

REVIEWS

Beal, Sophia. *Brazil under Construction: Fiction and Public Works*. New York: Palgrave MacMillan, 2013. 198 pp. ISBN 978-1-137-3247-0.

Sophia Beal's Introduction situates her line of investigation in the context of "cultural studies, new historicism, and postcolonial studies" (2). She maintains that once the Brazilian Empire (1822-1888) gave way to the Republic, the élite sought a new identity for Brazil, and their building of "connective" public works (e.g. water works, electricity, roads, highways, bridges, dams, and power lines) was an essential part of this effort. Beal considers these endeavors public insofar as they are government sponsored or endorsed and because they were undertaken, purportedly, to benefit the populace. But they "often have had the opposite effect" (3), which much of the literary work she examines points out.

Concerning Brazilian literature, Beal accepts Antônio Cândido's libel that "Latin American writers [before 1925] had copied [...] styles [...] passé in Europe [... creating much] mediocre literature" (13), which achieved no purchase abroad. She maintains that soccer, bossa nova, concrete poetry, and Brasília have achieved international stardom for Brazil. However, as Beal herself admits, "concrete poetry and Brasília appropriated European traditions" (16). Likewise, soccer and bossa nova are hardly autochthonous. Indeed, bossa nova began as a middle-class melding of 1950s progressive jazz with samba, hence its exportability. Likewise, it was the Brazilian style of and expertise in soccer that achieved international renown.

In Chapter 2, "Conquering the Dark: Literature, Lighting, and Public Space in Rio de Janeiro in the Early 1900s," Beal notes that in the Republic's early days, its capital, Rio de Janeiro, seemed a pestilent backwater compared to either Montevideo or Buenos Aires. The government chose to improve the city and its own image through programs of urban renewal: marsh draining, landfill, *bota-abixo* "tearing down," and electrification. Concomitant with these "improvements" in infrastructure, print media modernized—both to praise and to censure these endeavors. The journalist/historian Francisco Ferreira da Rosa and the poet/journalist Olavo Bilac supported these undertakings, whereas the novelist Lima Barreto and the *cronista* João do Rio emphasized their deleterious aspects: displacement and marginalization of poorer (non-white) urban dwellers as well as the destruction of historic sites. As Beal indicates, these "reforms and [the] media privileged spectacle, flourish, and [often dubious] aesthetics over substance" (24).

Chapter 3, "The Spectacle of Light: A Public Works Company in Southeastern Brazil (1906-1971)," provides a history of the electrification (illumination, transportation, industrialization) of both Rio and São Paulo by the Canadian-owned Brazilian Traction, Light, and Power Company. "Known simply as *Light*" (55), it became Brazil's largest private employer and South America's biggest corporation. Owing to the great number of people dependent on *Light*, the company and electricity itself became both the object of satire and the antagonist in social criticism. Authors and song-writers associated wanton capitalism, embezzlement, foreign exploitation, arriviste pretension, and social control with *Light*'s role in Brazilian society.

The Kubitschek government's fifty years of progress in five (1955-1960) brought forth a new capital city in Brazil's hinterland: Brasília, which Beal discusses in Chapter 4, "The Real and Promised City in 1960s Brazilian Literature." The literature she chooses to interpret Brasília is Guimarães Rosa's short story "As margens da alegria," Clarice Lispector's *crônica* "Brasília: cinco dias" and José Geraldo Viera's novel *Paralelo 16: Brasília*. The novel is perhaps the best retort to the official story of Brasília's construction as a move toward greater democratization. Beal avers that even though myriad workers came from all parts of Brazil to take part in this undertaking, in *Paralelo 16* (and in real life) these workers and other non-whites continued to be marginalized. On the other hand, her using Guimarães Rosa's and Lispector's writing to differentiate hoopla from reality is flawed. Beal elides the transcendent ending of "As margens

da alegria,” which makes the story’s vision of Brasília under construction incidental at best. And she should have acknowledged that alienation is rampant throughout Lispector’s self-indulgent prose, which is why her *crônica* “stirs contradictory emotions and narratives” (88) with no resolution, much less any real criticism of or praise for Brasília.

With respect to the projects fostered by the military government, Beal examines literary reactions to urban traffic, the construction of the Trans-Amazon Highway and the Rio-Niterói Bridge in Chapter 5, “Fiction and Massive Public Works during the Brazilian Military Regime (1964-1985).” She outlines a government-censored, never-staged, 1968 play by Dias Gomes (*O Túnel*), which uses a traffic jam in a tunnel (such as those in Rio) to lambast Brazilians’ automobile fetish, the country’s television news, and its Ministry of Transportation. Beal tells us that for the 1971 celebration of National Transportation Week government agents tried unsuccessfully to intimidate Caetano Veloso into writing a song celebrating the Trans-Amazon Highway. “Patriotic” citizens, however, submitted 803 poems for publication in the government-sponsored *Tempo de estrada: 20 poemas da Transamazônica*, whose “predictable poems have little literary value” (107). In the same vein Beal sees Carlos Diegues’s film *Bye Bye Brasil* as a not-entirely negative critique of Brazil’s integration of its backlands through highways and television. On the other hand, she shows that Domingos Pellegrini’s story “A maior ponte do mundo” depicts the workers’ plight in bringing the Rio-Niterói bridge-building endeavor to term within the regime’s time frame.

In Chapter 6, “São Paulo’s Failed Public Works in Ferréz’s *Capão Pecado* and Luiz Ruffato’s *Eles eram muitos cavalos*,” Beal shows how these two non-traditional novels reflect contemporary São Paulo’s underlying chaos: “*Capão Pecado* [in its 2000 edition] is a collective scrapbook of [many voices within] a marginalized community with Ferréz as its lead” (123). *Eles eram muitos cavalos* (2001), in addition to “its disjointedness [and] fragments that read as found textual objects” (136) contains “sentences [that] do not end, paragraphs [that] are not punctuated, [. . . and its] font, size, indentation, boldface, layout, italicization, and capitalization” (132) are random. These novels’ structures reflect the haphazard infrastructure in a city incapable of accommodating its myriad marginal voices in search of a better life.

Brazil under Construction began as a PhD dissertation (Brown University, 2010), during the heady years of the Lula government. Beal wrote her epilogue afterwards, when Luiz da Silva’s successor Dilma Rousseff had become president (140-41). Dilma inherited and embraced the projects her predecessor’s government had secured: the 2014 World Cup and the 2016 Summer Olympics. As Beal and others have foreseen, and as history has shown us, these “triumphs” have entailed massive undertakings with features not unlike those Beal describes and her authors decry: graft, astronomical cost over-runs, hazardous (indeed deadly) working conditions, shoddy construction, wholesale displacement of poor neighborhoods, and spectacles ordinary Brazilians cannot afford. Similar to the past, the side effects of these endeavors have elicited vigorous satire and protest from Brazilian artists and journalists, as well as from ordinary citizens thanks to the internet. Unfortunately for Brazil, with the Olympic Games less than a year away, the world is paying closer attention to Rio de Janeiro and Brazil’s privileging “spectacle, flourish, and aesthetics over” (24) substantial infrastructure since the raw sewage (a common image in discussions of Brazil’s *favelas*) polluting Guanabara Bay has caused boating athletes from other countries to fall sick while practicing there.

Notwithstanding its origin as a doctoral dissertation, its occasional lapses her committee members should have pointed out, and its obligatory appeals to certain postmodern “authorities,” *Brazil under Construction* is a totally readable book which elucidates the tragic aspect of Brazil’s *Ordem e Progresso*—almost every effort to modernize Brazil has ended up prejudicing its less fortunate citizens and preserving the status quo.

Cortínez, Verónica, and Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. 2 vols. ISBN 9789-5626-0681-3

The Chilean film industry, while currently creatively dynamic and modestly successful commercially, has not been one of the powerhouse centers of Latin American filmmaking. In terms of sheer numbers, including international distribution, Argentina, Brazil, and Mexico continue to lead the way (despite the fact that Brazilian films must travel elsewhere in Latin America with subtitles). Cuban filmmaking, which for ideological reasons, at one point enjoyed considerable prominence, has waned in recent years. Most of the countries of Latin America have made some impressive contributions in terms of individual films, but they do not reference a vigorous industry. Colombia, like Chile, has a quite impressive record of notable films, and also like Chile, is given prominence by an array of outstanding directors who enjoy international recognition, in part because of their own agenda of political resistance in the context of being forced to work abroad because of right-wing dictatorships or uncontrolled political violence. To a certain extent, this is neither a surprising nor an unfortunate circumstance. There is much to be said against speaking of a unifying Latin American cinema (beyond geographical accident) because of the overwhelming material and imaginary-based differences between the Latin American republics: a general commitment to left-wing, anti-authoritarian, and populist causes is a questionable unifying force, and the decision to work in globalized venues that often means also not even always working in one's native language (particularly true in the case of major Mexican directors and actors) challenge's any essentialist criterion of a so-called Latin American identity.

While there are those who might, in the name of a Latin American continental solidarity, decry an alternative emphasis on national filmmaking, the simple fact is that, in terms of the primary bibliography and going beyond those production codes that are transnational in the context of the Cuban Revolution, authoritarian/neofascist U.S.-supported dictatorships, redemocratization, and, most recently, the so-called Pink Tide, it is important to look more at what is differential than continuous between national projects.

Speaking from the basis of a “continuidad precaria,” Cortínez and Engelbert organize a masterful analysis of Chilean cinema since the 1960s. This is a project that is very broad in scope—fifty years of production—in no small measure because of the enormous sociopolitical and accompanying cultural transformations that have taken place during that period. The idea of Chile as a relatively tranquil and stable society, alongside its neighbors in the Southern Cone, has long been set aside, not only because of the ruptures in the civic discourse that have taken place since the mid-1970s, but because of the way in which those ruptures called into question the myths of a preceding stable democracy.

The organization of the volume adopts two interrelated focuses that work exceptionally well in tandem. On the one hand, there is the identification of what one can call micro topics in the intersecting civic discourses and filmic production, with the Allende years and the resulting neofascist dictatorship being points of reference both ad quem and ab quo. This is reasonable, since the Allende-Pinochet axis not only spurred an enormous expansion of Chilean filmmaking, but give it the impetus to become truly international in stature. Now even relatively minor-key, but nevertheless excellently executed films, like Sebastián Silva's *La nana* or Sebastián Lelio's *Gloria* have enjoyed international distribution.

The other axis is the one that is particularly to my liking, as I confess to have used it in my various studies on Latin American film, is to select major texts for in-depth analysis. “Major” is, of course, a squishy term, unless one goes strictly on the basis of box office numbers or audience demographics, which are hardly useful critical markers. Yet, one does have a sense of those texts that have had a profound impact on the languages of filmmaking, which in my interest on documentary filmmaking meant in the case of Chile films like Patricio Guzmán's now legendary *Batalla de Chile* or Miguel Littin's *Acta general de Chile* to mention two films from

the Allende-Pinochet axis. As one might expect, however, in the case of a work as ambitious but balanced as this is, an overreliance on that axis is avoided. Thus, for example Miguel Littin's stunning *El chacal de Nahueltoro* (from 1969; it has important connections with the famed Brazilian Cinema Novo) is featured in one of the eight principal chapters. Another chapter, perhaps surprisingly, given the number of pages dedicated to it, is to the 1968 Germán Becker Ureta musical spectacular *Ayúdeme usted compadre*, which the authors call "Un bodrio que gustó." Yet it is an important *bodrio* because of the way in which music is used for the loose political purpose of low-brow cultural nationalism, making it the most successful film in Chile for the next thirty years. A DVD copy of the film is included at the back of the first volume of *Evolución*, a delightful bibliographic discovery. And included at the back of the second volume is Alejo Álvarez Angelini's 1968 *Tierra quemada*, a veritable Chilean entry into the spaghetti Western genre, which the authors also analyze at length.

Profusely illustrated with photos and photograph, *Evolución* is, thus, a significant and model study. It does not just focus on what we have come to call art films, those forged under the aegis of auteur concepts or committed to major ideological agendas (although, to be sure, even low-brow cultural production is part of an ideological agenda). Rather, there is the sense here of the totality of a national cinematic production that goes far beyond a few major texts that one is likely to teach even in a specialized course on Chilean filmmaking (perhaps not much of a likelihood in U.S. programs). However, beyond the strictly scholarly, there is much to enjoy in reading the analyses included in these two volumes, providing the reader who may have hung out more in Argentine, Brazilian, or Mexican movie houses, with the intelligently informative experience of "going to the movies" with Chile.

David William Foster, Arizona State University

Estrada, Oswaldo, ed. *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros (Serie Palabras de América), 2015. 368 pp. ISBN 9788472743229.

En una época en la que estados como Texas o Georgia aprueban leyes que permiten el uso de armas en sus campus universitarios, los estudios académicos cuyo tema principal es la representación de la violencia no sólo son bienvenidos, sino necesarios. Y si bien este conjunto de ensayos se enfoca en cómo se narran "las heridas abiertas del último tercio de siglo XX" en América Latina (15), los temas investigados en esta colección apuntan a asuntos desde luego universales. Centrándose en el narcotráfico en México y Colombia, el genocidio en Centroamérica, las desastrosas dictaduras del Cono Sur, o en la violencia peruana de los ochenta y noventa, los ensayos aquí presentes proveen lecturas útiles sobre un período sangriento del continente americano. El libro proviene, al decir del editor, de la necesidad de analizar estas violencias desde el ámbito de la ficción, tal vez porque la literatura "va en busca de los puntos suspensivos, los gestos que no encajan en ningún archivo histórico...o las miradas vagabundas de la angustia, la incertidumbre, la desesperación" (16).

Como prueba de esta íntima conexión que se establece entre la violencia y la literatura, el primer apartado, titulado "Fronteras de violencia y narcotráfico," reúne cuatro ensayos que analizan diferentes aspectos de la narco-cultura y sus representaciones novelísticas y artísticas. Introduce esta sección Juan Villoro, conocido escritor y comentarista de la cultura mexicana, quien resalta cómo el crimen organizado, los medios de comunicación y la impunidad gubernamental interactúan para lograr lo que él denomina el "*ménage à trois* del dinero rápido" (34). La radiografía de la narco-literatura mexicana iniciada por Villoro es profundizada en el primer capítulo, donde Oswaldo Zavala arguye que escritores como Élmer Mendoza, Alejandro Almazán o Juan José Rodríguez privilegian en sus obras el cuerpo de la víctima, por encima de las causas políticas que han engendrado la violencia. Basándose en la teoría de Carl Schmitt el

crítico resalta la “despolitización de la novela negra,” y aboga por “dejar de lado la reiteración sin límites de las fantasiosas historias de ascenso y caída de los capos” (56). Sólo así, opina Zavala, se podrá verdaderamente articular una crítica al poder oficial.

Aunque Zavala ofrece una interpretación sobresaliente de varias novelas, es curioso que ni él ni Juan Villoro hablen de obras firmadas por mujeres. Esta falta encuentra su remedio en el ensayo de Alejandra Márquez, cuyo enfoque es la violencia perpetuada por y hacia las mujeres en *Perra Brava* (2010) de Orfa Alarcón, *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera y la película *Miss Bala* (2011), dirigida por Gerardo Naranjo. Siguiendo los postulados de Hermann Herlinghaus y la teoría sobre lo abyecto de Kristeva, Márquez resalta cómo la mujer, para sobrevivir en un mundo machista, también recurre a la violencia extrema como tabla de salvación. Este primer apartado concluye con ensayos que demuestran de sobra que el tráfico de drogas tiene implicaciones más allá de las fronteras mexicanas. Un ejemplo de esta influencia son las similitudes que observa Rafael Acosta entre los Grupos Armados Ilegales de México y Colombia. Por su parte, José Ramón Ortigas, valiéndose de los postulados teóricos de John Galtung y Michel Foucault, analiza las novelas *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández, *La fila india* (2013) de Antonio Oruño y la película *Sin nombre* (2009), dirigida por Cary Fukunaga. Así estudia cómo varios espacios heterotópicos (el tren *La Bestia*, los albergues para heridos, las celdas etc.) posibilitan y reproducen violencias propias de los migrantes centroamericanos que viajan a los Estados Unidos.

El escritor Rodrigo Rey Rosa abre la segunda parte del libro, “Archivos de violencia latente,” con un texto, “La segunda sepultura,” sobre los guatemaltecos que buscan a sus muertos en las recién descubiertas fosas comunes. El desentierro de osamentas nos prepara para la búsqueda de archivos en *El material humano* (2009), novela del mismo escritor analizada por Alexandra Ortiz Wallner en el quinto capítulo. Tomando en cuenta esta violencia en Centroamérica, y los postulados de Liano y Žižek, María del Carmen Caña Jiménez propone el estudio de una violencia “latente.” Se trata de un tipo de violencia que ella define como “un proceso en constante fluidez” (138), innombrable, como exemplifica con *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) de Horacio Castellanos Moya y *Las murallas* (1998) de Adolfo Méndez Vídez. En el último ensayo de esta sección, John Waldrop, recordando a Althusser y sus ideas sobre la hegemonía, nos lleva a Puerto Rico. En su análisis sobre novelas, cuentos y *performance art* de la llamada “Isla del encanto,” el crítico conecta la violencia al imaginario hegemónico del país, y anota la posibilidad de “romper con el orden establecido y transgredir los límites hegemónicos de la colonialidad” (159).

La tercera parte, adecuadamente titulada “Géneros de violencia,” es prologada por Diego Trelles Paz y se compone de tres ensayos firmados por Liliana Wendorff, Rocío Ferreira y el mismo editor, Oswaldo Estrada. Pasamos aquí a tierras peruanas y a otra guerra civil: el conflicto entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas del Estado. En su ensayo introductorio, Trelles Paz escribe sobre el proceso de gestación de su novela *Bioy* (2012), afirmando sobre la violencia de aquellos años que “quería mostrarla y documentarla en toda su demencia y ferocidad, había que violentarlo todo: la forma, el lenguaje, la estructura, el espacio, el tiempo narrativo” (181). Curiosamente, en sus observaciones críticas con respecto a la narrativa peruana resultante de este conflicto, Trelles Paz no menciona la participación de las *escritoras* en esta hazaña. En cambio Rocío Ferreira, en uno de los ensayos de este apartado, fija la mirada exclusivamente en *ellas*, las escritoras, cineastas y poetas peruanas, que de una y muchas maneras “disparan imágenes y poéticas de la violencia política” (205). Así llena un vacío crítico en la reconstrucción de las voces que “no forman aún parte del repertorio” (206).

También Liliana Wendorff, en otro capítulo, fija la mirada en el aporte de Rosa García Montero, específicamente en su película *Las malas intenciones* (2011), aunque no deja de lado el estudio certero sobre Daniel Alarcón y José de Piérola. Cierra esta tercera parte de forma circular Oswaldo Estrada, quien acude a los postulados de Žižek para explorar cómo se narra la violencia simbólica en las novelas *Bioy* del ya mencionado Trelles Paz y *El cerco de Lima* (2013), de

Oscar Colchado Lucio. Tras un cuidadoso análisis que se enfoca en la representación de la tortura, la memoria y los traumas generados a ambos lados de las trincheras, el editor concluye que en las novelas peruanas del siglo XXI “palpamos la imposibilidad de la distorsión, el resquebrajamiento de la utopía” (250). Por otro lado, en esta nueva narrativa, Estrada observa que los procesos de sanación siguen inacabados, y que en el Perú “hace falta entender, *todavía*, el origen de la violencia y sobre todo cómo ésta afecta al que la ejecuta y al que la sufre, al que la vive y al que la recuerda” (251).

“Fracturas de la memoria,” la última parte de esta colección, nos ubica en el Cono Sur con una reflexión biográfica de Lina Meruane. La escritora chilena recuerda en “Señales de nosotros” su niñez y adolescencia en medio de la violencia. La escritura, confiesa Meruane, se ha convertido (para ella y para muchos escritores de su generación) en un acto de “intervención mediante la letra,” porque “había que romper a punto de palabras los escudos protectores de la dictadura” (268). Eso justamente es lo que logra la narrativa de Diamela Eltit, cuyas novelas *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2014) analiza Dianna C. Niebylski, valiéndose de varias teorías sobre lo abyecto junto con el concepto de biopolítica de Foucault. A continuación, Ksenija Bilbija realiza una lectura cultural de la memoria y la figura de la traidora en Chile. Bilbija investiga aquí las estrategias retóricas empleadas por Luz Arce, una ex atleta a quien “se le percibe como traidora desde ambos extremos del espectro político” (290). Esta figura ambivalente de la historia chilena, su autobiografía, las entrevistas y la novela que toma como inspiración su trayectoria muestran, según la crítica, que la memoria dentro de un ámbito neo-liberal se convierte en mercancía, es decir, forma parte integrante de la economía de cambio.

Los dos últimos capítulos de Corinne Pubill y Fernando Reati abordan cuestiones relacionadas a la dictadura argentina; ellos estudian la estetización de la violencia en *Madrugada negra* (2007) de Cristián Rodríguez, y la dinámica entre la responsabilidad individual y la culpa colectiva, respectivamente. Cierra esta colección la escritora Sandra Lorenzano, quien analiza una serie de presencias y ausencias, una memoria plural, palpable en varios proyectos fotográficos sobre la dictadura que hablan de “la necesidad de rearmar la genealogía, los lazos quebrados entre padres e hijos” (356). En su reflexión sobre el pasado y los recuerdos de aquella época Lorenzano comenta también que ella escribe “con la convicción de que las palabras curan” (359). Precisamente esto sentimos al concluir la lectura de esta destacada colección. Si el propósito del editor, al embarcarse en esta emprenda, era revelar cómo se narra la violencia, el gran logro de *Senderos de violencia* va mucho más allá. Sin lugar a dudas, de forma individual y colectiva, los participantes en este magistral proyecto han contestado no solamente el cómo, cuándo y dónde, sino también el escurridizo e ineludible: ¿por qué investigar con ojo crítico la violencia?

Anca Koczkas, University of West Georgia

Falbo, Graciela. *Mitos, leyendas y cuentos muy, muy antiguos*. Buenos Aires.: Editorial Cuenta Conmigo, 2012. 55p. ISBN 978-987-1502-72-1

Los protagonistas de estas historias “aptas para todo público” (como quería el teatrista argentino Hugo Midón) y no solo para niños, son en su mayoría animales, guerreros o pertenecen a distantes y remotos reinados. El libro consta de breves paratextos autorales en los cuales se deslinda la naturaleza semántica del “mito”, la “leyenda” y los así llamados cuentos “populares” y los textos propiamente dichos, que son heterogéneos. Por momentos parecidos a las antiguas fábulas—no por su carácter didáctico-moralizante—precisamente por la índole de sus protagonistas. Por otros a historias de aventuras, en las que con contundencia los personajes se enfrentan a situaciones que deben resolver mediante la fuerza y la lucha. Por último, los otros: aquellos en los que se ponen en juego tramas que dramatizan o ponen notas risueñas a virtudes o

defectos propiamente humanos, pero de los cuales los personajes se hacen cargo y finalmente terminan superando merced a asumirlas y tomar una distancia irónica de ellas.

Los temas de lo textos están organizadas según la índole de su tipología textual. O bien explica un origen imaginario de un objeto, fenómeno o atributo (leyendas). Otros son reveladores de tradiciones de un pueblo o una nación, fundacionales o característicos (mitos). Y otros, por el contrario, trazan, al estilo de cuentos más contemporáneos, los cromatismos de una prosa que juega con motivos tradicionales en la narrativa infantil pero que Falbo resignifica: las cortes y los reinados, las princesas y los héroes, los sirvientes y los lacayos.

Los de la primera sección del libro pueden vincularse a contenidos más asociados a un pasado mítico, atemporal, en el que, si bien es posible rastrear algunos componentes de los pueblos aborígenes, por ejemplo, o de épocas de la humanidad antigua, no menos cierto es que la pluma autoral contemporánea los dibuja con libertad expresiva. De modo que un juego que se verifica en el libro y en esta poética y, más exactamente, en la reedición del libro es ese que se permite la autora entre el reescribir sobre la trama del pasado, por lo general anónimo, el estilo de una firma. Su pluma acude al pasado por los temas, pero al presente—y a un presente no pedagógico, afortunadamente—para escribirlos. Y es que este tipo de libros, constituyen piezas que para cualquier narrador han de constituir un desafío no menos que un deleite. Si bien cuenta con una trama conocida—una suerte de “napa” a partir de la cual volar con la escritura, su vocación será la de recrear, de modo desafiante—y convincente—, esa tradición. Y Falbo lo logra. Munida de una prosa rica en imágenes, colores, figuras, adjetivos y una permanente apelación a recursos propios de lo lúdico—muy habitual en los textos para niños, como es obvio—o, Falbo logra alcanzar, mediante una escritura renovadora, zonas inesperadas de las comúnmente trazadas por el género de la literatura infantil. El desafío es doble: conocido el tema, pareciera sencillo dar con la forma. No obstante, a mi juicio ocurre todo lo contrario. Conocido el tema, el narrador debe “despegarse” de un mundo expresivo que pareciera naturalizarse o volverse mera repetición, como si fuera de suyo. El tema, en estos casos, impondría, a mi juicio, una forma, contra la que el autor de luchar para encontrarse con su poética y evitar lugares comunes y repeticiones. No obstante, Falbo traiciona esa tradición remanida construyendo, como decía, un discurso bello y propio. Esta narración en segundo grado—el grado cero sería el mito, la leyenda o el cuento popular “en estado puro”—propone a la escritora un juego elocuente de innovación. Lo que, convengámoslo, viene a revitalizar toda convención y todo pasado literario que, en los términos de mitos, leyendas y cuentos “populares”, podrían estar cristalizados.

Asimismo, un libro de estas características en el contexto argentino da algunas claves para comprender un fragmento de pasado que la prosa arranca y acerca al presente. Un lector nacional podrá acceder a universos familiares y también remotos a la vez, familiares y extraños, pero los que tal vez una prosa literaria trabajada sea capaz de interesarlo y hasta de sorprenderlo. Para un lectorado extranjero, una colección de estas características quizás esté contaminado de extrañamiento—al menos parcialmente—y hasta de cierta excitación propia de lo exótico.

Hay muchos personajes, como decía, que son animales en estos textos. Como tales, recogen algunas notas propias de sus atributos tradicionales: la astucia del zorro, la fuerza pero la estulticia del tigre, la presunción de algunas aves bellas. Pero también, Falbo nos deja perplejos con personajes inesperados: un rey calvo y sin orejas que primero oculta avergonzado sus defectos bajo una corona, amenaza con castigar a quien revele su pudor pero termina riéndose de sus propias deformidades o carencias. Que a un rey le falten las orejas, por añadidura, metaforiza, quizás, la idea de que se trate quizás de uno más de tantos gobernantes que no sólo no están atentos sino que desoyen la voluntad popular. O quizás, en estos tiempos de despotismo, una fecunda crítica a la amenaza de la arbitrariedad del poder.

Graciela Falbo es una narradora argentina que proviene de un núcleo de autores contemporáneos que se han mantenido a buen recaudo de evitar toda voluntad de moralizante o comercial en su obra. Este rasgo, bastante inhabitual en la literatura infantil, que suele nutrirse de

facilismos, sencillismos, la tiranía del mercado o la conveniencia editorial, además de buena parte de lugares comunes, constituye un mérito que conviene subrayar y hasta enaltecer. Dueña de un proyecto que involucra no sólo la literatura para niños sino también la juvenil y para adultos, la poesía, los textos académicos (es Dra. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y ha compilado libros sobre crónica latinoamericana) y la didáctica de la escritura creativa, Falbo constituye una voz renovadora. Si a eso se le suma que no reside en la ciudad capitalina de Argentina, sede palaciega de centros editoriales y círculos literarios, la presencia de Falbo en el panorama nacional resulta mucho más decisiva aún.

Como toda reedición, este libro llega a las librerías argentinas como una novedad. Se suma a una generación de literatura infanto-juvenil en lengua española que viene a contornear a esta altura una rica tradición, a la cual agrega nuevas matizaciones, porque se toma otros permisos y porque en este momento de la historia literaria argentina—y quizás del mundo—los niños (y los padres de esos niños, además del sistema escolar) están ávidos por encontrar huellas de un pasado nacional y universal al mismo tiempo que los entretengan, los pongan en contacto con algunas notas interesantes a los fines educativos o formativos en general. En las que reconocerse pero también en las que sentirse extrañada. La escritura de textos infantiles de Falbo, en un estilo blanco pero trabajado, juguetón, pleno de humor y frescura, que interpela verbalmente al niño de modo inclusivo y no lo subestima, contribuye a crear un público insumiso, curioso, que no admite que lo aburran. En tal sentido, Falbo trabaja permanentemente la pasión, el misterio, la aventura, el secreto, la intriga, en estos cuentos, mitos y leyendas inteligentes, que vienen a decir cosas nuevas en espacios, quizás, descuidados por una literatura culta que no condesciende a dar cabida a ausencias en el ámbito de la niñez.

La gran pregunta que me hago y que seguramente nos hacemos todos aquellos que nos interesa o nos dedicamos al estudio de la literatura en general y de la literatura infantil en particular, es qué espacio ocupan y seguirán ocupando los libros en vidas plagadas de tecnologías en las cuales las infancias (y el plural es deliberado) experimentan la intrepidez, el delirio y el vértigo en otro tipo de dispositivos. Mi respuesta es la de siempre. La literatura sobrevive, pervive, encuentra su lugar en los resquicios de tanto ruido porque ofrece algo que todo niño, todo joven, todo adulto necesita de modo inmortal para su propia sobrevivencia: un punto a partir del cual imaginar, desde su propia lengua, desde su propia nación, desde su propia edad. Y donde encontrarse con universos iconoclastas, con divergencias y rebeldías que ninguna modernidad virtual está en condiciones de brindar.

Entrevista a la Graciela Falbo

Graciela Falbo nació y reside en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires. Comenzó su carrera como escritora a fines de la década de 1970 inspirada en la lectura y el encuentro con otros autores que por esos años iniciaban una renovación del campo de la literatura infantil en la Argentina. Los libros de su primera época son: *Cuentos de otros planetas* (199), *¡Basta de brujas!* (1986, segunda edición aumentada 1999) *¡Basta de brujas! y otros cuentos* (2005). Recibió en 1991 un premio especial de ALIJA (Asociación de Literatura Infantil de La Argentina) por su libro *El fantasma del cañaveral* (Primera edición Buenos Aires 1992, Ediciones el Quirquincho). Actualmente antologado en el libro *Galería de seres espantosos* (Buenos Aires Editorial Santillana, primera edición 2001, última edición 2009]. Obtuvo asimismo un segundo premio en el salón de Poesía para niños organizado por la S.A.D.E. en 1989 por la obra *Jardines con llovizna*. Algunos otros de sus títulos editados son *Plox* (1991); *El día que se perdió el elefante* (2005), *Sherlock y mis tíos* (2005), *Cuentos muy, muy antiguos*, (1995), *Recetas Secretas de Brujas y de Hadas* (2007, segunda edición 2009), *De boca en boca por la provincia de buenos aires* (2004). Sus cuentos figuran en numerosas antologías editadas dentro y fuera del país. Su obra para adultos en el género cuento ha sido editada en antologías en Argentina, México y Estados Unidos. Publicó también un libro de poesía, *Transformaciones*.

(2000). En 1991 por invitación del escritor Mempo Giardinelli se integra a la cátedra de escritura periodística de la actual Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, Institución de la que también es egresada. En éste lugar continuará su trabajo académico como docente e investigadora. Crea y dirige en el año 1995 la revista *Relatos sobre ciencia* y en 1998 el Taller de Escritura Creativa de la carrera de Periodismo y Comunicación. Entre los años 2002 y 2004 trabaja como profesora invitada en la James Madison University, EE.UU. En el 2005 integra el equipo de trabajo convocado por la Fundación Mempo Giardinelli y el Ministerio de Educación de La Nación para la realización de la colección LEER X LEER. Sus investigaciones se instalan en el área del periodismo cultural, lugar donde también formula su tesis de doctorado en comunicación. Estas líneas de trabajo se reflejan en sus artículos y en los libros: *Cara y ceca de la escritura* (La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 2002), donde un grupo de cinco narradores de la ciudad de La Plata coordinados en un seminario de postgrado por Falbo dieron a conocer sus producciones literarias y los procesos creativos por detrás de las mismas. Asimismo, Graciela Falbo compiló y coordinó la antología; *Tras las huellas de una escritura en tránsito, la crónica contemporánea en América Latina*, donde investigadores como Rossana Reguillo, periodistas culturales como Gabriela Esquivada, entre otros, abordaron un análisis del género en cuestión (2008). Ha sido parcialmente traducida al italiano, portugués e inglés.

Adrián Ferrero: ¿Cómo nace tu interés por la escritura? Porque tus estudios universitarios se centraron inicialmente sobre Periodismo y Comunicación Social.

Graciela Falbo: Mi interés por la escritura nació en la infancia, diría que junto con el aprendizaje de la lecto-escritura en la escuela. Me acuerdo que hacia mitad de mi primer año escolar la maestra nos pidió que escribiéramos una oración “inventada” y espontáneamente escribí una estrofa sobre un pajarito amarillo; a primera vista una simple rima pero yo descubrí que se podía hacer un juego de sonidos con palabras, hacer que la palabra cantara. La maestra, que era una gran lectora, llevó el cuaderno orgullosa a la directora. Para nosotros, los alumnos en esa época, la Dirección era un lugar importante, por eso el gesto de mi maestra me sorprendió, no entendía qué la había entusiasmado tanto. Yo estaba acostumbrada a escuchar a mi madre recitando poemas y me parecía natural, ahora a la distancia creo que esta valoración que mi maestra hizo de mi primera escritura, junto con la voz de mi madre recitando mientras trabajaba en los quehaceres de la casa, influyeron en mi gusto por escribir. Cuando terminé mis estudios secundarios buscaba las herramientas para desarrollar mi escritura y entré en la carrera de Letras. Pero al segundo año de cursar me decepcioné porque allí no se escribía ficción, en ese momento probablemente creía que existían recetas para escribir bien. Como no las encontraba en Letras me fui a Periodismo. La pregunta sería por qué me quedé en Periodismo. Es que la carrera, y especialmente algunos de sus profesores, me permitieron una mirada nueva, una mirada de lo social desde otras perspectivas y formas de lectura.

AF: Siempre referís con mucho entusiasmo la realización de un seminario sobre la así llamada literatura infantil donde tuviste la oportunidad de escuchar un cuento de la narradora Laura Devetach. ¿Podrías contarnos la experiencia de ese seminario y qué te pasó a vos al pasar por él, así como los cambios vitales y escriturarios que trabajo aparejados?

GF: Cursé ese seminario al que te referís allá por los setenta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en carrera de Letras en La Plata, lo dictaba Susana Itzscovich. En ese tiempo yo dibujaba más que escribía, la escritura me era esquiva, no lograba encontrar una voz propia. Mi entusiasmo por ese seminario se relaciona precisamente en que ahí se produjo ese primer encuentro. Susana leyó un cuento de Laura Devetach: “La planta de Bartolo”, pertenecía al libro *La Torre de cubos*. El libro todavía no había sido editado. En ese tiempo Laura no era tan conocida, todavía vivía en Córdoba. Me acuerdo que cuando escuché el cuento recibí un fuerte impacto, a la distancia recuerdo ese momento como de iniciación. Lo único que quería en ese momento era volver a mi casa para escribir un cuento como ese. Cuando llegué me puse a escribir casi el mismo cuento, sabía que era un plagio claro, pero no me importaba porque no

estaba pensando en editar sino en dar cauce a mi deseo de escribir. Laura fue mi maestra, y la de muchos otros autores argentinos, el puente que tenía que transitar para llegar a mi propia escritura. Por eso fue que empecé a trabajar en Literatura Infantil, lo que encontré ahí era un lugar desde donde nombrar. Tal vez se relacione también con que eran esos años difíciles, tantas palabras, tantos libros, tantas cosas estaban prohibidas que eso generaba más interés por decir, esa escritura fue en sí misma una metáfora que me conectó con mi voz. Lo que la escritura de Laura me reveló fue el trabajo con la forma; el sentido de la alusión, cómo era posible relacionar formas diferentes sonoridad, ritmo, sentido, cómo cada cosa hacía eco sobre las demás. La escritura permitía así sostener ciertas tensiones: una mirada social reflexiva al tiempo que lúdica, una mirada sobre nosotros los humanos crítica y al mismo tiempo compasiva.

AF: ¿Qué puede aportar la ficción a los niños y niñas a tu juicio? ¿Quiénes te parece que introdujeron un giro en la mirada sobre este tipo de literatura ligada a un público?

GF: Creo que la ficción, a cualquier edad, es la puerta de entrada a la imaginación; es decir una forma de concretar una mirada del mundo más rica y compleja. En general vivimos en el mundo del imaginario capturado por la cotidianeidad y la inmediatez. El trabajo con la imaginación nos saca de esa mirada determinada, rasga el velo de esa cotidianeidad que cuando se naturaliza nos limita emocional e intelectualmente. Por otra parte, la ficción para niños (como toda ficción) tiene varias vertientes que la nutren: desde la literatura popular a la alta poesía. Sin ser especialista en Historia de la Literatura Infantil te puedo decir que, por una parte, fue el público infantil el principal creador del campo al apropiarse de canciones o historias que no habían sido especialmente pensadas para él; como es el caso de los cuentos tradicionales: Blanca Nieves, Piel de Asno, etc. Cuyos orígenes se pierden detrás de los mitos. Del mismo modo no imagino que Salgari, Mark Twain, Dickens, y tantos otros escritores, pensaran que su público lector iba a estar compuesto por niños a la hora de escribir. Creo entonces que, desde esta perspectiva, fue el propio público formado por niños quien, al apropiarse de algunos textos, creó el campo Literatura Infantil. El problema fue que la palabra “infantil” se interpretó como epíteto de literatura, una valoración (por otro lado superficial) que asimilaba infancia con simplicidad o, lo que es peor, simpleza, y trasladaba esa apreciación del público a la Literatura. En otras palabras, parecía que lo “infantil” era la literatura. Hay un autor que respondiendo a esto resolvió la cuestión con una definición bastante acertada cuando dijo que se llama Literatura Infantil a aquella Literatura que *también* pueden leer los niños. Lo que enturbia este asunto no es el alcance de la Literatura sino la idea de infancia que una época tenga. Por ejemplo no hay que desconocer que para muchos adultos Literatura Infantil es un sinónimo de “cuentitos para chicos”. Esta es una categoría que en sí misma es una desvalorización pero que a la vez tiene otra carga: la idea de utilidad. El cuento no tiene valor en sí mismo sino que se transforma en un medio para otra cosa; por ejemplo en recurso didáctico o educativo. Muchos consideraron que la consabida identificación con los personajes y sus acciones que en ocasiones produce el texto literario podía ser utilizado para procurar la introducción de valores en niños y niñas. Esta idea de Literatura, que se ajusta a una concepción de Infancia como “subjetividad en construcción”, aún persiste en ciertos escritos poco cuidados, por ejemplo los que resumen en pocas páginas grandes libros o en ciertos mediadores que abarcan tanto individuos como instituciones. Sin embargo, cuando puede hacerlo, el lector ajusta cuentas. En los años sesenta en la Argentina, las canciones sinsentido de María Elena Walsh, se popularizaron de tal modo que dieron un puntapié a algunos ideales didácticos entronizados. Nuevamente fueron los mismos chicos los que se apropiaron de las canciones. Mucho antes, en Inglaterra, Lewis Carroll había escrito *Alicia en el país de las maravillas*, un libro que apostó a un público con imaginación dispuesto a poner en juego en su lectura un ejercicio intelectual muchas veces complejo. Y el propio Andersen, quien se ve como fundador de la literatura para niños, trabajó en sus historias la condición profunda de lo humano desde una mirada tanto social como existencial. La verdadera creación siempre es metáfora, siempre tiene un espíritu estético, una inquietud que conlleva preguntas, dilemas, etc. Creo que cuando una estética se configura en una obra ésta atrae a un público que lo capta. Otras

veces el escritor que crea un público, no nos podemos olvidar que este es un juego donde intervienen—como en toda literatura—los dos aspectos de la escritura: lector/escritor

AF: Cuando se escribe para todo tipo de público como vos, tanto trabajos de escritura creativa como académicos y de investigación ¿se trata siempre de “experiencias ficcionales” o pensás que hay protocolos, por llamarlos de alguna manera, o códigos que hay que respetar?

GF: No, claro que hay protocolos y códigos a respetar. Si habláramos de juegos te diría que no es posible jugar al truco con las reglas del fútbol. Los mismos géneros que te dan un pie a la vez que te ofrecen límites a desbordar o romper. Todo esto te ayuda a construir mapas porque el bosque de la escritura es infinito y es posible perderse. Yo respeto la ficción lo suficiente como para no imaginar un texto académico o científico como un texto de ficción. Creo que la buena ficción es compleja en el sentido de que busca crear un nuevo lector y esto para el gran escritor es un desafío; la más de las veces, se transforma en un juego de rupturas detrás de algo que tal vez intuye pero que a la vez se ignora. Un escritor trabaja asimismo con la palabra y con el silencio con lo que se dice y con lo que omite y, además de esto, le habla a una diversidad de público: posiblemente no todos los públicos entiendan la pluralidad de sentidos con los que el texto de ficción juega, (a veces ni siquiera lo hace el mismo escritor que lo produce), pero ese público heterogéneo puede acceder al texto de todos modos. Sobre todo esto último, es algo a lo que el texto académico no tiene acceso. Igualmente en una escritura el respeto al código pasa por saber romperlo cuando es necesario.

AF: *¡Basta de brujas!* es un libro que vos siempre decís que de alguna forma es una fábula sobre tu vida ¿podrías contarnos por qué?

GF: Bueno, no es que literalmente sea una fábula sobre mi vida; lo que digo es que después de que escribí ese cuento (años después) volviéndolo a leer comprendí por primera vez, cómo lo que escribía estaba impregnado de mi forma de conectarme con la vida. Lo que no podría ser de otra manera porque si alguien es escritor la huella que deja en su obra es su “sí mismo”, lo que sea que eso signifique. Me viene a la memoria una canción que cantaba Jorge de la Vega en los años sesenta cuya letra decía : “un gusanito/ va caminando/ y en el pastito/ va dibujando un dibujito/ que se parece al gusanito”. No era una canción para chicos, era una canción que hablaba de esto: de la creación. En realidad para cualquier artista esto no es una novedad, pero hay cierta conmoción frente a ese misterio cuando se lo descubre por primera vez. Por esa razón es que hay tanta obra que indaga sobre el misterio de la creación ¿no? Se trata de comprobar que cuando uno trabaja en la escritura no solo cuenta una historia—por pequeña que sea—sino que esta historia está impregnada de una “verdad”, esa verdad que no es un valor social determinado (aunque puede coincidir con él) sino un (unos) valor vital experimentado que se adhiere a la forma creada desde la integridad de quien escribe.

AF: ¿Cómo ha sido la experiencia de enseñar a escribir a otros además de escribir tus propios libros? ¿Qué cosas aprendiste y cómo resumirías tu metodología en términos muy generales de talleres de escritura creativa?

GF: El Taller de Escritura ha sido y es mi lugar de aprendizaje. Es un lugar de creación permanente con otros, esto que no tiene un escritor cuyo trabajo es en soledad. Por otra parte para el Taller es un lugar de reconocimiento, el que hace cada tallerista cuando descubre el potencial de su poder creativo. Entonces en un taller surgen demandas y preguntas que posiblemente al coordinador no se le habían presentado como tema y que a partir de esa otra imaginación que lo enfrenta debe empezar a explorar. Esto es muy rico ya que le da un espacio real a la conversación que es la escritura. No hay escritura sin conversación; Hebe Solves, una gran poeta argentina, dijo que “la escritura es una forma de conversación demorada en el tiempo”. En este caso del taller la conversación gira alrededor de las dificultades que implica toda escritura y las formas de sortearla. Con respecto a la búsqueda metodológica es también un aprendizaje de humildad porque aquello que funciona una vez con un grupo deja de funcionar a la vez siguiente o con un grupo diferente. De esto no siempre se encuentran fácilmente las razones ni el por qué. Nuestro Taller de Escritura Creativa en la Facultad de Periodismo y

Comunicación Social, por ejemplo, propone explorar dos campos opuestos y sus cruces: la ficción y la narrativa periodística. Nuestros instrumentos teóricos vienen del análisis de ambos campos. En este taller se hace necesario un trabajo fuerte de síntesis porque la materia dura un cuatrimestre y ese lapso es apenas empezar. Por otra parte el Taller exige un trabajo de reflexión constante sobre el lenguaje. El lenguaje que es en sí mismo pura creación colectiva; es la sociedad humana en su constante recreación. Y el Taller me acompaña también en la evidencia de todo esto. Con respecto a la metodología se trata de tender puentes que lleven a una reflexión crítica. Es un trabajo de búsqueda e intercambio permanente con los docentes que conforman el equipo. En mi caso dibujo algunos mapas guía para que no nos perdamos en el bosque, pero hay mucho en las clases que nace del grupo de alumnos, del deseo del otro con el que estás trabajando. Algunas veces aparecen tangentes y desvíos inesperados que te llevan a zonas más profundas, otras veces es necesario ir por la superficie hasta que sea el momento de bajar, o no. Nunca se sabe qué puede pasar en un taller.

AF: Muchos escritores y escritoras de literatura refieren en entrevistas que el origen de sus libros es en muchos casos la situación de inventar para sus hijos una historia (para que se duerman, para que coman o se entretengan) ¿Te pasó a vos algo de esto?

GF: No tanto. Uno solo de mis libros *Papelito Violeta* fue provocado por mi hija Jimena, cuando ella tenía tres o cuatro años. Algunos de esos cuentos nacieron de historias que inventé para ella. El resto no, tal vez porque no me provoca tanto el lector real (aún cuando ciertamente lo tengo en cuenta) como el lector ideal con el que trabajo en el texto. Este otro lector me genera mayor libertad e impulsa el proceso creativo.

AF: ¿Cómo trabajás tus textos? ¿Hacés planes previos, bocetos, corregís mucho? ¿Utilizás la página o la computadora a la hora de escribir?

GF: No tengo una forma única de trabajar. Cada texto va pidiendo un modo diferente. Muchas veces escribo a mano, con un lápiz blando o una lapicera que se deslice como los dioses. Creo que esa es la parte de dibujo que tiene la escritura y parte del placer de escribir. Pero por supuesto que esa es una escritura de boceto, la primera escritura. Es el primer momento de producción del “material” con el que voy a trabajar. Luego viene la parte de explorar ese texto para ver qué hay ahí que valga la pena, si es posible seguir trabajando en él o desde dónde. A veces necesito investigar antes de seguir escribiendo o leer algo. La escritura te lleva a hacer relecturas porque aparecen preguntas que no tenías al comenzar a escribir. En fin, es como una aventura, uno se aventura por caminos que no son tan conocidos y a veces encuentra algo. Con respecto a tu otra pregunta: sí, corrijo bastante. Pero no siempre el trabajo es el mismo, hay textos que piden más corrección que otros. Muchos mueren en el camino. Los planes muchas veces llegan junto con la reescritura cuando estoy viendo adónde quiero ir con eso. La computadora es buena para corregir. Aunque la corrección final siempre la hago a mano sobre la página impresa.

AF: ¿El trabajo académico contaminó la escritura creativa y la escritura creativa el trabajo académico? ¿De qué manera?

GF: En lo personal una de las cosas que más me atrae de la escritura es la dificultad, la resistencia del lenguaje a dejarse acomodar. Muchas veces tuve ideas que no cuajaron por el problema lingüístico que esto suponía. Posiblemente siempre que se trate de llevar adelante nuevas prácticas que dan sustento a nuevas formas de operar en el uso de las herramientas de trabajo intelectual. Creo que es en las prácticas mismas donde uno se transforma: en eso consistirían las “contaminaciones”. Pero en realidad ¿la fuente de un escritor no es precisamente la “contaminación” permanente? Porque ¿de qué otra cosa sino de eso está hecho el lenguaje?

AF: ¿Podrías contarnos brevemente tu trabajo de investigación en torno de la crónica y qué valorás de este género, en especial en América Latina?

GF: Este trabajo surgió del Taller de Escritura. Investigando para el Taller, encontramos que la crónica narrativa había sido poco estudiada como discurso tanto por los Estudios Literarios como por el Periodismo. Sin embargo, en América Latina hay una riquísima tradición en esta forma de

narrativa con excelentes autores como Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Tomás Eloy Martínez, Pedro Lemebel, etc., cronistas escritores que fraguan un arte capaz de configurar aspectos de la realidad social en una forma que permite lecturas más ricas y complejas, esas que no admiten otros géneros periodísticos. De manera que empezamos a rastrear estudios sobre ese tema pero no había demasiado. Mi estadía en USA me permitió el acceso a una cantidad de libros que no encontraba acá y con eso un mapeo más amplio. Luego les propuse a un grupo de periodistas y estudiosos del tema de distintos países de Latinoamérica trabajar en la producción de un libro que indaga sobre la crónica desde una mirada crítica y desde una práctica. Salió un libro muy bueno que se llama *Tras las huellas de una escritura en tránsito*, que permite una mirada sobre la crónica contemporánea y su sentido en Latinoamérica.

AF: ¿Te parece que el mercado es el patrón que está organizando ahora la escritura creativa, no sólo por las políticas editoriales y de encargo de libros a escritores y escritoras sino también por las posibilidades de hacer literatura en ámbitos capitalistas, signados por la mercancía y la transacción capitalista?

GF: Para el escritor el material de su trabajo es siempre su época y el espíritu o sentimiento de ese tiempo. Es generalmente la conciencia de que “algo anda mal” incluso en lo que parece andar mejor y también a la inversa. Lo que mueve al arte es el misterio y la complejidad de la vida, la lucha de sentidos, lo oculto entre los encuentros y los desencuentros, los dilemas. De ahí que todo eso a que te referís en tu pregunta es también un nuevo desafío. Luego, en lo particular, claro que lo que mencionás desalienta la creación. Si hablamos de la Argentina en especial eso debería resolverse con políticas culturales de Estado que apoyaran sostenidamente a los trabajadores de la cultura. Pero está claro que el trabajo artístico intelectual no se valoriza como patrimonio, como algo que nos enriquece a todos. Está arraigada la medida del éxito comercial. Y la medida del éxito, ya sabemos, es en forma exclusiva la cantidad. No es que crea que porque algo se vende mucho no es bueno; pero sí creo que no es la venta masiva lo que garantiza la calidad de algo. Por ejemplo cuando una idea nueva surge muchas veces no es entendida en su tiempo pero si después. Creo que lo peor que se le hace a una sociedad es ese abandono a su suerte de quienes tienen voluntad de crear. Ese es el primer obstáculo al que debe enfrentar cualquier joven que quiere dedicarse al arte; adecuarse a lo “vendible” es perder la capacidad de exploración de búsqueda que el arte te impone. Esto último requiere de tiempo sostenido y de dedicación, por otro lado nada te garantiza buenos resultados, pero sin eso ¿qué queda? Sin embargo, pese a esto la creación no para. Hay cantidad de jóvenes que continúan trabajando. Lo expresan los blogs que encuentran o forman su nuevo público. Por eso es seguro que emergerán nuevas formas de arte, incluyendo las que ya están aquí y que aún no son tan visibles. Si lo pensamos en el plano del artista individual este tiempo es desalentador, pero así como hay fuerzas que devastan hay otras fuerzas que se gestan. Debemos estar atentos para descubrirlas y apoyarlas ahí donde las veamos emerger.

AF: ¿Sobre qué problemas estás trabajando ahora a nivel estético-ideológico? ¿Estás escribiendo algo en especial que quieras compartir con nosotros, sin revelar su contenido esencial?

GF: En este momento estoy en un tiempo de crisis con la escritura ficcional. Posiblemente por esto de lo que hablábamos antes, no sé. Estoy esperando que vuelva porque extraño, pero sé que volverá cuando sea el momento. Una vez un chamán me dio una imagen que me permitió entender esto que experimento. Él hablaba las piedras en el lecho del río; decía que las piedras reposaban quietas dejando que el agua las puliera y un buen día, el mismo movimiento del agua las hacía rodar un poco hacia delante, las daba vuelta. Pero durante el tiempo de la espera el agua iba bruñiendo una parte de la piedra y las limaduras las arrastraba el agua; así parte de la piedra era ahora río. El tiempo de la acción y el tiempo de la espera pero ¿cuál es cuál? Por ahora te puedo decir que estoy trabajando en la paciente espera de que el tiempo de la escritura feliz regrese.

AF: Residir en la ciudad de La Plata, para vos, como para Héctor Tizón en la puna, para Perla Suez en Córdoba o Angélica Gorodischer en Rosario, no significó un obstáculo para que vuestra

obra trascendiera a nivel nacional o incluso de otros países ¿hay una forma de escribir, a tu juicio, ligada a vivir lejos de las zonas centrales? ¿Cómo sería o se jugaría esa forma a tu criterio?

GF: Creo que, más allá del talento indudable de los escritores que mencionás tienen, hay algo que se relaciona con el vínculo que, más allá de su terruño, han ido estableciendo con el mundo en general y, en particular, el mundo cultural a través del encuentro con otros escritores, lecturas, y el modo de valorización de esa experiencia. No digo que el trabajo y el contacto con el mundo de la cultura sea suficiente para que la obra de un escritor trascienda, pero los autores que aludís son gente además de talentosa muy trabajadora, al menos Perla y Angélica a quienes conozco en forma personal han dedicado una parte importante de su vida a esta tarea. No sé si hay una forma de escribir ligada a vivir lejos de las zonas centrales, creo que un escritor debe ser fiel a sí mismo y a lo que su visión íntima le pide, ante todo honesto. Me parece que es eso lo que el lector registra aún sin analizarlo demasiado.

AF: Hace unos años te Doctoraste en la Facultad de Periodismo y Comunicación social de la Universidad Nacional de La Plata. Escribir la tesis ¿Fue como escribir otra forma de un relato? ¿Qué tema de tesis elegiste y por qué?

GF: Mi trabajo de investigación se situó en torno a mirar el modo en que se organizan/reorganizan/resignifican determinadas prácticas culturales en contextos de cambio o transformación social y política. En el caso de mi tesis me abocué al estudio de las prácticas de lectura y escritura que se activaron por fuera de los circuitos institucionales educativos. Mi interés en el tema provenía de la experiencia que había vivido en el ingreso a la democracia formando parte de distintos proyectos de la época que surgieron alrededor de espacios culturales como bibliotecas populares, clubes, grupos de lectura o de escritura, etc. por todo el país. Se había iniciado el Primer Plan Nacional de Lectura con talleristas que recorrían todo el país. Había también una incipiente red impulsada por distintos grupos de actores: talleres de escritura, de lectura, de creación. Esto se desdibujó a medida que se sucedieron los cambios económicos, sucesivos momentos hiperinflacionarios y el avance de los paradigmas tecnocráticos que se impusieron en los años noventa. Me interesaba rastrear las huellas de ese movimiento porque fue un trabajo cuyos remezones continuaron hasta hoy y esto se ve en el auge de los talleres de escritura en la actualidad cuyos antecedentes, en relación a los motivos que los impulsaron ubico en ese tiempo. Estudié esto a través de la revista literaria *Puro Cuento* cuyo tiempo de salida 1986/1991 coincidía con el período que me interesaba. Esta revista resultaba emblemática para mi estudio porque en su propuesta recuperaba una percepción de la época: la necesidad de recuperar la palabra y la narración no sólo como creación literaria sino como espacio interactivo, de reencuentro y regeneración de la cultura, de intercambio creativo y de resistencia cultural. La revista me interesó porque apuntaba a un público heterogéneo, de todas las edades, y no sólo a un público de entendidos como en general sucedía con las revistas literarias de la época. Al mismo tiempo funcionaba como interpelación al campo literario de la época haciendo visibles sus zonas subordinadas. *Puro cuento* abrió un espacio de distinción importante para la literatura infantil, la literatura escrita por mujeres (no era en ese momento tan palpable como lo es ahora la percepción de la preeminencia de los escritores varones ocupando el espacio literario, cuando existía una zona de la literatura escrita por mujeres. Esto no fue tomado por la revista como categoría de “lo” femenino subalternizado sino como dato a investigar). Asimismo se ocupó de descentralizar la visión del autor argentino encumbrado desde Buenos Aires, para recuperar a los escritores de distintos puntos del país. Estas y tantas otras formas de comunicar dio lugar a un particular perfil de recepción que procuraba la participación activa por parte de los lectores. Esto que se reflejó largamente en sus números. Una tesis tiene sus propios requerimientos íntimamente ligados a la metodología de investigación que sostiene el tesista. Si es otra forma de relato esa forma será una forma que estará adherida a la metodología usada y no a la imaginación del autor.

AF: Qué relación se produce entre tu escritura académica y tu escritura creativa? ¿O sentís que

se trata siempre de lo mismo? En todo caso, de narrar desde otros lugares, desde otras posiciones. ¿Podrías hablar un poco de esto?

GF: Si creyera que escritura académica y escritura creativa son lo mismo hubiera en este tiempo dedicado a la tesis escrito un par de novelas, creo yo. No son lo mismo.

En primer lugar partimos de un diferente lugar de enunciación, de una curiosidad y de una forma de búsqueda analítica diferente. No es fácil escribir una tesis. Sin embargo, creo que cualquier persona más o menos preparada con paciencia, interés en el tema y dedicación, lo puede hacer. No podría decir lo mismo de escribir una novela.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

Fishburn, Evelyn. *Hidden Pleasures in Borges's Fiction*. Pittsburgh, PA: Borges Center, 2015.
254 pp. ISBN 9-780990-729-204.

Evelyn Fishburn is best known to most Borges scholars for her *Dictionary of Borges* (1990), a work co-authored with Psiche Hughes that has become a standard point of reference in the field. Her *Dictionary*—a masterful compendium of Borges's sources, figures, and allusions (veiled and direct)—exhibited an almost detective-esque spirit (I will not say Lönnrottian) in the patience with which it hunted down one by one and explicated some of the richest allusions that make up the dense intertextual fabric of Borges's literary world. *Hidden Pleasures* exemplifies something of that same spirit, setting Professor Fishburn's considerable sleuthing skills to work again, albeit now with a shift of emphasis from the patient documentation of those references to their elaboration into sensitive, intellectually satisfying interpretive essays.

Hidden Pleasures is comprised of thirteen chapters, most of them updated and reworked versions of articles and addresses that had previously appeared in print. The earliest—a prescient piece on the personal and affective dimensions of some of Borges's characters—dates to 1988 while the final essay, on Borges's complex relation to Judaism, was prepared for this volume. The essays range in length from a very brief excursus on “El Aleph” to the substantive (36-page) essay on Jewish motifs and sensibilities in his work. Fishburn covers a great deal of ground in *Hidden Pleasures*: in addition to her reflections on intertextual allusion and the work done in her *Dictionary*, attention is given to an array of diverse themes, from footnotes and epigraphs in Borges, to his use of humor and irony, to the poetics of epiphany in his tales.

It would be difficult, if not impossible, to sum up the intellectual labors of *Hidden Pleasures* or to identify any particular thread or thematic constant that would link all the chapters into a single, persuasive argument. *Hidden Pleasures* is a miscellany, a book whose coherence derives more from the consistency of Fishburn's own methodological sensibilities and instincts—she is ever on the prowl for allusions, echoes, and resonances across Borges's texts—rather than any programmatic development of a thesis across the body of his work. This is not intended to be a criticism per se: we have not lacked for clumsily eager thematic approaches to Borges whose arc seems to bend too easily toward the familiar, well-established categories provided by philosophy and critical theory. Fishburn is mostly after smaller prey and her self-contained essays are models of both interpretive insight and restraint.

By any measure, one of the highlights of Fishburn's book is the benedictory chapter, to which I have already alluded. “Through a Jewish Lens: ‘Enriched by Conflict and Complexity’” is a tour de force of patient reading of particular texts that somehow or other exhibit distinctive features that bring them within the orbit of Judaism, whether it is conceived as an ethnicity, a set of collective practices, an object of cultural stereotype, a religious framework, or the possibility of a certain kind of mystical experience. The usual suspects appear, including tales such as “El milagro secreto,” “La muerte y la brújula,” “Emma Zunz,” and “Deutsches Requiem,” (a favorite of Fishburn's, which appears in multiple essays in *Hidden Pleasures*) as well as less frequently

studied stories such as “Guayaquil” and “El indigno.” Each illuminates, in its own way, Borges’s complex relationship to Judaism (and which did not exclude, Fishburn notes, the deft exploitation of cultural stereotypes precisely in order to bring them up short). One cannot turn a page of this essay without coming across fresh examples of precisely the kind of novel insight that one would expect from a scholar of Fishburn’s stature. If I had a complaint to register, it would be that after providing her readers with an abundance of evidence for the “conflict[ing] and complex” character of Borges’s thought with regard to Judaism, the chapter just stops cold, making but a token gesture towards gathering the threads that she has so patiently woven. Reading Fishburn is rather at times like listening to a talented pianist effortlessly tossing off arpeggios up and down the keyboard, evincing an impressive familiarity with the entire range of Borges’s oeuvre, making reference where appropriate to significant critical work done by others. But, to play out my metaphor a bit farther, the dazzling scales are sometimes abruptly cut off, the virtuosity of her performance not quite mirrored in the structure of the composition.

This would seem to be the price of the form that Fishburn has chosen to give her book. While it is careful to eschew grand interpretive gestures and pronouncements in favor of the careful study of particular texts and passages in Borges’s corpus, one occasionally misses a slightly more synoptic and integrative spirit that might bind her insights somewhat more tightly together. This feeling is perhaps a natural consequence of the strategy of reprinting work previously published on various topics as they apparently struck her fancy or as occasion demanded. So, as with any such collection of essays, the quality of the work is bound to be at least slightly uneven (for example, the chapter on Borges and postmodernism strikes me as a mechanical rehearsal of familiar talking points and feels somewhat dated) even if many scholars of Borges would be pleased should their best work rise to *Hidden Pleasures*’ lowest ebbs.

It would be an exaggeration to say that the pleasures of criticism are on a par with the pleasures of reading Borges himself. But criticism, at its best, manages somehow to enhance our pleasure as it helps us to continually renegotiate our encounter with our primary source. Evelyn Fishburn manages to do just this, and much more frequently than we might have any right to expect. The modest rewards of reading well-written, insightful criticism are worthy of celebration in their own right and we owe Dr. Fishburn a debt of gratitude for bringing so many hidden pleasures to light.

David Laraway, Brigham Young University

Gentic, Tania. *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. Albany: SUNY P, 2013. 313 pp. ISBN 978-1-4384-4859-6.

Tania Gentic’s intriguing text, *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*, is a highly intellectual study that addresses not only the writers of the everyday Atlantic newspaper chronicles and the blog but also the readers of such works. This new approach to understanding the chronicle begins by explaining that the term “everyday Atlantic” is “a more useful category” for discussing the Ibero-American Atlantic “because it confirms that the Atlantic space is always reopening and reshaping itself” (25). Consequently, the category moves away from theories that argue that the nation-state determines subjectivity.

As a comparative study, the author articulates these ideas by analyzing in detail the works of Catalan intellectual Eugeni d’Ors, Colombian Germán Arciniegas, Brazilian Clarice Lispector, Mexican Carlos Monsiváis, and concludes with contemporary Brazilian journalist Ricardo Noblat’s blog. This diversity allows for a well-rounded study that illustrates that what “is important about the ‘meanwhile,’ palimpsestic subjectivity these writers develop is, then, that

it concerns the construction of subjectivity as an epistemological process” (13). Considering that newspapers are produced within the “homogenizing framework of the nation state [...] the *cronistas*’ texts show how power in the newspaper produces national and globalized subjects on a daily basis, but they also show how, at the same time, the chronicle addresses subjects and communities as palimpsestic in order to negotiate and upend that power from within the local institutional apparatuses such as the newspaper that help construct it” (13). The various forms of knowledge and identity Gentic considers to be a part of the palimpsestic subject are ideology, corporeality, affect, ethics, and aesthetics (11).

The first chapter, “Reading Time, Knowledge, and Power in the Ibero-American Atlantic,” defines, in depth, the terms and approach to the study that are then built upon in the subsequent chapters. As shown in the second chapter, “From Mediterranean to Atlantic: *Imperialisme* and Ideology in Eugeni d’Ors’s *Glosari*,” Gentic focuses on the Catalan writer’s chronicles published, from 1906 to about 1916, in *La Veu de Catalunya*, considered to be ideologically liberal. Therefore, Gentic takes into account philosophical discussions about ideology in order to illustrate the manner through which meanwhile reading of d’Ors by the palimpsestic subject is in contrast with “a hegemonic epistemology that can be ideologically reproduced and imposed on a subject in a homogenous, totalizing manner” (96). D’Ors sought to create a civilized society through his chronicles.

Continuing into the third chapter, “Reimaging America, Reproducing Europe: Ambivalence and Intersubjectivity in Germán Arciniegas’s ‘Indigenous’ Ethics,” Gentic adds another element of philosophical debate, ethics. Arciniegas’s works in this study focus on *crónicas* written for *El Tiempo* between 1918 and 1940 and concentrate on his application of the “student as a unique social figure to numerous historical periods, political projects, and even descriptions of himself” (99). Gentic illustrates that Arciniegas’s use of the prison-university metaphor, the Chibcha spirit, and the *ocio fecundo* (productive leisure), then, “creatively substitute imagined ethics for practiced dialogues with others, which in fact allows the privileged reader to abstain from acting on his social responsibility, even as he, through reading about the other, must also inherently recognize the need to do so” (136).

The fourth chapter, “Knowledge beyond Borders: Clarice Lispector Chronicles Affect in Dictatorship Brazil,” delves into this well-known writer whose chronicles were written from within the censored newspaper, *O Jornal do Brasil*, between 1967 and 1973. Gentic argues that these chronicles “theorize the knowing subject as at once within and beyond the linguistic structures of power that uphold the Brazilian government” (140). In order to accomplish this, Lispector “often presents a way of thinking the subject beyond the ideological borders of the nation-state by turning her focus inward” (140). Lispector achieves this is through *a realidade em que vivemos* that is “a daily recreation of the self, other, and community in the intersubjectivity that is thought and felt” (174). Her *crónicas*, therefore, “are about all subjects’ way of knowing community through a relational, palimpsestic subjectivity that challenges ideological models of power that are controlled and sought discursively by admitting the coexistence of a felt subjectivity alongside them” (174).

The fifth chapter, “The Virtual Subject: Carlos Monsiváis, Media, Time, and Mexico’s ‘Citizens-On-Their-Way-To-Becoming-Citizens,’” focuses on collections of chronicles found primarily in *Entrada libre: crónicas de una sociedad que se organiza* (1987) and *Los rituales del caos* (1995) in which “debates about who had the right to speak in the media were still taking place. The chronicle, as always, provided a space in which subtle critique and brash social commentary thrived despite state media controls” (179). By using many popular culture topics in his works, Monsiváis “painted the Mexican subject as a virtual construct, but one in whom ethics, ideology, and affect intertwined as images that challenged nation-state paradigms” (179).

In the Conclusion, Gentic exams Noblat’s blog, published online in *O Globo*, who by making himself the center of the page, “models a sort of palimpsestic identity that would pick and choose from the meanwhile moments of reading to create one’s subjectivity” (231). The blog

like the chronicle, therefore, reiterates the author's argument throughout the text that "when understood through the lens of the meanwhile, can help us rethink the epistemology of the everyday subject in the Atlantic space [...] not just as a subject of globalization, the Atlantic, nation, gender, class, or other categories, but as a palimpsestic subject whose thought, felt, and practiced relationships to all of these ideas fluctuate moment to moment" (228).

In sum, Gentic's book is an elevated and intellectual study that argues for a new understanding of the everyday Atlantic chronicle and blog. By analyzing this diverse spectrum of writers, Gentic reaffirms that this text offers a new approach to studying the chronicle and as the author hopes "this book has suggested ways future scholars can seek out evidence of meanwhile thinking in palimpsestically conceived subjects of the Ibero-American and other overlapping Atlantic spaces who, on an everyday basis, are not always already inscribed in hegemonic, Western epistemologies of rational thought" (241).

Kimberly Louie, Southeast Missouri State University

Gordon, Richard A. *Cinema, Slavery, and Brazilian Nationalism*. Austin: U of Texas P, 2015.
272 pp. ISBN 978-0-292-76097-4.

The discussion about and analysis of slavery throughout the world is greatly influenced by ideology and the passing of time. This is particularly true for Brazil where the historical evaluation and explanation of slavery has varied greatly from justification of the practice for economic and racial reasons to absolute abhorrence. The method of analysis has traditionally been academic scholarship and the most important ideas made their way into the national curriculum of the Brazilian educational system. One often overlooked but intriguing method has been that of commercial films. Almost all Brazilian historical films include scenes of slavery and interpretations of the practice by the way the system is presented.

This study by Richard A. Gordon, examining the way slavery has been portrayed in selective modern Brazilian movies, is an important and unique addition to an understanding of the role of film in influencing the social perception in general and of Brazilian's perception of slavery in specific. Gordon, professor of Brazilian Studies and Spanish Literature and Culture at the University of Georgia at Athens, has for several years been examining the historical film and its role in influencing and defining society. His first book, *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil* (2009), looked at the methods filmmakers in Mexico and Brazil used to demonstrate how the colonial narrative of Indigenous and European contact enhances and explains national identity in both countries. In his new study specifically on Brazil, Gordon's focus is a more prevalent theme but an equally creative method to demonstrate the role of film in influencing society. Gordon suggests that specific films have had important roles in potentially influencing and altering a country's perception of social events and history. Five films released between 1976 and 2005 were examined and evaluated as to their potential to revise the general Brazilian perception of slavery. Though Gordon does not suggest the filmmakers necessarily did so intentionally, he believes that methods found in these movies suggest ideological backgrounds and tactics filmmakers use to persuasively effect change and a reevaluation of societal perceptions.

The author did not conduct an empirical study that would show the actual effect of film on national identity, but suggests how the films could persuade Brazilians to reexamine what he called "a collection of attributes they assign to the national category of their social identities" (4). His evaluation of the film *Xica da Silva* (1976) is the most important because it was the first commercially successful film that presented slavery significantly different from past films. He suggests this film provided the framework that would be used in a variety of approaches by the four remaining films. The method in *Xica da Silva* emphasized first, a cultural syncretism

between Europe and Africa, second, a national identity that has strong Afrocentric elements, and third that slavery was the reason for later social and economic inequality.

Gordon comes to a unique conclusion: that the vision of what is Brazilianness portrayed in these films is essentially a mixture of the ideas of two important influential Brazilian minds, the renowned white northeastern sociologist, Gilberto Freyre (1900-1987, author of *Masters and the Slaves* [1933]) and the Black activist, politician, and philosopher Abdias do Nascimento (1914-2007, author of *O quilombismo* [1980]). Even though the two have very distinct approaches and conclusions, Gordon suggests they were similar in their description of the essence of Brazilianness. The two authors intimated that all Brazilians recognize certain similar cultural attributes and values derived from Africa as part of their definition of who they are as Brazilians. The films he studies, though they come from different political frameworks, all support similar cultural attributes.

Gordon's bringing together of two different approaches for the definition of Brazilianness is unusual but important because it goes beyond the obvious political message or purpose of the films. The suggestion that Brazilians recognize the uniqueness of their society is not new but something that has occurred throughout most of the history of the country. The conclusion is that Brazilians have a uniformity of belief about who they are despite significantly different racial, cultural, and political backgrounds.

This book is an important addition to the literature for a variety of reasons. The analysis of the films is in-depth and informative. The connecting of this media to the evolution of a national self-image is instructive. Finally, the analysis of the national consciousness using two significantly different approaches is creative and original. This is a valuable study that will be of interest to scholars of slavery, the social role of the film, and Brazilian Studies.

Mark L. Grover, Brigham Young University, Retired

Hart, Stephen M. *Latin American Cinema*. London: Reaktion Books. 2015. 223 pp. ISBN 9781-7802-3365-9.

Latin American Cinema is an excellent overview of the major films to come out of Latin America since the arrival of cinematography to the continent. Stephen M. Hart focuses on the most well known films from Argentina, Brazil, Chile, Mexico, and Cuba, with some exceptions, including Bolivia and Peru. Hart contextualizes the films he discusses within the “major paradigm shifts which have occurred in camera technology” (7). This approach allows for an understanding of Latin American production’s significance in world cinema as well as its advancements in film technology. This edition also boasts several quality photographs of films and directors, many in color. The final chapter is the most extensive and gives an in-depth account of Hart’s theory of contemporary Latin American cinema from 2000 to 2014.

In the Introduction, Hart establishes his methodology for this study; namely, he traces the history of Latin American cinema alongside the technological advances in cinematography throughout the 20th and 21st centuries. According to Hart, leaving out this aspect is detrimental to film criticism and produces “‘timeless’ and ‘static’ interpretations of films” (7). The introduction recognizes previous works on Latin American film, although it ignores theory in Spanish and Portuguese from Latin America. Finally, as Hart emphasizes in the introduction, he has chosen to focus on technology rather than what he terms “the sociological turn.”

Chapter 1, “Inauspicious Beginnings (1895-1950),” draws upon Gilles Deleuze’s concepts to describe how early cinematography gradually shifted from ‘images in movement’ to the ‘movement-image,’ whereby the development of montage techniques creates a more nuanced presentation. As in each chapter, Hart relates these developments to Latin American film specifically and identifies Enrique Rosas’s *El automóvil gris* (Mexico; 1919) as a prime example.

He also affirms that this film's combination of fiction and documentary would be one of the defining characteristics of Latin American film taken as a whole. In this chapter, Hart also discusses Pedro Sienna's *El húsar de la muerte* (Chile; 1925); Sergei Eisenstein's *¡Qué viva México!* (Mexico; 1931); Fernando de Fuentes's *Allá en el rancho grande* (Mexico; 1936); and Luis Buñuel's *Los olvidados* (Mexico; 1950), among others.

Chapter 2, "Nuevo Cine Latinoamericano and the 'Time-image' (1951-1975)," examines New Latin American Cinema and the filmic shift to the "time-image." This movement's unique factors include everyday reality, on-location shooting, non-professional actors, and a documentary feel (32). Hart also touches upon the theories and manifestos of this time period, including Julio García Espinosa's "For an Imperfect Cinema," Fernando Birri's "Cinema and Underdevelopment," and Glauber Rocha's "The Aesthetics of Hunger." This chapter includes discussions of Tomás Gutiérrez Alea and García Espinosa's *El Mégano* (Cuba; 1955); Birri's *Tire dié* (Argentina; 1958); Glauber Rocha's *Deus e o diabo na terra do sol* (Brazil; 1964); Gutiérrez Alea's *Memorias del subdesarrollo* (Cuba; 1968); Miguel Littín's *El Chacal de Nahueloro* (Chile; 1969); and Patricio Guzmán's *La batalla de Chile* (Chile; 1973), among others. Hart places each film within the context of New Latin American Cinema, examining the directors' innovative approaches and political motivations. The most extensive section is on *Memorias del subdesarrollo*, where Hart affirms: "Gutiérrez Alea's work deconstructs the performativity of the flashback and creates what Deleuze would call a 'time-image'; in other words, an image that simultaneously encapsulates time and reflects upon it" (51).

In Chapter 3, "Nation-image (1976-1999)," Hart makes the connection between the "emergence of the protagonist-as-nation genre" and what he calls the 'nation-image' (65). In this period of Latin American cinema, films explore national identity with the protagonist as the symbol of the nation. In this chapter, Hart examines Gutiérrez Alea's *La última cena* (Cuba; 1976); Héctor Babenco's *Pixote: a lei do mais fraco* (Brazil; 1980); María Luisa Bemberg's *Camila* (Argentina; 1984); Luis Puenzo's *La historia oficial* (Argentina; 1985); Ricardo Larraín's *La frontera* (Chile; 1991); Guillermo del Toro's *Cronos* (Mexico; 1993); Gutiérrez Alea's *Fresa y chocolate* (Cuba; 1994); Walter Salles's *Central do Brasil* (Brazil; 1998), among others. As Hart comments, it was during this period that many Latin American governments reduced their financial support for film.

The last chapter, "The Slick Grit of Contemporary Latin American Cinema (2000-2014)," is by far the longest and most in-depth. In this chapter, Hart analyzes the effects of the digital revolution on Latin American film, specifically in terms of the editing process, which allowed for more flexibility. According to Hart, Alejandro González Iñárritu's *Amores perros* (Mexico; 2000) represents a shift toward digital film and a new era of Latin American cinema that combines what he terms the 'political grit' of the Nuevo Cine of the 1960s and 1970s with "slick editing and acting performances" (108). There is also more dependence on private funding in films during the era. Hart focuses on the following films: González Iñárritu's *Amores perros*; Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también* (Mexico; 2001); Fernando Mereilles's *Cidade de Deus* (Brazil; 2002); Andrés Wood's *Machuca* (Chile; 2004); Walter Salles's *Diarios de motocicleta* (Brazil; 2004); Lucrecia Martel's *La niña santa* (Argentina; 2004); Claudia Llosa's *Madeinusa* (Peru; 2005); Guillermo del Toro's *El laberinto del fauno* (Mexico; 2006); Juan José Campanella's *El secreto de sus ojos* (Argentina; 2009); González Iñárritu's *Biutiful* (Mexico; 2010); and Carlos Reygadas's *Post tenebras lux* (Mexico; 2012), among others. One recurring aspect in this latest period is the prevalence of English-language films and Latin American directors in Hollywood.

Overall, *Latin American Cinema* is a very useful outline of Latin American cinema from beginning to end. As with any project of this scope, there are missing elements, including more female directors and the expertise of film theorists in Latin America. However, Hart's book is a major contribution to the scholarship of Latin American cinema and will prove to be a valuable resource for scholars, educators, and general audiences.

Traci Roberts-Camps, University of the Pacific

Hedrick, Tace. *Chica Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2015. 139 pp. ISBN: 978-0-8229-63653, 0-8229-6365-5.

Young adult Latina literature is essential for Latinxs in the U.S. in order to observe their varied ethnicities, generations, and socioeconomic backgrounds reflected within popular fiction. In the twenty-first century, the term “Latina/o” has been used by many women in the U.S. as a means of identification. However, this term has also overlooked other experiences within the Latinx community and, thus, has created divisions within these communities. Likewise, the identifiers of “Latina/o” and “Chicana/o” within literature have helped to establish and represent certain characteristics of Latina/o culture, such as that of Spanish speaker, which is indicative of many Latinxs’ experiences. Nonetheless, this representation has also left out many other Latinxs who represent a growing number of women with experiences that diverge from traditional representations of Latinxs, especially over generations, and overlooks the influence of neoliberalism on identity. In this book, the author expands the representation of Latinx identities within popular fiction in the U.S. to account for the impact of neoliberalism on these identities, as well as the changes experienced within these communities over time.

Chica Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century by Tace Hedrick shares with the reader why it is important to identify and disrupt traditional stereotypes of Latinxs within popular fiction. Each chapter introduces the reader to various works of fiction that depart from those traditional representations of Latinxs that focus solely on their trials and tribulations, and reinforces stereotypes, by favoring fiction that showcases “young women who are successful, educated professionals or businesswomen, with access to material wealth” as they continue their journey in the Americanization process as proud Latinxs. In the prologue, “What’s a Girl to Do When...?,” the author introduces the genre of Chica lit fiction, describing it as a response to the lack of Latinx representation within popular fiction, and serving an audience of Latinx readers who are in the process of learning about themselves and their identities. In the Chica lit novel, *Becoming Latina in Ten Easy Steps*, the protagonist Angela “decides that her newly discovered ‘white blood’ is at fault for her not being Latinx enough, and constructs a list of ten things she must do to remedy the problem, among them learning Spanish, learning how to cook Mexican food, and most importantly finding a suitable Mexican American boyfriend” (xi).

In the introduction, “A Regular American Life,” the author affirms that Chica lit fiction is its own genre within the literary canon, and it gives insight into the experiences and histories of Latinxs who have historically been left out of literary works. Chica lit also reflects on “the intersection of genre constraints, the marketing of ethnicity at the neoliberal turn of the century, the mainstreaming of Latina/o difference, and the concomitant demonization of Latino poverty” (2). Chapter 1, “Genre and the Romance Industry,” offers that Chica lit is emerging during a time when it is necessary to disrupt stereotypical representations of Latinxs, and provides the opportunity to feature new elements of Latinx communities. Within the genre of contemporary romance novels, the author expands on the idea that Chica lit reflects a departure from traditional stereotypes of women, and instead showcases Latinxs overcoming obstacles associated with

poverty and inferiority, highlighting their roles as businesswomen, incorporating them into fashion and marketing and other facets of “Americanization.”

Hedrick asserts that Chica lit addresses issues of consciousness, but also disillusionment through the representation of varied Latinx identities. In the 21st century, chica lit presents works that Latinxs can identify with and cultivate pride in their heritage with an understanding that they can succeed within a neoliberal system in the U.S., as opposed to traditional tropes in literature that focus solely on impoverished narratives of Latinxs as struggling immigrants. The second chapter, “Class and Taste: Is it the Poverty?” exemplifies her larger argument through an analysis of Lara Ríos, Alisa Valdés, Mary Castillo, and other Latinxs in chica lit. In her third and final chapter, titled “Latinization and Authenticity” presents a spectrum of Latinx identities that counters dominant representations of Latinxs as inferior and subjugated people. The author states, “I examine—Valdes, Rios, and even Castillo—instead tend to reconstitute Americanization as the inclusiveness of a pluralistic nation where ‘a positive work ethic’ is a main requirement for (ethnic) success (despite, as we will see, Valdes’s brief but ultimately muffled critique of the ‘fantasy’ of hard work as the way to the American dream” [91]). Hedrick suggests that it is important to present Americanized identities of Latinxs in literature who have overcome obstacles, and which represent succeeding generations of Latinxs, such as first and second generation Latinxs.

While Hedrick’s argument is useful in her inclusion of other Latinx identities, it is of great importance that new representations in Chica lit do not devalue the cultural richness of Latinx American countries, communities and heritages, especially in favor of neoliberalism and Americanization. Chica lit, mostly based within the U.S. and through an Americanized perspective, has a tendency to showcase third world and Latin American countries as impoverished and violent, ignoring the fact that these inequities exist within the U.S. as well. There should be more caution when integrating the Latina identity with Americanization because then we can submerge into the problem of erasing or devaluing *Latinidad*. Finally, the author proposes that there is a shift in biculturalism that represents contemporary neoliberalism and Americanization in Chica lit. She offers “to be invited into the house of sameness, of privilege, can seem to be infinitely desirable. The payment required is the Other’s willingness to be fundamentally changed” (118). In this quote, Hedrick shows how literature needs to have as a priority the tools for Latinxs to succeed in the U.S., and this mutual integration of Americanization and Latinidad contributes to the embodying a multicultural vision of Latinxs.

Sylvia Fernandez, University of Houston

Heinrich, Annemarie. *Desnudos*. Buenos Aires: La Azotea Editorial, 2014. 72 pp. ISBN 9789-8745-0252-0

This dossier of photographs is perhaps one of the most important lesbian publications in the history of Argentine culture. I do not know if Anne Marie Heinrich (born in Germany in 1912; died in Buenos Aires in 2005, where she emigrated in 1926), a monumental figure in Argentine photography, ever identified as a lesbian or even had lesbian homoaffectionate or homoerotic relations with other women. In a post-identitarian age, that matters little. What does matter, is that, during the span of the six decades of her professional career, Heinrich took many brilliant photographs of nude women, which have been brought together in this volume. Thirty-four are included. Taken between 1930-50, the bulk have neverbefore been published.

Although Heinrich specialized in commercial photography, including movie-fan magazine work (one of her most famous models was the modest nobody Eva Duarte), she also is known for her portrait work of the privileged, famous, and influential (such as subsequent First Lady of Argentina, Eva Duarte de Perón). But the artistic investment in female nudes was always

there and, indeed, toward the end of her career, in 1991, only five years before Heinrich ceased to work professionally, she became engaged in a tiresome legal battle alleging “obscene exhibition” for a nude photograph, taken almost fifty years before, that comes to hang in the window of her downtown Buenos Aires photographic studio. Fortunately, she survived this attempt at censorship, in large measure because of her overall national and international fame as one of Argentina’s most revered practitioners of art photography.

Desnudos, in turn, is the fruit of the efforts of another revered feminine icon of Argentine photography, Sara Facio, renowned not only for her stunning work with human subjects, particularly women (as much women in the Borda insane asylum as women who were literary and artistic leaders), no one more extensively photographed than her last lifetime partner, the poet, novelist, and chanteuse María Elena Walsh (1930-2011). Walsh seemed to have reservations regarding being publically identified as a lesbian (well she should have, in the brutally machista society of Argentina, which included a neofascist dictatorship that responded hatefully to outspoken women, and even more so when they could be smeared as lesbians), while Facio, in the context of an extensively gay-friendly Buenos Aires, seems to less so. Of course, the stakes can be high for social dissidents in Argentina, but I would like to believe that the publication of this volume is part of a sustained feminist/lesbian resistance (at least in Buenos Aires) that will no longer have anything to do with the repressions and oppressions of the past. Homoeroticism is here to stay, and very visibly so, in Buenos Aires, and *Desnudos* is an unabashed celebration of that fact.

Part of the celebration comes from the preface by María Moreno, one of the most energetic lesbian activists in Argentina today, a journalist whose interviews and articles demonstrate very well the extent to which we are talking about an ethical intransigence that refuses to call things by any name other than what they are. Moreno provides a historical sketch of feminine nudes in Western culture, especially France, a model that Argentina has always been so willing to follow with enthusiasm. It is no surprise to note that the feminine nude emerges as part of the expropriation, in (hetero)sexist and masculinist frames, of women’s bodies. If there is any homoaffectionate or homoerotic pulsion in the contemplation of these bodies by female viewers, it remains shrouded in silence. When a woman photographer like Heinrich, with or without any announced homoaffectionate or homoerotic commitment on her part, engages in nude female photography, there is the implicit legitimization of the contemplation of women’s bodies by other women, despite Queen Victoria’s alleged insistence that “women don’t do those [lesbian] things.” Male photographers may have assumed that women would be uninterested in female nudes, but the queering of heterosexist presuppositions about the flow of erotic desire, means that at some point Heinrich could no longer be naïve (if she ever was) as to the sexual value of her work for other women. This is a point that unquestionably extends beyond her nudes the whole way in which women’s bodies, even when clothed, are treated in her photography. Moreno makes much of Heinrich’s sexual aestheticization of her nudes. Invoking the hoary joke about the woman’s vulva as a camera (utilized effectively by Luis Buñuel in the film *Viridiana* [1961]), Moreno details iconic primes of Heinrich’s photography, notably both breasts and pubis and, to a lesser extent, the buttocks. Also at issue is the posing of the body in both its physical disposition as well as its relationship to the frame, such as the cropping of the head: historically the head was the point of emphasis of a woman’s visible beauty, with the rest of her body materially invisible even when imaged or deduced metonymically in, for example, the drape of clothes over her breasts or her buttocks. Moreno’s version of the pubis as a camera involves the deliberate photographing (through the lifting of her skirts) of another woman’s body through/with the body of the photographer. This is a clear intimation that Heinrich was not just photographing her stunning commercial models, her movie stars, and her women of social stature with her camera, but with her own body as a woman. The suggestion of the hidden vulva of the woman’s pubis as photographic apparatus clearly speaks to the way in which, whatever the official or professional intent of the photograph was, the photographer was performing it through

her own specifically female sexuality.

Both Moreno and Sara Facio, in her brief preface as publisher, make reference to the breasts of Isabel Sarli (1935-), a b-film star in a host of campy sexploitation films, each seemingly worse than the last, between 1956 (the year after she was crowned Miss Argentina) and 1980. Although Sarli was supposedly tricked into first performing with full frontal nudity in 1956, she became an enthusiastic exhibitionist in her films of her body. In the Argentina of the day in which an open discussion of sexuality was taboo, there are those who claim that they mostly learned about sex from Sarli's films. Yet the legends surrounding Sarli, the display of her body, and her legendary breasts are the stuff of masculinist heterosexism. Heinrich appears never to have photographed Sarli, but both Moreno and Facio invoke Sarli as a touchstone for the full eroticization of women's bodies in Argentine culture. Indeed, Facio's note is virtually a poem in prose in honor of Sarli's stupendous breasts, and one is left wondering how Heinrich, who was a pioneer in the use of artistic lighting and framing, might have gone about producing a nude image of Sarli as a fully sexualized female icon.

David William Foster, Arizona State University

Infante, Ignacio. *After Translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic*. New York: Fordham UP, 2013. 217 pp. ISBN 978-0823251780.

In recent discourse in the academic field, translation has emerged as an integral component of study that allows for deeper understanding of transnational and cross-cultural movement. As such, scholars, such as Emily Apter or Edwin Gentzler, have been increasingly emphasizing the value of the translator and the role of translation within literary production and exchange. *After Translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic* (2013), Ignacio Infante's recent critical exploration of transatlantic poetry in the twentieth century, is exemplary of this evolving approach to Comparative Literature. Focusing on five case studies, the author examines the ways that translation and the exchange of language functions within the production and interpretation of transatlantic poetry. Examining Fernando Pessoa's engagement with the Colonial Empire and the English language, Vicente Huidobro's bilingualism and international movement, the influence of Stefan George and Federico García Lorca on the Berkeley Renaissance poets, the Brazilian Concretist poets and their critical interpretation of Sousândrade and Ezra Pound, and the digital vernacular of Caribbean poet Kamau Brathwaite, Infante traces the multiple roles that translation can play within literature. The compelling and diverse set of texts analyzed highlights the international circulation of literature and the translation that facilitates such movement.

Considering translation and the transformation of the public figure of Fernando Pessoa (seen most clearly in his use of heteronyms under which he published his poetry) as indicative of deeper translational mechanisms at work within his poetry, Infante begins his literary analysis in the first chapter with an examination of Pessoa's use of English in his poetry. Discussing the Portuguese poet's rendition of Spenser's *Epithalamium* and his dialogue with English modernist poets, such as T.S. Eliot, Infante argues that Pessoa's production of poetry in English was an endeavor to create a place for himself within the tradition of English literature. The author convincingly concludes that such a literary project destabilizes the English language as well as traditional delineations of literary genres and canon formation.

In the following chapter, Infante turns to Chilean poet Vicente Huidobro and his revolutionary movement, *creacionismo*, arguing that the tension and conflicting forms of literature, tradition, and history that arise from the poet's transatlantic geopolitical and personal experience contribute to his unique poetry. Analyzing the visual poems characteristic of his *creacionismo*, as well as his commonly overlooked *Temblor de cielo/Tremblement de ciel* and

his “overall quest towards a planetary form of poiesis” (71), Infante reveals Huidobro’s ability to use poetry to connect readers “beyond the spatio-temporal and linguistic limitations that have traditionally constrained literature” (80). In line with his overarching focus on translation, the author argues that Huidobro’s *creacionismo* “unveils the very dynamics of translation, displacement, and replacement” (58) that are so integral to the avant-garde poets.

While in the first two chapters Infante focuses on a single poet and the ways that they use mechanisms of translation to push the boundaries of poetic language, in Chapter Three he turns to a group of San Francisco-based poets and their appropriation of Stefan George and Federico García Lorca as they create poetry that reflects their own homosexual experience in the middle of the twentieth century. Infante’s analysis of Jack Spicer’s work, along with that of Robert Duncan and Robin Blaser, in which he argues that Stefan and Lorca’s poetry—in translation— influenced US poetry in the forties and fifties and the further incorporation of a transatlantic discussion of homosexuality is compelling. This chapter supports Infante’s argument that translation played a significant role in poetic production as these poets were experiencing European influences via translation as well as translating themselves. Furthermore, this particular case is indicative of larger transatlantic patterns of poetic exchange.

Chapter Four elaborates on the idea, originally posited by Ezra Pound, of the translator as a critic in a discussion of Brazilian Concrete poetry. Infante argues that in search of a Brazilian precursor to their movement, the Concretist poets, the de Campos brothers, redefine Sôusândrade—generally considered to be a Romantic poet—as a modernist poet and “the lost origin of the Latin American avant-garde” (124) because of an anachronistic connection that they find between the Brazilian and Ezra Pound. They re-read Sôusândrade’s poetry in terms of literary techniques that Pound developed after the Brazilian’s death and in an anthropophagic process they re-appropriate literary history for their own poetic purposes. Translation, yet again, emerges as playing “a fundamental role in the form of cultural circulation that the Brazilian writers are articulating” (135). While this chapter considers the redefinition of Brazilian literary history, the fifth and final chapter examines the poet Kamau Brathwaite, and the use and evolution of his digital vernacular to express a uniquely Caribbean experience. For Brathwaite, translation does not serve as a form of criticism but as a means through which to articulate a particular linguistic experience.

Infante has chosen a diverse and thoughtful set of both canonical and lesser-studied poets to analyze in this book, each of which offer a new piece to his complex argument. Chapters are logically organized and work well together and his strong narrative takes advantage of academic.

All too often literary critics tend to focus on the literature of just one language due to linguistic limitations. What is particularly exciting about Ignacio Infante’s work, however, is that he not only looks at many corpuses of literature, but also at the multiple directions of literary exchange. It becomes clear through Infante’s work that literature is embedded in, and engages with, a complex cultural system that moves across languages, national borders and oceans. Ultimately, Infante makes his most significant contribution in his focus on translation, marking it as something that must be recognized in contemporary literary studies. This insightful and compelling study of the role of translation in the transatlantic circulation of poetry will certainly appeal to scholars with an interest in transatlantic or translation studies.

Sarah Booker, University of North Carolina at Chapel Hill

Levine, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton UP, 2015. xvi + 173 pp. ISBN 978-0-691-16062-7.

Desde las vanguardias un lugar común de la crítica literaria es indicar la influencia del cine en la literatura. Lo que es menos obvio es la influencia de la crítica cinematográfica en la

literaria. Este breve monográfico de Caroline Levine recuerda mucho a lo que hace David Borwell con el cine, estudiar el todo y sus partes, las relaciones, las jerarquías, los paradigmas y sus posibilidades, que pueden ser tanto liberadores como restrictivos. En ambos casos la crítica ideológica no se excluye, lo que ocurre es que no surge desde el apriorismo sino desde la dinámica del texto. El crítico literario que en el mundo hispano esté familiarizado con la obra neohistoricista de José Antonio Maravall se sentirá a gusto leyendo el libro de Levine.

Nos dice Levine que cuando hacíamos crítica formalista clásica prestábamos atención a la trama, al narrador, a las descripciones, al estilo, al suspense, al juego metafórico y a la sintaxis. El segundo paso del crítico en el formalismo era la minuciosa contextualización histórica del texto literario. Lo que Levine pretende es unir estos dos procesos, que repensemose el estudio formal del texto, sus ritmos, sus repeticiones, los motivos, los patrones que se repiten, las jerarquías que produce y las redes que teje. Si completamos todos estos análisis, el sociopolítico nos vendrá dado. Según Levine la ventaja del neoformalismo sobre el deconstrucciónismo y el marxismo es que la ideología se muestra en su modus operandi. Hay que acabar con el pueril zasca de la crítica marxista de poner al descubierto las contradicciones burguesas. Tampoco existe el determinismo social, sino el estudio de estructuras dinámicas con sus oportunidades y sus restricciones.

Levine define la forma como el conjunto de configuraciones, de principios ordenadores, de patrones de repetición y diferencia. Las formas por un lado constriñen, por otro difieren, se sobreponen e intersectan. Las formas se trasladan a otros paradigmas, y condicionan la historia y la política. Levine toma prestado de la teoría del diseño el término “affordance”, que en español se ha traducido como ‘disponibilidad’, pero que yo traduciría usando el término formalista, ‘valencia’. Es decir, se priorizan las posibilidades que cada forma ofrece y su interacción con otras posibilidades. Hay un término que Levine no menciona pero que permea todo su trabajo, que es el racionalismo. Este se manifiesta en el conjunto de cuestiones que Levine plantea a cada una de las formas maestras: totalidad, ritmo, jerarquía y red. Entre los ejemplos que Levine usa, ella reflexiona sobre el concepto de “cierre” en el marxismo, que percibe como un análisis incompleto. Este término explica de una manera correcta las contradicciones ideológicas que el texto aspira a conciliar pero no explica las expectativas que el dicho cierre genera, y las valencias que abre. En realidad, el cierre de una novela presenta siempre una expectativa de futuro, de pautas de comportamiento, de cambios sociales que se presentan como necesarios. Otro ejemplo sería el del *new criticism*, o la *estilística* en nuestro ámbito, que no le prestaron la necesaria atención a las formas poéticas. Un ejemplo que podríamos añadir a la tesis de Levine es la ideología del soneto o de la octava real, qué significaban estas formas, qué posibilidades abrían para el poeta, para la poesía cortesana o la incipiente nacionalidad, y qué servidumbres poseían. Levine también hace hincapié en el paradójico pero lógico formalismo de los antiformalistas, en las fórmulas organizadoras que tuvieron que crear para poder desarrollarse epistemológicamente. Otro punto importante de Levine es romper el principio de causalidad entre formas estéticas y políticas. Pueden existir pero no son ni necesarias ni obligatorias. La parte más retadora de Levine es que el neoformalismo nos enseña que en muchas ocasiones no hay formas hegemónicas sino paradigmas en conflicto que abren posibilidades de acciones políticas, sociales y estéticas. Por ejemplo, en nuestro contexto cultural hemos teorizado las tretas del débil, de cómo la correcta lectura por parte del escritor (escritora en la mayoría de los casos) de la cultura, la política y la economía de su época, y cómo con este conocimiento la escritora aprovecha las ocasiones que la sociedad le proporciona para escribir un texto útil a la hora de medrar o avanzar una causa social.

En la sección sobre el ritmo Levine destaca la necesidad que los críticos tenemos de periodizar y simultáneamente de retar esa periodización e indicar cómo los textos artísticos sobrepasan en muchas ocasiones los límites de la periodización. Es más, Levine encuentra en la crítica literaria la falla de que no se analizan bien las instituciones, incluso la crítica ideológica las naturaliza, y no las considera en su dinamismo. No se explica lo suficientemente bien que las

instituciones son estructuras de significado y que más importante que los edificios son los roles. Para mejor entender las instituciones Levine nos recuerda los conceptos de formas dominantes, residuos y formas emergentes de Raymond Williams. Ella completa esta explicación con un buen ejemplo sobre la institucionalización de la vanguardia y cómo en su proceso de legitimización tuvo que recurrir a premios, exhibiciones, autoridades, guías, prestigio internacional y publicaciones académicas. Paradójicamente la estética de la ruptura tiene una firme base en la conservación de estructuras artísticas tradicionales.

Al estudiar las jerarquías Levine demuestra una obviedad, que los pares lógicos son asimétricos, y que hay un término dominante y que lo que define al término subordinado es la ausencia de la característica principal del término dominante, así en hombre/mujer, lo que define a la mujer es no ser hombre, o en blanco/negro, lo que define al negro es no ser blanco. Con su análisis de *Antígona* Levine quiere demostrar que las jerarquías, aun en las burocracias, están en continua colisión, lo que permite aperturas en las estructuras. Levine es muy crítica con la causalidad establecida por el marxismo entre centro y periferia, burguesía y proletariado, y primer y tercer mundo. Sin usar el término mercantilista, Levine acusa al marxismo de serlo ya que indica que siempre hay una suma cero en las interacciones sociales, y por ende, económicas.

Para analizar el concepto de red Levine estudia la serie televisiva *The Wire*, aunque la novela realista decimonónica hubiera sido igualmente válida, de hecho ella hace referencias también a *Bleak House*. Levine redonda en lo mismo, cada red tiene sus propias reglas y la superposición de redes abre siempre posibilidades. Levine, un tanto de pasada, nos recuerda que el éxito de la crítica va íntimamente ligado al valor sinecdóquico o ejemplar de lo que el crítico estudie.

El libro de Levine es uno de esos libros de crítica literaria que van a marcar una época. Es breve, lo que tiene sus pros y sus contras. Sin decirlo, Levine vuelve a traer la crítica literaria a un estricto racionalismo del que nunca debería de haber salido.

Salvador Oropesa, Clemson University

Novo, Salvador. *Confetti-Ash*. Trad. Anthony Seidman y David Shook. New York: Bitter Oleander P, 2015. 101 pp. ISBN 9780-9862-0491-3

Salvador Novo (1904-74) era sinónimo de la versatilidad creativa: poeta, cronista de la ciudad, presentador de televisión, dramaturgo con más de diez obras, un torbellino de la cultura mexicana por lo general asociado con el grupo de “Los contemporáneos” (Pellicer, Villaarrutia, Gorostiza) que bien se sabe, eran némesis de los estridentistas veracruzanos (Arqueles Vela, List Arzubide, et al.). Novo levantaba también las cejas de la época por los escándalos que protagonizaba, algunos lo comparaban con Oscar Wilde, pero tal vez habría que extender la analogía a Liberace. Era un amante y cronista de la ciudad de México, sustituyó con automóviles las carretas que en ese tiempo circulaban por la literatura mexicana.

La presente traducción de Anthony Seidman y David Shook reactualiza el trabajo poético de Salvador Novo con una formidable traducción de una selección de sus poemas titulada, basada en la línea del poema “Diluvio” donde dice “Y duró mucho el incendio/mas vi al fin en mi corazón únicamente/el confeti de todas las cenizas” (98). En las páginas de este libro se puede leer simultáneamente cómo los traductores resolvieron ciertas palabras y versos para transubstanciarlos en poemas que capturan el lenguaje y ofrecen al lector anglófono un Novo renovado. El libro también está flanqueado por una sobria y certera introducción de Jorge Ortega que sitúa a Novo en su generación. Seidman cierra el volumen con un posfacio donde deja evidencias de su poética de la traducción y nos dice que para él traducir es “leer de una manera más cercana” un ejercicio de lectura personal. Hay muchos poemas que imponen verdaderos retos para los traductores y salen triunfantes de todos ellos. Pongo un ejemplo:

Viaje

Los nopales nos sacan la lengua;
pero los maizales por estaturas
—con su copetito mal rapado
y su cuaderno debajo del brazo—
nos saludan con sus mangas cortas

Voyage

The cacti stick their tongues at us;
the cornfields in their rows,
with forelocks poorly trimmed
and notebooks tucked under arms,
wave to us with tattered sleeves. (14-15)

Algunas cuestiones que se pueden mejorar en la segunda edición sería incluir la introducción de Jorge Ortega también en español. Asimismo corregir algunos descuidos en palabras como “cartels” (carteles), “construer” (construir), “necesari” (necesario), “paralos”(para los), “impulse” (impulso), “cuidadno” (cuidando), “materialmente” (materialmente), “creelo” (creerlo). Por último, en el poema “La amada única” donde dice “soy pulpa en la poma óptima de tus ramas” se tradujo como “I am soft flesh against the perfect pumice of your branches”. Me parece aquí que la palabra “poma” no corresponde con “pómez” sino con su primera acepción como “fruto”. Apunto estas correcciones como evidencia de la lectura cercana que he hecho del libro que celebro como un gran logro para revisitar la obra de Salvador Novo e iniciar de nuevo un diálogo sobre su obra y la influencia que tuvo “el grupo sin grupo” en poetas imprescindibles de México. Por último, cabe mencionar la maravillosa portada y edición de la editorial Bitter Oleander en Nueva York, una de las pocas editoriales que publica traducciones y que tiene además una revista de poesía que ha recibido premios por su alta calidad bajo la dirección del poeta Paul B. Roth.

Martín Camps, University of the Pacific

Ramos, Luis Arturo. *De puño y letra*. México: Ediciones Cal y Arena, 2015. 286 pp. ISBN 9786-0793-5717-7.

En esta novena novela del escritor veracruzano, presenta un retrato de la politiquería cultural mexicana con la figura de Orlando Pascasio, el “self-made-man” de las letras que después de su muerte (y respectivas honras fúnebres en Bellas Artes, que Villoro llama “la funeraria más exitosa del país”) deja un valioso manuscrito póstumo (“De puño y letra”) donde elige a los poetas más valiosos del país, pero los convocados no son los que figuran en los templete regulares del poder cultural. Para resolver el entuerto, la viuda contrata a un detective singular, un oscuro poeta y coleccionista de primeras ediciones autografiadas, Bayardo Arizpe, que debe darse a la tarea de encontrar el “mecano escrito” porque Pascasio no cayó en la tentación de la tecnología y su fácil reproducción, lo que hubiera dado al traste con la trama. Pascasio se comportaba como un cacique de la cultura que “defenestraba prestigios, evisceraba famas y decapitaba egolatrías con la prontitud y ritmo de un párvulo recitando la tabla del cinco” (20). La viuda de Pascasio contrata al poeta (un detective que no fuma, contrario a la costumbre de su gremio) porque a la policía no le interesaría un crimen de esa naturaleza, dice: “Si al gobierno no le interesa la cultura, a la policía menos... En este país la cultura es un trapo que sólo sirve para limpiar las sinvergüenzadas de los políticos” (32).

En el libro se respiran lecturas del “hard-boiled” de Dashiell Hammett y la novela detectivesca de Raymond Chandler y otros indispensables de la novela policiaca, como Poe y Conan Doyle (“Un Chérloc Jolms de banqueta” dice para describir a Bayardo en la 187). El tema recuerda también el libro de Enrique Serna *El miedo a los animales* (1995) por utilizar la novela detectivesca como instrumento paródico para exhibir las grescas de la cultura mexicana, tal vez el ejemplo más claro de la posición de Serna está en su más reciente ensayo: *Genealogía de la soberbia intelectual* (2014) donde escudriña en los orígenes de la pedantería como una estrategia para separar al público de los estrados culturales donde se engola la voz y se alza la barbilla para mirar de soslayo al pueblo “ignorante”. Uno de los temas centrales en *De puño y letra* es precisamente la corrupción de la cultura, el apego al poder por parte de los letrados que disfrutan de becas y prebendas del gobierno en turno a cambio de su silencio con respecto a la situación de miseria y corrupción imperante. Según Ramos, “-Afirman que cuando Pascasio estornudaba, el Presidente en turno llamaba por teléfono para decirle <salud>”(40). En efecto, como declara uno de los personajes: “Cuando los poetas alcanzan el poder, toda la poesía empobrece” (48).

El libro es también una reflexión sobre la posteridad del trabajo literario, ¿tiene algún objetivo escribir cuando es posible que todo sea destinado al polvo del olvido? O cuando la calidad literaria depende de las ventas, dice Bayardo: “Nadie con ventas menores a los 10 mil ejemplares, tenía derecho a la desfachatez de considerarse un buen escritor” (67). Bayardo se involucra con Malva, de quien dice: “su cuerpo era la confirmación de que los pecados se cometían y se expían en la tierra” (147) la hija de Ángela Villagrán, la secretaria de Pascasio y quien resulta ser la hija bastarda del poeta. La familia intenta cerrar el caso fingiendo que el libro ha sido encontrado. Pascasio dicta sus escritos a Ángela, por eso la aparición y mención temprana de unos audífonos al inicio de la novela y como reza el edicto de Chéjov, “si una pistola aparece en el primer acto, debe usarse” porque resulta que Pascasio no escribe el libro, sino que se lo dicta a Ángela y queda grabado, en plena era digital, en tres anacrónicos casets.

En una presentación el autor dijo que la idea que detonó esta novela se basaba en la anécdota de un crítico extranjero que escribía una antología de autores mexicanos. El crítico dijo que únicamente en este país la gente no solo se le había acercado a ofrecerle dinero para estar en la compilación sino que incluso le habían ofrecido dinero para que no incluyera a ciertos autores. Según Ramos, en México se practican dos verbos nucleares, el primero es “madrugar” es decir el tomar ventaja del otro antes de que se de cuenta y el otro es “ningunear” o fingir que el otro no existe para desaparecerlo virtualmente de la escena. Estos dos verbos son los que operan en la trama de la novela, el robo del mecano escrito como el madrugueté para impedir que tome lugar el ninguneo o la defenestración de la fama pública, en efecto, “la venganza poética, quién lo duda, puede más que todas sus licencias” (277). Esta novela de madurez de Luis Arturo Ramos lo distingue como uno de los escritores más destacados de la escena literaria mexicana, las tramas siempre novedosas, por ejemplo en su novela anterior, *Mickey y sus amigos* (2010) desentraña los pasadizos secretos de Disneylandia y la vida de los que se ocultan bajo los disfraces de felpa. En suma, un autor importante, ajeno al relumbrón de la fama y con una sólida obra que habla por sí misma y que incluye novelas, libros de cuentos, crónicas, ensayos y libros para niños.

Martín Camps, University of the Pacific

Santos, Alessandra. *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2012. 296 pp. ISBN 9788-5640-1347-6

Desde o Renascimento, época de renovação e reinvenção cultural ocidental, a figura do canibal e o tropo do canibalismo, em suas diversas espécies ou formas, constam como uma marca singular de alteridade no diálogo entre a identidade e a diferença das Américas em relação

à Europa. A partir da colonização do Novo Mundo, em que os nativos eram retratados ora como “bons”, ora como “maus” selvagens, a imagem do canibal como o *outro* está presente em relatos de viagem, em cartas e cartografias, em representações alegóricas e ilustrações textuais, em estudos etnográficos, em especulações filosóficas e, finalmente, em obras literárias. Após a série de independências americanas, o indianismo romântico floresceu no Brasil e plantou a semente de um nacionalismo exótico que eventualmente brotou e cresceu durante o modernismo, quando o canibalismo (res)urge com toda a sua força primitivista no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, que fundou a antropofagia como movimento de vanguarda brasileira. A (re)canibalização do canibal e do canibalismo denominou um processo revolucionário de apropriação crítica e transformação original que (re)caracterizava as várias manifestações culturais nacionais em seus respectivos contextos internacionais. Posteriormente, a proposta antropofágica se formalizou durante o concretismo e logo se realizou durante o tropicalismo, movimentos de (neo)vanguarda que tanto retomaram quanto reformularam as apostas de modernização e descolonização cultural. Consequentemente, estabeleceu-se uma tradição anti-normativa, popularizou-se uma estética erudita e generalizou-se uma devoração seletiva da produção global e local, para então (re)valorizar a criação de produtos culturais fundamentalmente *brasileiros*.

Se o discurso do canibalismo perpassa toda a modernidade, culminando no modernismo dos movimentos de vanguarda, o que se passa com a antropofagia durante a contemporaneidade, um momento certamente pós-vanguarda enquanto duvidosamente pós-moderno? *Arnaldo Canibal Antunes* investiga a teoria e prática do “canibalismo cultural” brasileiro na figura do poeta, músico e artista Arnaldo Antunes em termos da globalização da produção e do consumo de arte e cultura no Brasil, país em perpétuo estado de (sub)desenvolvimento. Na introdução do livro, Santos argumenta que a obra de Antunes “representa uma reinterpretação da antropofagia” devido ao seu caráter multimidiático e intersemiótico (16). Mais adiante, Santos delineia os objetivos do seu estudo, cuja análise aponta um “paralelo” da arte de Antunes com a antropofagia na medida em que há:

- 1) uma retomada das propostas de Andrade, da poesia concreta e da Tropicália em termos de poética, conceitos e execução; 2) uma absorção e apropriação da tecnologia e da criação intersemiótica, valorizando a simultaneidade dos sentidos; 3) um posicionamento da poesia e da arte brasileira diante do subdesenvolvimento do país e do contexto que dificulta a produção artística; 4) uma exploração de soluções para os paradoxos da produção artística brasileira ao unir o popular (música) com o erudito (poesia experimental) e trabalhar em vários registros; e 5) uma consciência crítica (e absorção artística) da sociedade de consumo e dos meios de comunicação de massa. (24).

Desse modo, Santos examina Antunes como exemplo atual do “canibal” cultural ou do “homem natural tecnizado” oswaldiano, uma síntese que ressolveria o embate entre a técnica (primitiva) do homem livre e a tecnologia (moderna) do homem oprimido. Assim, investiga também a “herança” da antropofagia como processo (trans)formador de uma “brasilidade” paradoxal ou até contraditória (27).

A partir da introdução, o livro de Santos se organiza em quatro capítulos que desenvolvem o argumento elaborado acima, sempre procurando situar a obra de Antunes dentro de uma linhagem antropofágica. O primeiro capítulo traça a história do “canibalismo cultural” brasileiro desde a sua concepção e conceitualização pelo modernismo até as suas “retomadas” e “reinterpretações” pelo concretismo e tropicalismo. Estabelecidas a importância e influência desses movimentos da (neo)vanguarda, esse capítulo contextualiza o surgimento posterior de uma geração de artistas e críticos “neoantropófagos”, a qual Antunes pertenceria. O segundo capítulo analisa a poesia de Antunes em termos subjetivos como “percepção” sensorial e “estranhamento” desfamiliarizante, e objetivos como “simultaneidade” espaço-temporal e “formalismo” renovado. Uma vez contextualizada a sua obra poética na tradição da lírica

brasileira, esse capítulo aborda os livros de Antunes, desde *OU E* (1983) até *N.d.a* (2010), elaborando leituras críticas da forma técnica e do conteúdo temático da sua poesia. A relação desta com a antropofagia, no entanto, é mais sugerida do que demonstrada, de fato. O terceiro capítulo analisa a música de Antunes em termos estéticos como “apropriação” crítica e “confluências” genéricas, e políticos como marginalização social e alienação individual. Explorados o efeito sociopolítico da música e a relação desta com a literatura, e contextualizada a emergência do *rock* nacional dentro da tradição da Música Popular Brasileira, especificamente da era pós-tropicalista à era pós-punk, esse capítulo aborda a produção musical de Antunes, desde as suas primeiras performances em grupos e bandas até seus últimos projetos solos e individuais, desenvolvendo leituras críticas das letras e músicas das suas canções. A relação destas com a antropofagia é mais aparente, pois como a autora bem explica, o seu trabalho musical “é engajado com a linguagem da Antropofagia no sentido de que a incorporação de elementos disponíveis forma uma montagem nova e abrangente, inclusiva dos elementos locais e estrangeiros”. Adicionalmente, “o interesse pela paródia carnavalizante liga Antunes à proposta antropofágica da crítica por meio da sátira e da desestabilização das hierarquias” (202). Finalmente, o quarto capítulo analisa as artes visuais e plásticas de Antunes em termos conceituais e performáticos da vanguarda nacional e internacional, abordando os seus trabalhos em formato de videoarte, instalação e intervenção urbana, caligrafia, arte gráfica e arte digital. As leituras críticas desse capítulo são as que talvez mais se relacionem com o tema da antropofagia, pois, segundo a autora, “é no seu trabalho nas artes plásticas que [...] percebemos ainda mais a reinvenção dos conceitos vanguardistas—a presença do lúdico, da apropriação, da crítica cultural e da reciclagem de técnicas e materiais” (206).

Do mesmo modo que Arnaldo Antunes representa uma espécie de antropófago contemporâneo, *Arnaldo Canibal Antunes* apresenta uma forma de “canibalismo” acadêmico por suas características antropofágicas próprias, como o formato de bricolagem na organização das obras poéticas, musicais e visuais do artista em questão.

Há uma deglutição rigorosa do pensamento de importantes teóricos e críticos internacionais (como Viktor Shklovsky, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Michel Foucault, Frederic Jameson, Hal Foster, entre outros) e nacionais (como Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Antonio Cândido, Benedito Nunes, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, José Miguel Wisnik, entre outros), que é transformado em um discurso devidamente individual e original. Assim como a antropofagia, o raciocínio tende a ser mais analógico do que lógico, propriamente dito, ao argumentar que Antunes é um exemplo de “canibal” cultural. Consequentemente, a teoria não está sempre explícita na prática, e a prática não está sempre implícita na teoria. Se as vanguardas históricas, como o modernismo brasileiro, (con)fundiam a estética e a política, de certo modo, esse estudo também (des)problematiza questões da arte engajada perante a sociedade ao sugerir que um formalismo em si pode ser capaz de reformar o mundo ao informar a percepção. O resultado é um discurso um tanto idealista, como o do próprio Oswald de Andrade e seus herdeiros, mas em um momento histórico em que, a princípio, não haveria mais lugar para o não-lugar das utopias. Portanto, ao canibalizar a própria antropofagia como método, Santos se apropria da sua força tanto visionária quanto ilusória, enquanto reproduz a sua forma tanto genial quanto ingênua.

Em última análise, vale destacar uma crítica ao método antropofágico na era da globalização, atribuída ao dramaturgo contemporâneo Michel Melamed, que segundo Santos, afirma que “a devoração seletiva proposta pela antropofagia já não é possível em uma era de informação excessiva, e que regurgitar é o único ato de resistência ao consumo de massa” (266). *Arnaldo Canibal Antunes*, assim, corresponde não somente a uma antropofagia modernista formalizada, com a sua seleção criteriosa de teorias e práticas, mas também a uma “regurgitofagia” pós-modernista em formação, com o seu excesso de obras e textos. No entanto, como talvez responderia a autora, o livro em si poderia ser lido de outro modo como um exemplo do “consumo produtivo, ou seja, de uma forma de consumo consciente do seu processo,

inspirando uma produção ao consumir" (266). Afinal, esse trabalho é bem concebido e desenvolvido, e oferece um abrangente, competente e excelente estudo sobre a obra de um artista definitivamente único e inclassificável. Por extensão, se integra de modo construtivo ao corpo imenso de escritos sobre a antropofagia, que há tempo virou um discurso institucionalizado no Brasil. Nesse sentido, e apesar de não constituir uma nova reinterpretação em si, a sua mais notável contribuição talvez seja a constatação perspicaz de que o "canibalismo cultural" brasileiro da contemporaneidade, representado pela obra de Antunes, continua inovando ao comer a si mesmo, ou seja, ao incorporar toda a multiplicidade e diversidade da sua tradição de rupturas.

Marco Alexandre de Oliveira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Sellers, Julie A. *Bachata and Dominican Identity / La bachata y la identidad dominicana*.

Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2014. 295 pp. ISBN 978-0-7864-7673-2.

A visit to the Dominican Republic will always include important culture experiences. Few countries have as strong and unique cultural package as does the Dominican Republic. The Dominican Republic is the country of origin for merengue music and dance that is now found throughout the Caribbean and the Latin American world. It is also now recognized for a less influential but still important musical genre, bachata.

The bachata began in the Dominican Republic in the early twentieth century. It evolved from a mix of the bolero, a traditional Latin American musical form, and African and other traditional rhythms. Its lyrical themes were romantic and sorrowful, with tales of love, living with heartbreak, and dealing with sorrow. The traditional bachata group consisted of three guitars, a bongo and the güira, the Dominican metal scraper percussion instrument. In its modern urban version, the instruments have changed from acoustic guitars to the electric steel guitar and additional percussion instruments. In the early years it was denigrated by the country's elite as too vulgar to be considered of cultural value.

In 2004, Julie A. Sellers, professor of Spanish at Benedictine College in Atchison, Kansas, published an examination of the history, social influences, and relevance of merengue in shaping Dominican culture, *Merengue and Dominican Identity: Music as National Unifier*. This present volume on bachata, similar in nature, is a valuable expansion of the author's investigation of the role of music in shaping Dominican cultural identity. This book also updates and enlarges on two earlier studies, Deborah Pacini Hernandez, *Bachata: A Social History of Dominican Popular Music* (1995) and Carlos Batista Mato, *Bachata: Historia y evolución* (2002). The primary purpose of Sellers's book is to present a history of bachata that provides information and analysis of the changing nature of this music and dance as a symbol of Dominican identity. Beyond traditional archival research, the author conducted numerous interviews with the major musicians and producers of bachata. The importance of the Sellers volume on the bachata is that it provides a more extensive understanding of the evolution of this music genre within the historical, political and social environment of the Caribbean. The book provides important insight into the mechanics of the changing and evolving Dominican culture by focusing first on a societal perception of bachata in negative and racial terms but rapidly transforming into an acceptable and positive symbol of Dominican identity. It provides insight into the role of international influences in the country's culture. An extensive use of interviews adds a personal dimension and value to the story.

The thesis of this book is that an appreciation of the bachata requires first an understanding of the historical roots of the genre based in both Dominican racial prejudice and conflicts between rural and urban culture. The rise of bachata from a rural cultural form into an

important countrywide cultural symbol, had its origin in the unsettling and uncertain period following the 1961 assassination of the dictator Rafael Trujillo. Trujillo had established a framework of Dominican cultural identity with strong connections to Hispanic, white, and urban culture. His ideas rejected rural cultural influences of the poor and racially Creole with their music such as the Bachata. The significant migration of the rural poor to Santo Domingo after his assassination brought to the cities their culture including music and dance. The lyrics of these lower class musicians in the urban setting quickly adapted to their environment that included emotional descriptions of the suffering and marginalization of the people in the slums of the city.

The elite and middle class rejected this musical genre by suggesting it was uncultured and connected to a racially darker population. The music became more popular with increased recordings and play on the radio and with time acceptance by the urban population weakened the influence of these cultural critics. The innovations in the genre by influential artists such as Luis Díaz, Victor Victor, and Juan Luis Guerra increased the viability of this form. Also important in its increasing influence was the international acceptance of the music particularly in New York City. The collaboration of local and international artists introduced innovative rhythms borrowed from pop, rock, and reggaetón to make it one of the important international sounds. These activities had the effect of strengthening attitudes in the Dominican Republic who had endorsed the sound as part of their cultural identity as Dominicans.

This book has important historical and reference value because of the chronological presentation of the text. It also has an extensive bibliography and list of recordings. Having the text in both English and Spanish is valuable for Latin American readers. There are numerous photographs of musicians that add to the value of the book. This volume is an important addition to the study of Dominican culture, music, and society, and to our general understanding of Caribbean culture.

Mark L. Grover, Brigham Young University, Retired

FILM REVIEWS

Chocó. Dir. Johnny Hendrix Hinestroza. Colombia, 2012. Dur. 80 min.

Varios son los “nuevos” espacios (meta)diegéticos, temas, personajes, voces y lenguajes filmicos que se han visto centralizados o han cobrado relevancia a partir de la implementación de la Ley de Cine en Colombia (Ley 814 de 2003). Ya no son las violencias urbanas el único tema que identifica al cine colombiano ni tampoco Medellín o Bogotá los grandes epicentros de las narraciones filmicas nacionales. Con filmes tales como *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011) y *Chocó* (John Hendrix Hinestroza, 2012), entre otros, los directores han hecho un viraje y han enfocado su mirada en otras realidades y voces que, tradicionalmente, habían sido ignorados y/o silenciados en el discurso y universo filmicos colombianos.

En el caso específico de *Chocó*, con su *opera prima*, Johnny Hendrix Hinestroza nos proporciona un exquisito despliegue del paisaje—al punto de resaltarse como otro gran personaje—y las culturas afrodescendientes del departamento de Chocó (curiosamente el mismo nombre del personaje femenino central), escenario de la costa pacífica donde, por primera vez, se rueda un filme colombiano, convirtiéndose, además, en el primer filme afro hecho en Colombia. Aunque el uso y presencia de actores “naturales” se ha convertido en una constante en el cine latinoamericano, en general, y colombiano, en particular, otro detalle innovador de singular importancia radica en la presencia y voz—aunque, en realidad, no habla mucho—de una heroína afrodescendiente quien, a raíz de constantes maltratos por parte de su marido, literalmente

hablando y de manera sorpresiva, hace justicia con/por sus propias manos: “lo deja sexualmente inservible”, comentaba de manera eufemística en una entrevista Hinestroza, lo que equivale a decir que le cortó el pene.

Además de la presencia del gran paisaje chocoano, de principio a fin *Chocó* es un resaltar de lo afrocolombiano que, por cierto, no se circunscribe solamente a este departamento donde la gran mayoría es de descendencia africana. La diégesis tiene como punto de partida un ritual encuadrado de música afrocolombiana en medio de un bello amanecer donde hombres y mujeres cantan ritmos afro con motivo de un velorio. A la mañana siguiente, la lente de Hinestroza capta a un grupo de hombres negros jugando dominó fuera de la tienda del pueblo; dejando sugerido que es en esto en lo que ellos se enfocan durante el día. El tipo de lenguaje empleado por estos hombres es de singular importancia ya que es una representación de lo que tradicionalmente se ha construido como “lenguaje masculino” o masculinista que, igualmente, apunta hacia una cierta violencia discursiva racista: “hijueputa, malparío; vágase a cuidá su familia que la noche es negra”, le grita el tendero a Everlides (Esteban Copete), marido de Chocó. A propósito de éste, en una de esas noches que suele llegar tarde a su rancho (por cierto, en pobreza casi absoluta) y borracho, somete a Chocó a la fuerza a tener relaciones sexuales. En medio del forcejeo y del acto sexual en apogeo, se cae una vela y ocasiona que se les queme el rancho, lo cual da pie a pensar en el paralelismo del fuego literalmente hablando y el “fuego” sexual.

De modo paralelo a la violencia sexual, Chocó es victimizada por su marido mediante violencia física, verbal y emocional, lo que se convierte en un mini cosmos de la generalizada violencia que, por un lado, históricamente, han sufrido los afrocolombianos y, por otro, la violencia que comúnmente es asociada a esta cultura afro. Curiosamente, en otra de las escenas iniciales, un grupo de mujeres afrodescendientes van en un camión y se las escucha hablando de sexo; una de ellas—refiriéndose a uno de los hombres del pueblo, manifiesta sin tapujos “es que ese negro hace el amor muy rico”, lo cual es de gran interés ya que nos da un guiño para desconstruir aquella idea errónea de que las mujeres afrocolombianas no hablan abiertamente de sexo.

Chocó, la exuberante mujer afro, a quien se la puede leer como una alusión metonímica del departamento del cual es oriunda, no es la única que recibe violencia de su marido; igual les ocurre a los hijos de éstos (Candelaria y Jeffrey). Aunque la lente de Hendrix Hinestroza no registra maltrato físico del padre a sus hijos, sí se ve claramente la violencia de la indiferencia y del silencio; al padre nunca se lo ve interactuando con sus hijos, ni mucho menos expresándoles ninguna muestra afectiva. A los niños los vemos o solos o interactuando con su madre. Sin embargo, como muestra del generalizado y naturalizado constructo de género, es la madre misma quien se encarga de reafirmarles a sus hijos y perpetuar los roles masculinistas, dando por sentado que es la mujer quien debe subordinarse al hombre. En una ocasión, le dice a su hijo “usted es el hombre de la casa cuando su papá no está”.

Candelaria, la hija que ha de tener 8 o 9 años, se convierte en otro personaje clave ya que uno de sus grandes sueños para el día de su cumpleaños es algo tan básico: una torta de cumpleaños, lo cual le recuerda e insiste a su madre cada vez que tiene la oportunidad. La situación de escasez y pobreza es tan latente y patente que Chocó no tiene ni siquiera para complacer a su hija con este gran anhelo. “Mamá, ¿y dónde está la torta?” es la pregunta que se vuelve reiterativa a través de gran parte de la diégesis, al punto tal que Chocó le promete a su hija que le hará cumplir su sueño a como dé lugar. Consciente de que, enseguida, no tiene el dinero para complacerla, Chocó empieza a ahorrar para esta noble causa. Sin embargo, cierto día su flamante marido le roba el dinero para jugar dominó y comprar licor. Al darse cuenta de esto, inmediatamente Chocó se va a buscarlo a la tienda. Ante el reclamo, él la ignora lo cual provoca aún más enojo en ella haciendo que tire la alcancía en la mesa del dominó y lo insulte. Esto atrae las miradas de sorpresa de los allí presentes, ya que Chocó se ha atrevido a desafiar la figura masculina (y en público), algo impensable en este grupo cultural. Por supuesto, Everlides tiene que demostrar su autoridad y poder de “macho” y le da una tremenda bofetada que la hace caer

al suelo. A la sufrida Chocó no le queda de otra que regresarse a su rancho a la cotidianidad de su sometimiento. No obstante, para cumplirle la promesa a su hija, decide ir a la tienda del pueblo, Ferrotienda El Santi, cuyo dueño es Ramiro, don paisa, con quien ya había entablado comunicación sobre los precios, tamaños y tipos de tortas y posibles formas de cobro y pago. El paisa le reitera que se la fia o se la regala, pero “si me como esa torta” (enfocando su mirada en la zona genital de su interlocutora); es decir, a cambio de tener relaciones sexuales con él. En ese sentido y en ese contexto, “la torta” tan deseada por la pequeña hija funciona como una metáfora de la vagina de Chocó. Ante todo lo acontecido con su marido, desesperada/decepcionada y, como una cierta forma de venganza, Chocó termina accediendo al canje propuesto por Ramiro don paisa. Solo de esta manera, se logran cumplir dos sueños: el de la niña cumplimentada por la tan anhelada torta y el del paisa al consumar su deseo sexual.

En cuanto a este último tema, tomando distancia del conservadurismo cinematográfico colombiano, el filme es transgresor ya que se atreve a mostrar explícitamente ciertos pormenores del acto sexual, incluso el cuerpo desnudo y genitales masculinos (aunque, ciertamente, no en forma de *close up*), algo impensable en propuestas filmicas anteriores; cosa que no ha ocurrido con el cuerpo y órganos femeninos. Se pregunta uno si ha sido, precisamente, por esta razón que Monika Wagenberg, directora del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI) ha opinado: “[es] una película inesperada y el director sorprendió al país con *una película jamás vista en el cine colombiano*, pues trata el tema de la raza, el maltrato a la mujer, y todo ello con una profundidad impecable” (el énfasis es mío). Otro tema de gran relevancia que Hendrix Hinestrosa plasma aquí es el de la extracción ilegal de oro. Chocó, a pesar de la marcada pobreza de sus habitantes y del olvido al que tradicionalmente ha sido sometido por parte de los gobiernos locales y nacionales, paradójicamente es una zona con una gran biodiversidad y vasta riqueza mineral. Sin embargo, la minería ilegal los explota y se lleva todas las riquezas para beneficio de intereses particulares. Chocó, como espacio geográfico, es víctima de esto y, paralelamente, Chocó como personaje, igualmente, lo es. Esta fuerte mujer era quien trabajaba en la minería ilegal (hasta que fue despedida sin contemplación y sin ninguna razón) ganando una miseria para medio sostener a sus pequeños hijos ya que su marido era un holgazán bebedor y jugador de dominó. En cuanto a este tema, en particular, Carlos Andrés Barahona en su artículo periodístico titulado “Chocó la película que sorprendió a los colombianos” nos comenta que “otra de las realidades que muestra la película es la que viven cientos de mineros ilegales en la región, a través del esfuerzo y la situaciones adversas que enfrentan día a día para encontrar unos gramos de oro que solucionarán temporalmente su situación”.

Otra fuerte crítica tiene que ver con la muestra del imaginario de los niños: puesto que es lo que han vivido y aprendido de los adultos, para Jeffrey (hijo de Chocó) y uno de sus amiguitos, su gran anhelo es poder trabajar algún día en el negocio de la extracción de oro, lo cual nos apunta al hecho de que la minería ilegal y la rampante explotación han llegado allí para quedarse ante la mirada complaciente y cómplice de las autoridades de turno. A propósito de los niños, *Chocó* se une al corpus de filmes latinoamericanos y colombianos donde con su presencia, ya no marginal ni periférica sino central y, a veces, protagónica, (re)afirman y/o deconstruyen las expectativas tanto temáticas como estéticas. Recordemos que los niños y las niñas, como ejes temáticos y con renovada presencia en el cine latinoamericano, han sido objeto y sujeto de estudios en investigaciones recientes tales como *Screening Minors in Latin American Cinema* (Carolina Rocha y Georgia Seminet, 20014). Otro ingrediente de gran interés tiene que ver con la naturalidad de los actores y actrices; naturalidad en el sentido de “actores naturales” de la misma región, técnica que ya se ha consolidado, en particular, en el cine colombiano a partir de los 90s con las controvertidas e icónicas propuestas de Víctor Gaviria. El protagonista masculino Esteban Copete (Everlides), los niños y otros no tenían ningún entrenamiento ni trayectoria actorales. Para el caso de la protagonista, aunque ya había participado en *El vuelco del Cangrejo* (Oscar Ruiz Navia, 2010), según sus propias palabras es novata en el mundo filmico; de hecho, *Chocó* es su primer protagónico. En lo concerniente a este detalle, el mismo director ha

manifestado: “Para mí, [es] un experimento audiovisual; [un] laboratorio donde pude jugar con los actores y probar técnicas para asegurar realismo en las escenas; los personajes que participan en esta historia son actores naturales; quise escogerlos por ojo y no por nombre, que si necesitaba un pescador, que fuera uno de la zona. Si iba a mostrar a mi tierra, qué mejor que su propia gente”.

La narración diegética culmina casi de la misma manera en que se inicia. Everlides somete a su mujer a la violencia sexual; la penetra muy a pesar de la negatividad y el rechazo de ella. Como consecuencia, cansada de tanto maltrato y violencia acumulados, en un descuido de Everlides, Chocó le corta el pene, haciendo justicia por y con su propia mano, convirtiéndose, de esta manera, en la gran heroína que, por partida doble, transgrede la masculinidad de su marido: por un lado, siéndole infiel con el tendero y, por otro, cortándole la “tanpreciada arma” del poder patriarcal. Es decir, con esta doble afrenta, Chocó trivializa y desautoriza la figura y principios masculinistas, en general, y la de los “machos” afrocolombianos, en particular. Muy a pesar de no haber recibido tantas ovaciones por parte de la crítica especializada, sin duda, y además de lo expuesto aquí, *Chocó* es digna de resaltar por otras varias razones: a pesar de la marcada presencia afro en la demografía y cultura colombianas, es el primer filme netamente afrocolombiano hecho en Colombia, filmado en esa tierra tan privilegiada, pero a la vez azotada por la pobreza, explotación, violencias y desplazamiento. Es, igualmente, el primer filme dirigido por un afrocolombiano, nativo de esa misma región representada, que deja plasmado un duro realismo, con una mirada honesta alejada del paternalismo y de los tonos de exotismo de otros filmes donde personajes afrocolombianos han aparecido, pero trivializados como comodines o como de relleno.

Para concluir por ahora, otro gran valor digno de destacar tiene que ver con la universalidad de los mensajes, en particular el que alude a la violencia de género; como lo ha defendido el mismo director: “la película nace de la realidad que he visto y con la que crecí en mi región; la historia de la protagonista es la de muchas mujeres en Colombia y en el mundo. Chocó es el eje central, pues ella representa la valentía de todas las mujeres del mundo. Chocó es simplemente el escenario donde plasmé este tema. Sin embargo, se podría haber de este mismo tema en países africanos, de Asia y de América”. Amén de la crítica, *Chocó* fue nominada como Mejor Película al Premio India Catalina de oro en el Festival de Cine de Cartagena y se alzó con el premio de la audiencia en el mismo festival en el 2012. En efecto, este proyecto de Hendrix Hinestrosa y los temas, tanto afrocolombianos como universales, a los que nos invita a reflexionar nos remiten a aquella icónica pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak ‘Can the subaltern speak?’, en este caso: ¿pueden y/o saben los afrocolombianos hablar? A pesar del racismo y de todos los obstáculos y trabas vigentes, la respuesta tiene que ser un rotundo... ¡claro que sí!

Eduardo Caro Meléndez, Arizona State University

Güeros. Dir. Alonso Ruizpalacios. México, 2014. Dur.: 108 min.

Güeros es una ópera prima del director y guionista Alonso Ruizpalacios (2014), esta película fue ganadora del *Ariel* y obtuvo el premio a la mejor película en el Festival Internacional de Berlín (2015), más otros premios importantes internacionales. Ruizpalacios ha producido el cortometraje *Café paraíso* (2008) y ha participado en la producción de *XY. Revista* (2009). *Güeros* es una película en blanco y negro donde se exponen varias temáticas relacionadas con la ciudad de México. Los críticos la han catalogado como una obra maestra por su propuesta poética, su lenguaje cinematográfico de vanguardia y por su tono de nostalgia que se filtra en sus imágenes.

La diégesis se inicia a partir de la visita de Tomás, un adolescente problemático que viaja de Veracruz a la ciudad de México para vivir un tiempo con su hermano mayor. A través de los ojos de Tomás, Ruizpalacios propone una mirada hacia la ciudad de México desde afuera, desde alguien que ve la ciudad por primera vez y que desde su percepción turística brinde al espectador una visión panorámica de ella. El director utiliza la técnica del *Road Movie* para trazar la aventura en que Tomás (Sebastián Aguirre), su hermano Sombra (Tenoch Huerta) y su compañero de cuarto Santos (Leonardo Ortizgris) llevarán a cabo por la ciudad. La historia de Ruizpalacios se enfoca en lo urbano, ya que la historia no va más allá de la ciudad y se limita a explorar lo inesperado que se puede encontrar en ella. *Guieros* es un filme de contradicciones que se exponen desde su filmación en blanco y el negro, en los nombres de sus personajes, “Sombra y su hermano güero”, en las tomas de noche y de día, en los espacios interiores y exteriores de su Ciudad Universitaria. Ruizpalacios crea un filme atemporal y una serie de imágenes que se desplazan por distintos puntos de la ciudad. La cámara se encarga de mostrarnos a la ciudad de México como un personaje importante, el director la fractura desde sus distintos espacios: norte, sur, oriente y su Ciudad Universitaria. Conforme se desarrolla la historia, la ciudad de México se muestra como la gran protagonista, Ruizpalacios la representa como un lugar de manifestaciones y bloqueos. La película descubre sus lugares populares y los no tan populares: la Lagunilla, la pulquería, sus callejones sin salida, sus edificios habitacionales, sus hortalizas, sus puentes, sus ruidos, su tráfico y su Ciudad Universitaria en huelga. La ciudad es la selva, es el caos, es la diversidad de espacios y experiencias.

La película expone la vida universitaria. Santos y Sombra se ven atrapados en la huelga de 1999, son estudiantes de la UNAM y viven en el limbo, indecisos, inactivos ya que no estudian, ni trabajan, ambos representan lo que los defeños catalogan como los “Ninis”. Sombra vive angustiado dice que escribe su tesis, mientras sufre ataques de pánico. *Guieros* gira alrededor del contexto de la huelga universitaria, donde los estudiantes activos se manifiestan, exigen y cuestionan el *Status quo*. La UNAM es el espacio donde según Ruizpalacios emergen las ideas revolucionarias, las calles de la ciudad de México son los lugares ideales para manifestarlas, a través de la cámara Ruizpalacios expone los ideales que se generan en la máxima casa de estudios junto a sus estudiantes universitarios que luchaban por su derecho a la educación gratuita. Ana es una líder rebelde con ideas fijas, pero no es aceptada por la comunidad universitaria, es güera y como tal tiene que enfrentarse al sexismoy al clasismo. Cuando Santos, Sombra y Tomás se enfrentan a los “güeros”, Santos aboga por la diversidad, cuestiona los estereotipos y no permite que los discursos de clase interfieran entre ellos, su amistad y sus convicciones.

En la manifestación de los estudiantes aparece el ritual azteca mientras el mural de Siqueiros muestra su rebeldía a través de los ojos de las nuevas generaciones de estudiantes en Ciudad Universitaria. En el desarrollo de la historia, el espectador notará que el director presenta varios lenguajes narrativos tales como el metafilme, donde los personajes hablan del intento de la película por crear una historia y parodian otros filmes clásicos mexicanos. El tono nostálgico de la película se desarrolla con el acompañamiento musical de Agustín Lara, Natalia Lafurcade y a Juan Gabriel, sus voces en off, se combinan con ecos poéticos rilkeanos. Sin duda, el filme es una mirada nostálgica a los eventos de 1999, pero su importancia radica en esa nostalgia que alude a las propuestas filmicas de *Jean – Luc Godard* y de *Sergei Eisenstein*. En *Guieros* el espectador percibe la creación filmica de imágenes al estilo Godard, donde el director filma cámara en mano, los actores se presentan de manera directa hacia la cámara en *close up* y la cámara salta de un plano a otro. El director recrea fórmulas filmicas y dialoga con las propuestas del cine de vanguardia. Ruizpalacios expone su historia como ficción documental y juega con las muchas posibilidades de la imagen.

La idealización es un doble juego que el espectador podrá develar poco a poco, Tomás idealiza a Sombra e incitará a Santos y a Sombra a idealizar a Epigmenio Cruz (Alfonso Charpener), un cantante de Rock de los años sesenta que solo ellos conocen, los jóvenes van tras la pista de Epigmenio Cruz, esto les sirve como pretexto para atravesar la ciudad y lograr reencontrarse con su propia identidad.

Elia Hatfield, Lamar University

Hecho en China. Dir. Gabriel Guzmán. México, 2012. Dur.: 91 min.

La cinematografía mexicana produce road movies con cierta regularidad. El road movie es un género introspectivo que permite mostrar un segmento del país, de su geografía, de su idiosincrasia para que sirva de sinédoque del estado nación. Esta película de Gabriel Guzmán se ajusta a la ortodoxia del género. Marcos (Odiseo Bichir) y Fernando (Víctor Hernández) manejan desde Tijuana a Monterrey para que Marcos pueda asistir a la boda de su antigua novia. En este viaje más su prólogo y epílogo podemos observar algunas de las ansiedades que la modernidad ha traído al país. Los road movies suelen enmarcarse entre un prólogo y un epílogo que anteceden al viaje en un vehículo de motor y que al final presentan un desenlace una vez que el viaje ha concluido.

Marcos es un hombre de cincuenta años, apocado y asexuado, que vive atrapado en el edípico restaurante chino que perteneció a sus padres y del que no se ha movido desde que estos desaparecieron cuando iban a visitarlo a la universidad, supuestamente el TEC de Monterrey. A Marcos le hubiera gustado ser escritor y casarse con Clara (Claudia Ramírez), una compañera de universidad, pero en cambio decidió continuar la vida truncada de sus padres.

Hecho en China es un road movie ortodoxo que sigue las reglas del género tal como las definió David Laderman en su *Driving Visions* del año 2002. Los personajes pasan la mayoría del tiempo viajando en un vehículo de motor; la película contiene el elemento “buddy”, en este caso dos hombres de diferente edad; la escena de rotura del coche en un lugar inhóspito como lo es el desierto; la escena de fogata; el uso de drogas y alcohol; los protagonistas orinando en la naturaleza; las visitas obligadas al motel y al antro; la agencia del conductor; el uso de la música tanto intradiegética como extradiegética; los travelings paralelos al auto, la toma del espejo retrovisor, y el punto de vista del auto; el proceso de autoconocimiento; el enriquecimiento personal de cada uno de los protagonistas al reconocerse en el otro; y la resolución del conflicto primigenio.

La película también pertenece al grupo “Buena onda” vagamente teorizado por Frederick Luis Aldama en *Mex-Ciné. Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century* (2013) como un cine bello de ver y que no saca al espectador de su zona de confort. Tras las peripecias del road movie, Marcos se desbloqueará como escritor, publicará su novela y tendrá éxito en la nueva economía tras reconvertir su obsoleto negocio en una cafetería/librería hipster en la nueva Tijuana divorciada del turismo sexual estadounidense.

Hecho en China usa como leitmotif el teléfono celular de Fernando, que como el nombre del film indica, está hecho en China. Marcos desprecia todo lo moderno mientras que Fernando fetichiza su teléfono celular que hace fotografías y tiene bluetooth “aunque nadie sepa qué chingados es” o para qué sirven otras funciones del aparato. La película nos llevará poco a poco a un moderado punto medio y a la necesaria aceptación de la modernidad. Odiseo se libera tras fumar mota en el desierto y emborracharse en una discoteca de su puritanismo inerte. Con estos dos momentos de desinhibición, más la tranquilidad y seguridad que le producen cuidar de Fernando y ser cuidado por él, su bloqueo intelectual se desatasca y vuelve a escribir. La película es heteronormativa pero contiene el elemento homosocial tan característico del road movie. El contacto de Odiseo con la gente buena mexicana, que va desde el mismo Fernando quien es el

repartidor de su restaurante, a la señora dueña del modestísimo restaurante de carretera, a los sanitarios de la clínica que le cuidan tras un coma diabético, el divertidísimo mecánico que les arregla el coche con unos medios precarios, y su ex novia, que aun le aprecia tras muchos años de no saber nada de él, le descubren un México bueno y solidario. La representación de la clase obrera es positiva. Los únicos malos de la historia son los chinos de la mafia china de Tijuana a los que se presenta como un otro cruel y caricaturesco. La descripción de la policía es mixta, el patrullero que los multa al comienzo es corrupto mientras que el inspector de los federales les ayuda a desembarazarse de la extorsión de las pandillas.

Hecho en China es una película correcta y amable, con la impecable calidad del reciente cine mexicano, y con un Odiseo Bichir que siempre representa con corrección el papel de hombre bueno y corriente.

Salvador Oropesa, Clemson University

Pablo's Hippos. Dir. Lawrence Elman and Antonio Von Hildebrand. UK and Colombia, 2011.
Dur. 90 min.

At first glance, the 2011 documentary *Pablo's Hippos* (dir. Lawrence Elman and Antonio Von Hildebrand) is about one man's quest to construct a private zoo despite the legal restrictions on exotic pets. It recounts the story of how African hippopotamuses came to Colombia in the early 1980s, and began to multiply and spread, so that a couple of decades later, they would become a cause célèbre in the national debate on public safety and animal rights. Yet because the hippo's original owner was none other than the infamous capo of Medellín, Pablo Escobar, the documentary seamlessly weaves crime chronicles into a topic worthy of Animal Planet. *Pablo's Hippos* features two eras and two species as it creates a curious doppelganger, wherein Escobar's exotic behemoth mirrors his owner both in his lifestyle and in the way he died. In fact, the entire story is framed within the parallel of an alpha hippo named Pablo, who surrounded by his faithful herd, lives the life of defiance.

The time frame is from the 1980s to the new millennium, from the height of Medellín Cartel to the present, when Escobar's beasts are one of his few remaining legacies. The film's central hook juxtaposes the story of hippopotamuses with the phenomenon of drug trafficking. Like the massive and highly territorial mammals whose size and strength made them impossible to contain once they acclimatized themselves in Colombia's Magdalena Medio, drug trafficking encroached upon the nation, triggering the intoxication of wealth at first, only to turn into terror when cocaine-laced violence spread throughout the social strata and became impossible to eradicate.

Filmed in English, *Pablo's Hippos* combines animation with interviews and television news video. There is very little never-before-seen footage, however, as most of the recordings have appeared elsewhere, from the 2004 *Los archivos privados de Pablo Escobar* (dir. Marc De Beaufort) to the 2010 *Los pecados de mi padre* narrated by the kingpin's only son. Thus the most original part tackles the history of hippos in Colombia and a moment that provoked national controversy and returned Escobar to the public debate.

The animated section depicts the grandpa hippo reminiscing to his grandchild about the greatness of the Capo. At the same time, armed men begin to surround the herd, leading us to suspect that the story will not end happily. Every facet of Escobar's life is accompanied by historical footage and interviews with people as diverse as Escobar's confidants, his groundskeepers, heads of Colombian state and security, as well as intellectuals from Colombia and abroad. They include Escobar's sister Luz María, the sicario Jhon Jairo Velásquez Vásquez (alias Popeye), journalist Fabio Castillo, Pablo's personal photographer, his maid; Rafael Pardo, Head of State security 1990-94, Senator Rodrigo Lara, son of Lara Bonilla, the Justice Minister

assassinated on Escobar's orders, ex-president César Gaviria, who was one of the intended victims of the 1989 Avianca bombing, and Rainbow Nelson, author of *The Memory of Pablo Escobar*, the illustrated Escobar biography used amply in this documentary.

When Escobar was gunned down in 1993, his vast *Hacienda Nápoles*, including Escobar's wildlife menagerie, became state property. A few lucky animals were transferred to local zoos (such as the one in Pereira), but most elephants, giraffes, rhinoceroses, zebras and kangaroos were hunted down or abandoned to their fate, consequently starving to death. Curiously, the hippos not only survived neglect and the systematic pillage by a local population eager to partake of the deceased capo's wealth, but also flourished, becoming the unquestionable kings of the local lakes and rivers. Yet when they began to multiply, thereby creating a need for more space to satisfy the territorial males, the waters of *Hacienda Nápoles* were no longer sufficient. At the same time, frequent cases of attacks on local fishermen in the river Magdalena led to growing animosity towards the beasts.

The government's reaction mirrored its behavior of thirty years earlier, when through an alliance of the state with drug traffickers and guerrilla groups, all of whom wanted Escobar dead, a successful hunt for Escobar was organized. Likewise, in 2009 they tasked some hunters to put an end to a trio of hippos that had strayed from *Hacienda Nápoles* after a conflict with the original alpha male of the herd. In the documentary, the hippo grandpa's paeans to Escobar end in the former's dramatic assassination. Similarly, in real life the hippo Pepe was shot and the photographs of his massive carcass surrounded by gleeful hunters waving their guns at the cameras, appeared in the news sparking the protests of animal lovers. The vignette was also a curious *déjà vu*. In 1993 a series of photos featuring Escobar's death appeared in the world press. Just as decades later, Escobar's overweight and bloodied cadaver, with bare feet and a too-short polo shirt which exposed his flabby stomach, was surrounded by joyous "hunters" armed to the teeth.

Pepe the hippo died, but amidst the protests the hunt was called off and Pepe's mate and offspring were spared. The hippo problem remains unsolved in the Magdalena Medio, just as Escobar's death did not curtail drug trafficking or drug violence. The documentary informs us that "Now there are 30 wild hippos roaming in Colombia with no clear destiny. There are also over 100 cartels operating in the country." In fact, throughout the documentary, data on cocaine production after 1981 tell a sad story. In 1981, production was about ten thousand kilos, multiplying fivefold by the time of Escobar's death. In 2010, the year of the documentary's release, cocaine production reached 753, 800 kilos multiplying fifteen times after the assassination of the most feared Colombian drug lord. As Castillo states, there have been 25-27 congressmen with clear links to drug trafficking since 1994. Thus the overall tone of the documentary is laced with pessimism, thinly veiled in its absurdity and humor.

The final image reunites the human beast with his pet: Pepe, the hippo and Escobar are sitting on a cloud, adorned with angel wings and halos above their heads. Relaxed and sipping beer, they watch the earth the same way others watch television. The old buddies no longer have to maintain their position, but instead watch others dispute their legacy. A legacy that to this day has not been resolved. Viewers of *Pablo's Hippos* expecting a cuddly animal-rights story will come away disappointed. The hippo population is treated as an environmental and security problem to be "dealt with." Also, it is hard to determine whether the narrator, a cartoon grandpa hippopotamus with heavily accented English, is endearing or annoying, and whether Colombians are stereotyped through his persona in the way they might rightly resent. Thus overall, this documentary appears to be a somewhat questionable project—interesting and unique in its original premise, yet not sufficiently elaborated when it comes to its overall message or its contribution to the drug trafficking studies.

7 cajas Dir. Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbo. Paraguay, 2012, Dur.: 101 minutos.

Nada tiene que envidiarle esta película a ciertos relatos espeluznantes de, por ejemplo, Edgar Allan Poe, pero adaptados a la realidad latinoamericana contemporánea en la que esa lógica se invierte, porque nada tiene que envidiarle Poe a ella. En efecto, las siete cajas a las que alude el título de la película, trasladan las siete partes en que ha sido seccionado el cuerpo de una mujer. Esa mujer ha sido víctima de un secuestro exprés fraguado por su marido, un oscuro árabe que trafica con sus propios vínculos afectivos con el sólo objeto de obtener réditos económicos.

Ahora bien: ese sería el contenido de las siete cajas. No obstante, la película girará, sobre todo, en torno del traslado de las mismas hacia su destino: el domicilio de la tienda del árabe quien, sin saberlo, espera ver a su mujer con vida. El secuestrador ignora que ella esposa ha sido asesinada. Los responsables, sicarios que ejecutan el secuestro, lejos están de adivinar que uno de sus irresponsables empleados encomendará la tarea del transporte de ese contenido a un adolescente carretillero que las portará atravesando todo tipo de hazañas por el mercado, suerte de laberinto inextricable en el que hasta los más avezados se extravían. Víctor, antihéroe por excelencia de un cine que lo podría filiar a la literatura, por ejemplo, de Charles Dickens—pienso, por ejemplo, en *Tiempos difíciles*—o incluso del mismo Zola, es tan ingenuo como ignorado. Cercano está también al pícaro, pero sin la carga de malicia o trampa planeada que suele caracterizar a este tipo de arquetipos. Él, merced a la promesa de una jugosa recompensa económica, vende su mano de obra y también “se vende”—con el consiguiente riesgo que ignora tendrá lugar. Así, será protagonista de una serie de hazañas y enredos, en ocasiones fatales, junto a su amiga Liz, otra adolescente con la que lentamente se irá revelando una relación que va un poco más allá e insinúa un vínculo amoroso.

Transportar un cadáver ignorando lo que se traslada en el seno de las cajas en las que está embalado, no supone ni un conflicto ético ni menos aún cinematográfico. Pero la intriga tiene lugar cuando Víctor, primero por sospechas y luego por curiosidad abre una de las cajas y descubre el horror. Para colmo, una de las cajas le es arrebatada por un muchacho—con el que luego se reencontrará y al que, descubrirá, es conocido suyo. El relato de la mujer descompuesta, deshecha, hecha trizas, metaforiza quizás una realidad paraguaya que rima con la de Occidente—sea acertada esta hipótesis o no; en todo caso siempre admisible. Lo cierto es que esta metaforización da cuenta del lugar subalterno—una vez más—in que los roles de género de la mujer—pero también de los niños—se acentúan por la explotación económica producto de la miseria en los países subdesarrollados. Este dato no es menor. El film transcurre en los bajos fondos de un mercado de la sociedad paraguaya, concretamente de Asunción, en la cual conviven la prostitución, el robo, la corrupción y todo tipo de miserias que puedan imaginarse respecto de la condición social en ámbitos urbanos. No se debe olvidar que un mercado es, por excelencia, el espacio tanto del intercambio como del crédito económico, lo que incluye a las personas.

Hay un instante, que parece condensar la fascinación de las clases populares en primer lugar, como en todo humano, por el narcisismo y, en segundo grado, por la necesidad de trascendencia que encandila producto, posiblemente, de sus carencias materiales y del impacto de publicidades y producciones mediáticas. Víctor, observando la vidriera o escaparate de una casa de venta de televisores, ve filmada su imagen en todos los televisores y advierte, no sin éxtasis, que él mismo puede ser el protagonista de un relato cinematográfico o televisivo. Esta escena es recurrente en el film: ser filmado (con un teléfono celular o una cámara de televisión que, *en abyme* el discurso cinematográfico de la película repone), ser visto, mirarse, ser filmado. No otro es el imaginario social que atraviesa Occidente y posiblemente Oriente en este momento. Las imágenes son soñadas pero temidas al mismo tiempo. Consagran cuanto denuncian o avergüenzan, porque ponen en evidencia circunstancias de la vida privada que no estaban pensadas para ser compartidas más que por sus protagonistas. Claro que está eso otra variante: la del exhibicionismo, incluida, la pornografía o la farándula.

La carrera alocada de Víctor por el mercado con su amiga Liz, sufre todo tipo de

peripecias porque hay un hombre que, dado que necesita de insulina para su hijo, no reparará en medios para obtener dinero. Va tras los pasos de Víctor como un depredador que recorre la pista de su presa y contrata, a su vez, a otros sujetos, tanto varones como mujeres, para que sean sus cómplices.

En el medio de esta persecución—que también tiene resonancias propias de ciertas películas de Hollywood en las cuales el vértigo de las persecuciones se asocia a circunstancias económicas o bien vinculadas al orden de la venganza—, este adolescente *naïve* se encuentra tan inerme cuanto obligado por las circunstancias a un camino indetenible a través del cual una alocada carrera une un delito con otro, como en cadena porque no hay forma de salir de su lógica. Quiero decir: cometer un delito, ser descubierto, ser perseguido ya no solo por la policía—luego—sino también por otros delincuentes. De modo que además del crimen, a saber: el delito del secuestro exprés, el delito del descuartizamiento, el delito del encubrimiento, el delito, este sí, de quien, ignorándolo al principio, se vuelve mano ejecutora de un mecanismo perverso. Por último, los delitos de los secuestradores exprés sobre quien los ha contratado y el de un malhechor sobre un policía. Esta suerte de enorme maquinaria de producir muertes o heridas, da cuenta de varias circunstancias dentro de las cuales el ciudadano moderno—no solo marginal—habita y no solo en América latina.

Las “nuevas” tecnologías presentes en el film por las cuales las clases populares, por llamarlas de alguna manera, se ven fascinadas, producen efectos profundamente capitalistas. A saber: los teléfonos celulares son codiciados, se venden, se compran, se prestan, se roban. Se utilizan para hablar tanto como para filmar. Y sirven para producir malentendidos. Porque alguien que ha robado un celular termina hablando con un contacto de la víctima de su robo, o viceversa, en un malentendido dantesco. Atributo, el de la pasión por las imágenes, que será crucial hacia el final de la película en el que el propio Víctor, en una sala de hospital, gracias a la filmación de un inmigrante oriental, se verá espectralmente filmado en plena escena callejera delincuencial: la final de las persecuciones y las tramas sucias—pero no de la película. Con ironía, los directores del film mediante un procedimiento cinematográfico vertiginoso, multiplican y hacen circular la imagen de Víctor atrapado entre los brazos de un delincuente armado a través el televisor del hospital y luego del de muchos hogares posiblemente paraguayos o bien del resto del mundo. La sonrisa de Víctor, al sentirse protagonista de una suerte de policial negro, no hace sino confirmar un cierto costado pedagógico de los directores. Así, las nuevas tecnologías organizan nuevos patrones a través de los cuales imagen, delito y relato son autorrepresentados por la realidad cinematográfica.

La película revela un guión sólido, tomas vertiginosas y, por momentos, macabras. Pero que evidentemente experimentan con nuevas posibilidades que un cine como el latinoamericano, que no es rico en presupuestos, debe acudir a la imaginación más portentosa y original para destacar en festivales internacionales e, incluso, en la proyección en las salas nacionales e internacionales.

Un eje capital del film lo constituye el hecho de que visibiliza zonas de la experiencia social latinoamericana ligadas a la pobreza y el trabajo proletario, particularmente, como decía, en zonas urbanas pero no lo hace, no obstante, al modo de un cine “de denuncia” (o no solo, digamos), sino por el contrario, ese espacio urbano es manejado como el telón de fondo para un argumento que, si bien está entramado con la pobreza, el narcotráfico, la corrupción y la prostitución, se sale, se despega de ese ambiente para dar cuenta de un discurso cinematográfico creativo, con técnicas argumentales y cinematográficas innovadoras, que, sin negar el espacio que habita, se sirve de él con ironía haciéndolo pronunciar palabras nuevas. Quiero decir: el estigma de la pobreza como semema del cine latinoamericano, queda supeditado aquí al guión y no al revés.

7 cajas ha recibido una calurosa recepción en los distintos festivales del mundo: fue competitora en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en España, donde ganó el premio “Cine en construcción”. Asimismo, fue nominada en la XXVII edición de los Premios

Goya en la categoría “Mejor película extranjera de habla hispana” representando a Paraguay y obtuvo críticas elogiosas en los países en los que fue difundido.

Por otro lado, este emprendimiento da cuenta de un cine de búsquedas, de exploraciones, que se realizan en zonas sin tradiciones cinematográficas longevas y potentes, y que sin ser pretensioso, quiere hablar del universo latinoamericano o, incluso, local, pero con la idea de inscribirse en zonas estéticas que eludan el lugar común y la rémora documentalista que ha descuidado, a nuestro modo de ver, la producción de ficción y ha privilegiado el discurso cinematográfico testimonial. Precisamente, *7 cajas* viene a proseguir esos pasos por espacios nuevos.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata