darwinista” la cual responde a una necesidad humana de conocer y entender nuestro mundo y además contárselo a otras personas. Por ende, todo lo que existe puede formar parte de la temática de la crónica. Sefchovich hace hincapié en que algo que define la crónica es que intenta relatar fielmente la realidad, pero hacerlo es imposible pues es una representación, la crónica finalmente es ficción, aunque pretende calcar la realidad sin filtro alguno. Es este objetivo el que define lo que es una crónica. La crónica, según Sefchovich, es el género con la expresión máxima del tiempo y en el tiempo en el que existe, simultáneamente que es la crítica más fuerte del mismo.

En el cuarto capítulo, Sefchovich asevera que la crónica es el género más antiguo que surgió en México, ya que los escritos de Hernán Cortés, junto a Bernal Díaz del Castillo y los frailes que habían llegado a evangelizar mostraban los rasgos de lo que sería la crónica: el intento de escribir todo lo que veían, desde las personas y los lugares hasta lo que sucedía. En este capítulo, enfatiza la importancia de ciertos momentos históricos en el desarrollo de la literatura mexicana. Apunta al momento de la independencia de España como uno de los momentos cruciales ya que los escritores se unen a esta ruptura y deciden “mexicanizar la literatura” y es de allí, de acuerdo a José Emilio Pacheco, que nace lo mejor de la literatura nacional. Juntamente con la independización, Sefchovich apunta al Porfiriato como otro momento que cambia a la crónica, ya que los cronistas se revelaban en contra de la moral pública instaurada durante esa época, aunque irónicamente también querían participar de ese mundo europeizado y los privilegios que esto implicaba. La Revolución Mexicana marca otra modificación en la crónica ya que los literatos y pensadores de ese tiempo tenían el objetivo de contribuir al bien social. Consiguientemente, en la década de los 50, el énfasis progresista y modernizador marca un quiebre con el canon de la literatura de la Revolución.

El quinto capítulo analiza a los cronistas que según Sefchovich son los más grandes del siglo XX. Entre ellos, resalta a Carlos Monsiváis, cuyos textos son el resultado de lo que llama una mirada intelectual que intentaba construir un panorama amplio de México y su gente y la voluntad de pensar independientemente. Monsiváis resalta principalmente porque retó las divisiones entre lo que se consideraba cultura alta y cultura baja al incluir las telenovelas y los

comics entre otras cosas. Sefchovich apunta a que Monsiváis participó en la liberación del oficialismo y la moralina. Otros mencionados son: José Joaquín Blanco, Elena Poniatowska, Hermann Bellinghausen, Cristina Pacheco, Armando Ramírez, Guadalupe Loaeza y José Emilio Pacheco. Aunque la mayoría de ellos escribían sobre los pobres, la inclusión de Loaeza, quien escribía sobre los ricos, es una decisión acertada, ya que muestra la heterogeneidad del género. Este grupo de cronistas son para Sefchovich los mejores de la crónica, y con esto, prepara al lector para la nueva generación de cronistas quienes, de acuerdo a los criterios establecidos en el tercer capítulo, ya no escriben crónica.

En el sexto capítulo hace una división entre los cronistas del siglo XX y los del siglo XXI, aunque nombra a algunos que son un “puente” entre los dos, como Juan Villoro, Sergio González Rodríguez, Guillermo Sheridan Víctor Roura, Guillermo Fadanelli, Jaime Avilés y Alma Guillermoprieto. Argumenta que la violencia abrumadora que ha permeado la vida de los mexicanos es uno de los factores que produjo el cambio drástico en el género. Si antes los cronistas pensaban poder cambiar la realidad, ahora todavía se cree en el cambio, pero en que todo puede empeorar aún más. Aunque su crítica de la crónica nueva es obvia, tiene cuidado de proponer también contribuciones positivas, creando espacio para dialogar con su audiencia.

En el séptimo, octavo y noveno capítulo, Sefchovich concluye su libro con cierta nostalgia y un llamado a repensar este género. En el capítulo siete vuelve a su aseveración de que toda la literatura mexicana hasta mediados de la década de los 80 ha funcionado como crónica mientras en el presente, hasta lo que intenta serlo, no lo es. Le atribuye un poder subversivo a la crónica ya que empuja los lectores a ver las cosas de una manera diferente. El libro tiene una intención clara, en parte es un homenaje al valor de la crónica mexicana mientras también es un llamado a valorizar sus contribuciones a la documentación de la historia y vida del país.

De maneras diferentes, cada uno de estos libros ponen en práctica lecturas provocadoras de textos, películas y espacios, retando a los lectores a regresar sobre sus objetos de estudio y ver por sí mismos las nuevas lecturas posibles.

Samari Yanira Batres, University of California, Irvine

Review Essay: Counterstorytelling in Children’s Literature and Documentary Film

Aldama, Frederick Luis, ed. *Latino/a Children’s and Young Adult Writers on The Art of Storytelling*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018. 268 pp. ISBN 9780-8229-6497-1

González, Ann. *Postcolonial Approaches to Latin American Children’s Literature*. New York: Routledge, 2018, 192 pp. ISBN 9781-3181-2473-8

Kidd, Kenneth B. and Joseph T. Thomas, Jr., eds. *Prizing Children’s Literature: The Cultural Politics of Children’s Book Awards*. New York: Routledge, 2017, 248 pp. ISBN 9781-1386-5054-1

Loustaunau, Esteban E. and Lauren E. Shaw, eds. *Telling Migrant Stories: Latin American Diaspora in Documentary Film*. Gainesville: University of Florida Press, 2018. 339 pp. ISBN: 9781-6834-0023-2

Though seemingly disparate, studies on documentary film, children's literature and its awards, and Latinx authors for young readers reveal the significance and urgency of counterstorytelling. For Latinxs, counterstorytelling is almost second nature, and stories are formative. This cultural significance activates a need to examine these revolutionary practices. While not all the books reviewed here centralize children or Latinx studies, their emphasis on the transformative potential of storytelling present the need to study texts and films that counter hegemonic narratives.

Esteban E. Loustaunau and Lauren E. Shaw reveal the necessary interventions the essays in their collection, *Telling Migrant Stories: Latin American Diaspora in Documentary Film*, make into scholarship on migration, storytelling, and film when they stress the significance of documentary filmmaking, which allows storytelling to take "on a more personal shape" (2). They equally emphasize that the essays included in this volume respond to the erasure of Latin American diaspora from documentary film, citing Nigerian author Chimamanda Ngozi Adichie's construct of "the single story," which points to the monolith that the hegemony perpetuates about minoritized populations. To combat this erasure, this volume offers critical perspectives about documentaries centering Central and South American voices on migration and diaspora, as well as interviews with the filmmakers themselves.

Revealing the power of counterstories, particularly as they connect to young storytellers, several chapters in this volume look to young voices advocating for themselves. In his chapter "Testimonial Youth in Flux: Migration, Narrative, and Children in *Which Way Home*," Ramón J. Guerra weaves theories of testimonio with an unvarnished look at the pitfalls of childhood migration. Guerra pushes against the power dynamics of filmmaker/subject by asserting that the young protagonists have agency to bear witness to their journey. Guerra's analysis sharply demonstrates the agency of vulnerable voices and, in centralizing children's perspectives, he connects to the studies of children's literature I will discuss below. Others in this anthology also square on the experiences of children. In "Documenting Deportable Life: Knowledge, Performance, and Memory in *abUSed: The Postville Raid and Sin país*," Jared List's attention to children as storytellers is particularly important. He contends, "including children's voices provides a less adulterated point of view" (49). List's essay focuses on two documentaries, both of which offer divergent images of migrants, especially children. In the first, List examines, in part, the legal ramifications of exploited child workers arrested for their undocumented status and, in the second, the concerns of family, torn apart by deportation. List's examination of the effects of deportation on the family unit is echoed in Manuel F. Medina's "Migration, Exile, and Identities in *Abuelos* by Carla Valencia Dávila," which explores how Dávila, born to Chilean and Ecuadorian exiles, researched the lives of her grandfathers. Medina's analysis is compelling and well-written, though it relies heavily on plot summary from the documentary. Ada Ortúzar-Young also addresses exile in "(Re)Membering the Pedro Pan Children's Exodus in Documentary Film," which explores the consequences of Operation Pedro Pan in 1960's Cuba. Unlike the others, however, this article does not benefit from direct interaction with children immediately impacted by diaspora, as the events occurred over fifty years ago.

Essays in this collection also examine the impact of migration and diaspora on mothers, whose voices, like their children's, are a sign of resistance. Or, as is the case with Lizardo Herrera's "*La Churona* and the Neobaroque Aesthetic: Mapping of a Transatlantic Ecuador," on mothers as religious iconography. Herrera's at times opaque analysis of the image of la Virgen de El Cisne or "la churona" links the syncretism that surrounds la churona and the ethos of baroque art and religion. Herrera contends that the image of la churona, carried from Ecuador to Spain by primarily

female migrants, was a way of imbuing diasporic space with an ephemeral sense of Ecuadorianness to ease feelings of profound displacement. Like the iconography of la churona, la Virgen de Guadalupe is similarly wielded by women, many of whom were mothers, in the wake of the implementation of racial profiling in Arizona, an event recounted in Thomas Piñeros Shields's "Resisting Arizona's S.B. 1070 through Devotion to the Virgin of Guadalupe: Undocumented Immigrant Women's Contentious Repertoires in *The Vigil*." In keeping with the theme of motherhood, Esteban E. Loustaunau's "The Unending Journey of the Migrant Mother in *Los invisibles* and *De nadie*" explains that documentary film highlights "the critical agency of migrant mothers" (89). Beyond mothers, however, women and feminism are centralized in essays like Zaira Zarza's "Resistance in Motion: Small Cinemas by Cuban Women in the Diaspora." Zarza's attention to what may seem to be disparate perspectives on the Cuban diaspora by three female filmmakers draws attention to the common theme of self-identification and the need for unique Cuban feminisms.

The collection is bookended with examinations of immigration, more broadly. Lauren E. Shaw's opening essay "*Harvest of Empire: Affect and a Counternarrative of Latino/a Migration*" argues that Peter Getzels and Eduardo López's *Harvest of Empire* appeals to pathos to directly counteract the "Latino threat narrative," a term coined by Leo Chavez. Pointing to *Harvest of Empire*'s use of affect, Shaw illustrates the reality of Latinx immigration—that is, Latinxs are refugees fleeing untenable living conditions in their home countries, conditions that are largely created by U.S. involvement. Shaw's essay begins with analysis and then introduces her theoretical construct, but nevertheless is a good introduction and provides a frame for understanding immigration and diaspora as critical concepts. In the final essay of the critical portion of this anthology, Juan G. Ramos culminates all other arguments with his analysis of a museum archive of videos produced, created, and disseminated by migrants themselves. Far from the mediated figures explored in the other chapters, in "Who Documents the Migrant? Decolonial Aesthetics, Museo de América, and the Internet Documentary," Ramos points to the agency migrants have to tell their own stories, thus signaling the urgency of counterstorytelling. Though he explains that the archive itself is problematized by issues of assimilation, the influence and power of migrants' voices cannot be denied. What's more, whereas some of the other essays may seem atemporal, with this research, Ramos launches discussions of filmmaking and voice into the future.

Following these critical essays are a series of interviews, most of which were conducted by Loustaunau. Ultimately, the essays themselves are connected by their devotion to counternarratives, a theme each author is careful to explain. However, the inclusion of the interviews is at once an intriguing addition and an odd choice given the editors' emphasis on migrants' ability to take control of their own narratives. The filmmaker interviews force questions of who has the agency to tell these stories—and in this case, it is the filmmakers, rather than their subjects, who have a voice. The interviews provide great insight into the filmmakers' processes, their feelings about their work, and their backgrounds, but I maintain that their inclusion in some way subverts the emphasis on counterstorytelling that pervades the first half of the volume.

On the other hand, the interviews in Frederick Luis Aldama's *Latino/a Children's and Young Adult Writers on The Art of Storytelling* address counterstorytelling head-on. In the introduction to his collection of interviews, he explains that "[a]s many of those interviewed for this book attest, it was listening to stories as children that magically transported them out of their present moment" and into something more (6). Jaime Campbell Naidoo's foreword further explains the urgency of Latinx children's storytelling, because "the Latino population in the United States has grown at such an exponential rate that all children in the country will one day encounter

some aspect of Latino culture in their lives” (xi). This assertion highlights two separate yet significant issues: First, that Latinxs, as a steadily increasing population, should be able to see their lives, cultures, and experiences represented in children’s literature; and, second, that others (non-Latinxs) must see the Latinx experience rendered in children’s literature in order to better understand their neighbors. Norma Elia Cantú’s preface concurs, and she also provides a succinct rationale for how this book might be used critically, writing: “I see this book as a resource for university students taking classes in children’s literature and education, as well as for teachers and parents wanting to know more about what their children are reading” (xviii).

Aldama definitely positions the introduction to do so—providing a brief and necessarily sparse history and critical overview of Latinx children’s and young adult literature. To scholars of Latinx children’s literature, the introduction will likely be insufficient to provide any new insights into the field, but to scholars outside of this narrow discipline the introduction does prove a good entry point. I question some of Aldama’s choices in this introduction, such as his emphasis on the pedagogical use of Latinx children’s literature rather than its critical validity or his disuse of the term Latinx even as he explains that “the most recent term preferred by Latinos in ‘Latinx’—the term that signifies gender and LGBTQ inclusivity” (4). This is not a morphological shift he himself utilizes in the rest of the introduction. The nod to inclusivity, without continued action to uphold it, seems at odds with his emphasis on counterstorytelling. Nevertheless, the interviews take up the urgency of counternarratives. Aldama interviews a vast sample of practitioners associated with the children’s book industry (such as illustrators, comics artists, picture book authors, and young adult authors), yet almost all the conversations explain the necessary interventions that each interviewees’ works make.

Though each interview varies in content and questioning, Aldama does return to a well of familiar questions throughout. Most notably, he asks most of his interviewees about how they take risks with their writing or illustrating. Conflating risk with literature for young readers may seem incongruous, but Aldama’s interviewees demonstrate that their works enter into a field that is largely dominated by privileged perspectives. René Colato Laínez clarifies, “I am taking the risk to write these stories because these are the voices that I hear in the classroom and in my community. These voices are important and they need to be heard” (58). This sentiment—the need to be heard—is repeated throughout the book in interviews with Lulu Delacre, Matt de la Peña, and Maya Christina Gonzalez, among others. Aldama’s questions of risk dovetail with his emphasis on the concept of “mirrors and windows.” Many of his interviews contain some kind of question that seeks to understand how each individual envisions their work as a mirror or window into Latinx life and culture. Though this concept is integral to Aldama’s collection, he does not attribute it to its originator: Rudine Sims Bishop, whose 1990 article “Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors” argues that minoritized children need to see their lives represented authentically in their books, just as privileged children need to experience and empathize with otherness through literature. According to Lila Quintero Weaver, a graphic memoirist, “Latinos . . . need to see more of themselves in books. And white children need to be able to walk for miles in someone else’s shoes. If we could all see each other’s point of view, perhaps the world would be a better place” (193). But, as Aldama and many of his interviewees note, this isn’t always possible because of the dearth of Latinx children’s literature.

Another of Aldama’s regular questions squares on the publication process, narrowing to one core concept: gatekeeping. This concept links with the trauma of silencing to which many of the author and illustrators are beholden because of the overwhelming whiteness of the publishing industry. Lulu Delacre sees the solution to this problem as a need for “more editors that understand

the Latino culture” (64). The power of publishing is also the power of awarding. According to Benjamin Alire Sáenz, “[i]f whoever is publishing us isn’t pushing us for those awards, then we won’t be considered for them. We won’t be receiving them” (211). Ultimately, the publisher wields nearly immeasurable power over whose voices to amplify and whose voices to prize.

Whereas Aldama’s collection of interviews centralizes the demand for increased Latinx representation, as well as the need for celebrating that which does exist, Kenneth B. Kidd and Joseph T. Thomas, Jr.’s *Prizing Children’s Literature: The Cultural Politics of Children’s Book Awards* analyzes books that are already prize-winning. In their introduction to this edited collection, Kidd and Thomas make note that their anthology cannot fully encompass all facets of prize-winning children’s literature, and nor should it. Essays in this collection range from analyses of various book awards, award-winning books themselves, to defying the award tradition altogether—as is the case with Rebekah Fitzsimmons’s “Prizing Popularity: How the Blockbuster Book Has Reshaped Children’s Literature,” which explores how the explosive popularity of some texts elide awards prestige, yet still garner widespread critical and financial success. Of particular import to the other collections explored in this review essay is Kidd and Thomas’s emphasis on “[s]o-called identity-based prizing,” which provides “revisionist understandings of literature in a diverse and pluralist society” (12). Broadly imagined, diversity plays into various essays in this anthology, but readers of this journal will perhaps be most interested in Marilisa Jiménez García’s essay on the Pura Belpré award.

The essay, “The Pura Belpré Medal: The Latino/a Child in America, the ‘Need’ for Diversity, and Name-branding Latinidad,” like many others in this collection, questions how diversity affects book awards, but Jiménez García’s unique approach charts the genealogy of the Pura Belpré award, so named for the Afro-Boricua librarian and children’s author. Jiménez García frames her history around questions of “need” as they pertain to Latinx children’s literature. Jiménez García maintains that Latinxs not be placed in deficit positions, even as these “needs” often place them as such. Jiménez García explains that this presumed lack of Latinx children’s literature rests on the erroneous belief that Belpré and others were “activists rather than . . . artists and writers” (108), coupled with the institutional disregard for Latinx literature as a whole. But Jiménez García argues that these two blows are counteracted by the Pura Belpré Medal, as it memorializes the existing Latinx children’s literary tradition while also serving as a reminder “that studying ethnic traditions should encompass the broader field of literary study” (115). This approach is particularly engaging as it connects to the other volumes addressed in this review essay.

Jiménez García’s essay necessarily should make us critical of what is and is not celebrated and how those decisions are made. This questioning is extended, in “The Last Bastion of Aesthetics? Formalism and the Rhetoric of Excellence in Children’s Literary Awards”, by Robert Bittner and Michelle Superle, both veterans of children’s book award committees, which discusses why and how book award processes must change to better celebrate diversity. Bittner and Superle provide two concrete suggestions for improvement (first, widen what is considered literary merit to account for contemporary interventions in the field of children’s literature, and, second, more rigorously vet potential award jurors), and their contribution is further extended by June Cummins’ essay “The Still Almost-All White World of Children’s Literature: Theory, Practice, and Identity-Based Children’s Book Awards” wherein Cummins advocates for increased intersectionality in awards decisions. Ramona Caponegro’s “Peter’s Legacy: The Ezra Jack Keats Book Award” joins with the questions of authorship, intersectionality, and awarding as presented above as she draws attention to questions of authorship and prizing as Keats is most famous and celebrated for his

work on *The Snowy Day*, about an African American boy, though Keats was not African American himself.

Outside of this U.S.-centric view of prizing, Clare Bradford, Abbie Ventura, and Erica Hateley each address the international side of prizing in their chapters. Whereas Erica Hateley's "The Guys *Are* the Prize: Adolescent Fiction, Masculinity, and the Political Unconscious of Australian Book Awards," examines international texts within the context of their own national culture, Bradford and Ventura turn their gaze to the transnational. Writing about the exclusion of international perspectives in awarded books, Bradford is right to point out the American exceptionalism of book awards, particularly those that pay lip service to internationality but do little to actually uphold those values. Her analysis of Australian, Printz Award-winning and honor books demonstrates "books that travel readily between cultures and nations are often said to possess 'universality,'" which equates to celebrated readership in the U.S. (27). But this is to the detriment of international literature, as all unique cultural markers are effectively erased (or nonexistent in the first place). Like Bradford, Ventura agrees that the international is underrepresented in children's book awards, and those books which are awarded, then reproduce the privilege with which American readers are familiar. Ventura's data sets about book awards which celebrate works in translation clearly demonstrate the insignificant impact such awards have in comparison to, say, the Newbery Award. The perspectives provided by these three scholars demonstrates that children's literature scholarship outside of the U.S. and Britain needs much more critical attention. Bradford, Ventura, and Hateley provide cogent analyses that clearly demonstrate how this research can and should be done.

Likewise, in her chapter "Race and the Prizing of Children's Literature in Canada: Spotlighting Canada's Governor General's Literary Awards," Barbara McNeil also advocates for more inclusivity in children's book awards, particularly in Canada. McNeil contends that intersectional awarding practices will be in service of an agenda "of humanization and social justice" (141). Likewise, Joe Sutliff Sanders, Katlyn M. Avritt, Kynsey M. Creel, and Charlie C. Lynn point out in "How Award-Winning Children's Non-fiction Complicates Stereotypes," that awarded nonfiction texts often provide humanized portraits of both heroes and villains. That is, they advocate for books that do not artificially pose the 'good guys' against the 'bad guys,' as humanity is much more complex than that. This view is significant and, as Sutliff, Avritt, Creel, and Lynn acknowledge, controversial. But it does offer unique insight into whose voices are heard and celebrated. McNeil and Sutliff, Avritt, Creel, and Lynn encapsulate the need for egalitarian representation when they examine how attempts at impartial portrayals of diverse characters and events are awarded and promoted.

Beyond these perspectives, *Prizing Children's Literature* also considers film, archival projects, and awards. Peter C. Kunze's essay "Finding Nominations: Children's Films at the Academy Awards," explains the relative infancy of the Academy Award for Best Animated Feature. The recognition of children's films or films that center children or childhood are of particular importance, but Kunze is careful to point out that "the reception of children's cinema" may complicate "our understanding of children, childhood, and children's culture" (152). Just as the documentaries in *Telling Migrant Stories*, which square the experiences of child migrants, constitute a revision of our understanding of both childhood and migration, these award-winning films equally evoke questions of how childhood is figured within the cultural imagination. *Prizing Children's Literature* additionally shows perspectives on awards given not necessarily for literary quality but instead for contributions toward building archives, as is the case with the University of Southern Mississippi Medallion, explored in Emily Murphy's "The Archive Ward, or the Case of

de Grummond's Gold." Murphy's points are particular because of the Medallion's emphasis on archival growth and not on a singular book's distinction. Despite its brevity, this chapter is exemplary because of its unique perspective on archives and awards, which differs greatly from analyses on traditional award given for literary merit.

Michael Joseph and Joseph T. Thomas, Jr. "Apologia" also stands apart, but perhaps for the wrong reasons. Initially, I thought this essay was printed incorrectly; but after communicating with the editor, I was informed that the experimental form of this essay was purposeful, but an explanatory note detailing how the essay is to be read has, unfortunately, been omitted from printing. While all other essays are printed in a single column of text, this essay had two columns, not read side-by-side but on subsequent pages so that when one finished the essay, reading the left column, one must turn back to the beginning and read only the right column. That Joseph and Thomas explore how play impacts children's poetry, within the context of *The Lion and the Unicorn* Award for Excellence in North American Poetry, lent some whimsy to having to read the piece in this confusing way, but without knowledge of the missing note, I fear others will not have such an experience while reading.

In the final chapter, Kidd concludes with an introspective call for scholars to interrogate how their various academic affiliations participate in prizing and awarding both literary and scholarly endeavors. In this vein, Kidd's essay largely explores the Phoenix Award, given by the Children's Literature Association (ChLA) and celebrating "books published 20 years prior that did not receive the recognition they deserved" (196). Kidd calls this "a rescue operation across time" (196), though he also notes that the award does not garner the same blockbuster prestige as the Newbery, but instead often constitutes a reinvigoration of scholarly attention.

Like the texts given the Phoenix Award, the books, stories, and poems that Ann González explores in *Postcolonial Approaches to Latin American Children's Literature* are often overlooked, both because they are historic works and because they were published outside the United States and thus beyond the purview of children's literature studies, which tends to centralize Anglophone literature. González's analysis in this monograph is built around what she calls a postcolonial double bind. She explains that this dual marginalization causes postcolonial children to be "continually pulled in opposite directions (between tradition and modernity, between inside and outside, between community values and state apparatuses, and between the local and the global)" (113). For González, however, the double bind provides a useful lens with which to view Latin American (that is, from Central and South America) children's literature. Ultimately, then, her goal in *Postcolonial Approaches to Latin American Children's Literature* is to apply postcolonial theory, particularly the notion of the double bind, to Latin American children's literature, paying special attention to depictions of resistance in these texts.

This selection is wide-ranging and chosen "based on personal preference, familiarity, and intrigue because these texts have caused me problems," writes González (xii). This criterion, or lack thereof, is one of the more confusing parts of this monograph. While the texts she analyzes are, as she says, intriguing, this is sometimes not enough to unify her examinations. Nevertheless, González's work provides a much-needed counterpoint to children's literature studies—as Kidd and Thomas's as well as Aldama's volumes reveal: children's literature needs more transnationalism and a greater integration of Latinx and Latin American studies into its research models. González is aware of this and, because of her readership's perceived unfamiliarity with both the texts she analyzes and the historical/social context from which those texts are produced, provides thorough contextualization throughout the monograph. Ranging from lessons on the history of independence from Spain to indigenous histories to etymological resources to

contemporary cultural notes, González astutely navigates the gaps in knowledge of her audience. She also includes the original Spanish of both her primary texts as well as critical scholarship from Central and South America, which is followed by bracketed translations by González herself. These rhetorical choices situate González's text, like Aldama's, as a good entry point into Latin American children's literature.

Like the authors and illustrators Aldama interviews and the many of the works detailed in *Telling Migrant Stories*, González highlights the recuperative nature of the texts she studies. For example, in Chapter 2, González analyzes various translations and adaptations of the Mayan *Popol Vuh*, which she ultimately concludes illuminate “the hope ... ultimately to insure the survival of this valuable piece of indigenous history and culture into the next generation” (48). This hints to González's later connections to Critical Race Theory and counterstorytelling which coalesce in Chapter 7: “Transculturation and Latin American Children's Literature.” While some of the other chapters in this monograph may not connect as well to her scholarly frame, Chapter 7 is particularly intriguing for its marriage of theory and close readings. Here, González's emphasis on counterstorytelling clearly develops her theory of the double bind, as she looks to the ways the texts she analyzes interject into colonial and postcolonial social systems and give voice to the Other. In doing so, González situates the literature she studies within its political and colonial past and highlights the Otherness of the characters present. González's analyses pay heed to all postcolonial subjects from colonizers, to mestizos, to indigenous peoples. This diversity opens González's readings of these texts and puts her in conversation with the wide-ranging analyses in *Prizing Children's Literature* and *Telling Migrant Stories*. All of these texts are concerned, in some way or another, with the way people tell their stories, how those stories are affected by geopolitics, and what we do with these stories as scholars of Latinx and Latin American literature.

Regardless of their varying subjects, these anthologies and the monograph urge us to meditate on the power of counterstorytelling and the need to promote the voices of minoritized creators and scholars. In doing so, each of these collections demonstrates that counterstorytelling is vital to understanding the Latinx experience and its place in continued scholarship. Each provides a unique look as well as a useful introduction into the various subjects they examine. Overall, these four texts create new conversations and provide entry points into scholarship on counterstorytelling in film, literature, and other media.

Cristina Rhodes, Texas A&M University – Commerce

“Review Essay: Ecocriticism and Latin American and Caribbean Cultural Production”

Anderson, Mark and Zélia M. Bora, eds. *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Lanham: Lexington Books, 2016. 329 pp. ISBN: 9781-4985-3095-8.

Hoving, Isabel. *Writing the Earth, Darkly: Globalization, Ecocriticism, and Desire*. Lanham: Lexington Books, 2017. 247 pp. ISBN: 9781-4985-2675-3x.

Murphy, Jeanie, and Elizabeth G. Rivero, eds. *The Image of the River in Latin/o American Literature: Written in the Water*. Lanham: Lexington Books, 2017. 193 pp. ISBN: 9781-4985-4729-1.

Nature's prominent place in the Latin American and Caribbean imaginary long predates contemporary ecocritical scholarship, and the last decade has proven particularly fertile for scholarship addressing Latin America's evocations of the environment. The two edited volumes and one monograph discussed here are part of Lexington Books' series "Ecocritical Theory and Practice," which has published dozens of volumes on the topic in the last four years. The books selected for this review illustrate the wide range of stimulating and promising interdisciplinary ecocritical approaches to Latin American cultural production today. They encompass the richness, complexity, and necessity of unpacking cultural engagements with the environment in a region at the forefront of both ecological crisis and tentative solutions.

Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America centers on the question of representation in the context of ecological crisis in Latin America. It comprises an outstanding array of interventions on the topic of how humans conceive our relationship to the environment, the consequences of the status quo, and pathways for forging non-destructive, respectful, and more sustainable relationships. This book makes an excellent contribution to shifting representational frames to produce new ethics. For example, attention to human activity's impact on the earth allows us to redefine capitalism not as an economic system but rather the confluence of racism and ecocide. This volume provides a wealth of intellectual stimulus for rethinking ecological crisis through Latin American cases, by invigorating readings of canonical literary texts like "Silva a la agricultura de la Zona Tórrida," *La vorágine*, and *Pedro Páramo* with fresh attention to the environment, as well as by drawing attention to films, documentaries, poetry, chronicles, and media with an explicit environmental focus. It is theoretically rich and should be of broad interest beyond specific national traditions or time periods.

Mark Anderson's introduction and Sharae Deckard's first chapter make a strong case for Latin America's centrality, as well as the importance of representation, for understanding and addressing the current ecological crisis. Anderson's introduction situates the crisis in the context of discourses from the Global North and South, introduces and engages debates on the so-called "anthropocene," and artfully weaves together the main contributions from each of the chapters, placing them in productive dialogue with one another. The four essays of the first section, "Declaration of the Crisis," analyze diverse portrayals of the crisis. Deckard historicizes Latin America's central position as a commodity frontier for colonial extraction and describes how patterns of exploitation are adapting now that there are no new frontiers. She also proposes a "world-ecological" model for literary criticism in this context of the contemporary crisis, one attune to how literature is both reflective and constitutive of world-ecological processes. Other contributions discuss representations of the Amazon and Colombia's Chocó; particularly persuasive is Lesley Wylie's reading of anthropomorphic trees and animistic forests that resist human-driven destruction in André Bello's "Silva a la agricultura de la Zona Tórrida," José Eustasio Rivera's *La vorágine*, and Juan Carlos Galeano's Amazonian poetry and documentary film.

The five chapters comprising the section "Representational Crises" illustrate some of the representational challenges posed by the crisis. Through an analysis of Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and Carlos Fuentes's *Aura*, Kerstin Olaff's chapter on gothic ecologies of the Mexican Miracle powerfully theorizes the intersections of capitalism, ecology, and social justice. The representations discussed in Anderson's contribution challenge the flattening effects of both cartography and modern satellite representations of the earth and seek instead "subaltern planetary subjectivities" that allow us to shift humans' relationship to the earth. Other chapters address bioethics in Brazilian media, disparate representational modes addressing Brazilian development

projects, and contrasts between an Appalachian novel and Argentine play about the effects of mountaintop-removal coal mining and genetically modified soybeans, respectively.

“Decolonial Ecologies” contains four excellent essays that focus on aesthetic and political approaches toward constructing other possible worlds. These include the Huichol model for bridging new materialism with indigenous cosmopolitics to defend sacred lands from mining ventures, a Mapuche model of spiritual ecology that counters Western anthropocentrism, and the rethinking of the hierarchical dualism of human/animal to place humans alongside animals as equal actors within the same environment.

The final section, “Ongoing Crises,” focus on representations and realities in three major contemporary flashpoints: the Amazon, the Nicaragua Canal, and Cuba’s uncertain transition. The authors of these three essays concur that despite some environmental concerns demonstrated by Leftist governments, such as Cuba’s achievements in sustainable food practices or the Sandinistas’ initial emphasis on agriculture, Leftist revolutionary politics alone have failed to create sustainable ecologies, as evinced by the destructive Nicaragua canal project or Cuba’s growing tourist developments. Perhaps one of the most salient common threads of the book is expressed in Diego Mejía Prado, Juan Carlos Galeano, and Herman Ruiz Abecasis’s reaction to the disappearance of a range of Amazonian sustainable practices that they chronicle: “Given the incapacity shown by Western leaders and planners of economies and life in solving the environmental problems that greedy markets create, the most convenient solution would be to consult the people who suffer most from the direct consequences of market pressures” (265).

As *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America* posits, indigenous ecologies, worldviews, and cosmopolitics offer important options for creating a different, nondestructive relationship with the environment. These options coalesce with posthumanist decolonial, ecofeminist, and new materialist concerns with overcoming the dualisms that structure the Western colonial matrix of power (culture/nature, human/non-human, etc.) driving the demand for never-ending growth, which will surely eliminate our conditions of survival, destroying humans, animals, and earth beings alike. The contributors to this book do not shy away from normative judgements and call for ethical responses that would build a non-anthropocentric and non-ethnocentric relationship with the planet. Without proposing a one-size-fits-all solution, they bring together a variety of useful theoretical tools for imagining a shift to the pluriverse and for listening to, collaborating with, and following the lead of indigenous ecologies.

Hoving’s *Writing the Earth, Darkly* explores how attention to the natural environment’s materiality in Caribbean postcolonial writings help us rethink what have traditionally been approached as social issues such as race, gender, and sex. As this impressive monograph reveals, writers from the islands, and of Caribbean descent living abroad, frequently read these social issues through the lens of nature or the earth. The writers whom Hoving studies (named below) use nature to conceptualize globalization, and to rewrite violent discourses concerning race, gender and sexuality: they challenge authoritarian notions of what nature is, and what is natural. Nature is also a way of positing interconnectedness among plants, humans, earth, and animals. Moreover, nature is an extra-discursive space that allows writers to express desire to become sheer matter, freeing up a space to relate to globalization extra-discursively. Notably, Hoving and the authors she studies understand that nature is no pure, authentic reality to idealize, but rather is itself imperialistic and already corrupted, so that a nature/culture binary fails to hold. From this perspective, purely material phenomena can be valued free of cultural judgments.

Hoving’s approach engages a range of relevant theories: postcolonial and globalization studies, ecocriticism, trauma studies, gender studies, queer studies, and transgender studies—none

of which has the last word. Rather, the scholar meets each work on its own terms, seamlessly shifting between pertinent theories to explicate clearly differentiated aspects of the texts in question. Edouard Glissant's seminal works of Caribbean theory, *Caribbean Discourse* and *Poetics of Relation*, constitutes a strong presence because of the affinity of his persuasive concepts with themes in many of the chapters, but posthumanism, new materialism, phenomenology, and psychoanalysis are also engaged extensively. As in *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America*, new materialism is especially relevant for overcoming the dualistic split between language and matter, which creates a space for desiring a return to pure matter that is "not rooted in bankrupt, destructive discourses" (4).

This book is organized around two major themes in Caribbean studies that are relevant for the social and the natural: connectedness and diversity. In the first section on connectedness, Hoving expertly analyzes alterity in Trinidadian-Canadian writer Shani Mootoo's 1996 novel *Cereus Blooms at Night*, mimesis in Trinidadian writer Lawrence Scott's 1998 novel *Aelred's Sin*, and empathy and exclusion in Antiguan-American Jamaica Kincaid's novels *My Brother* (1997) and *My Garden (Book)* (1999), respectively, to elucidate the myriad ways that flowers and other plants, as well as gardens and yards, are used to address the region's colonial legacies of fragmentation and plurality.

In Mootoo's work, the eco-feminist idea of unity with nature is unsettled by an unkempt garden connected to personal and collective trauma, thus illustrating what Hoving identifies as a distrust among women writers of utopian perceptions of the Caribbean landscape. Situating it within and against European traditions (dating to the eighteenth century) of understanding race and sexuality through the binary natural/unnatural, Hoving reads this novel as an engagement with "the challenges involved in embracing hybridity" (40) and the ambiguity of border-crossing. Without idealizing unity or erasing alterity, *Cereus* "queers" nature to explore organic transgenderism through tentative, mindful transgressions that recognize reality's complexities. Mootoo's literary "nature" can never be fully described or appropriated through Eurocentric colonial categories; the garden is destroyed when Western scientists enter to categorize it. Mootoo calls, rather, for an ongoing, subtle interaction with the world that is open to the other's response.

Hoving's analysis of *Aelred's Sin* through the concept of visual mimesis illustrates how its use of flowers propose a solution to mimesis's loss of self. Flowers signify the force of connecting, merging, and interlinking, evoking a sensual nature. As Hoving argues, this novel contains complex interplays of gazes, desires, colonial relationships, and objectification: subject/object positions are constantly exchanged in this novel, and "the homoerotic gaze that objectifies also invites response" (58). Flowers serve as intercultural mediators, allowing the sensual to take precedence over the textual, thus defying Western modernity. Through Elizabeth Grosz's reading of Merleau-Ponty's phenomenology, Scott's novel can be understood as an effort to redefine the body's need to see and be seen, touch and be touched, without taking recourse to the forbidding categories of a normative patriarchal, colonial psychology. Hoving demonstrates how the novel brings together "hopeful explorations of alternative epistemologies" through flowers, since they "bring together a wealth of global traditions of interracial and intercultural transgressions, both erotically and spiritually. As such, they reconnect dominant and marginalized histories of the world—diverse histories of violence, perversion, and intimacy" (67).

The pair of chapters on Jamaica Kincaid's works focus on the practices of garden-making and dwelling, which allow the novels to emphasize materiality and performance and to resist empathy and inclusion. Literary strategies of both connecting and disconnecting allow Kincaid's characters to relate to nondiscursive matter and to resist the empathy and connectedness that are

so central to ecocriticism. As Hoving posits, if empathy implies identification and therefore a loss of self, for Kincaid empathy is a class-related privilege that her characters cannot afford, for it would signify their annihilation. Rather, they desire a retreat to the material as a psychological strategy of survival. In tension with ecocriticism, Kincaid's evocation of the pleasures of acting (garden-making) emphasizes performance and action, resisting coherence, grand narratives, and the "soothing certitude of imagined space."

The second half of book centers loosely on writers from the Dutch-speaking Caribbean and Caribbean writers in the Netherlands—a welcome focus on lesser-studied authors—to explore a fascinating tension between the Dutch emphasis on openness and the postcolonial concepts of opacity and complexity to problematize the notion of diversity. For example, a chapter comparing Jamaican-Canadian writer Olive Senior with Michelle Cliff from Jamaica and Astrid Roemer from Surinam explores poetic renderings of locations as opaque knots where nature helps imagine relational interactions but not essentialist authenticities. Hoving's analysis of Surinamese Dutch poet Cándani also shows how postcolonial writers complicate European categories, with the focus here on gender and sexuality. Cándani's novellas provide an opportunity to situate transvestite or transgender (or homosexual) figures in Dutch Caribbean works as figure of crisis but also reconnection. These figures—vulnerable bodies in need of a sensual reconnection with both other bodies and the natural environment—resist dominant binaries that come from colonial frameworks, as well as postcolonial separation and alienation. Hoving's comparison of Dutch writer Hafid Bouazza's novel *Salomon* with Dutch-Caribbean writer Ellen Ombre's collection of stories titled *Vrouwvreemd* takes on the theme of diversity and exposes the limitations of Western-European and North-American abilities to imagine multiculturalism. They posit the need for a new understanding of nature, linked closely with discourses on multiculturalism, by making clear the tensions and inconsistencies of dominant views of nature. A chapter on opacity explores how Dutch immigrant writers deal with the discourse of openness and how the environment is deployed in their works. As Hoving makes abundantly clear, these writers deserve to be studied for the particular perspectives and critical insights they convey. Hoving achieves her stated goal to "trace the differences between the many roles played by nature and the environment in these innovative literary works, and explain why and how they help their readers to relate to the dizzying fullness of the global condition" (4) by reading Caribbean literary texts through diverse theoretical approaches that are engaged critically, cogently, and with admirable nuance. The final chapter reads as a conclusion that underscores the contributions and shortcomings of dominant theoretical approaches to the environment in literature and insists on an interdisciplinary approach to writers who address "the colonial heritage of the global contemporary" (221).

Finally, *The Image of the River in Latin/o American Literature* directly addresses how and what rivers signify within Latin and Latino American poetry and prose. Though clearly influenced by (and in dialogue with) contemporary ecocritical scholarship, this volume notably broadens this approach to discover how selected literary treatments of rivers and waterways dialogue with historical, social, and political contexts. The book is organized around two main themes that emerge from close attention to literary waterways: rivers that bring remembrance and rivers at/as thresholds or borders.

While the field of ecocriticism has only recently established itself, the relationship between humans and nature has been central to literatures of the Americas for centuries. By way of overview, the introductory chapter situates those that follow within a trajectory of five exemplary texts that illustrate the trope of nature in different historical periods: amazing and economically beneficial nature in Columbus's *Diary*, didactic and marketable geography as evoked in *Facundo*,

nature as a powerful agent in the regional novels *La vorágine* and *Doña Bárbara*, and an exploited nature that requires a non-Western, ecocentric ethics in Eduardo Galeano's *El libro de los abrazos*.

The first section contains three essays focused on rivers and memory, almost exclusively in the Southern Cone. Elizabeth Rivero's insightful study of Uruguayan author José Pedro Díaz's *Los fuegos de San Telmo* demonstrates that waterways play a prominent role in individual and collective imaginaries of the region. This narrative of personal memories tied to Río de la Plata, the Atlantic, and the Mediterranean (Italy) illustrates and anticipates by several decades many of the key tenets of memory and geography studies, such as how memory is tied to specific places, and that memory can be understood as an active synthesis of remembering and imagining.

The following two chapters focus on Argentina and Chile in their most recent dictatorships. Bridget Franco expertly demonstrates that the river is a fluid, complex, symbol that is central to memory in Argentina both before and after the dictatorship. Her contribution considers the significance of the physical Río de la Plata in the Parque de la Memoria on its banks, and specifically the floating statue *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*. She also analyzes the short story "La redada" by Leopoldo Castilla. Julia Kushigian's chapter brings together "Juego de cuatro estaciones" by Lilian Elphick, *El cuarto mundo* by Diamela Eltit, and *La frontera de cristal* by Carlos Fuentes. These works, with their physical rivers and menstrual flows, suggest the need to reconceptualize the relationship between nature and culture as a continuum rather than an opposition for the sake of environmental and social justice. Kushigian's interpretation of nature in these texts as cyclical, communal, and fluid suggests that through its destabilization of rigid binaries, "nature can be rescued as a site of memory and resistance, and the nature-culture continuum may imagine a fluid social order vibrant with collective voices" (69).

Fortuitous juxtapositions, such as reading Eltit alongside Fuentes, appear in several essays of the second section, as well. Jeanie Murphy's analysis of Mempo Giardinelli's novel *An Impossible Balance* suggests that the meticulously described rivers of the Chaco setting have agency as well as symbolic value for the novel's political-environmental critique. Her interpretation dovetails with Diana Dodson Lee's study of the hippopotami as animal agents in the same novel, which is included in the final section of *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America*.

Rebeca Hey-Colón's comparative study of Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera* and Nelly Rosario's *Song of the Water Saints* furthers the notion that rivers and waterways are powerful agents that can destabilize oppressive structures. In this incisive and persuasive essay that reflects extensive expertise on border studies, water is central to highlighting the tensions between natural and unnatural (or man-made) borders. As represented in these two works, rivers call for us to rethink the relationship between these two kinds of borders, not abolishing them but rather acknowledging and revising the violent actions that take place at man-made, policed borders. Rethinking borders through water—recognizing that its permeable, rippling, fluid qualities resist the control of man-made constructs—feels especially timely.

A view of water as a symbolic form of critique and resistance informs Kathryn Quinn-Sánchez's comparison of Juan Rulfo's "Es que somos muy pobres" and Rosario Ferré's "La muñeca menor," which focuses on the control of female sexuality in the patriarchy. This contribution uses feminist, postcolonial, and ecocritical theory to propose a model for subverting patriarchy through nature and a fierce defense of female sexual pleasure.

Manuel Gómez's overview of different modes of describing and depicting rivers in early colonial Spanish writings reveals how imagery of the river was central to imagining the Latin American geography, whether as *locus amoenus* or *locus horridus*. Finally, Renata Égüez's essay

on Leonardo Valencia's *El libro flotante de Caytran Dölphin* addresses the imagined flooding of Gyaquil and how inhabitants adapt to living in a city-gulf.

Victoria L. Garrett, College of Charleston

Review Essay: Finding a Space for Ethics in Southern Cone Post-Dictatorship Literature

Amador, Carlos M. *Ethics and Literature in Chile, Argentina, and Paraguay, 1970-2000: From the Singular to the Specific*. Houghton, MI: Palgrave Macmillan, 2016. 195 pp. ISBN 9781-1375-4871-9

Lavín Almazán, Vivian. *Mujeres tras las rejas de Pinochet: testimonio de tres ex presas políticas de la Dictadura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015. 261 pp. ISBN 9789-5635-8718-0

Lazzara, Michael J. *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison: University of Wisconsin Press, 2018. 256 pp. ISBN 9780-2993-1720-1

The growing trend of intermingling literary studies and ethics when analyzing the topic of human rights violations as expressed in literature since the end of the former Southern Cone dictatorships has not only established an interdisciplinary space for inquiry on the relationships between these fields; it has also brought attention to literature's important role in signaling the shortcomings in each country's respective process of restoring democracy during the post-dictatorship periods. These three books together address facets of these issues through their individual critical lenses and help illustrate the need for ethics in the analysis and production of testimonial literature.

Mujeres tras las rejas de Pinochet: testimonio de tres ex presas políticas de la Dictadura presents the testimonies in narrative form of three former political prisoners of the Pinochet dictatorship: Elizabeth Rendic, Valentina Álvarez, and Gina Cerda. All three women participated in varying degrees in the MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) or FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez) in the early years of the dictatorship and all were eventually captured and imprisoned for their "subversive" activities, serving lengthy sentences for their roles in undermining the military regime. The book does not recount a large amount of detail regarding the specific human rights violations that each woman experienced—all of them experienced varying degrees of abuse during their detentions. Rather, the book emphasizes their experiences of political imprisonment, the building of community inside of the prison, and the advancement of their educations which allowed them to reintegrate into society after their releases during the Transición and establish careers for themselves. Rather than casting the narrators as radical political operatives or terrorists, the book illustrates how during a particular historical context and political moment, even the most unlikely individual could become a participant in political resistance to an authoritarian regime.

The book also asks important ethical questions: to what limits would one be willing to go for one's beliefs? What does a just society look like? How has Pinochet's legacy persisted into the present? What steps must still be taken to remedy the fractured relationships in Chile's post-dictatorship society? Are there limits to forgiveness, and is it ethical not to forgive? The testimonies also underscore the shortcomings of the Transición not only through the individual experiences of the narrators, but also in their critiques of the complicity of various institutions—

ranging from the Chilean university system to the socioeconomic structures which favor the continued extreme economic inequality and harsh social hierarchy imposed under the neoliberal ideologies of the Pinochet regime. Thus, the narrators argue that the arrival of democracy after the dictatorship has been an incomplete and exclusionary process that has favored some and ignored the needs of others.

Lavín Almazán's text is unconventionally divided into thematic sections rather than chapters, although it is organized chronologically by the lives of the narrators, and jumps among the narrators based on common themes of experience in their testimonies. Lavín Almazán also inserts herself into the narrative at prudent points and reflects upon her own experiences during the historical moment, while not overshadowing the narratives of the three former political prisoners. In this way, the narrative shifts at moments between the first and third persons and the reader must be attentive to these transitions, which often happen subtly. While the text is based upon the content of prior face-to-face interviews that Lavín Almazán carried out with the narrators, the text has been skillfully adapted into written form and does a commendable job of preserving the integrity of the narrators' original voices.

By contrast to many other texts in this genre, this book maintains a strong component of gender analysis throughout the narrative and affirms the difference of the experiences between men and women political prisoners under the dictatorship. These differences should come as no surprise to those who are familiar with this genre and historical context; however, this book does an admirable job of illustrating how gendered differences resulted in radically different outcomes for political prisoners in this particular political context. One thing that this book does that others in this genre often do not is that it is much more collaborative in its approach. Rather than a single narrator, or a single narrator who represents a larger community, this book has a group of narrators recount their testimonies together. The narration of this book sets it apart as something special, as does the conclusion. The book closes by including the daughters of the former political prisoners and invites them to share in the legacy of their mothers' important roles in Chilean history. In this way, the book manifests a reflective character and considers how the actions of the narrators' generation have influenced the outcome for the next, and invites the next generation to consider their own social, political, and historical positions in the post-dictatorship moment.

Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet takes a much-needed look at the shortcomings of the Transición, including the notable deficiencies of the Rettig Commission. Lazzara notes that the Rettig Commission fell short of fully addressing the role of civilian society, through both active participation and inaction, in maintaining a political, economic, and social climate where human rights violations could and did take place. Much in line with the critiques made by the narrators of *Mujeres tras las rejas de Pinochet*, Lazzara notes that while the Transición governments may have had good intentions and that their gains were notable, they also fell short from eliminating the rampant socioeconomic inequality that continues to persist under the neoliberal economic model instituted under the Pinochet regime. Lazzara shrewdly signals that this economic model was endorsed by civilian society under the dictatorship and has not been broadly questioned since. He also notes that the media were and continue to be, "largely dominated by the political right" (4), and played an important role in authoring the narrative of the neoliberal economic model as the "salvation from Marxist degradation" (4-5).

Lazzara frames his first argument in understanding the Chile of today as the result of both complicity and complacency with the dictatorship and its policies – *complicity* meaning the direct involvement and active or tacit support of state terror and the neoliberal economic model that favors some and harms others; *complacency* referring to those who endorsed these systems both

during and after the dictatorship by either “inventing it or by administering it with implacable fervor” (6), and by benefitting from them at the expense of others. He understands complicit civilian society as having been “obedient” (6) to the dictatorship’s human rights violations and the institution of the neoliberal economic model that exacerbates and maintains the country’s socioeconomic inequality without questioning the status quo. Lazzara asserts that it was the complicity of Chile’s civilian society during the dictatorship that created the ripe conditions that generated Chile’s conditions in the present, and the complacency of those during the *Transición* and today which have preserved Pinochet’s legacy by maintaining the same conditions. While noting that complicity and complacency are markedly different though related concepts, Lazzara argues that the two feed one another and sustain the neoliberal model that maintains an environment of systemic violence and inequality in Chile.

Lazzara’s second argument points to the lack of ethics in complicit and complacent narratives of memory. He argues that such narratives, lacking in the vulnerability and accountability for *an-other* that are espoused by theorists such as Emmanuel Levinas, Judith Butler, Shoshana Felman, and Michel Foucault, fall short of an ethical standard which accounts for one’s actions and responsibilities to a larger community and for the *others* around us. Contrary to the “utopian conceptualization of first-person accounts” (8) which Lazzara champions, complicit and complacent memory narratives and speech acts are bound up in the individualistic neoliberal structures which intrinsically hinder accountability and responsibility for the *other*. In this way, complicit and complacent memory narratives come to be another commodity in the neoliberal economic model in which self-image and forms of knowledge are currency in a market of self-representation. While the two arguments may seem disassociated from one another, Lazzara ties these two threads together effectively, arguing that the social, economic, and narrative dynamics in complicit/complacent memory narratives are interrelated through their origins in neoliberal culture which “[forsake] autobiography’s intersubjective dimension [...]” (9).

The first chapter focuses on how complicit subjects create and disseminate what Lazzara calls “fictions of mastery”—a term he uses to describe narrative constructions in which the subjects try to “save face,” that is, a performative attempt to project a more positive self-image that does not require the subject to take responsibility for their actions. Rather than establishing these as outright lies, Lazzara rather calls these fictions “versions of the truth” (24) by which he means, “self-satisfying memory scripts” (24) which may contain factual accuracies, but also blind spots or subjective viewpoints that favor the narrative of the complicit subject. Lazzara’s central case study is that of Mariana Callejas, a literary writer and wife of the DINA agent Michael Townley—notable for his involvement in the assassinations of Eduardo Frei Montalva, Orlando Letelier, and General Carlos Prats. In Callejas’s works, Lazzara finds a complicit memory narrative that evades responsibility and accountability for the *other*. The second chapter considers the figure of Jaime Guzmán Errázuriz (founder of the Unión Demócrata Independiente, UDI), and how several individuals with political and familial ties to him have contended with his specter. This chapter first examines the memory narrative *Mi testimonio de fe* (2003) by Pablo Longueira. Next, *Chicago Boys* (2015) by Carola Fuentes and Rafael Valdeavellano is analyzed, which deals with the prominent figure of Sergio de Castro. Lastly, the chapter looks at Mateo Iribarren’s *El tío* (2013), which was produced by Guzmán’s nephew Ignacio Santa Cruz, who also prominently plays the role of his notorious uncle in the film. Through this chapter, Lazzara considers how Guzmán’s specter has been instrumentalized in three different ways. Chapter three addresses the figure of the passive accomplice or bystander, arguably neither and both a victim and/or perpetrator, who saw or heard about the human rights violations taking place under the dictatorship and either directly

or indirectly remained silent, whether from “fear, apathy, or self interest” (92). The chapter considers *Puño y letra: Juicio Oral* (2005) by Diamela Eltit, which centers on a secondary character, Hugo Alberto Zambelli, who was a bystander to the murder of Carlos Prats. For years he knew much, but said nothing of what he knew of the author of the crime, Enrique Arancibia Clavel. Within this context, the chapter addresses the themes of vulnerability, impunity, pain, and truth. The fourth chapter continues the analysis of the bystander in the figure of Jorgelino Vergara, “El mocito,” who as a youth served coffee and cleaned up the blood in clandestine torture centers under General Manuel Contreras. Vergara eventually came to work for the DINA and the CNI and later came forward with information after having been wrongly accused in 2007 of the murder of Víctor Díaz López, the well-known Communist Party leader. Lazzara considers how Vergara was portrayed in film, in the newspapers, and on television. This chapter shows how the media’s representation of memory narratives is a key component in the operations of complacency and complicity. The fifth chapter considers how neoliberalism has come to reform even the most revolutionary sectors. Notably, it looks at the figure of Marco Enríquez-Ominami, the biological son of MIR leader Miguel Enríquez and adopted son of Socialist senator Carlos Ominami. The chapter casts light on the intergenerational differences between the father and son’s politics—his father’s regarding the armed struggle and radical change and the son’s as a more neoliberalized leftist politics of today’s Chile. In doing so, Lazzara points toward, “a normalization of subjectivity that adapts to the neoliberal present and shies away from radicalized position of both the right and the left” (23).

The conclusion of the book makes a call to accountability and to vulnerability, which Lazzara implies are the tools for undoing complicity and complacency and for integrating a much-needed ethics into complicit and complacent memory narratives. Lazzara’s writing is lucid and scrupulous in details, following a logical procedure of argumentation and the presentation of facts and narratives that lead to his concluding remarks. His criticisms are well founded and substantiated by a great deal of textual evidence and research when taking on this contentious issue.

Ethics and Literature in Chile, Argentina, and Paraguay, 1970-2000: From the Singular to the Specific considers several literary pieces surrounding the Southern Cone dictatorships through a theoretical lens that investigates the relationship between ethics and literary/cultural production. The central theoretical framework of the book is premised on Peter Hallward’s book, *Absolutely Postcolonial: Writing toward the Singular and the Specific* (2004), from which Amador borrows Hallward’s modes of individuation/differentiation: the *singular* and the *specific*. Amador defines *individuation* as, “[t]he linkages between violent subjectification, or the creation of individual subjects” (vii). The *specific* in Hallward refers to the idea of subjects as constituted in their relationships with their environment and with one another, while the *singular* would see subjects as fragments without constituent relations between one another. Amador argues that by utilizing Hallward’s work on relationality, “an analysis of the implicit possibilities for ethics and politics is more visible, as a theory of relationality organizes intersubjective relations discursively” (2). This discursive element is central to Amador’s literary and ethical intervention. Amador asserts that language in all of its forms—from novels to political speeches, both in language of resistance and in language of dictatorship—organizes subjects into imagined communities (referencing Benedict Anderson) and using Deleuze’s terms, maps, “subjects and subjectivity at the deepest levels of ontico-politico-ethical subjectivity to bind them into a specific understanding of shared experience [...]” (6). Thus, through language, subjects like those under dictatorship are instilled with sets of ethical and political views as language participates in mapping subjects and

eliminating others in favor of the ideologies of the national project, such as the neoliberal economic model that Lavín Almazán and Lazzara speak of. This is the “radical evil” that Alain Badiou discusses in *Ethics* (2005), and which Amador integrates into his theoretical framework.

It is through this ideological and discursive project that the political and economic enterprises of the Southern Cone dictatorships were justified in ethico-political terms – this is echoed in Lazzara’s analysis of complicit memory narratives. “It is critical to remember that maps of relations among subjects are instantiated by power institutions, preserved in discourses, [...] and have the potential for plural uses [...],” Amador remarks (9). He goes on to say, “They not only mark the community’s network or conceptual map of ethically marked choices defining subjectivity, they can also persist as logics instantiated in everyday life long after they are first imposed by regimes or other institutions of power” (9). Here Amador shares a point which ties into Lazzara’s notions of complicity and complacency: the ethico-political logics defined discursively under the dictatorships persist in the complacent actions or inactions of everyday life, possibly for generations afterward, through the ethical attitudes which constitute the forms of subjectivity and intersubjectivity in which communities (including nations) are formed.

The other side of the logics of individuation from Hallward’s theory is that of the *singular*. Amador cites Hallward’s definition of the term in which, “the singular creates the medium of its own substantial existence or expression” (10), pointing out that dictatorship is produced through singular logic. Dictatorship defines who and what is or is not part of the community and is not constrained by any logic outside of itself, “through its transcendence of relations with other sorts or social or political power,” as Amador cites from Hallward (10). Under such a logic, all difference is subsumed into expressions that reify this singular position, reducing the plurality of voices, truths, and positions into one of solidarity propagated through a unified, single discourse. Amador points out that the Southern Cone dictatorships did indeed deploy singular discourses that would do away with subversion and consolidate the national project through the establishment of order as defined in singular terms. Amador, in tandem with Lazzara, asserts that such operations can also be applied to memory narratives. He proposes that considering the specific and the singular in these operations also allows testimonies to be regarded in other terms that reconsider the relationship between the individual and the collective, and question in ethical terms the responsibility of the individual to the community rather than interrogating the governmental forces alone, as Lazzara also suggests. In this way, a space of critique is opened up for greater questioning of individual and official narratives alike.

In a deeply theoretical reading, Amador engages the work of the art movement *Escena de avanzada* – particularly Diamela Eltit’s *Lumpérica* (1983), Augusto Roa Bastos’ *Yo, el Supremo* (1974), Horacio Verbitsky’s *El vuelo* (1995) which is the confessional of Adolfo Scilingo, and Roberto Bolaño’s *Entre paréntesis* (2004), among other shorter literary works and larger theoretical and critical pieces. In each “case study,” Amador illustrates how his theoretical framework premised on the aforementioned notions of singular and specific relates to the literary pieces in order to underscore the importance that literature and cultural production have in shaping sociopolitical reality through relationality. Amador’s book is challenging, with an argument whose comprehensibility depends upon a relatively broad prior-knowledge of theory and philosophy. It would be helpful for the reader to have previously read Hallward’s work in order to better grasp Amador’s usage of these theoretical elements.

Together, the three books consider the relationship between literary/cultural production and ethics as new methods are proposed to reconsider the relationships and responsibilities between the individual and the larger post-dictatorship societies of the Southern Cone.

Catherine M. Brix, University of Notre Dame

Reseña ensayo: La literatura sudamericana después de las vanguardias

Lewis, Marvin A. *Nelson Estupiñán Bass: una aproximación a sus escritos*. Trad. Gabriela Díaz Cortez y Valentina Goldraj. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017. 247 pp. ISBN 9789-9786-2950-5

Nogueira, Fátima. *Poéticas del devenir: Lispector y Valenzuela*. Santiago: RIL, 2016. 244 pp. ISBN 9789-5601-0371-0

Wells, Sarah Ann. *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2017. 256 pp. ISBN 9780-8101-3454-6

Estos tres títulos presentan diversos abordajes sobre la producción literaria sudamericana desde la década del 30 hasta nuestros días y proponen relaciones originales entre diferentes literaturas, géneros discursivos y autores, alguno de ellos poco analizados hasta el momento. Uno de los posibles motivos de esta relegación ha sido el privilegio otorgado al estudio de las innovaciones literarias y experimentaciones del lenguaje producidas tanto en el período vanguardista como en la “literatura del boom” de los años 60, lo cual ha llevado a un análisis menos exhaustivo de la literatura producida a partir de la crisis económica de 1930 muchas veces concentrada en problemáticas sociales, políticas y culturales.

No obstante, desde la década del 80, esta literatura ha comenzado a analizarse conectando estética e ideología, prestando atención a la particularidad de la época y al interés de los autores. En este breve ensayo, presentaré tres libros que, precisamente, analizan escritores que comenzaron sus producciones literarias durante este período y cuyos análisis combinan tanto innovaciones literarias como problemáticas sociales. A pesar de la diversidad de temas y posturas trabajadas, la lectura de estos trabajos demuestra que, efectivamente, todavía quedan ciertos autores por explorar como es el caso del ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass, estudiado por Marvin A. Lewis. De igual manera, en su problematización de la noción de autoría, Sarah Ann Wells trabaja comparando diversos autores, como Jorge Luis Borges y Patrícia Galvão, poniendo a los dos en pie de igualdad, diluyendo, de este modo, la dicotomía entre forma literaria e ideología anteriormente presentada.

Otro tema interesante estudiado por estos libros es la comparación de autores provenientes de diversas nacionalidades y proyectos artísticos. Como puede verse, *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America* (2017) analiza obras brasileñas y rioplatenses, sumándose a la tendencia de incluir autores lusoparlantes en análisis comparados en cultura hispanoamericana, estimulado así los estudios luso- hispánicos, un subcampo dentro de la literatura y cultura comparada, que trabaja la relación de lenguas, culturas y herencias en español y portugués para los análisis en Latinoamérica y la península ibérica.

En esta línea se ubica *Poéticas del devenir: Lispector y Valenzuela* (2016) de Fátima Nogueira, profesora asociada de español de la Universidad de Memphis, quien compara las obras de Clarice Lispector y María Luisa Valenzuela siguiendo la noción de “devenir” de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En este libro, el primero que presentaré aquí, Nogueira sostiene que el concepto

de devenir aproxima la obra de estas autoras desplazando “la escritura hacia lo inhumano, lo impersonal y lo asignificante” (15) permitiendo estudiar múltiples dimensiones filosóficas como la dispersión del sujeto y el uso del lenguaje (11). De este modo, el libro se divide en diferentes “devenires” presentados en relación, en primer lugar, a las obras de Lispector y, en un segundo momento, a las de Valenzuela.

Luego de una breve “Introducción” donde Nogueira expone los objetivos de su trabajo, comienza el capítulo sobre el “Devenir Animal”, ese “conflictivo encuentro de lo somático y lo psicológico” (18) que se ubica en un espacio intermedio entre otros devenires abordados con posterioridad en el libro. Aquí, Nogueira analiza *La pasión según GH* (1964), *La ciudad sitiada* (1948) y el cuento “El crimen del profesor de matemáticas” perteneciente a *Lazos de familia* (1960) de Lispector y los cuentos de *Simetrías* (1993) (sobre todo “Si esto es vida, yo soy Caperucita Roja”) de Valenzuela. Este análisis supera el simbolismo de los animales que protagonizan las narraciones, concentrándose en el intercambio de fuerzas entre estos y los personajes humanos.

En el segundo capítulo, Nogueira aborda el “Devenir mujer” en la novela *Cerca del corazón salvaje* (1943) y el cuento “Amor”, también de *Lazos de familia* de Lispector, mientras que, en el caso de Valenzuela, analiza la novela *La travesía* (2001). Partiendo de la influencia del devenir en la idea diferencia sexual, la autora observa cómo en estas narrativas opera la política de producción de significados y subjetividades subyugados por el sistema de exclusión binario que impone restricciones a la mujer. Al mismo tiempo, estos textos “incorporan lo inhumano (configurando) una poética (...) que empieza con el devenir mujer para culminar en un devenir imperceptible” (123).

Precisamente, este devenir es el que se trabaja en el tercer apartado del libro. Según Nogueira, en el análisis del “devenir imperceptible” los personajes deshacen su forma humana para entrar al plano de la inmanencia. En el caso de Lispector, Nogueira vuelve a analizar *La pasión según GH* agregando *Una manzana en la oscuridad* (1961) y *Un soplo de vida* (1978). Según la autora, esta última y *El gato eficaz* (1972) de Valenzuela son “innovación(es) literaria(s) radical(es)” que presentan un quiebre con la noción de causalidad y rechazan cualquier intento de que la realidad narrada sea interpretada (147). Así, el discurso se convierte en una “modalidad de devenir, revelada en su poder de activar lo impersonal, lo asubjetivo y lo inhumano” (152).

Esta concepción del proceso creativo que desliga al autor de la obra o que concibe a la escritura como un proceso incompleto conduce al “devenir escritura”, el último capítulo del libro. Aquí, Nogueira vuelve sobre los anteriores textos de Lispector agregando *Agua viva* (1973) junto con *Como en la guerra* (1977) y *El mañana* (2010) de Valenzuela. Específicamente, Nogueira conecta el tratamiento del lenguaje en las obras más recientes de la autora argentina y de Lispector, en tanto presentan diversas “fisuras discursivas” y “ambiguos retorcimientos del significante” (207) al tiempo que ambas entablan variadas relaciones entre escritura y cuerpo.

En su última página, este capítulo incluye una breve recapitulación donde la autora menciona el vínculo entre la escritura de Lispector y Valenzuela en relación a diversas formas de devenir exploradas en el texto. Esta conclusión podría formar parte de otro capítulo que, además, incluyera un repaso de los principales argumentos del texto, contribuyendo así la cohesión argumentativa de una lectura que, casi con seguridad, llevará varios días. De hecho, esta complejidad de *Poéticas del devenir* se incrementa debido a otras referencias filosóficas como Spinoza y Lacan que han influenciado a Lispector y Valenzuela respectivamente. Asimismo, se mencionan nociones de Kierkegaard, Levis Strauss, Merleau Ponty y Brecht por citar algunos, lo que transforma este libro en un trabajo no solo para especialistas en literatura del Cono Sur- Brasil sino también en filosofía.

Claramente, la puesta en relación de esta variedad de escuelas teóricas con la obra de Lispector y Valenzuela representa un gran mérito de Nogueira cuyo conocimiento en teoría crítica y literatura le permite vincular varias ideas. De este modo, su trabajo con el concepto de devenir podría resultar atractivo para los lectores de Deleuze y Guattari no familiarizados con las obras de Lispector y Valenzuela; lo cual contribuiría a un mayor acercamiento a estas dos autoras desde otros campos.

Respecto a la organización y presentación del libro, si bien la conexión entre los devenires resulta lógica, ya que un devenir se vincula al siguiente, cada capítulo podría dividirse en varias partes, a modo de agilizar la lectura. Por otra parte, la sección titulada “Devenir imperceptible” cuenta con algunos errores (posiblemente de tipeo) en relación a eventos históricos argentinos. Por ejemplo, el libro habla de la “dictadura militar de 1973” (155) cuando la última dictadura comenzó en 1976 o “el peronismo de 1983” al referirse al peronismo de 1973. Finalmente, al analizar la novela de *La máscara sarda: El profundo secreto de Perón* (2012) de Valenzuela, resulta dudosa la afirmación de que Perón “pertenece a un grupo de dictadores” (152). Entiendo que podría tratarse de una clasificación de este texto como una “novela del dictador” aunque Perón no lo haya sido, o tal vez Nogueira se refiere a la introducción de algunas características autoritarias de su gobierno. En cualquier caso, es necesaria una aclaración debido a que Perón fue elegido como presidente en democracia.

Igualmente, y como se ha dicho con anterioridad, la perspectiva comparada es un acierto de Nogueira ya que el concepto de devenir permite enlazar la obra de dos autoras proponiendo un abordaje original, más allá de las temáticas o el contexto de producción.

De igual manera, en *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*, Sarah Ann Wells, profesora asistente de literatura comparada y estudios folclóricos de la Universidad Wisconsin-Madison, propone un análisis comparado entre autores de Argentina, Brasil y Uruguay usando la figura del laboratorio mediático como un lugar donde la ficción “produce un circuito alternativo a la burocratización de los nuevos medios, especialmente el cine, la radio y la máquina de escribir” (xii). En su estudio, la autora plantea que la emergencia de estos espacios de experimentación se volvió prominente luego de la consolidación de estos medios, alrededor de los años 30. Así, los autores cuestionan estos medios y su posición privilegiada dentro del campo cultural, asumiendo una variedad de posturas: desde la crítica al rechazo tanto de los medios como de las estéticas vanguardistas que los precedieron. De este modo, la figura del autor no emerge como un creador de un mundos nuevos sino que se yuxtapone con figuras como las del “inventor, oyente, espectador, perceptor” (xii) precisamente animada por la presencia de los medios. De hecho, cada capítulo del libro explora una escena de recepción que reposiciona la noción de autoría (xiv).

El primer capítulo. “Conscripting Global Cinema”, estudia la transformación de la noción de autoría en relación al cine y las masas en los cuentos de *Historia Universal de la Infamia* (1935) de Jorge L. Borges y la novela *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão. De este modo, los autores establecen una alianza con los espectadores, ubicándose en su lugar. Así, para Borges el cine de Hollywood “habla el mismo idioma” que los espectadores al tiempo que produce el material necesario para una “historia universal” aunque, a diferencia de Hollywood, ésta termine de forma grotesca. Así, Borges no es solo un espectador sino también un re-organizador y creador.

Por otra parte, y siguiendo su idea de novela proletaria, Galvão le atribuye al cine soviético de vanguardia la posibilidad de crear una comunidad de espectadores. No obstante, este colectivo es más un deseo que una realidad porque en *Parque Industrial*, los espectadores del barrio industrial de Brás en São Paulo abandonan la sala porque no comprenden la película.

El capítulo 2, “Tunning in: The Late Modernist *Acousmètre*”, trabaja los fenómenos de la voz radial y al cine sonoro cuando se convierten en medios de comunicación ligados al mercado y al estado (53). Al referirse al “*acousmètre*”, la autora apunta a cómo la literatura de los 30 da cuenta de la materialidad de la voz sin cuerpo proveniente de estos medios. Con este propósito, analiza una serie de artículos de Mário de Andrade publicados en el *Diario de São Paulo* en 1931 sobre la relación entre la voz emitida por radio y el habla nacional. Por otra parte, Wells aborda el cuento “Muebles El Canario” (1947) de Felisberto Hernández publicado en *Nadie encendía las lámparas* (1947) donde se plantea la preocupación de la exposición inconsciente e involuntaria a la voz radial y la incitación de los oyentes al consumo. En ambos casos, los autores tematizan su rol como oyentes y no como productores. En relación al cine sonoro, ambos cuestionan la especificidad de este medio y el rol de la literatura frente a un cine “hablado” preguntándose qué podrían ofrecer los escritores si el cine y la radio pueden registrar la riqueza y la variedad del habla nacional (66).

En el capítulo 3, “Pounding Away at the Typewriter”, la autora deja de enfocarse en la relación entre el autor y el espectador/oyente para concentrarse en el autor como usuario. En su análisis de *Angustia* (1936) de Graciliano Ramos y *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector, la corporalización de la figura del dactilógrafo produce tensiones en el autor-productor del texto. De este modo, esta figura reestructura su rol previo de experimentador/a con la máquina de escribir para transformarse en un trabajador/a modificando su cuerpo en tanto la labor diaria requiere una postura, habilidad y hábitos (Massumi cited by Wells 86). En *Angustia*, la figura del autor adquiere tintes pesimistas, en tanto el dactilógrafo, Luiz Da Silva, se aliena de su trabajo porque, a pesar de que produce su texto a través de la máquina de escribir, él no es su creador o es un escritor fantasma y no puede admitir su autoría (88).

Igual que en *Angustia*, en *La hora de la estrella*, Macabéa, también dactilógrafa, intenta exponer su presencia. Así, lucha por lograr alguna autonomía respecto a Rodrigo, el narrador de la historia, dejando marcas en los manuscritos que reproduce ya sea con manchas de comida o con errores ortográficos. Al exponer esta tensión, Lispector apunta la disonancia entre el trabajo invisible y sin errores producido por la máquina y la defectuosa labor del cuerpo humano que la opera.

El cuarto capítulo, “The Residual Haptic. Feelership in Felisberto Hernández”, analiza tres cuentos de este autor en el cual se observan interrupciones que transforman la noción de autoría en una forma que Wells denomina “feelership”, un usuario caracterizado por su “curiosidad, receptividad y hasta vulnerabilidad a las sensaciones producidas por medios residuales, especialmente el cine mudo” (113). Desde su lugar de espectadores, los usuarios se convierten en un cuerpo encarnado, orientado por las dimensiones táctiles de este medio. Teniendo en cuenta este objetivo, Wells analiza “Las hortensias” (1940) del libro del mismo nombre y “El acomodador” (1946) y “Menos Julia” (1947) de *Nadie encendía las lámparas* (1947) y cómo la sensibilidad táctil y visual atraviesa la autoría en estos textos.

Finalmente, el quinto capítulo “Imaginary Media: Usership and the World’s Network” estudia medios proyectados o inventados. Wells termina su análisis sobre los laboratorios mediáticos recurriendo, precisamente, a posibilidades utópicas en tanto su potencialidad escapa a la burocratización y masificación. Con este objetivo, analiza la novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y los cuentos “El Aleph” (1945) de la colección del mismo nombre y “Funes y el memorioso” de *Ficciones* (1942), ambos escritos por Jorge L. Borges. Estos textos, a su vez, precarizan la escritura letrada: “en un contexto de nemotecnologías omnipresentes la escritura aparece como una tecnología de la escisión y el olvido” (146). La autora concluye que

estos medios forman parte de un proyecto mayor consistente en subsumir o someter la tecnología a experimentos o críticas que paradójicamente agotan su alcance (155).

Media Laboratories, recientemente reconocido por la sección Cono Sur de LASA (Latin America Studies Association) como el mejor libro de humanidades, observa el cuestionamiento de varios autores en relación a la consolidación de ciertos medios de comunicación. De este modo, este análisis, bien argumentado y con un extenso trabajo de archivo, plantea con claridad sus objetivos desde la introducción y los cumple hasta la última página presentando ideas de utilidad para la literatura comparada, la historia de los medios y la relación entre ambas disciplinas. Al mismo tiempo, su lectura podría sugerir un estudio de la figura del autor y su relación con el mapa mediático contemporáneo, caracterizado por redes sociales y plataformas de escritura y difusión digital de por medio.

La noción de autor, su labor y su relación con el contexto de la época también es tema del tercer libro analizado aquí: *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos* de Marvin A. Lewis, profesor emérito de español y de literaturas de la diáspora africana en la Universidad de Missouri, quien realiza una revisión y recuento de los trabajos publicados por el autor ecuatoriano. La concepción del autor es diferente a la que problematizan Wells y Nogueira, en tanto Lewis presenta un escritor comprometido con los sujetos y la posición política de su narración. De este modo, los trabajos de Estupiñán Bass asumen una naturaleza étnica y poscolonial que se vincula con la identidad afroecuatoriana del escritor. Al mismo tiempo, su simpatía con el partido comunista, que también podría vincularlo con los autores que analiza Wells como Graciliano Ramos y Patrícia Galvão, aparece en sus escritos al abordar la lucha de clases, la explotación laboral y la unión de los desposeídos. En muchos casos, al igual que otros autores que buscan llamar la atención sobre las injusticias sociales, Estupiñán Bass reflexiona sobre el trabajo creativo del escritor y su estrecha relación con la historia concluyendo así sobre la importancia de rescatar personajes o acontecimientos históricos olvidados. En este proceso, la literatura resalta la individualidad y la psicología de los personajes retratados lo cual permite un acercamiento con el lector. De este modo, Estupiñán Bass plantea un acto militante en su labor creativa enlazando su identidad afroecuatoriana, su escritura y su intervención en la política.

Lewis aborda estos temas desde la “Introducción” donde define a Estupiñán Bass “como el escritor más importante del siglo XX en Ecuador” (11) aunque, posiblemente por su prolongada estadía en Estados Unidos, su obra ha sido más trabajada en este país que en Latinoamérica. Siguiendo esta línea, Lewis propone llenar este vacío dedicando este libro a la obra del autor ecuatoriano. Así, el estudio se divide en cuatro capítulos donde se abordan diferentes géneros discursivos.

El primer capítulo “Poesía” es el más extenso y describe seis poemarios: desde las payadas como *Timarán y Cabuabu* (1956) y *El desempate* (1980) hasta las recopilaciones de *Esa golleta llamada poesía* (1991). Ya en sus primeros poemas Estupiñán Bass introduce la cuestión racial como tema primordial en tanto permite el abordaje de las desigualdades sociales desde un punto de vista que combina clase y raza. En estos poemas, además, rescata varias leyendas populares vinculadas a la diáspora africana como “la Tunda”, una mujer que roba a los niños y “el Riviel”, un personaje que circula por los ríos asustando a los navegantes.

El capítulo 2 está dividido en dos partes: cuentos y las obras teatrales. En estos géneros discursivos aparecen otros intereses del autor como su preocupación por los desastres naturales y el rescate de ciertos personajes históricos. La cuestión racial se reitera en su cuento “El milagro” (2003) y en obras teatrales como *La otra* (1973) donde la protagonista negra internaliza la superioridad racial blanca. Por su parte, el tercer capítulo describe las diez novelas publicadas por

Estupiñán Bass las cuales abordan “la situación de los negros en Ecuador, la identidad étnica, el mestizaje, el heroísmo, las guerras internas, la corrupción, la naturaleza de la religión, la intervención y la explotación extranjera” (138). Entre las más conocidas se encuentran *Cuando los guayacanes florecían* (1954), *El último río* (1966), *Toque de queda* (1978) y *Al norte de Dios* (1994), las cuales también fueron traducidas al inglés.

La disponibilidad de estas obras para los lectores angloparlantes puede deberse no solo a la presencia de Estupiñán Bass en los Estados Unidos sino también a la importancia de sus escritos para el estudio transnacional de la problemática racial. Así, el autor se convierte en una figura importante para los estudios de la diáspora africana ya que sus personajes establecen vínculos con los movimientos sociales por los derechos de los afroamericanos en países como Estados Unidos. Asimismo, la obra de Estupiñán Bass podría ser esencial para los estudios afrolatinos; en este punto, Lewis lo equipara al escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, sugiriendo un posible trabajo comparativo para el futuro.

De igual manera, Estupiñán Bass también adoptó una perspectiva nacionalista, al rescatar personajes históricos, alianzas étnicas en las batallas por la independencia o en defensa de los recursos, sobre todo de la provincia de Esmeraldas, territorio afroecuatoriano de donde proviene el autor. De hecho, en la novela *Los canarios pintaron el aire de amarillo* (1993) el autor insiste en que la división étnica entre afroecuatorianos y pueblos originarios perjudica intereses locales permitiendo la ocupación de las tierras por parte del “hombre blanco”. Igualmente, el uso de la tierra, los recursos naturales y las consecuencias para las poblaciones y la naturaleza de la región es otro tema abordado por el Estupiñán Bass que podría interesar a la ecocrítica.

Finalmente, el capítulo 4 introduce la prosa no ficcional de Estupiñán Bass que se compone, principalmente, de ensayos sobre personajes históricos olvidados y compañeros de militancia, escritores y educadores, que luchaban por combatir las desigualdades en Ecuador. De este modo, al abordar una serie de escritores que reflexionan sobre el contexto que los rodea, Lewis se aproxima al planteamiento de Wells, aunque no problematiza ningún período específico, ni observa cambios de postura o interés temático del autor de un período a otro. Respecto a ello, sería interesante saber más sobre la vida de Estupiñán Bass en los Estados Unidos, sobre todo considerando sus previas simpatías con el comunismo y su crítica a las empresas norteamericanas que explotan recursos naturales en Sudamérica.

De este modo, si bien Lewis cumple con el propósito planteado en el inicio ya que trabaja una variedad de géneros discursivos permitiendo el acercamiento a los lectores de habla hispana a la vasta obra de este autor, la combinación de temas y géneros discursivos no parece ser la más efectiva. Al realizar un análisis temático-descriptivo de las obras enmarcadas dentro de géneros discursivos se produce la reiteración de los intereses de Estupiñán Bass; así, la discriminación racial, la diferencia de clases, el imperialismo ambiental y la violencia aparecen tanto en su poesía como en sus cuentos y novelas, con lo cual el lector se ve obligado a reconstruir los intereses del autor de acuerdo a la época y el contexto histórico. Como trabajo inicial, *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos* resulta de utilidad en tanto presenta obras poco conocidas del autor y abre puertas a otros estudios más profundos sobre literatura ecuatoriana, afrolatina y afroamericana.

Para concluir, estos tres libros demuestran el interés de la academia norteamericana en una variedad de autores y problemáticas ofreciendo ideas y una gran riqueza metodológica en aproximaciones comparadas para el estudio de fenómenos culturales significativos en Sudamérica durante el siglo XX.

Fernanda Righi, University of California, Davis

“Reseña ensayo: Tres poetas del sexilio cubano en Estados Unidos”

- López, Manuel Adrián. *El hombre incompleto*. Miami: Editorial Dos Orillas, 2017. 53 pp. ISBN 9780-9988-4372-8.
- Gutiérrez Coto, Amauri. *A las puertas de Esmirna*. Leiden, Países Bajos: Editorial Bokeh, 2017. 108 pp. ISBN 9789-4915-1581-1.
- Alabau, Magali. *Amor fatal*. Madrid: Editorial Betania, 2016. 115 pp. ISBN 9788-4801-7371-1.

Manuel Adrián López (1969), Amauri Gutiérrez Coto (1974) y Magali Alabau (1945) son tres poetas cubanos que escriben tres poemarios acerca del sexilio cubano en Estados Unidos. Cada uno en tres etapas diversas recrea la nostalgia de la Isla y el nuevo espacio a partir de sus versos, más allá de las fronteras de Morón, La Habana y Cienfuegos hasta llegar a las calles de Nueva York, Arizona y la Florida. Manuel escribe el breve prólogo que acompaña *Amor fatal* (2016) de Alabau y le dedica el poema “Una mujer laboriosa” a Magali. Amauri, a su vez, dedica otro poema a Magali en *A las puertas de Esmirna* (2017). Esta intertextualidad e intratextualidad va más allá del acto de hacer un homenaje porque en dos fases generacionales recogen un mismo sentir que se hace eco en los títulos de sus libros: el ser incompleto, el estar a las puertas y lo fatal. Pero no hay amargura en estos postulados sino una reflexión de la nostalgia interna del poeta que expresa la translocación del espacio isleño de Cuba a Manhattan de una manera descriptiva sin alardes melodramáticos. El Caribe se concibe aquí como una isla a la deriva más allá de sus fronteras que se expanden en la experiencia del sexilio en Estados Unidos. O como afirma Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989)::

...dentro de la fluidez sociocultural que presenta el archipiélago Caribe, dentro de su turbulencia historiográfica y su ruido etnológico y lingüístico, dentro de su generalizada inestabilidad de vértigo y huracán, pueden percibirse los contornos de una isla que se repite a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo uno y diverso.

Los tres autores que nos ocupan son tres sujetos diaspóricos cubanos que en el sexilio de Nueva York, es decir, en su salida de Cuba por su orientación sexual, han sabido establecer su voz a través de la poesía para contar su experiencia. “Sexilio” es un término que ha sido acuñado por varios críticos, como Frances Negrón, Lawrence LaFountaine-Stokes y Alberto Sandoval Sánchez, entre otros, para referirse precisamente a este fenómeno. Se trata de aquellos que han emigrado de sus países porque su identidad sexual era un conflicto para su medio, en este caso isleño. Como ha dicho LaFountaine-Stokes, “Históricamente la emigración ha desempeñado un papel importante como opción de libertad y sobrevivencia... desplazamiento al que se ha denominado de ‘sexilio’”.

El hombre incompleto (2017) de López proyecta la trascendencia de la cotidianidad *queer*. Este hombre (in)completo busca su plenitud en el espacio de la poesía. Con un dominio magistral del poema breve, que se amplía en textos más extensos, se elaboran las ideas primordiales del

hablante lírico. López expande el “más allá” garcíaalorquiano del epígrafe que estructura el poemario (“No soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, sino un pulso herido que presiente el más allá” 6). Hay desencuentros (“definir esta unión/ de hombres cansados/ en retirada” 8), desaciertos (“dejar que el hongo del olvido/ se apropie de tus sentidos” 9), y realizaciones (“Debo escribir un libro/ donde te perdone/ para exaltar tus virtudes” 18). El balance final es cómo lo femenino también juega un papel poderoso en la constitución de una identidad masculina y *queer*, a través de las diosas familiares, como la imagen de la abuela que le hace un legado (“encontré una libreta/ rebotante de letras/ indescifrables/ que pertenecían a la abuela” 36). Esas mujeres transgresoras del Caribe son también una manera de completar nuestra hombría.

A las puertas de Esmirna (2017) de Amauri Gutiérrez Coto se estructura en tres partes, a saber, “Regresos”, “Parias” y “Glosando mis libros de estudio”. Esmirna es el segundo puerto mayor de Turquía después de Estambul. El poeta evoca en el título esa ciudad esencial como espacio de diálogo entre Oriente y Occidente y a la vez ese estar a las puertas de Esmirna, como decir a las puertas del mundo desde Turquía hasta Cuba y los Estados Unidos. Se trata del acto de emigrar como algo esencial de su vida para encontrarse con su intimidad: “No hay testigos, ni nada más, ni un pasado” (9). El hablante quiere partir de cero y la sensualidad completa ese cuadro: “Esta es mi nueva patria/ tú sentado en mis piernas” (11). Dos de los mejores momentos del libro son el homenaje que hace el poeta a las víctimas de la discoteca *Pulse* en Orlando tras el tiroteo que le quitó la vida a 49 personas LGBT y la reescritura de poetas *queer* caribeños de Puerto Rico y Cuba a partir de varios epígrafes que glosa en su propia poesía. Aquí Gutiérrez Coto se inserta en el *continuum* de un quehacer literario propio reconociendo a sus pares y “parias”, y uniendo su voz a la de ellxs en medio de esa isla *queer* que se repite hasta la Florida en medio de la tragedia.

Amor fatal (2016) de Magali Alabau tiene la organización teatral de dos actos o dos jornadas y el aliento de poemarios anteriores como *Electra*, *Clitemnestra* (1986) y *La extremaunción diaria* (1986). *Amor fatal* es la última entrega de Alabau que completa la serie de poemarios lésbicos que podrían leerse como una sola obra magna, desde los ya mencionados hasta *Hermana* (1989), *Hemos llegado a Ilión* (1992), *Liebe* (1993), *Dos mujeres* (2011) y *Volver* (2012). Ocho libros de poemas que completan una carrera teatral que se desarrolló hasta mediados de los años 80 en Cuba y Nueva York. La fuerza del tono de combate de la poesía de Alabau se recoge en su mejor expresión en *Amor fatal*. Los dos actos o jornadas son dos actitudes frente al amor y a la vida: “¿Por qué una canción,/ un rostro nos arroja hacia el pasado/que ya no puede recorrerse?” (15) y “¿Quién llora cuando las hojas caen,/ cuando el agua sin cesar las ahoga, y vuelven a la tierra/ acunando gusanos moribundos?” (51). El país de la nostalgia, la manera como un gesto de la amada, un olor, una canción le hace recorrer la distancia hacia un pasado irrecuperable, como diría Marcel Proust, y son el material del canto de Alabau, así como una hoja que cae y es devorada por los gusanos. La derrota se asoma en sus versos en poemas como “Sin un quilo” donde la hablante lírica aclara: “Pintar una vez más las paredes,/ tapar los huecos con yeso,/ cubrir las heridas con yeso,/ blanco, yeso, vendas.// Contra la ventana/ que da a la escalera de incendio,/ una cama pequeña,/ un catre más o menos” (76-77). La precariedad de tapar con yeso las heridas y pintar las paredes se trastoca en los objetos de la nostalgia que se describen contra la ventana como una cama o un catre. O los efectos del teatro: “El teatro tira para un lado, te tuerce/ y hace que te crezcan las pestañas./ Te pinta de rubia,/ te pone morado cada ojo./ Eres tú, soy yo, interpretando” (52) en ese “Buscar un escenario y no un apartamento” (52) donde “Los muebles son los *props*” y el amor entre dos mujeres es una escena teatral.

Gutiérrez Coto hace otro tanto cuando equipara esa precariedad con su discurso poético tal como Alabau lo ha hecho con el acto de pintar las paredes: “Las letras, las sílabas, los versos,/ las

estrofas, los poemas/ se suceden sobre el lino/ de estas sábanas/ revueltas” (44). Mientras López en la instancia de su “hombre incompleto” apunta: “Todos estamos pendientes/ de la espera/ del derrumbe/ de quién vendrá a/ suplantar al grandulón/ pero nadie me pregunta, qué quiero” (38). Cada uno de estos tres poetas en su onda de frecuencia particular escribe sobre la experiencia del sexilio a través de la fuerza de la nostalgia, pero reconstruyendo nuevos espacios de subsistencia porque en el acto de translocarse de Cuba a Estados Unidos la creación literaria ha sido la consigna para ir más allá del “Cuando salí de Cuba” de una primera generación de exiliados, que no sexiliados cubanos y construir un espacio propio allende el mar. Tanto Manuel Adrián López en *El hombre incompleto* como Amauri Gutiérrez Coto en *A las puertas de Esmirna* y Magali Alabau en *Amor fatal* completan una experiencia de vida a través de la poesía. Son tres instancias en las primeras dos décadas del siglo XXI donde una poesía *queer* del sexilio cubano se escribe más allá de rencores anteriores. Estos tres poemarios, cada uno en su estilo, aportan y afirman otra perspectiva que resume muy bien Alabau en estos versos: “Ayer por poco lloro,/ por poco ya no lloro” (104). Como dijera Alejo Carpentier en *El camino de Santiago*: “Dice ahora, a quien quiera oírle, que regresa de donde nunca estuvo”.

Daniel Torres, Ohio University

Alba, Tyto. *La casa azul*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2014. 59 pp. ISBN 9788-4156-8568-5

Entre las pocas obras dedicadas a la relación entre Frida Kahlo y Chavela Vargas, encontramos la novela gráfica *La casa azul* (2014), del autor Tyto Alba. Esta novela gráfica tiene el valor de incluir a Chavela Vargas en la literatura referida a Frida Kahlo, en la que Chavela ha sido generalmente negada o solamente nombrada de soslayo. Esta obra se basa fundamentalmente (y así se afirma en los agradecimientos) en una transcripción del texto más importante acerca de la relación entre ambas mujeres: la obra autobiográfica de la propia Chavela Vargas, narrada por José C. Vales: *Y si quieres saber de mi pasado* (2002). En *La casa azul*, las ilustraciones de Tyto Alba mantienen ese ambiente de surrealismo de las obras de Frida, siendo la mayoría de las escenas *flashbacks* referentes a la memoria. Entre las ilustraciones de Alba encontramos, además, algunas reproducciones de los propios cuadros de Frida en la narración (21, 22, 23, 24). Las viñetas en las que se desarrolla la acción son marcadamente oscuras en contraposición a aquellas que reviven el mundo de Frida, tan colorido y vibrante como sus propios cuadros.

La casa de Frida nos remite no solamente al espacio que definió a la pintora o al espacio mágico en el que se desata el amor de Diego y Frida, sino también al que definió también el amor entre las dos mujeres y el propio desarrollo personal y artístico de Chavela Vargas. Y, si la autobiografía de Chavela Vargas es casi la única historia sobre la propia cantante y la relación entre ambas artistas, en *La casa azul*, aunque se le otorga nueva representatividad a dicha obra, Chavela deja de tener voz propia para pasar a ser una narradora testigo, nunca protagonista. Desde las primeras viñetas, encontramos a un visitante español, a un mesero y a Chavela en una cantina de Coyoacán. El mesero se refiere a Chavela como “[una] señora [que] fue una cantante muy popular, ¿sabe? Usted no la conocerá...” (8). Así, desde el comienzo se constata en la novela gráfica el anonimato de la figura de Chavela en relación con Frida, en contraste con su propia fama personal en el mundo musical. Toda la escena en la cantina nos recuerda inevitablemente a la escena de la película *Frida* (2002), de Julie Taymor, a la que la propia Chavela se refiere en su obra; película

en la que la cantante tampoco está presente en ningún momento del relato de la vida de Frida, excepto en esa cantina, cantando con su característica voz desgarrada la canción del amor de ambas: “La llorona”.

En *Y si quieres saber de mi pasado*, Chavela, aun dedicando un capítulo entero a Frida, puede hablar de su propio pasado, de su niñez en Costa Rica, de la lucha por el libre ejercicio de su sexualidad, de sus comienzos en México, de su etapa en España. En *La casa azul*, sin embargo, durante algunas viñetas Chavela osa transcribir exactamente algunas escenas de su propia obra, incluyendo diálogos exactos: “¡Espero que algún día en cada casa de este pueblo haya una lesbiana y un maricón!”, grita la Chavela dibujada, como lo gritó la Chavela real al despedirse de Costa Rica (10). Pronto, sin embargo, el visitante español interrumpe a la cantante y devuelve la atención a Frida y Diego. Las siguientes viñetas son reconstrucciones, con algunos cambios en el orden, de lo que Chavela cuenta en su obra sobre su estancia en La Casa Azul, sobre el pasado de Frida y sobre aquello que las unía, comenzando por los dolores físicos desde niña y su conexión con lo mágico, con lo chamánico: “En eso ya nos empezamos a parecer, la poliomelitis también me atacó de niña [...]. También los chamanes me salvaron cuando, al nacer, vine al mundo medio ciega” (17). Chavela dice sobre Frida, “Con ella aprendí tanto... era muy espiritual. En lo más profundo era mística” (43).

Es necesario destacar, a favor de esta novela gráfica, que el propio capítulo que Chavela dedica a Frida lo dedica precisamente a eso: a Frida, y al amor entre Frida y Diego. Chavela no ofrece más que algunos detalles de su intimidad, los cuales están incluidos en *La casa azul*, tales como la referencia a la espiritualidad que ambas compartían, la natural inclusión de Chavela en el matrimonio de los dos pintores y el breve reencuentro que muchos años después tuvieron las dos mujeres a través de una de las ventanas de la casa azul. Chavela Vargas insiste una y otra vez en su obra, con su característico humor ácido, en que ella no forma parte del activismo LGTBI que opta por abrir su intimidad emocional al mundo: “habrá quien espere que hable aquí de camiones y acostones, y quien busque la lista de mis amantes, de las mujeres que me amaron y de las que amé. Pero éste no es el lugar; para ellos escribiré una carajada de libro que se titule *Vida de la Vargas fornicando ante el sagrario*” (*Y si quieres*, 25). En este sentido, *La Casa Azul* se ajusta al texto original, y en las primeras viñetas presenta a una Chavela que se disgusta por que la casa azul se haya convertido en un museo que pervierta el recuerdo de Frida: “y ahora hasta los japoneses vienen a husmear las intimidades de mi pobre Frida” (8).

La casa azul tiene, pues, el valor de tomar las memorias de Chavela y visibilizarlas en torno a la figura de Frida; pero, de alguna manera, resitúa a la cantante, quien pasa de ser protagonista a ser narradora testigo.

Xiomara Núñez-Rodríguez, Arizona State University

Cabello Hutt, Claudia. *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette: Purdue UP, 2018. 240pp. ISBN 9781-5575-3807-9

La contribución fundamental de Claudia Cabello Hutt en *Artesana de sí misma* radica en la perspectiva de una escritura que permite conocer el deseo de Gabriela Mistral por convertirse en una intelectual transnacional, atendiendo a las dos dimensiones donde puede inscribirse tal deseo: cuerpo y palabra.

Luego de la repatriación a Chile y posterior digitalización del legado Atkinson en el año 2007, la academia chilena ha esperado una biografía de Mistral capaz de unificar el otrora fragmentado y disperso archivo de Gabriela Mistral. Aunque Claudia Cabello Hutt clarifica desde el inicio que no viene a llenar este vacío biográfico, me parece que sí lo hace, no porque siga una linealidad cronológica, sino porque la indagación de ciertas dimensiones temporales y espaciales remite a la integralidad del sujeto, con especial atención en los primeros años de formación e internacionalización (1904-1930).

A través de sus cinco capítulos, la autora informa sobre las decisiones que Mistral tomó para forjar su camino como intelectual pública, contando cómo fue adhiriendo a géneros no hegemónicos para escritoras de la primera mitad del siglo XX. Por esto, en *Artesana de sí misma*, la utilización del género epistolar y ensayístico funcionan como una *via regia* al dinamismo del deseo subjetivo de Gabriela Mistral, logrando desestabilizar narrativas hagiográficas y monolíticas sobre el lugar liminal y excéntrico al que se le ha confinado dentro de los estudios de la historia intelectual latinoamericana, problematizando la supuesta meritocracia donde es “premiada” por su esfuerzo o el supuesto destino donde es “descubierta” por su genialidad.

En los tres primeros capítulos, *La construcción de una intelectual transnacional: Intervenciones laterales y De la provincia al continente*, Cabello Hutt se encarga de desmenuzar las estrategias utilizadas por Mistral para consolidarse como una intelectual profesional de influencia hemisférica. Ya desde el primer capítulo, Cabello Hutt postula que el rol de maestra y la identificación con la educación le sirvieron a Mistral como “campamento base”, especie de refugio marginal desde donde salir a la esfera pública internacional, para re-entrar a Chile desde su exilio forzado de intelectual moderna. La metáfora de los campamentos base como estrategia de intervención discursiva, le permite a la autora articular la dialéctica de la retórica mistraliana que por un lado acepta el lugar asignado (maestra, rural, mujer, mestiza) y por otro lo desafía, utilizando clásicos artilugios de inferioridad o “tretas del débil” (Sor Juana Inés de la Cruz).

El principal aporte de estos capítulos es que logran desmitificar creencias muy arraigadas en Chile—incluso entre quienes se consideran expertos mistralianos—sobre el total y absoluto desconocimiento de Gabriela Mistral hasta su invitación oficial a México en 1922. Por el contrario, Cabello Hutt afirma: “Por medio del análisis de ensayos, epistolarios (publicados y algunos inéditos), revistas y libros de la época, he establecido que la internacionalización de Mistral comienza casi diez años antes de su salida de Chile. Comprender los mecanismos de internacionalización de Mistral, su sorprendente capacidad de creación de redes con intelectuales, políticos y otras figuras públicas, así como su activa participación en los discursos latinoamericanistas de su tiempo, no solo ilumina la trayectoria de Mistral, sino que revela las dinámicas del campo cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX” (98).

En el tercer capítulo, la sección *Estados Unidos antes del Nobel* merece una mención especial tanto por lo inexplorado del tema, como por apuntar a la amplitud de conciencia de Mistral. Siguiendo el modelo de *networking* planteado por Marina Camboni, Cabello Hutt indaga en la relación de Mistral con EEUU a partir de correspondencia inédita con las norteamericanas Anna Melissa Graves y Alice Stone Blackwell. Reconstruyendo las redes—divergentes o convergentes—que Mistral tejió tanto con el feminismo, como con el proyecto panamericano de corte imperialista, la autora demuestra que, al aproximarse a EEUU diplomáticamente, Mistral intenta darle consistencia al intercambio cultural hemisférico, en vez de rechazarlo de plano, como hicieron algunos intelectuales latinoamericanos de la época (1920-1930).

Los dos últimos capítulos *Intelectual pública en cuerpo de mujer* y *El deseo por la imagen*, abordan la subjetividad y corporalidad de la vida intelectual de Gabriela Mistral. En conversación

con trabajos anteriores sobre la imagen de Mistral, específicamente los de Licia Fiol-Matta, Elizabeth Horan y Maria de la Luz Hurtado, la autora analiza la manera en que Mistral se desapega de su identidad como mujer en tanto obligada al atractivo físico, oponiendo siempre la vanidad a su trabajo creativo. A diferencia de Fiol-Matta, Cabello Hutt sostiene que Mistral probó distintas versiones de sí misma (algunas de ellas de acuerdo a los estándares de fotografía de la época) pero optó por des-identificarse de estereotipos como el *garçon* o la *flapper*, para abrir, desde su agencia y performance de género, nuevas formas de retratar a mujeres en la modernidad, más allá del binarismo: “Si bien la crítica y yo misma me he referido a la imagen ‘masculina’ de Mistral, me parece necesario advertir que su no conformación con una imagen estereotípicamente femenina no es sinónimo de una imagen masculina. Más bien puede leerse alternativamente como una opción por desafiar las convenciones dentro de las cuales la sociedad patriarcal chilena y latinoamericana de principios de siglo define lo femenino y lo inscribe en el cuerpo de la mujer” (156).

El proyecto de Cabello Hutt permite abrir nuevas conversaciones sobre las representaciones del intelectual planteadas por Edward Said y continuadas por Homi K. Bhabha en *Nation and Narration*. Desde la prosa y la ideología mistraliana, *Artesana de sí misma* mapea una especie de cartografía del deseo de Gabriela Mistral, donde los territorios estéticos, políticos y visuales se hacen cuerpo y palabra. A su paso, la cartografía de Cabello Hutt va develando la visión de humanidad de Gabriela Mistral, su participación en espacios transnacionales y sus diversas posicionalidades geográficas, de género (tanto sexual como literario) así como de clase, nación y raza. Esta obra constituye un significativo paso hacia adelante en la investigación mistraliana y una muy necesaria pieza en el estante de cualquier persona interesada en Gabriela Mistral.

Fernanda Glaser, IHP Human Rights Program of the School of International Training (SIT)

Dove, Patrick. *Literature and “Interregnum”*: Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America. Albany: State University of New York Press, 2016. 340 pp. ISBN 9781-4384-6155-7

Dove’s timely book in contemporary Hispanic thought is an important contribution to the thinking about literature in times of globalization as we bear witness to the exhaustion of concepts inherited from modernity, such as subject, enthusiasm and identity. Dove’s eloquent argument suggests we currently find ourselves in interregnum, the in-between times. Interregnum allows us to render some concepts inoperative (autonomous subject, avant-garde, utopia) as they are not sufficient to explain what is going on in the world, and to supplement existing ones such as postmodernity, sovereignty, and time. The concern that haunts the book is the unresolvable question of time.

The book relates several different projects and addresses the current impasse in thinking, acting and being. Drawing from continental philosophy, political thought and sociology of globalization, Dove is not much interested in offering definite answers. Rather, in the spirit of secondary mourning, he works to separate foundationalist thinking found in Beatriz Sarlo, such as affirmation of the existence of justified beliefs, and for example, antifoundationalist thought that emerges in the writings of Marcelo Cohen, César Aira, Diamela Eltit, Sergio Chejfec, and Roberto Bolaño. The book is divided into five central chapters addressing common themes such as

mediatization and technological globalization that deaden the experience of historicity, the disappearance of utopian and national popular imaginaries, the emergence of new forms of violence, and the literary returns to realism and neo-avant-garde.

In Cohen's *El oído absoluto*, Dove rethinks postmodernity as an opportunity to move away from its understanding as uncritical jubilation, despair and waning of affect and mood. Turning on Heidegger's idea on mood, anxiety, and feeling, Dove suggests that Cohen shares but also updates Heidegger's accounts by introducing the mood of uncertainty. Cohen is one of the most important antifoundationalist writers in proposing that the very absence of foundations is the condition of possibility for political action, ethical responsibility and aesthetic experience. In his theory of writing, the tasks consist of seeking our disparate moments, moods, and insights that do not fit precisely into the systematic production of harmonious totalities. These instances of excess, misfit, and disjuncture would momentarily arrest or derail the self-production of such a capitalist or philosophical system. Even though tempting, the suggestion is not convincing since Cohen (or Dove) places too much emphasis on the power of writing. Is such a gesture more than simply an inversion or continuation of the *letrado* tradition? For Dove, the passage from one way of thinking to another opens new possibilities not so much for overcoming "quotidian nihilism," as it would be difficult to ask this of thought under current conditions, but rather, the very possibilities of, at least, not falling back onto foundationalist and modern thinking that has dominated Hispanic thought. What is at stake is the change in reading and thinking habits.

The second chapter is a much welcomed and belated discussion on Aira and his thematization of innovation and novelty. Aira shares with Cohen much of the antifoundational writing. In *La villa* one of the main tasks is to think "new" as a disruption of the linear configuration of time or as a teleological narrative of salvation. Aira seems to be a more complicated thinker than Cohen since the problem of mediatization and technics is at the heart of the discussion on artifice, which constitutes human practice of language. Aira stages an impasse in contemporary thinking by offering the uncanny as a way to approach the world with new and unexplored possibilities for thinking.

In the third chapter, Eltit's work sheds light on fragmentary thought as an alternative to totalitarian thinking. The critical emphasis on the void is seen as a radically antirepresentational project, which separates neo-avant-garde from previous historical movements. In *Mano de obra*, Dove finds the thematization of a passage away from modernity toward interregnum. The supermarket becomes a space, which supplants the public space, at times in which the public has disappeared. While neo-avant-garde can provide a limit to the logic of Consensus, Dove is skeptical that it can provide a rupture or awakening. In the fourth chapter, perhaps the richest, Dove questions the possibility of thinking about this new historical time of abandonment as being traced in Chejfec's *La boca de lobo*. Drawing on Benjamin and Agamben, history and memory are put into relation in order to illuminate what has only been latent in the past. Taking Delia as a key figure, the reading of a narrator's love toward her is not very convincing. Dove gives an account of Delia as a bearer of alterity and singularity without considering the degree to which she is an object for the narrator who projects on her wishful thinking. Love here obscures the ways in which Delia is turned into a fetish for the narrator. The fact that she speaks only once in the novel should have raised deeper concerns into the nature of her tragedy.

Finally, Dove's reading of Bolaño's text poses serious challenges to scholars dedicated to interpreting the effects of globalization. Ciudad de Juárez is an example of a situation that exceeds the explanatory capacity and ordering of the authority of the political geometry of modernity. Consequently, the avant-garde seems unable to bring about interruption and transformation.

However, Bolaño's writing exposed the fact that the cultural logic of late capitalism has dulled our capacity to be shocked and awakened. If late capitalism is the name for the deep depression of humanity, perhaps, it is time to take it seriously again and inquire into nuances.

The quasi-concept of post-autonomy could have been further thought out. If post-autonomy is not only a historic category, but also a phenomenological one, Dove could have opened the question on how post-autonomy relates to heteronomy and introduced Emmanuel Levinas as another thinker, who despite his opposition to literary discourse, could have provided a fruitful discussion on the problems of autonomy and freedom today. While Dove demands the new conceptual vocabulary to grasp what is going on in the world, it remains unclear to whom this demand is directed. Is it the philosopher's work? Or is it the work of thinkers who seem also puzzled with the deep transformations that we are experiencing today? What are the chances that, after deconstruction, new concepts and categories would not show themselves to be as oppressive and exclusionary as the modern ones tended to be? Perhaps such a risk is what Dove's own thought invites us to embrace. The question of (literary) "values" has been left hanging. Though Dove reproaches Sarlo for a return to "values" that will only reproduce the nihilism which it tries to overcome, it is not certain that this is the case. If "value" shares ground with nihilism, it surely is a place where *resistance* to nihilism can be enacted. Despite these minor problems, the book is bound to be one of the richest theoretical exercises in the last three decades in Hispanism. Scholars will admire the depth of the argument, richness of research work, and invaluable insight into complexity of phenomena we call globalization.

Djordja Trajković, Institute of Philosophy and Social Theory, University of Belgrade

Esquivel, Laura. *Mi negro pasado*. Mexico City: Penguin Random House Grupo Editorial SUMA, 2017. 216 pp. ISBN: 9786-0731-5908-1

Mi negro pasado marks the final installment of Esquivel's *Como agua para chocolate* (Planeta, 1989) trilogy, announced in 2015 with the publication of *El diario de Tita* (SUMA). Like Esquivel's six previous novels, *Mi negro pasado* narrates a young woman's quest for agency in hostile circumstances. Mexico's historical inequities weigh on Esquivel's fictional worlds, and her vision of Mexico's future drives *Mi negro pasado*, as it does her other novels, to—somehow—redemptive conclusions. Azucena, the heroine of *La ley del amor* (Grijalbo, 1995), for example, races madly through the plot of a futuristic parable embellished with elements of Mexican popular culture to find, merely, that "the law of love" turns the key to cosmic self-fulfillment. *Tan veloz como el deseo* (Plaza & Janés, 2001) locates three members of a fractured family on a death watch in the contemporary capital; they carve out their days in an urban microcosm, grappling with their bitter history and diverse worldviews, awaiting the inevitable. In *Malinche: Novela* (Atria, 2006), Esquivel creates a historical fiction that envisions Malinalli's sixteenth-century mediation of the future nation's supposed fraught self-image, implying a revision of Octavio Paz's misogynistic view, proposed in *El laberinto de la soledad*. *A Lupita le gustaba planchar* (Santaniilla-SUMA, 2014) follows its eponymous city detective in search of leads and love, as she blunders headlong through the capital's violence, addiction, and graft investigating a murder and barely escaping death, until she is delivered to an indigenous encampment, where she is healed and reoriented. In 2015, in a change of pace that nevertheless sustained Esquivel's focus on Mexico's history and its

future, *El diario de Tita* presented a facsimile of Tita's cookbook-diary, the sole survivor of the firestorm that destroyed the ranch.

Mi negro pasado puts the *fondant* on the *Como agua* "saga" with its focus on María, who suffers an existential crisis when her son is born in a Mexico City hospital. Opening the novel are a near-echo from *Como agua para chocolate*—"[L]a cebolla debe estar finamente picada" (11)—and María's frustrated complaint about her mother, inviting Esquivel's readers into familiar territory. Mamá Elena's illicit affair and the ruthless inflexibility that she passed to her elder daughter, Rosaura, fuel the novel's dramatic tension. Rosaura's great-granddaughter, Luz María, and Luz María's elder daughter, Carolina, renew Elena's bitter tradition, rejecting María and her newborn, Horacio, "negro como el azabache" (13).

Their responses recall Juan Alejándrez's reaction in *Como agua para chocolate* when Gertrudis's Juanito is born dark-skinned (167). Like Juan, María's husband, Carlos, accuses her of infidelity, while María, innocent of adultery, is as nonplussed as Gertrudis had been. Tita intervenes for Gertrudis by revealing Mamá Elena's "negro pasado" (*ibid*), but María's mother, Luz María, "la famosa bióloga" (135), despite having all the answers, is intransigently silent and soon dies. At Luz María's funeral, Carolina escalates the discord when María arrives with Horacio, minutes before Luz María's estranged mother, Lucía, makes an unwelcome appearance.

Lucía immediately takes charge of María and Horacio, flying them to Piedras Negras to the reconstructed ranch that is her home, where the lack of internet separates the electronics-addicted María from Carolina and Carlos. With *Mi negro pasado*'s Lucía, Esquivel names the self-effacing narrator of *Como agua para chocolate* and gives her story substance in the context of the trilogy. Though María is "like water for chocolate" when she arrives at the ranch, Lucía distracts and schools her as they delve into family history, indulge in afternoons of knitting and vintage music, and work together in the kitchen. An invitation to Lucía's old friend's birthday celebration brings María back in touch with Roberto Miller, a doctor and musician who consoles María at the beginning of the novel when her family rejects her and Horacio and her mother dies. At the party, María and Carlos's passionate dancing mirrors María's grandparents' first romantic encounter, and the evening marks a turning-point in María's reinvention of herself. While Gertrudis's and Rosaura's descendants are the actors in the novel's sixteen chapters, Tita's legacy of claiming love and agency is the true thread running through Lucía's story and María's redemption.

Readers will find only a few disconnects in chronology, events, and character across the "saga" volumes, and one of these affects *Mi negro pasado*. The naming of Gertrudis's "hijo mayor" (*Como agua* 213) as Juan, Juanito, or Felipe [I]—as "everyone called him"—having supposedly evolved from "Juan Felipe" (51) is discordant for fictional and cultural reasons; moreover, a parallel vacillation between "Horacio o Luciano," mentioned late in the novel (perhaps to validate a pattern?) is merely distracting. Editorial oversights include punctuation matters and *cause* for *cauce* (187). A most unusual editorial practice involves lyrics from eight songs—a ninth has claims to pre-1923 performances—having been transcribed and translated *sans* notices of reproduction rights. Do the publisher's exceptions for worldwide rights to the Spanish edition, pertaining to the U.S., "sus territorios, dependencias, y bases militares, Filipinas, y Canadá y no exclusivos en Puerto Rico" (6) or the warning, "Prohíbe la venta en los territorios, [etc.]," mean to resolve—or circumvent—the matter? On the same page, two hearty paragraphs prohibit every kind of effort to reproduce the text without permission and congratulate readers on purchasing the legitimate text.

Despite these matters, *Mi negro pasado*'s multi-generational, multi-ethnic family narrative, cross-bordered, cross-cultured, biracial, transnational, and trans-Atlantic, replete with irony,

brutality, comic moments, and true love overshadows perceived miscues. Readers who enjoyed *Como agua* will find *Mi negro pasado* familiar, poignant, and comic. Teaching the novel, particularly where students know *Como agua para chocolate*, will be productive in literary critical studies, in introductory reading and response writing courses, and in Mexican cultural studies. Neither *Mi negro pasado* nor *El diario de Tita* has yet appeared in English.

Elizabeth Moore Willingham, Baylor University

Fernández Castillo, José Luis. *El ídolo y el vacío: Octavio Paz y las transformaciones de lo divino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016. 286 pp. ISBN: 9789-8769-1362-1.

As we mark the twentieth anniversary of the death of Octavio Paz (1914-1998), we note that the two decades since his passing allow a certain critical distance from which to view the poet's work, so that broadly conceived critical evaluations of his oeuvre are in order. José Luis Fernández Castillo's *El ídolo y el vacío* provides just such an evaluation, considering the expanse of Paz's poetic work through the lens of a poetics of the sacred. Although this is Fernández Castillo's first monograph, the historical breadth and critical acumen of this book is such that readers will feel they are in the hands of a mature scholar. The book provides an informative and highly readable study of the evolution of one of Paz's quintessential preoccupations, namely, the human search for *lo divino* and the relationship of the sacred to the poetic word.

Fernández Castillo clarifies in his introduction that the object of his study is the divinity to which poets continue to allude long after the proper names of the gods have disappeared (19). The modern Western world, he states, is marked by "una pérdida, relativamente reciente, de un sentido sagrado del lenguaje que había caracterizado el pensamiento sobre la palabra desde los orígenes del hombre" (21). Thus, the study of a poet such as Paz requires an initial understanding of the secularization of our concepts of language itself. In order to provide this background, the first two chapters survey the evolution of Western thought regarding the sacred, an evolution leading to the famous pronouncements of Nietzsche ("God is dead") and Heidegger ("We are too late for the gods") that encapsulate the modern crisis of belief. The "fall of the idols," he concludes, initiates an apophatic or negative response that produces "una tensión máxima del lenguaje enfrentado al enigma de su génesis y su alteridad" (75).

Chapter 3 begins by situating the search for the sacred (and for a language that can embody it) within three specific poetic contexts that will prove foundational for Paz's conception of poetry: Dante's *Divina Commedia*, *Cántico* by the sixteenth-century Spanish mystic poet San Juan de la Cruz, and the baroque intellectual epic *Primero sueño* by Sor Juana Inés de la Cruz. In each case, Fernández Castillo signals the unique relationship between poetry and the divine that will influence Paz's thought and poetic production. The remainder of this chapter traces the crisis of the sacred through European romanticism (Hölderlin), French symbolism (Mallarmé), and the work of such twentieth-century masters as Rainer Maria Rilke, Juan Ramón Jiménez, and Wallace Stevens. Fernández Castillo explores each poet's need to confront the loss not only of metaphysical notions of transcendence, but also of an *imago mundi*—that is, of a structured conception of the universe and man's place in it—that still proved viable for Dante. "De los dioses no queda en la poesía de Hölderlin ningún rastro susceptible de devenir ídolo," he says of the German poet (110), a statement that could be applied to each of the post-romantic poets considered here. The crucial point, however, is that the romantic poets and their successors, up to and including Paz, find in

poetry itself an authentic sense of the sacred: “[L]a divinidad desaparece como imagen estable, esclarecida por un cierre teológico, y en su lugar el poeta investiga la capacidad creadora de la palabra, el fondo inagotable que la forma artística deja entrever” (96).

Octavio Paz’s complex notions of the poetic act as a response to the “crisis de la divinidad” form the basis for the remaining four chapters of this study. Fernández Castillo’s achievement here is the precision with which he details Paz’s evolving thought regarding the sacred, always in dialogue with other poets and thinkers. Following the four stages of Paz’s poetic trajectory outlined by Manuel Ulacia, he examines passages from some of Paz’s better-known works, from “Himno entre ruinas” to “Blanco” and the late poems of *Pasado en claro*, in conjunction with *Los hijos del limo* and *El arco y la lira*, Paz’s influential studies of poetic history and theory. By focusing on certain recurrent motifs such as *transparencia* and *coincidentia oppositorum*, Fernández Castillo is able to establish certain constants in Paz’s poetics. At the same time, he follows the evolution of Paz’s thought in response to powerful influences that range from Greco-Roman mythology to prehispanic cosmogonies to the experiences of the divine associated with Hinduism and Buddhism. Fernández Castillo argues that as Paz absorbs these and other influences, he comes to regard the poetic word as simultaneous presence and evanescence, reflecting the very nature of reality: “La obra de Paz conduce a una comprensión de la palabra poética que manifiesta, en su despliegue y disipación, la propia naturaleza vacía de lo real, y tematiza en el poema su propio desvanecerse” (262).

This book is extremely ambitious in scope and substance, but it delivers on its promise, which is “mostrar, tanto en la poesía de Paz como en la de los otros autores aquí considerados, la manera en que la crisis de la divinidad como ruptura de un *logos* ontoteológico profundiza en el proceso autorreflexivo que el lenguaje poético lleva a cabo a través de una constante formalización de la génesis y alteridad de la palabra” (268). In the presentation of this complex argument, the book is theoretically sophisticated and stylistically elegant. One wishes at times for a more detailed close reading of certain poems, and for a greater attentiveness to Paz’s poetry *as poetry*, beyond its thematic concerns. But such scrutiny would perhaps detract from the intent of *El ídolo y el vacío*, which is to trace the evolution of Paz’s thought regarding the human experience of the sacred, leading to a profound appreciation of the creative capacities of language. What the reader gains, in the end, is an understanding not only of one of the major preoccupations of the Mexican Nobel laureate, but also of modernity (and modern poetry) itself.

Melanie Nicholson, Bard College

Kirk, Stephanie. *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*. London: Routledge, 2016. 240 pp. ISBN: 9781-4094-3845-8

In Stephanie Kirk’s extraordinary study *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*, readers are treated to a rich contextualization of the 17th-century nun’s gendered intellectual environment. Stephanie Kirk’s eminent expertise in the field of Sor Juana studies is evident in this book, which explores how the nun participated in and contested five male-controlled spheres of knowledge in colonial Mexican society. Kirk clearly articulates the ways in which the lettered city was systemically structured to inhibit and also prohibit women’s participation in it by illuminating a dense network of proscriptions, expectations, implicit biases

and power dynamics in place that constrained Sor Juana, even as the nun transcended and transgressed them.

Kirk's central argument establishes that women were not only explicitly barred from participating in learned activities, they were prevented from circumventing the structures that upheld these confining norms. She explains how Sor Juana moved through this paradigm: "Sor Juana's main strategy and form of authorization was her mastery over the same discourses men employed to create this exclusive world" (3). To explain the parameters of this restricted, masculine domain, Kirk elaborates five of its constituents: libraries and book culture; Latin and classical education; medicine and science; publishing and printing; and religion and piety.

In the first chapter, "Dangerous Books and Vagabond Readers: The Gender Politics of the Library in Colonial Mexico," Kirk explains how the library functioned as a socially symbolic institution in colonial Mexico, contrasting the circumstance of Sor Juana's library with that of Juan de Palafox y Mendoza (and to a lesser extent, that of Carlos Sigüenza y Góngora). Kirk focuses on how the creation of these respective collections was perceived, and incentivized or disincentivized, depending almost exclusively on the gender of the collector. The case of the libraries is broadened as a representative example of the gendering of "the production and dissemination of knowledge in Mexico" (16). Kirk notes the inherent tension in the library as it pertained to Sor Juana, commenting that "the contrasting fates of the two libraries [Sor Juana's dispossessed and dismantled collection versus Palafox y Mendoza's tenderly curated and preserved UNESCO-endorsed Memory of the World library] illustrate the protection many men enjoyed within the walls of education and religious institutions" (15); these protections were, of course, withheld from Sor Juana. Kirk lucidly conceives of the colonial-era library as both repository of knowledge and emblematic bastion of authority typically under exclusively masculine custody, gendered paradigms that Sor Juana successfully challenged through her own amassed collection until it was taken from her. Kirk vigorously disputes the notion that Sor Juana renounced her collection out of piety, demonstrating both that the nuns of her convent petitioned for financial compensation for the garnishment of Sor Juana's goods (33), and that Sor Juana was still acquiring books at the time of her death.

In chapter Two, "Latin Culture and Classical Erudition," Kirk provides a structured analysis of Sor Juana's entrée into and dominance over two forms of knowledge whose mastery tracked with erudite males—Jesuits specifically—in colonial Mexico. Sor Juana's auto-didactic humanistic education ran counter to the Jesuits' institutionalized and masculine characterization of Latin studies and classical texts; Kirk defines the parameters of these in terms of spectacle and public knowledge; masculine rivalries; and male genealogies of knowledge. These elements cohered into a fortress of gendered knowledge culture which proved nearly impenetrable for women. Kirk draws into contrastive conversation the established, venerated, and exclusionary realms of Jesuit tutelage, with Sor Juana's necessarily ad hoc educational process. Sor Juana's dominance of Latin as an active language, as evidenced her *Neptuno Alegórico*, villancicos, and winning poetry *certámen* contributions), a provenance usually exclusive to men acutely contested the male educational structure. In explaining Sor Juana's iconoclastic aptitude in these areas, Kirk again successfully draws out the gendered norms that defined this sphere of knowledge: "[Sor Juana's] work stands as an explicit disavowal of these exclusionary intellectual practices both in content and form. In particular, she used the mainstays of male elite education—Latin and demonstrated knowledge of classical authors and traditions—to showcase her 'masculine' skills" (62).

In “Literary Dissections: The Gender Politics of Medicine and Anatomy in Colonial Mexico,” chapter Three, Kirk opens a conversation about Sor Juana’s presentation of anatomical and biological topics in her writing, noting Sor Juana’s surprising 2011 portrait on the cover of the *Journal of the American Medical Association*. As Kirk notes, in spite of colonial Mexican society’s exclusion of women from medical education, Sor Juana displayed erudition in health-related areas. Kirk concentrates on two instances where this knowledge emerges: in Sor Juana’s masterwork *Primero Sueño* and in various expositions on female anatomy and the idea of monstrous birth. Kirk’s extended survey of the study of medicine and anatomy in colonial Mexico provides a useful backdrop against which she frames Sor Juana’s writing; in *Primero Sueño*, Sor Juana’s examination of various body organs is anatomical as Kirk reads it, and the nun’s acquaintance with this knowledge drew not from taught experience but rather exclusively from books. Sor Juana’s other writing regarding the body, especially the female body and practices of birth, pushes back on misogynistic perceptions of female intellect and its relationship to biology: “It is the idea of the abnormality of female artistic production that Sor Juana revisits often- in a meta fashion- in her own parthogenic (re)productions” (123). Sor Juana’s exploration of monstrous creative motherhood is brought to bear on Kirk’s thesis, for “the female creative process could only be designated monstrous because, by its very nature, it excluded the normalizing masculine presence” (131).

In chapter Four, “Disseminating Knowledge: The Gender Politics of Print in Colonial Mexico,” Kirk sets Sor Juana’s exceptional achievements in the domain of publication in the context of masculine desires for validation via publication in Mexico and Spain. A review of the press and print culture in New Spain highlights Sor Juana’s exceptionality in this regard: “if Sor Juana’s European success was atypical for a creole, the plaudits she garnered were unheard of for a woman, let alone a nun, and she was the only Mexican woman whose works were to be printed and circulated in Spain and beyond” (145). Kirk delves into the importance of patronage relationships in securing publications; in Sor Juana’s case, the Condesa de Paredes “protected her writings from the ravages of history and helped her gain what was, for most women of the period, difficult access to the printed word” (149). Kirk’s masterful analysis of the dynamics of the *Carta Atenagórica*—both its demonstration of Sor Juana’s awareness of the norms of public debate and the controlling manipulation that resulting in its unauthorized publication—illustrates the double-edged sword of publication for a woman writer in colonial Mexico.

The final chapter, “The New World Sacred: The Gender Politics of Piety in Colonial Mexico,” Kirk dissects how “a gender politics of piety” played out in the representation of orthodoxy in colonial Mexico, creating rigid models for women in religious enclosures. Kirk notes that, by the seventeenth century, “the production of exemplary female models responded to [...] the desire to situated the New World Church as successful in its orthodoxy” (175). This was evinced in a “two tier religious culture in which women and other marginal subjects were encouraged to engaged in more corporeal demonstrations of faith while the educated masculine elite pursued union with God through the exercise of holy erudition” (173). Examining the courses of several female religious New World candidates for sainthood, Kirk circles back to the 17th-century Jesuit Miguel Godínez (Michael Waddington) and his *Práctica de la teología mística*, which prescribed a more “cerebral path to communion with the divine” (186) than the mystical experiences permitted to many religious women. Kirk contextualizes this perspective in relationship to the writing of Sor Juana’s confessor Jesuit Antonio Núñez de Miranda, in which women’s access to reading is rigidly limited with the end of achieving spiritual perfection. Here, Kirk nimbly shows how Sor Juana’s response to these gendered norms both confirms their

existence in colonial Mexico, even as it appropriated them for her own use: “Sor Juana employed her poetry and other works to explain and expound upon her worship of God by distinguishing her work from the tropes the Church promoted for women and aligning her ideas with those promoted among men for themselves” (194).

Kirk’s choice of epigraph for the introduction, quoting Mexican poet Luis Felipe Fabre that “la tarea primordial de los sorjuanistas/ es la de discrepar de lo que dicen otros sorjuanistas” (1), invokes a grin, and yet the content of *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico* shows the important result of sustained scholarly conversation on this most important figure in Mexican letters. Throughout the book, Kirk maintains an ongoing discussion with several present-day critics of Sor Juana’s oeuvre; her unequivocal refutation of arguments that would reframe Sor Juana and the society that restricted and punished her erudition into a relationship of religious symbiosis is one of this book’s most important accomplishments. Useful for graduate-level studies and above, Stephanie Kirk’s compelling arguments, comprehensive bibliography, and impressive historical framing of Sor Juana Inés de la Cruz are invaluable to any scholar of colonial Mexican letters.

Anna M. Nogar, University of New Mexico

Mahler, Anne Garland. *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*. Durham: Duke UP, 2018. 360 pp. ISBN 9780-8223-7125-0

In January 1966, delegates from liberation movements in Africa, Asia, and the Americas came together in Havana, Cuba, to form an alliance against capitalist imperialism. The conference, which generated the Organization of Solidarity with the Peoples of Africa, Asia, and Latin America (OSPAAAL), and the movement it forged have come to be known as the Tricontinental. Anne Garland Mahler’s *From the Tricontinental to the Global South* offers a nuanced cultural history of the Tricontinental (the event and movement) and Tricontinentalism (its discourse and ideology) that spans from its late-nineteenth and early-twentieth century antecedents, to its role as a driving force in international political radicalism in the 1960s and 1970s, to the legacies of Tricontinentalism discernible in alter-globalization and racial justice movements today.

Although the Tricontinental Conference and Tricontinentalism have with rare exceptions been largely disremembered outside of Latin American studies, this book goes well beyond the necessary project of recuperation. Mahler offers a conceptually rich examination of the political and aesthetic vocabularies produced by and around the Tricontinental, combining rigorous historical investigation with close formal analysis of works of literature, film, and visual culture. These analyses not only sustain claims about circulation and influence, they are crucial to the book’s investigation of Tricontinentalism as such. The progression of the chapters is chronological, yet each also makes lateral connections with geographic and political contexts outside of Cuba, the Caribbean, and the Americas, illuminating larger, global networks of thought and exchange. Pan-Africanism, *négritude* (together with *negrismo* and *afrocriollismo*), anti-colonialism, the Third Communist International (Comintern), the Non-Aligned Movement, the Afro-Asian People’s Solidarity Organization (AAPSO), and anti-systemic struggles in the United States—including the civil rights movement, the Black Panther Party, and the Young Lords (later the Puerto Rican Revolutionary Worker’s Organization)—and the many thinkers associated with these movements all play a role in this story. Mahler’s comparative, horizontalist, and, indeed,

comprehensive approach reframes understanding of the Tricontinental with significant implications for the analysis of power and resistant political organization in the present.

Contra the pervasive assumption that the Tricontinental was either a propaganda arm of the Cuban government or a Soviet front organization, Mahler shows that the ideological armature of Tricontinentalism predated the conference and, later, exceeded the control of the Cuban state. As she lays out in the first and second chapters, Tricontinentalism was deeply rooted in black internationalist thought and anti-imperial activism. The Tricontinental Conference and later OSPAAAL therefore functioned as official mechanisms for the association and further dissemination of radical ideas already in circulation. The aesthetic vocabulary developed for the communication of complex ideas in the pages of OSPAAAL's *Tricontinental* and *Tricontinental Bulletin*, for instance, was not just widely influential but in dialogue with the visual grammar and iconography of contemporaneous movements such as the Black Panthers and the Young Lords; the latter set of intersections is elaborated at length in the excellent third chapter. In juxtaposing the circulations of Tricontinentalism outside of Cuba with debates and events on the island, Mahler illuminates the distance separating the Cuban state from the ideological project of the Tricontinental. Most notable is the disjuncture between the government's support for black liberation abroad (in the Jim Crow-era U.S. South, in Angola, the anti-apartheid movement in South Africa, and so on) and its insistence on the myth of racial democracy at home. As explored in detail in the fourth chapter, Tricontinentalism's critique of the global system of racial inequality would provide the vocabulary for criticizing on-going racial violence and inequality within Cuba itself.

Nor does Mahler treat the Tricontinental as a straightforward expansion of the Afro-Asian solidarity project inaugurated at the 1955 Afro-Asian Conference in Bandung, Indonesia. Tricontinentalism, in Mahler's persuasive reading, constituted a shift from a model of cohesion based on solidarity between formerly colonized nation-states—epitomized by the “Bandung spirit”—to a more fluid or deterritorialized understanding of power and, by extension, of the bases for solidarity amongst oppressed groups. If power exceeds the operations of individual nation-states, wide-ranging and flexible forms of solidarity will have to be articulated between and amongst oppressed groups. This necessary flexibility is embodied in what Mahler calls Tricontinentalism's “metonymic color politics,” where color (“black” as well as “colored peoples”) communicates a politics of anti-imperialism but does not necessarily denote the skin color of those aligned with that project. This concept, made particularly clear in Mahler's analyses of visual materials, gets to the heart of her argument about Tricontinentalism: not only was the Tricontinental rooted in solidarity across borders, it sought to produce fellow feeling through the affective crossing of those borders. The imagined community of Tricontinentalism was radically open, and the making of solidarity (or, per Mahler, trans-affective solidarity) an end in and of itself.

The Tricontinental's understanding of power as transcending territorial boundaries and emphasis on the need for horizontal dialogue and collaboration amongst oppressed groups anticipates current theories of network power and resistance as well as contemporary understandings of the Global South. As Mahler elaborates, while the term emerged as a post-Cold War substitute for “Third World,” the Global South is increasingly used in a postnational sense to name spaces and peoples negatively impacted by capitalist globalization; a condition that exceeds national boundaries such that there can be a “South” in the “North” and vice versa. If the Global South captures a deterritorialized geography of capitalism's negative impacts, to paraphrase

Mahler, it also recalls and expands upon Tricontinentalism's more fluid understanding of power and attention to racial inequality.

But, while Mahler persuasively traces the deep links between the Global South and Tricontinentalism, she does not present the Global South as a "second coming" of the Tricontinental. Instead, in the final chapter and conclusion, Mahler moves toward a deeper consideration of what lessons Tricontinentalism might offer resistant political movements today. She identifies a fundamental disconnect between the alter-globalization movement (exemplified by but not limited to the World Social Forum)—which, she writes, tends to reproduce the color-blind discourse of neoliberal multiculturalism and hence neglects the importance of racial oppression to the operations of capitalism—and racial justice movements such as Black Lives Matter, which tend to foreground critiques of the state rather than addressing racial violence through the lens of global capitalism. Acknowledging significant organizational differences, Mahler suggests that there is much these contemporary movements could learn (in positive and negative terms) from the centering of race in Tricontinentalism's critique of global capitalism as well as its model for building connections amongst disparate groups.

Taken as a whole, *From the Tricontinental to the Global South* will be of much interest to Latin Americanists, who will likely be familiar with the Tricontinental but surprised by the dimensions Mahler illuminates within Tricontinentalism, as well as those well outside the fields with which this study is engaged. Not only does this book offer a long history of resistant politics in which Latin American, Afro-descendant, and African American intellectuals have played a central role, it provides a long view of contemporary understandings of the Global South, which both grounds the concept and gives it renewed critical heft. It is crucial reading for anyone interested in and working on the Global South today.

Magalí Armillas-Tiseyra, Pennsylvania State University

Sefchovich, Sara. *Vida y milagros de la crónica en México*. Mexico City: Océano, 2017. 271 pp. ISBN 9786-0752-7382-2.

In *Vida y milagros de la crónica en México*, Sara Sefchovich develops ideas previously put forth in her *Chasqui* article "Para definir la crónica" (2009) by tracing the genealogy of the Mexican chronicle and making headway towards understanding this proverbially "elusive" genre. A quick glance at chapter titles such as "La madre de todos los géneros" and "Elogio de la crónica" may leave the impression that Sefchovich, known for her important work on the sociology of the Mexican novel, has exchanged one love for another. However, this is not so. The book interweaves the history of the chronicle with that of the novel and other genres and shows how the novel, the essay, and even poetry (at least until recent decades) could function as chronicle. This is one of several suggestive proposals of the study.

The book begins with what we don't know about the chronicle and continues to what we do know about it. The first chapters examine the persistent difficulty of defining the genre. Sefchovich recognizes that a definition is needed, though even the act of defining in itself can be seen as problematic. Later, the author shows how the genre has changed thematically and formally in recent times—especially from the transition from the twentieth to the twenty-first centuries. Sefchovich also describes features that have remained constant.

Rather than offer a fixed definition, Sefchovich notes that one of the characteristics of the chronicle has been the “reconstruction of reality,” which always results in the creation of a fictional text and allows for the boundaries between chronicle and other genres to remain fluid. One of many insightful propositions in *Vida y milagros* is that the chronicle, rather than reveal the hidden or the unknown, instead chooses topics already familiar to the reader, thereby producing a mimetic effect. Sefchovich also notes the chronicle’s “subversive” potential that comes through its “reflexive process” as one of its most important characteristics.

Why does the chronicle pass through certain times of preferences and support for certain ideologies? For whom is chronicle written? Who reads the chronicle? These are just a few of the questions Sefchovich poses. While other critical works tend to engage only slightly with such questions, gloss over them, or uphold certain commonly held presumptions without digging deeper (e.g., Many researchers posit the chronicle as one of the most read genres without offering supporting evidence), Sefchovich offers a more nuanced and even-handed perspective, noting, for instance, that we cannot be sure about the chronicle’s readership or even if the people who read the texts really care about what they have to say.

Unlike other contemporary critics, Sefchovich’s comments on the genre are not always laudatory. In describing twenty-first century texts, she claims that in many ways their quality falls short of that of their predecessors. She even notes a sort of anti-intellectual trend in contemporary chronicle writing and a corresponding decrease in literary quality, with many “new” chroniclers boasting that they do not read, but instead gather their information from the streets. Despite this, Sefchovich maintains that the chronicle as a whole “es el género de más calidad, originalidad e innovación” (13). Another point that she regards the claim that Mexico has been created in the image of the chronicle, and not the other way around (207). In sum, the book challenges many commonly held notions about the chronicle such that the reader will want to proceed slowly and pause often to ruminate these new ideas.

Readers may find that the first half of the book and the final chapters offer the most theoretical insights and fresh ideas while at the same time highlighting questions that remain to be answered. The middle chapters serve as a survey of the “vida” of the chronicle and trace a “biography” of the genre from its inception (Sefchovich locates this in pre-Columbian times) to the present. The “milagros” referenced in the title are the various functions that the chronicle performs: “inventariar a este país y a su gente hasta darles voz a quienes no la tienen; desde desenmascarar los discursos oficiales hasta visibilizar la realidad que no vemos o que deliberadamente se oculta; desde mostrar la vida cotidiana pero también lo excepcional, hasta denunciar la miseria, la violencia, la corrupción y la negligencia; desde inventar una nación y una identidad hasta darnos esperanza” (226). For Sefchovich, the chronicle is a multi-faceted, multi-functional genre which has moved from marginal to central positions in Mexican literature.

Some books are best browsed, others borrowed, and others purchased. *Vida y milagros* is one that falls into the latter category as it will undoubtedly form an important part of the critical toolbox of anyone who works on literary chronicle. It is a much-needed text that we can read and finally “do something with,” a double marvel in this sense.

Amber Workman, Arizona State University

Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press, 2016. 238 pp. ISBN 9781-4773-1015-1.

In *New Maricón Cinema*, Vinodh Venkatesh provides a theoretically rigorous optic with which to approach homosexual-themed and queer cinema that has emerged from Latin American countries over the past four decades. The text focuses on the evolution of queer film aesthetics (primarily, concerning male homosexuality and intersexuality) and their ramifications for spectatorship, namely the possibility of a viewer's affective identification with queer subjectivities and desires. In essence, the author traces the "outing" of Latin American cinema, in which film forms depart from dominant modes of narrative cinema to become queer in modes that vary across a select corpus of films and which ultimately pose ethical consequences for audience reception.

The book consists of twelve chapters divided into three parts. The book's fulcrum is a taxonomy of Maricón and New Maricón cinema, and the introduction serves as a crucial map. Venkatesh initially alludes to Nicolás López's *Qué pena* trilogy (2010-2012) to put into relief tenets of Maricón cinema against New Maricón cinema and, from the book's outset, complicate any periodization that neatly separates the two. Maricón cinema can be characterized by narratives and formal elements that maintain an affective distance between the spectator and queer desires. Queer characters are present, but Maricón cinema's scopic dimensions, or its emphasis on the visual, largely precludes any affective relationship between the spectator and queer sexualities. The spectator does not "feel" queerness, but merely sees it. In contrast, New Maricón cinema is a haptic, or tactile, cinema that draws on an array of techniques (e.g., framing, sound, *mise-en-scène*) and motifs (e.g., water, non-urban spaces, memory) to engage viewer's affectively. In lieu of a superficial engagement with queerness (à la the *Qué pena* trilogy), New Maricón cinema aligns spectators with queer desires and, in doing so, enables a scrutiny of heteronormativity and the subjectivities that undergird it.

In subsequent chapters, Venkatesh fleshes out Maricón and New Maricón cinema with a careful attention to particular films and scenes. In Chapter 1, popular Mexican *ficheras* and its staple character of the *joto* constitute a kind of pre-Maricón cinema. *Ficheras* and the *joto* offer cinematic models of 'correct' sexuality and typify how queer characters are presented as spectacles. With moments that lay bare the spatial dynamics of heteronormativity and that intimate queer desire, Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* serves as a both an initiatory and transitional Maricón film. In Chapter 2, *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo) and *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi) are bona fide Maricón films: queer male characters are complex, but the narratives are largely presented through conventional and apolitical aesthetics. And while there is a potential for viewers vis-à-vis Maricón films to be imbricated in the erotics of the image and understand their place in the working of a dominant gender order, such a reception remains a mere possibility.

In Parts Two and Three, Venkatesh enters into a sustained engagement with the subtleties of New Maricón cinema and how specific films comply and depart, in varying degrees, from the category. Akin to how Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* operates as a transitional film for Maricón cinema, *Antes que anochezca* (Julian Schnabel) and *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón) anticipate New Maricón cinema with the use of water and coastal settings and the generation of positive affect. Meticulous attention to the formal construction of particular scenes and how those scenes provide grist for theory's mill is impressive. *Contracorriente* (Javier Fuentetaja), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff), and *XXY* (Lucía Puenzo) exemplify New Maricón films. The ubiquity of water and its erotic dimensions; non-urban spaces (e.g., beaches, rural

environs); the fragmentation of bodies; open endings; the queering of narrative; the framing of space: such aspects transform the relationship between a spectator and on-screen queer subjects. In lieu of the scopic, here the spectator is provided a capacity to identify with a queer body and desires and attain some degree of empathy. Venkatesh is supple with employing the label ‘New Maricón cinema,’ and films such as *Plan B* (Marco Berger) make for a distinct type, or “separate strand” (147), of New Maricón cinema. With images of water, the rendering of *porteño* urbanscapes as tactile, and the normalization of queer romance, *Plan B* again holds out the possibility for an affective dimension for a spectator. Equally important, in the penultimate chapter, Venkatesh underscores that Maricón cinema persists, especially in mainstream cinema. He locates a neoliberal aesthetic to illustrate a current form of Maricón cinema that ostensibly seeks to normalize homosexuality but that nevertheless eschews affective structures in favor of clichés from genre films, such as romantic comedies and melodramas.

New Maricón Cinema is an invaluable and original addition to the growing corpus of scholarship on Latin American queer cinema. The book provides a means by which to conceive how changes in film aesthetics accompany and shape transformations in the perceptions of non-normative sexualities in Latin America. Drawing on a range of critics (Jack Halberstam, Elena del Rio, Sara Ahmed, Jennifer Barker, among others), the text’s theoretical strength and focus on particular films make the text apt for use in undergraduate and graduate film courses as well as courses on queer studies, affect, transnationalism, and/or neoliberalism. An appendix lists additional gay-themed and queer films, which can facilitate a wider engagement with the book’s arguments. Venkatesh is acutely aware of the text’s limitations, including the lack of lesbian presence in Latin American cinema and, of course, the continued production of new films. *New Maricón Cinema* serve as an exceptional starting point for approaching Latin American queer cinema.

Jonathan Risner, Indiana University Bloomington

Wood, David. *Football and Literature in South America*. Oxford & New York: Routledge, 2017. 227 pp. ISBN 978-1-138-88560-8

En años recientes, el fenómeno del fútbol en América Latina ha merecido numerosos acercamientos críticos desde campos como la antropología, la historia y la sociología. Sin embargo, resulta llamativo el vacío bibliográfico que aún existe en torno al análisis de las representaciones literarias del fútbol en la región. El oportuno libro de David Wood, *Football and Literature in South America*, es el primer estudio sistemático de la literatura de fútbol escrita en el subcontinente. Por esta razón, constituye un aporte fundamental no sólo al campo de la crítica literaria sino también a la historia y la sociología del deporte. El análisis de Wood se concentra en un corpus de literatura de fútbol que se extiende desde 1899 hasta la actualidad. En este sentido, Wood decide excluir de su análisis el género de la crónica, aunque muchos de los autores y autoras que aparecen a lo largo del libro fueron también cronistas fundacionales de este deporte.

El primer capítulo delinea los orígenes de la literatura de fútbol en el cambio del siglo XIX al XX. En este capítulo introductorio, Wood resalta el temprano debate entre los intelectuales que promovían un discurso sobre la mejora física, moral y racial a través del deporte, por un lado; y por otro, aquellos que veían en éste una amenaza al impulso civilizatorio y modernizador. Las tensiones que atraviesan estos primeros textos sobre fútbol –entre los que Wood destaca un poema

anónimo publicado en la revista peruana *El Sport* en 1899— están vinculadas con las intersecciones entre el discurso futbolero y el bélico, y con la dicotomía decimonónica civilización/barbarie.

Los siguientes dos capítulos examinan el surgimiento de un corpus literario más sólido en los países hispanohablantes y en Brasil. El segundo capítulo analiza los primeros escritos en español, entre ellos el cuento pionero de Horacio Quiroga, “Juan Polti, half-back” (1918), y dos poemas futuristas (1918, 1922) del escritor peruano afincado en Uruguay, Juan Parra del Riego. Asimismo, Wood aborda el surgimiento de una ensayística sobre el fútbol y las primeras obras de teatro que tratan el tema. En estos textos literarios se destacan la progresiva masificación de un deporte que había comenzado siendo una práctica de las élites, la importación de modelos estéticos de las vanguardias europeas, así como la interacción de la literatura con las nuevas tecnologías de reproducción cultural (la fotografía y el cine). En este sentido, Wood atribuye el declive de la literatura de fútbol durante las próximas dos décadas a la ascendente popularidad del cine y la radio.

El tercer capítulo indaga en el caso de Brasil, donde el fútbol devino en las primeras décadas del siglo XX un terreno de disputa de visiones contrastantes sobre la nación moderna. En este capítulo sobresale el análisis de la temprana “rivalidad” entre Henrique Maximiliano Coelho Neto y Lima Barreto. Mientras que Coelho Neto promovía el fútbol mediante un discurso eugenésico sobre la mejora de la raza, Barreto fue uno de los primeros intelectuales anti-fútbol de la región al advertir el elitismo, el racismo y el anti-nacionalismo de esta práctica. Por otra parte, el cuarto capítulo continúa con el caso brasileño, pero traslada la atención al desarrollo de un estilo nacional a través de textos fundacionales como el artículo “Foot-ball mulato” (1938) de Gilberto Freyre y el libro *O negro no foot-ball brasileiro* (1947) de Mário Filho. Wood muestra cómo estos autores fundaron el imaginario dionisiaco del fútbol brasileño en los años treinta y cuarenta mediante la importante contribución de jugadores negros, sin dejar de lado que fueron intelectuales blancos quienes colocaron “black bodily practices at the centre of a socio-cultural project” (69). Wood también examina cómo la dictadura militar se apropió del lenguaje del fútbol, usándolo como elemento legitimador de sus prácticas violentas. En este contexto, argumenta que obras más recientes como los cuentos y *nouvelles* de Sérgio Sant’Anna y la novela *O dribble* (2013) de Sérgio Rodrigues retoman el imaginario de la edad de oro del fútbol brasileño para rescatarlo de la herencia sangrienta de la dictadura. Quizás un tema que restaría explorar con más detalle son las representaciones literarias en torno al Maracanazo de 1950, cuyo trauma deportivo marcó a fuego una época del fútbol brasileño y resurgió recientemente luego de la derrota 1-7 de Brasil ante Alemania en las semifinales del Mundial de 2014.

Esta apropiación de la gramática del fútbol por parte de los regímenes militares constituye la base de los próximos dos capítulos. El quinto capítulo se ocupa de la literatura de fútbol escrita por autores chilenos durante y después de la dictadura de Augusto Pinochet. De la literatura de fútbol anterior a la dictadura, Wood resalta un poema celebratorio del Mundial de 1962 que se disputó en territorio chileno. Fue sólo a partir del ascenso de Pinochet al poder, entonces, que escritores como Juan Armando Epple y Antonio Skármeta vieron en el fútbol un vehículo productivo para subvertir el aparato retórico e ideológico de la dictadura, la cual utilizó el Estadio Nacional y el Estadio Chile como campos de concentración. Wood argumenta que una novela más reciente, como lo es *El fantasista* (2006) de Hernán Rivera Letelier, continúa el mismo proyecto de desligar la gramática del fútbol del discurso militarista de la dictadura. Para Wood, este tipo de narrativas muestra que el fútbol “allows for the creation of an alternative history that escapes the control of the military” (117).

La misma premisa guía el sexto capítulo, el cual examina la producción de literatura futbolera en el Río de la Plata con un enfoque en los últimos regímenes dictatoriales. Partiendo de un análisis de obras escritas por autores como Mario Benedetti, Antonio Dal Masetto y Martín Kohan, Wood demuestra que las dictaduras no sólo se apropiaron del léxico del fútbol para cooptar a una gran parte de la población, sino que también organizaron megaeventos deportivos para promover la imagen de cada nación en el escenario internacional (el Mundial de 1978 en Argentina y el Mundialito de 1980 en Uruguay). Por otro lado, el séptimo capítulo estudia textos de autores argentinos de la postdictadura que Wood lee como “narrativas de reconstrucción nacional”. Como en el caso brasileño, estos autores buscan trascender el legado de la dictadura al evocar cómo se experimentaba el fútbol en los años cuarenta y cincuenta (en la obra de Osvaldo Soriano) o al situar la trama de sus ficciones en regiones geográficas distantes (en la de Roberto Fontanarrosa).

El octavo capítulo analiza la literatura de fútbol escrita en los países andinos de Ecuador y Perú, cuya rivalidad revela nuevamente los cruces entre el fútbol y la política, entre el juego y la guerra. En Ecuador, la literatura de fútbol aborda las tensiones entre la sierra y la costa, lo mestizo y lo afro, que se encuentran en el centro de los debates sobre la identidad nacional. Mientras tanto, la literatura de fútbol en Perú también trata las tensiones raciales y regionales, habiendo lugar para representaciones de la afroperuanidad en una obra de Guillermo Thorndike y de la identidad judía en una novela de Isaac Goldemberg.

Por último, Wood aborda un tema que ha permanecido latente a lo largo del libro: el corpus de la literatura de fútbol escrita por mujeres. Este capítulo resulta notable debido a la manera en la que Wood demuestra cómo las mujeres, empezando en los años veinte y treinta, utilizaron el fútbol como tema literario para establecerse como “modern subjects” y “creators of new meanings” en torno a un deporte que las excluyó desde sus inicios (210). Pese a que en los textos más tempranos las mujeres ocupaban el rol de espectadoras, en obras recientes Wood muestra que las escritoras se “adueñan de la pelota” aún cuando los prejuicios contra ellas siguen vigentes tanto discursiva como institucionalmente. La cuantiosa producción reciente de ficción de fútbol escrita por mujeres, sobre todo en la región del Río de la Plata, plantea la necesidad de estudiar seriamente este fenómeno que Wood, citando a María Graciela Rodríguez, denomina como una “feminización del fútbol” (211).

Entre los numerosos méritos de este libro, cabría destacar el exhaustivo trabajo de investigación, la cuidadosa selección de los materiales y un acercamiento analítico que pone a dialogar productivamente textos de diversas tradiciones nacionales. Tal vez una futura aproximación a la literatura de fútbol en esta región podría indagar en el caso de Colombia, donde la tensa intersección entre fútbol y narcotráfico ha sido el eje temático de una novela reciente como *Autogol* (2009) de Ricardo Silva Romero. En todo caso, *Football and Literature in South America* es un libro fundacional dentro del estudio de la literatura de fútbol que, además de rescatar un corpus literario poco trabajado, invita a incursionar en la investigación de un tema que ha sido históricamente desdeñado desde los círculos académicos e intelectuales.

Nicolás Campisi, Brown University

FILM REVIEWS

Guaraní. Dir. Luiz Zorraquín. Argentina-Paraguay, 2016. Dur. 85 minutos.

En el presente globalizado, los jóvenes parecen estar uniformizados debido al impacto de los medios de comunicación y la música. Sin embargo, también resurgen identidades locales o regionales que resisten esos procesos de colonización. Esta es la propuesta de *Guaraní*, primera película del argentino Luis Zorraquín, quien estudió en la Universidad del Cine y se dedicó a la publicidad antes de escribir—junto a Simón Franco—y dirigir su ópera prima.

Guaraní comienza con la cámara enfocada en la mirada curiosa de Iara (Jazmín Bogarin) quien espía un parto a través de las rústicas maderas de una humilde casa. Cuando es descubierta, la adolescente toma su bicicleta mientras que el campo visual se amplía para captar a un hombre de edad, Atilio (Emilio Barreto) tomando tereré de espaldas a la casa. Su postura física denota su alejamiento mental de la escena dramática presenciada por Iara. Las siguientes tomas muestran de forma minuciosa la rutina de estos dos personajes abuelo y nieta que viven cerca de una gran masa de agua y comparten la actividad económica de transportar mercancías de la orilla paraguaya a la argentina. A pesar del trabajo conjunto, existen notables diferencias entre ellos: Iara habla en español y se mueve en bicicleta mientras que su abuelo entiende español, pero solo habla guaraní y está a cargo de un precario bote. Los mínimos intercambios verbales entre ambos expresan críticas mutuas: la impuntualidad de la nieta, el aceptar licor como pago por parte del abuelo.

Atilio es retratado como conocedor del río y sus misterios pero en su hogar, es el único hombre adulto en un universo femenino compuesto de su hija y tres nietas jóvenes. La madre de Iara envía encomiendas a su hija desde Buenos Aires donde trabaja. Los envíos postales son una línea indispensable de afecto y comunicación entre madre e hija pero Atilio los resiente porque transforman a Iara en una “chica de Buenos Aires.” Después de una discusión, este encuentra la carta de su hija y se la hace traducir. Se entera que va a ser abuelo otra vez, pero su ansiado nieto será argentino. Esta noticia actúa como detonante del inesperado viaje que decide emprender al sur con su nieta: Atilio va a buscar a su nieto para enseñarle a pescar, como su padre le enseñó. Frente a la objeción de Iara que ella la ayuda desde pequeña en la pesca, su abuelo le responde que ella no entiende que los hombres nacieron para estar en el río.

El viaje de abuelo y nieta se presenta como una oportunidad de ampliar los horizontes de la joven, quien a pesar de su gusto por los productos extranjeros, tiene su hogar en Paraguay. El río también deviene en protagonista y es presentado no como una barrera acuática, sino como una arteria que une a ambas orillas. En una escena, en una procesión religiosa, las banderas tanto paraguayas como argentinas dejan ver los puntos en común de ambos países. Iara se interesa entonces en saber cómo hay argentinos que también hablan guaraní y por qué la tierra es roja tanto en su país como en el vecino. El viaje también expone el poder patriarcal que se reproduce a través de una historia fantástica que el abuelo narra a su nieta como forma de instarla a no distraerse con muchachos. Sin embargo, es el abuelo quien resulta ser víctima por su inocencia y testarudez.

Guaraní no privilegia la velocidad del viaje, sino que hace uso de las pausas para exhibir las emociones y experiencias de los viajeros mientras se adaptan a otras formas de vida y recurren al ingenio y diferentes formas de transporte para llegar a destino. Abuelo y nieta se expresan sus mutuos sentimientos a través del amor duro que, sin embargo, denotan los lazos profundos entre ambos. A medida que se alejan de Paraguay, Iara asume más responsabilidades dado que es la encargada de comunicarse en español.

Guaraní tiene unos magníficos paisajes tanto del río como de la llanura. La música acompaña con gran precisión el desarrollo argumental. La destacable labor de Emilio Barreto le valió un premio a Mejor Actor en el festival de Gramado (Brasil), cuyo monolingüismo en la película, le exige un nivel mayor de expresividad facial. También es digna de mención la actuación de Jazmín Bogarin manejando las dos lenguas y cuyo personaje alterna entre la vulnerabilidad y la fortaleza. En este sentido, es digna heredera de Jacinta (Hebe Duarte) de la aclamada *Las acacias* (Pablo Giorgelli, 2011) y de hecho, Duarte a cargo de un personaje de reparto en *Guaraní*, le abrió las puertas a Zorraquín para convocar a jóvenes actores paraguayos.

Esta co-producción argentina-paraguaya presenta una mirada respetuosa que rescata los valores de la nación vecina y pone de manifiesto la resistencia a la homogenización cultural. Aunque alude indirectamente a la inmigración económica rumbo a Argentina, el tema de la movilidad a pesar de las fronteras, sirve para enfatizar la diversidad. Mientras que la película de Zorraquín no consiguió interesar a distribuidores internacionales, se encuentra disponible en la base de películas Kanopy, factor que la hace accesible para profesores y estudiantes en los Estados Unidos que deseen interiorizarse sobre la cultura paraguaya.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville

Joel. Dir. Carlos Sorín. Argentina, 2018. Dur. 99 min.

“Nosotros buscamos padres para los niños y no niños para los padres.” Así se explica la adopción en el último largometraje del cineasta argentino Carlos Sorín, un tema que el cineasta explora con agudeza y sensibilidad. En *Joel*, la pareja formada por Diego [Diego Gentile] y Cecilia [Victoria Almeida] reciben la noticia de que finalmente podrán adoptar a un niño después de una larga espera. Es evidente que Cecilia está más feliz por el suceso que Diego, quien parece tener reservas al respecto. Cuando van a la entrevista con la agente de adopciones, Diego y Cecilia se enteran de que el niño tiene nueve años, mayor de lo que esperaban. Además, les informan que vivía con un tío que fue encarcelado. A pesar de todo esto, siguen con el proceso, que incluye un periodo de seis meses de prueba. Cuando llega Joel [Santiago Joel Noguera], hay indicios de que el proceso de adaptación va a ser más difícil de lo que pensaba la pareja. Por ejemplo, Diego encuentra un encendedor en las cosas que trajo Joel y, más tarde, Cecilia descubre el teléfono celular de un compañero de clase en su bolsa. Cuando lo inscriben en la escuela local, los otros padres se quejan de que Joel esté en clase con niños más jóvenes y alegan que él les ha hablado de drogas y otros delitos. Después de una reunión de padres, los directivos escolares sugieren que Diego y Cecilia lo lleven a una escuela rural. Aquí, se ve la clara tensión entre Buenos Aires y las provincias lejanas de la Patagonia. Paulatinamente, Cecilia se rebela contra los deseos de los otros padres y se muestra como la defensora de Joel, incluso frente a las indicaciones de su esposo.

Hay dos temas centrales en este largometraje, la adopción de Joel y la transformación de Cecilia. En cuanto al primero, un amigo de familia le recuerda a Cecilia la realidad de niños como Joel, de nueve años, que casi nunca son adoptados y permanecen en el sistema gubernamental a la deriva hasta cumplir con la mayoría de edad. Otro personaje, la esposa de uno de los detractores más vocales en la escuela, le confiesa a Cecilia que no está de acuerdo con su esposo ni con los otros padres, en parte porque ella también fue adoptada y manifiesta que no sabría lo que le hubiera pasado si no fuera así. En otro momento, una de las madres que no quiere a Joel en la escuela, le dice a Cecilia: “Somos católicos. Estamos de acuerdo con la adopción. Nos parece bárbaro.

Pero...” El comentario se asemeja a lo que dice otra madre en una reunión en la escuela sobre los otros niños: “Son chicos puros que viven en un pueblo lindo.” Estos argumentos construyen una mentalidad de “nosotros versus ellos” que le resulta xenofóbico y atrasado a Cecilia. De allí, viene el segundo tema que es su transformación en protectora y eventual madre de Joel. Al principio de la película, Cecilia está indecisa y nerviosa; hasta camina con vacilación. Sin embargo, conforme va asumiendo el rol de protectora y tutora de Joel, su manera de moverse por el mundo es diferente; camina más rápido y con precisión y habla de una manera más decisiva. Es significativo que la primera vez que alguien le habla como la madre de Joel, ella parece un poco incómoda; no obstante, en poco tiempo, asume el título con gracia. El momento clave del filme es al final, cuando Cecilia mira a Joel por el espejo retrovisor mientras manejan a la escuela rural adonde lo quieren mandar. Su mirada es de determinación y es evidente que ha tomado la decisión de luchar por los derechos de Joel y de asumir su rol de protectora, defensora y madre del niño.

En cuanto a la técnica filmica empleada, el mismo ambiente de la Patagonia es central en *Joel*. La película comienza con la imagen de las botas de Cecilia y el sonido del crujir en la nieve fresca. Una imagen recurrente es la nieve y las montañas de Tierra del Fuego, que reflejan el aislamiento del lugar. Es una naturaleza fría e inhóspita que refleja paralelamente la reclusión de los habitantes y su rechazo de todo lo fuereño o extraño que se oponga a su provincialismo. La narrativa y los diálogos se llevan a cabo sin mucha música de fondo y los sonidos son escasos. En este sentido, *Joel* es parecida a otra película de Sorín, *La ventana* (2008), en la cual un hombre enfermo y postrado en la cama espera la visita de su hijo. El vacío también invade esta película y las vistas patagónicas destellan la soledad del lugar tal como en *Joel*. En los dos largometrajes, el sonido es integral para crear el ambiente solitario y hostil.

Joel también tiene estrechas similitudes con *XXY* (2007) de Lucía Puenzo en cuanto a la importancia del ambiente, el uso del sonido, y el aislamiento de los personajes. *XXY* toma lugar en un pueblo alejado de la costa uruguaya y muchas de las escenas demuestran la reclusión de los personajes. El paisaje desolado es un símbolo del aislamiento de Álex, protagonista intersexual, que vive en un tipo de retiro de la sociedad con sus padres. En *Joel*, tanto como en *XXY*, los conflictos provienen de estar en una comunidad rural y cerrada donde las personas difícilmente aceptan las diferencias a su homogeneidad. Al mismo tiempo, las dos películas exhiben a sus protagonistas solos en el cuadro a manera de subrayar su estado solitario y la misma naturaleza se transforma en un tipo de personaje, siempre presente en el fondo. Este último es una característica constante de los largometrajes de Sorín. Para este director, la Patagonia es su pantalla y cuadro que permiten explorar las preocupaciones metafísicas que más nos afectan.

Traci Roberts-Camps, University of the Pacific

Paisaje. Dir. Jimena Blanco. Argentina, 2018. Dur. 67 min.

“Rock, paper, scissors,” “Truth or Dare,” fingernail polish, candy, and beer—these are some of the elements of Jimena Blanco’s depiction of nineties female adolescence. During the course of *Paisaje*, Blanco adds missing menstrual periods, being threatened by intoxicated men, and self-harm to the list, introducing the theme of gender oppression. The opening shots focus on disjointed images such as part of a telephone, a pool chair, legs, and hair brushing a shoulder. The following sequences depict a group of four adolescent girls—Juli, Cami, Peque, and Agus [played by Laura Grandinetti, Camila Rabinovich, Camila Vaccarini, and Ana Waisbein, respectively] getting ready

for a night out—listening to music, choosing outfits (including a Nirvana t-shirt), and doing their hair. As they head into the city from a suburban town (Maschwitz), the camera shows them dancing and singing; however, as they go up the stairs of the subway, the image becomes blurred and we hear the ominous sound of the subway passing through the tunnel. This seems to be the turning point for these four protagonists as they enter the world of boys, parties, beer, and adult worries. When they arrive at the party, a similar sequence unfolds, in which the girls ascend a staircase to the drone of rock music. One of the characters receives special attention from an older boy, a member of the rock band and, after they kiss, she enters the bathroom and seems to be wearing the proverbial rose-colored glasses as the camera films with a rose filter. She has a surreal conversation with a man about the song playing, during which he compares the song to a poem by Bukowski. Showing her lingering innocence, the girl asks “Y el viejo Bukowski, sigue tocando, ¿no?” Following this, she sees the boy kissing someone else, drops the bag with all the girls’ documents and money, and they all run away from the party. They get lost in the city and have no way of getting back home. As they wander around, they make confessions to each other and reveal long-held secrets. The final scene is full of heady, young, innocent excitement and wonder at the newfound independence these young women have found and all of the possibilities that lay before them.

One of the main themes of Blanco’s film is gender oppression, present in both clear and obscure ways. Under the guise of a girls’ night out and notwithstanding the young age of the protagonists, *Paisaje* presents images of gender violence. Some of these depictions are as innocuous as a love interest kissing another girl, while others are as serious as drunk grown men circling the girls on a deserted sidewalk. In this particular scene, the girls are walking on the sidewalk in the middle of the night and suddenly men appear and encircle them. The camera films the men close-up, creating a menacing atmosphere, and portrays the scared looks on the girls’ faces. When the men leave, the camera focuses on each of the girls’ faces, concentrating on their eyes, and depicts the fear they still feel from the encounter. The implication here in this scene and present throughout the film is of the ubiquitous threats these girls face because of their gender. Another example of the perils in the protagonists’ lives stemming from their gender is the story of the character who has missed her period. As she reveals this secret, her friends wonder why she had not told them earlier and they all consider the implications of this revelation. In other words, this young girl will have to live with the consequences of a pregnancy much more so than her boyfriend and when her friends offer to help, she rightly asks how they would even be equipped to do so. The film is apposite for the current debates in Argentina surrounding the legalization of abortion and women’s rights, including the young women’s movement “pibas feministas,” founded by high school students. Along the same lines, an example of current graffiti on the walls in Buenos Aires reads “Mi cuerpo, mi decisión,” alluding to the abortion debate.

One of the most noticeable techniques Blanco uses in *Paisaje* is focusing on fragmented images, as in the beginning of the film when we see parts of buildings, objects, and bodies. This technique continues throughout the film, for example, when the girls are on the carousel following their abrupt departure from the party. In this scene, they continue to reveal their secrets to each other and argue over whether they should have divulged them earlier. The camera focuses on parts of their bodies as well as fragments of the animals on the carousel. This fragmentation could be read as symbolic of the young girls’ fragmented identities; they are adolescents but they are on the verge of becoming young women. Though they are still young, they are starting to face very real and adult worries such as the threat of unplanned pregnancies and rape. The film also highlights this fragmentation through the juxtaposition of innocence and worldly knowledge. For example,

while they wander the streets of the city at night, worrying about drunk men and passing cars, they share candy, ride a carousel, and play games like “truth or dare.” It seems that *Paisaje* is capturing those last few moments of girlhood before the world comes crashing in. In this sense, Blanco’s film dialogues with bildungsroman films by other women directors, such as Marisa Sistach, Aurora Guerrero, and Sofia Coppola. Considering the current debates on women’s rights, the final sequence in *Paisaje* exudes a sense of freedom and exhilaration, as one of the characters decides to stay on her own in the city while her friends return home. Her friends give her the recovered backpack and headphones and, with nineties rock music playing in the background, the camera captures her smile as she leaves and confidently ascends the steps away from the car. Unlike the other scenes, where the girls take the steps leading out of the subway or up to the party accompanied by ominous and muffled sounds, there is a sense of hopefulness in this last scene, which ends to the words in the background music, “El universo es un paisaje que te inspira” (“Paisaje,” Lucía Taccetti, composed by Henry Navia).

Traci Roberts-Camps, University of the Pacific

Zama. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, 2017. Dur. 115 min.

“Pensar la historia como algo hipotético y no con esa pretensión oficial.” Así comentó Lucrecia Martel sobre *Zama* en una entrevista con B. Ruby Rich después del estreno de la película en el BAMPFA (Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 22 de abril, 2018). La cineasta argentina hizo el comentario en el contexto de una pregunta de Rich sobre la idea de pensar el pasado en el cine histórico como se piensa en el futuro en las películas de ciencia ficción. Indudablemente, *Zama* no es un film típico sobre el pasado sino un experimento visual-auditivo donde el sonido es tan—o más—importante que la imagen. Además, el argumento es casi irrelevante; Martel critica la obsesión contemporánea que existe por el argumento. Asimismo, cuestiona la fe que tenemos en los documentos históricos: “ese respeto a las fuentes [es] un poco absurdo.” Dice que cuando hacía investigación para *Zama* sobre las comunidades indígenas, los documentos fueron escritos por hombres europeos. Entonces, decidió “inventar muchas cosas” y el resultado es la experiencia visceral que es la película *Zama*.

Este último proyecto de Martel, basado en la novela homónima de 1956 de Antonio di Benedetto y ganador de varios premios como el Premio FIPRESCI para mejor película en el Festival de Cine de Habana, narra la historia de Diego de Zama [Daniel Giménez Cacho], un oficial de la corte española destinado a permanecer en un asentamiento remoto y nunca regresar a casa. Conforme avanza la película, el protagonista se hunde en un estado de horror psicológico que Martel acentúa con imágenes y sonidos perturbadores. Por ejemplo, se repite un zumbido particularmente escalofriante a lo largo del film en los momentos de más crisis psicológica de Zama. De la misma manera, Martel incluye imágenes que no se explican y sonidos que no corresponden a la acción en pantalla. Otro elemento que añade a esta atmósfera de confusión son los animales, que comparten el cuadro con los actores y, a veces, incluso logran desterrar a los actores del enfoque de la escena. Con todo esto, Martel explora la psique de un individuo que se da cuenta de lo absurdo de su situación irremediable y que se hunde en un marasmo confuso que se refleja en las imágenes desarticuladas de la película misma.

Tal como en *La niña santa* (2004) con su protagonista joven que tiene una manera incómoda de mirar, Martel emplea imágenes de niños que incomodan o perturban en *Zama*. Hay

tres ejemplos claves que ilustran esta técnica: el niño profeta, el niño que gatea y el hijo ilegítimo de Zama. El primero, el niño profeta, aparece en escena en una silla cargada y le presagia su futuro miserable. El segundo es el niño que gatea entre las piernas de los que asisten el velorio y hace ruidos de gato. El tercero es el niño de Zama con una mujer indígena; el niño no puede caminar ni hablar y gruñe para comunicarse. Por cierto, los niños parecen tener más sentido de lo que ocurre que el propio Zama, quien trata de poner sentido a estas apariciones, sin éxito. Esta técnica de confundir coincide con el uso del sonido fuera del cuadro que muchas veces no corresponde a las imágenes en pantalla. De la misma forma, Martel emplea un sonido espeluznante, arriba mencionado, que marca los momentos cuando Zama recibe malas noticias o cuando se siente más confundido. También, el lenguaje que utilizan los personajes añade a la confusión del público. Hay segmentos de la película donde los personajes indígenas hablan en su propio lenguaje sin ofrecer traducción, lo cual resulta tan confuso para el público hispanohablante como para el público que recurre a los subtítulos en inglés que no incluyen traducción en estas partes. Con todo esto, Martel comunica lo que menciona en su entrevista, que la ambigüedad es importante y le resta poder a la imagen.

Zama es comparable a los proyectos anteriores de Martel, así como películas de otras cineastas latinoamericanas contemporáneas. Aparte de la comparación con *La niña santa* y los niños perturbadores, *Zama* también se puede comparar con *La ciénaga* (2001), sobre todo en la sensación que comparten de hundirse en un marasmo húmedo y lento. La última parte de *Zama* confirma este parecido, donde el protagonista viaja en el Chaco buscando a Vicuña de Porto (con quien viaja sin saberlo) y pasan por zonas húmedas y llenas de vegetación donde los caballos vadean por agua hasta las rodillas. Al final, las imágenes de Zama con sus manos amputadas, en una canoa que corta una capa verdosa y vívida de flora en el agua, recuerdan ese peligro de hundirse para siempre. Por otro lado, el comienzo de *Zama* es similar al de *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo en el uso del agua y las criaturas acuáticas para presentar una fábula o historia correspondiente a la historia del protagonista. Igualmente, *Zama* tiene vasos comunicantes con *Carlota Joaquina: Princesa do Brazil* (1995) de Carla Camurati en la decepción que sienten los europeos al llegar a las Américas y lo absurdo que es perseguir la nobleza—en el sentido de la realeza europea—en un ambiente como el de las Américas durante la Conquista y la Colonia.

En efecto, Martel re-imagina la historia en *Zama* como algo hipotético, aterrador y maleable. El largometraje es una mezcla de un estudio psicológico del protagonista y una experimentación cinematográfica que enfatiza elementos alternos como el sonido para representar la confusión y la ambigüedad. Esta última película de Martel ocupa un lugar entre las contribuciones más importantes del cine de las directoras latinoamericanas contemporáneas.

Traci Roberts-Camps, University of the Pacific