

## REVIEWS

### Review Essay: En busca de los textos martianos

- Camacho, Jorge. *El Economista Americano en México; Crónicas desconocidas de José Martí*. Miami: Alexandria Library Publishing House, 2016. 117 pp. ISBN: 9781-5238-7767-6.
- . “¡Las toman donde las hallan!”: *Once textos inéditos de José Martí*. Miami: Alexandria Library Publishing House, 2015. 67 pp. ISBN: 9781-5192-7002-3.
- . *El poeta en el mercado de Nueva York: Nuevas crónicas de José Martí en El Economista Americano*. Columbia, South Carolina: Editorial Caligrama, 2016. 157 pp. ISBN: 9780-6927-0592-6.

La vasta obra martiana—prosa y verso—ha tenido muchas ediciones, empezando con las *Obras del Maestro*, (1900-1933), pero ninguna ha logrado recoger toda la producción literaria de José Martí, la obra enorme y dispersa que Gabriela Mistral llamó “una mina”. La edición más reciente, y la mejor hasta la fecha es la primera Edición Crítica con copiosas notas publicada por el Centro de Estudios Martianos (La Habana: 2000-2016) y preparada con sumo esmero por Pedro Pablo Rodríguez, Cintio Vitier, Fina García Marruz y un equipo de destacados estudiosos de los escritos del prolífico escritor y figura revolucionaria de Cuba (1853-95).

Martí, que el gobierno colonial de España condenó por infidencia al presidio y luego, en 1871, exiló, pasó la mayor parte de su vida en el exilio. Pero vivió los últimos y más productivos años de su vida en los Estados Unidos. Poco después de llegar a la ciudad de Nueva York el cubano empezó a describir en crónicas lo que para él fue una vida social, cultural y económica nueva—la primera etapa de la modernidad capitalista, formas de vivir, actuar y pensar, distintas de las que había conocido en los “países azules” del mundo hispánico:

Todo [aquí] es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento... Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida... Las ideas de ley buena surgen a la postre, magulladas, pero con virtud de cura espontánea y compactas y enteras. Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema (José Martí. (José Martí, *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional. 7, 227).

Y sobre la vida moderna Martí empezó a escribir para los periódicos y revistas de América y de Nueva York. Por cable enviaba sus observaciones de la vida nueva a México y a la Argentina y a Panamá. Pero como escribió mucho y a veces sin firmar o con seudónimo ha sido difícil reunir todos sus ensayos. De ahí la importancia de tres libros publicados recientemente por Jorge Camacho. La labor investigadora del profesor Camacho en México, Panamá y Berlín contribuye a conocer más textos martianos y confirma y subraya la orientación y la perspectiva de textos ya conocidos enviados a revistas importantes como *La nación* de Buenos Aires y *El partido liberal* de México.

Martí, durante su estancia en Nueva York, se familiarizó con los acontecimientos políticos, sociales, culturales, las invenciones científicas, los experimentos botánicos, los avances agrícolas, y educacionales; describió la “vida nueva” de los Estados Unidos con la esperanza de inspirar a los pueblos hispanoamericanos a progresar y con el fin de informar.

De los tres libros de Jorge Camacho el tercero: *El poeta en el mercado de Nueva York* es de importancia capital, pues agrega textos de 1866 desconocidos hasta ahora de *El economista americano*. El profesor Camacho los descubrió en un número desconocido entre los materiales

del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. Algunas de las crónicas llevan el mismo título de las publicadas en *La nación*, pero todas revelan la perspectiva constante de las crónicas martianas: la de informar a los pueblos hispanoamericanos de noticias importantes y de inspirar a los lectores de América de modernizar las economías de su país pero con la esperanza de evitar los defectos que Martí describe en torno a la modernización social y política de los Estados Unidos: huelgas, motines raciales, violencia social, corrupción política.

Martí con frecuencia mandaba artículos a revistas que no eran de la altura periodística de las de *La nación*, sencillamente porque andaba corto de dinero. A escondidas o con disfraz mandaba algunas de sus crónicas. De *El economista* le escribió a su amigo mexicano, Manuel Mercado:

Hoy le envió porque tiene algo sobre México, el último número de “El Economista”—donde salvo este número escribo a escondidas, porque aunque el periódico es serio y circula mucho no me da espacio para distribuir [sic] mis pensamientos con cierta seriedad y amplitud que parecen esperar de mí los que hacen la merced de leerme” (José Martí. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional. 20,119).

Por el cuidadoso estudio y estas recopilaciones de los textos desconocidos de Martí, los estudiosos de la obra martiana le debemos nuestro profundo agradecimiento.

Ivan A. Schulman, University of Illinois

### **Review Essay: Collecting and Disability Studies in/and Latin America**

Andrade, María Mercedes. *Collecting from the Margins: Material Culture in a Latin American Context*. Lewisburg: Bucknell UP, 2016. 227 pp. ISBN: 9781-6114-8733-6.

Antebi, Susan, and Beth Ellen Jorgensen, eds. *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Albany: SUNY, 2016. 278 pp. ISBN: 9781-4384-5967-7.

These two volumes, though different in topic, focus on the ways in which theories created in the Global North can be applied to a Latin American context. Both are aware of what Antebi and Jorgensen call “academic neo-colonialism” (13), but for different reasons nonetheless apply critical theories, mainly coming from the United States and Europe, to Latin American cultural production. *Collecting* proposes that, by doing so, the authors can contribute to close the gap between “European and U.S.-American” (4) contexts—where collecting has been widely studied—and Latin America. Furthermore, they add that this change in perspective “may lead to a reframing of previous theorizations on the subject,” and also to appreciate the connections and differences “among different versions of collecting in Latin America” (5). *Libre Acceso*’s editors, for their part, are also conscientious of the risks of an “academic neo-colonialism” (13) that apply to a Latin American context as provider of raw materials for theories elaborated in the Global North, and want to “maintain awareness of the situated contexts” in which disability takes place. Both volumes seem to be indicative of an ongoing trend that looks for theories in the Anglo-speaking world of the developed North and put them into “practice” in Latin America. Both books, moreover, but with different emphases, touch upon the notion of identity, a notion that has come under scrutiny recently in Charles Dean Hatfield’s *The Limits of Identity: Politics and Poetics in Latin America* (2015). In what follows I will summarize the ideas in the two

volumes under review, and conclude with some general remarks on the application of critical theories in a Latin American context.

According to *Collecting from the Margins*, the selection, accumulation, and organization of objects and, one can add, of practices, in other words, collecting, are central to the ways in which we see and construct ourselves, our institutions, our nations, and our lives. Based on this premise Andrade's volume studies the ways in which collecting dislocates an object from its context, and "invests it with meaning beyond its mere existence or functionality by inserting it into a new system" (3). The author recognizes the specificity of collecting in Western cultures, which is guided by a set of ideas about private property, the self, and rationality and order, notions also related to Western expansion, colonialism and imperialism. Taking collecting as a metaphor for the social relations of an exchange economy and recognizing that usually collecting means the West collecting "non-European" (4) artifacts, the volume proposes to explore what takes place when a Latin American subject becomes a collector. Andrade's critical perspective is informed by "the decolonial tradition of Latin American thought" (6), which questions the unicity and one-directionality of *one* and *European* modernity, whereby Europe appears located at the center of modernity while other areas are seen as lagging behind. By examining other modernities and other ways of collecting and of relating to the physical world, Andrade's volume aims at contributing "to a different understanding of the modern practice of collecting in general" (7).

To do so, the chapters are arranged chronologically and span a period from the early nineteenth century to the late twentieth. The first two chapters examine collecting in the years after the wars of independence, when the construction of Latin American identities became a political and social matter. Felipe Martínez-Pinzón's "Sacking the Botanical Expedition: Natural and Military History in the First Museum of Colombia" tells the story of three objects in order to unmask the ways in which Colombia's first national museum was built on the remnants of the colonial order and its prevailing violence. Javier Uriarte's "An 'Immense Museum' or an 'Immense Tomb'? War and the Rhetoric of Continuity in the Writings of Francisco Moreno" addresses the same period, but in Argentina, as the traveler and surveyor of Patagonia, Francisco "Perito" Moreno, saw the Argentinean desert as a site of collecting at the same time that his writings obscured the war against the Original Peoples that made such collecting possible. Chapters three to six study the continent at the end of the nineteenth century, a period when Latin America entered the world economy as a provider of raw materials and a growing material culture. Olga Vilella's "Of *bayaderas*, *congais*, and *fumerías*: 'Virtual' Collecting in *De Marsella a Tokio: Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* by Enrique Gómez Carrillo" discusses the articles written by the Guatemalan intellectual for a public who consumed ideas about the exotic "Other." Andrew Reynold's "Postcards, Autographs, and *Modernismo*: Rubén Darío on Popular Collecting and Textual Practices" explores Darío's awareness on the ways in which the collecting of postcards helped "democratize access to the aesthetic" in the continent (6). The author's own chapter, "That heteroclit assembly': Collecting, Modernity, and the 'Savage Mind' in *De sobremesa*" studies collecting as portrayed in the novel by the Colombian writer José Asunción Silva. These three chapters are devoted to *Modernismo* and to the movement's preoccupation with material culture, while chapter six, Shelley Garrigan's "Delmira Agustini, Gender and the Poetics of Collecting" examines the ways in which this writer challenges the distinction between collector and objects collected "through her problematization of desire"(6). The last four chapters, dedicated to the twentieth century, begin with Kelly Austin's "I have put all I possess at the disposal of the people's struggle': Pablo Neruda as

Collector, Translator, and Poet,” which addresses Neruda’s activities as collector and translator, as well as his self-identification as a communist while, at the same time, collecting objects, that is to say, performing an activity based on the implied principle of private ownership. Fernando Pérez Villalón’s “*Antropofagia, Bricolage, Collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos, and the Author as Collector*” studies de Andrade’s poems of the 1920s as a form of collecting displayed as a collage with political and critical implications. Jerónimo Arellano’s “From the Space of the *Wunderkammer* to Macondo’s Wonder Rooms: The Collection of Marvels in *Cien Años de Soledad*” examines the ways in which García Márquez remakes the technological as an object of wonder. Finally, Ilka Kessner, in “Collecting Revisited (and Left Behind): The Treasure Chamber in Ruy Guerra’s *Eréndira* and *Portugal, S.A.*” discusses the ways in which these two films portray the chaotic collection of objects to “reject colonialist models of accumulation and question the practice of collecting in postcolonial societies by revealing its underlying violence” (6).

Andrade proposes a series of ways in which to relate some of the chapters to others, such as asking questions regarding the identity of collectors and objects, the ways in which we can understand the very activity of collecting and of collections, or the criteria used to organize a collection, among many possible others. The volume is not, and it does not pretend to be, “a comprehensive study of collecting” (9) in Latin America, but it wants to highlight the topic in a more systematic way than it has been addressed up to the present time by bringing together, by collecting, articles that open the possibility of discussing collecting in new ways, at different times, and in a new context. This “collection about collecting” (9) “is an attempt to propose meanings, a call for other interpretations, and an invitation to others who may want to add to it” (9-10).

Antebi and Jorgensen’s *Libre Acceso* addresses the topic of disability studies in Latin America and the depiction of disabilities in the literature and films of the region. The topic is not a new one either in literature, in the arts or in the culture at large, but the discipline of disability studies is a relatively recent one. In the wake of The Americans with Disabilities Act of 1990 and of the 2006 United Nations’ Convention on the Rights of Persons with Disabilities, signed by most Latin American countries, the interest on the perspective offered by the field of disability has gained increasing traction both in education and in society. Growing international awareness of disability as a human rights issue has contributed to considering the topic in a more positive sense, although stigma and exclusion continue to define the experience for many people throughout the world. But, in addition to a quest for justice, other views treat the topic as one that we are discovering now, even though it has always been with us. Two examples: Tobin Siebers’ *Disability Aesthetics* (2010) treats disability not as a matter of vindication of marginalized groups but as an issue that modern art has always dealt with, one that though visible (literally), has remained obscured as an aesthetic alternative, at least until now. In Latin American literature the issue of mental disability, for instance, has attracted the attention of critics such as Eunice Rojas who, in her *Spaces of Madness: Insane Asylums in Argentine Narrative* (2015) examined the representations of mental asylums in Argentine literature from 1889 to 2011. She did not, however, treat madness from the perspective of disability studies.

As it was the case with the idea of collecting, disability studies has also developed by considering academic models mainly from the United Kingdom, the United States, Canada, and also from Spain. Following the experience gained by the Civil Rights and women’s movements in the Global North, disability studies developed from an activist base, retaining “an important

ethical and social justice dimension as well as a commitment to interdisciplinarity” (4). In Latin America, studies on disability appear more in the social sciences than in the humanities, focusing on the issue both from an individual, human rights perspective, as well as taking into account societal frameworks. The volume acknowledges that Latin American scholars have been engaged in disability studies for a long time, but that this area “is not yet highly visible in Latin American studies” (7) or, at least, not to the same extent as in the Anglo-American academia. They see this lack of engagement as problematic, considering that Latin American studies touches on areas such as political oppression and resistance, minority identities and human rights, the body and the collective, which are issues also relevant to disability studies.

The authors’ stated goal is “to consider the presence and complexity of disability in Latin American cultural production, and hence the relevance of disability studies-informed approaches to these works” (8). The “Introduction” reviews several foundational concepts and debates around the topic of disability to contextualize the use of Anglo-American theory in the analyses of Latin American literature and film. This section also discusses the specificity of the Latin American context and concludes with an overview of the rest of the volume. The authors underline the differences between disability (“the disadvantage or restriction of activity caused by a contemporary social organization”) as socially constructed, and impairment (“lacking part or all of a limb, or having a defective limb, organism or mechanism of the body”) as more of a biology-related idea (9). They also highlight these concepts’ historical significance, their impact on accessibility to education, work, and living environments, as well as their cultural representations. This analysis helps understand disability as a social construction rather than the medical problem of an individual in need of a medical solution. Moreover, for them, disability studies’ “approaches to the humanities concur in viewing disability as a significant and valuable aspect of human experience, interaction and diversity” (11).

As a response to the pressing demands coming from the region in terms of individual and collective justice, *Libre Acceso* brings together essays on literature and film from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Mexico, and Peru. The essays consider the presence, complexity, and relevance of disability studies in Latin American cultural production, and are grouped in four sections that share thematic and discourses. Part I, “Disability Life Writing and Constructions of the Self” presents disability through autobiographical discourses, whereby the writers explore their own condition and inscribe their identity as a person with a disability. One particularly interesting example of this approach is Lina Meruane’s “Blind Spot: (Notes on Reading Blindness)” about Jorge Luis Borges’ texts that deal with blindness and seeing. Part II, “Global Studies and the Coloniality of Disability,” includes four chapters on issues specific “to the geopolitical locations of disability in Latin American cultural contexts” (16). Part III, “Embodied Frameworks: Disability, Race, Marginality,” continues the thematic of collective representations of disability, but emphasizes the impact of global capitalism on identity politics in the intersection of disability, race, and marginalization. The volume concludes with two essays in Part IV, “Imagining Other Worlds” that propose alternative understandings of disability as a textual strategy to read literary works. The essays leave behind a medical perspective to focus instead on corporeal, sensory, and psychological conditions, challenging their perception as deficiencies and proposing to examine the social and cultural constructions of disability as embodied experiences of the world.

Although the authors claim to “read disability and disability identity as more than just another ‘other’ to be added to the list of minority identities” (8), it is not clear how this distinction can be rendered operative when defining disability identities in very similar ways as

other “others” such as gender, race, sexual preference, and the like, as socially constructed and as “a valid and valuable form of human diversity” (10). The authors conclude that Latin American cultural studies can no longer be (only) about the subaltern or political projects, but that instead these studies represent a multiplicity of angles and perspectives through which to read the cultural production of the continent, “including approaches in which no identifiable subject of alliance is posited” (19). As such an approach, disability studies may benefit the discipline of Latin American studies “not only as a key element of human subjective experience, but also as a social process that itself demands ongoing redefinition” (19).

As I pointed out at the outset, by using models from the Anglo-American critical traditions both books acknowledge the difficulty of reading collecting and disability in Latin American cultural production through “diverse and sometimes conflictive models” (*Libre Acceso* 11). While Antebi and Jorgensen call for openness to other meanings and valuations of disability and welcome greater complexities of representations of disability in Latin America, Andrade explores what the changes in context, from Europe to Latin America, can bring to the activity of collecting and to the ways in which it is viewed and practiced. Both volumes, while taking critical theories alien to the region, do an excellent job in presenting the critical thinking behind collecting in one case, and disability studies, in the other, and through a careful selection of essays open up the many possibilities Latin America has to offer to the critical understanding of the concepts examined.

Gustavo Fares, Lawrence University

Carrillo Arciniega, Raúl. *La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2015. 200 pp. ISBN: 9786-0794-2604-0.

En *La mitografía del poeta* el novelista, poeta e investigador mexicano Raúl Carrillo Arciniega examina la filosofía poética de tres figuras importantes en las letras hispanoamericanas: el escritor argentino Jorge Luis Borges, el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, laureado con el Premio Nobel en 1990, y el poeta mexicano nacido en España Tomás Segovia. El libro incluye un prefacio y siete capítulos. Cuatro de estos se ocupa de la obra ensayística de Paz. Carrillo Arciniega analiza los textos no solo desde la perspectiva de un crítico literario, quien orienta su investigación a partir de teorías que provienen de disciplinas académicas, sino también desde la de un poeta, quien a menudo explora aproximaciones no tradicionales a la producción literaria. De este modo, el análisis recurre a los escritos de lingüistas como George Lakoff y Roman Jakobson y de filósofos como Cassirer, Derrida, Deleuze, Merleu-Ponty, Popper y Wittgenstein, al igual que a términos como la magia para representar aspectos de la creación poética que no se explican fácilmente según los métodos académicos. Carrillo Arciniega explica que para Karl Popper la creencia en la magia caracteriza a muchas sociedades cerradas que no permiten el debate racional; sin embargo, poetas como Paz utilizan la idea de la magia en otro sentido para referirse a actividades creativas que buscan liberarse de los sistemas simbólicos tradicionales o dominantes que tienen sus propias características restrictivas.

En el prefacio Carrillo Arciniega introduce temas, tales como el mundo interior del poeta así como su mundo exterior, para orientar el estudio de las diferentes etapas de la producción artística. Lo interior está asociado con la soledad del poeta y su lucha para crear nuevas formas

de representación dentro de los límites de un sistema lingüístico. El poeta después se enfrenta con el desafío de reconciliar su voz interior con los diferentes sistemas de pensamiento que utilizan los seres del mundo exterior con aquellos con quienes quieren comunicarse.

En el primer capítulo “De la magia a la poesía” Carrillo Arciniega explora conceptos como el tiempo biológico del presente y el tiempo mitológico del pasado para describir las relaciones temporales entre el poeta, el mundo que habita y sus oyentes o lectores. La voz interior del poeta, por ejemplo, es influida por el pasado, pero pertenece al presente. Sin embargo, las palabras del poeta, una vez escritas, ya no pertenecen al presente, sino al pasado. El autor examina también términos como el mundo fáctico y el mundo enunciado para analizar la realidad que el poeta percibe a partir de una mirada limitada y subjetiva. El término magia, en sentido metafórico, permite un acercamiento al proceso creativo en el que el poeta elabora nuevos paradigmas que pueden desbordar las categorías tradicionales de las ciencias sociales o exactas.

El segundo capítulo, “El pensamiento poético”, se centra en *This Craft of Verse* de Borges, que reúne una serie de conferencias. Carrillo Arciniega examina las reflexiones del escritor argentino sobre el concepto de belleza y sobre la metáfora, la que Borges describe como una abstracción que permite la articulación de una imagen. Los siguientes cuatro capítulos se centran en sendos libros ensayísticos de Paz. En “La poesía de Octavio Paz: un arco bien tensado más distante” se exploran temas que aparecen en *El arco y la lira* tales como lo profano y lo sagrado, el erotismo, el tiempo arquetípico del poema y las múltiples perspectivas que interpretan la obra poética. En “La poesía de la crítica” se examina *Los hijos de limo* y el desarrollo de conceptos temporales como el tiempo anti-histórico del poema que se opone al tiempo histórico que reprime la voz interior del poeta. En “La construcción del ser humano” se investigan las ideas de Paz en *La otra voz* sobre las posibilidades de expandir la voz interior del poeta en una sociedad posindustrial. Para Paz, la reconciliación entre la voz interior y lo exterior no se encuentra en la abundancia de mercancías que caracteriza el mundo contemporáneo, sino en la imaginación, la empatía y la compasión. En “Filosofía de la sensación poética” Carrillo Arciniega indaga las ideas antiplatónicas de Paz en *La llama doble: Amor y erotismo*, según las cuales el cuerpo no está separado del alma. El tema del cuerpo y la percepción interior del poeta aparece también en el último capítulo con un breve análisis de *Poética y profética* y *Miradas al lenguaje* de Segovia. En este capítulo Carrillo Arciniega recurre también a las ideas de filósofos como Wittgenstein, Merleau-Ponty y Baruch Spinoza para ofrecer sus conclusiones acerca de las reflexiones sobre la poesía cubiertas en el libro.

*La mitografía de la poesía* se enfoca principalmente en una filosofía de la poesía, pero debido a la inclusión de múltiples perspectivas teóricas, la información del libro puede ser de interés para una variedad de lectores o investigadores. El libro explora el pensamiento de tres figuras importantes de la cultura hispanoamericana, los reconocidos Paz, al que se dedica la mayor parte del estudio, y Borges y Segovia, destacado poeta, ensayista y traductor mexicano. Las ideas filosóficas de los tres escritores pueden servir además para orientar teóricamente una lectura de su poesía. Ya que Carrillo Arciniega incluye asimismo el pensamiento de muchos lingüistas y filósofos, el libro puede ser útil para guiar lecturas de poetas no incluidos en el libro. Para quienes se interesan en ver la perspectiva de los que escriben poesía, uno de los aspectos valiosos del libro es la manera en que el autor, quien es poeta además de investigador, desarrolla una filosofía de la creatividad poética que no cabe necesariamente dentro de las categorías tradicionales del análisis académico.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Flores, William. *Ecocrítica poscolonial y literatura moderna latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015. 233 pp. ISBN: 9789-9724-6554-3.

En *Ecocrítica poscolonial y literatura moderna latinoamericana* William Flores explora las perspectivas ecológicas que aparecen en cinco obras literarias latino-americanas: *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El hablador* (1989) de Mario Vargas Llosa y *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán. En el libro la imagen del apocalipsis que podría sobrevenir subraya la importancia de la conservación ecológica, puesto que la destrucción de un ecosistema destruye también la vida que habita allí. Flores sostiene que la despreocupación del ser humano con respecto al mundo natural representa una de las amenazas más graves para el ecosistema.

El libro de Flores contiene cinco capítulos. En el primero el autor expone su acercamiento teórico a los cinco textos, el cual se basa principalmente en la ecología profunda elaborada por Bill Devall y George Sessions en *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered* (1985). Flores contrasta la perspectiva “ecocéntrica” o “biocéntrica”, que valora todos los elementos del ecosistema, con el peligro de las perspectivas “antropocéntricas” y “tecnocéntrica” que conciben el ecosistema como una fuente ilimitada de recursos naturales que el ser humano puede explotar para satisfacer sus necesidades. En el segundo capítulo Flores aplica los principios de la ecología profunda a un análisis de las perspectivas filosóficas de *La raza cósmica* y *Doña Bárbara*, dos obras elogiadas por su contenido social. *La raza cósmica*, por ejemplo, denuncia el imperialismo (74) y el racismo del darwinismo social (56) y *Doña Bárbara* retoma el tema de la civilización y la barbarie para crear consciencia de problemas en Venezuela tales como la violencia, la insalubridad y el atraso (46). A pesar de las propuestas de las dos obras para mejorar sus respectivas sociedades, Flores muestra que desde el punto de vista de la ecología profunda las dos defienden una perspectiva antropocéntrica que es potencialmente destructora para el ecosistema. En la novela de Gallegos, doña Bárbara, representante alegórica de la naturaleza y la barbarie, debe ser domada por una filosofía masculina del progreso que pone su fe en la capacidad de la tecnología de proporcionar a la sociedad una cantidad ilimitada de recursos. La obra de Vasconcelos, aunque se opone al positivismo que influyó en *Doña Bárbara*, concibe también la naturaleza como una fuente ilimitada de recursos naturales. Además, Flores observa que las dos obras se orientan a partir de una lógica cristiana basada en pasajes bíblicos, tales como los de Génesis 1.28, que tratan del dominio del ser humano sobre la naturaleza.

El tercer capítulo contrasta el antropocentrismo de las dos obras del capítulo anterior con el “ecocentrismo” que aparece en *Cien años de soledad*. El desequilibrio ecológico es el que destruye la armonía que existía entre el ser humano y la naturaleza en el pueblo ficticio de Macondo que aparece al principio de la novela y el que acaba con el pueblo mismo al final. Entre las fuerzas destructoras del ecosistema se incluyen el pirata Francis Drake, quien destruye la biodiversidad al cazar caimanes para vender su piel, y el señor Brown, uno de los dueños de la compañía bananera que sobreexplota los recursos naturales y abusa de la labor humana. Brown ejemplifica también el realismo mágico en la novela debido a su aparente poder sobrenatural de “alterar las temporadas de lluvias y sequías” (98) cuando trastorna el equilibrio ecológico. Las crisis ecológicas desatan asimismo la fuerza destructora de seres normalmente insignificantes como las hormigas, lo cual demuestra una visión filosófica que valora todos los elementos de la naturaleza en lugar de privilegiar exclusivamente al ser humano.



En el cuarto capítulo Flores compara dos obras posmodernas, *El hablador* y *Mantra*, que mediante la metaficción histórica cuestionan la idea de una verdad universal y de una solución definitiva para las crisis ecológicas. Aunque las dos obras ofrecen perspectivas sociales críticas, Flores contrasta el antropocentrismo de *El hablador*, en la que la voz del personaje Vargas Llosa acentúa el potencial económico de la naturaleza, con el ecocentrismo de *Mantra*, que satiriza el discurso del tecnocentrismo en el que se propone, por ejemplo, que ventiladores colosales resuelven el problema de la contaminación atmosférica (175). En el último capítulo Flores evalúa las perspectivas ecológicas de las cinco obras y presenta sus conclusiones.

El libro de Flores expone claramente las ideas fundamentales de la ecología profunda y elucida las distinciones entre términos centrales como el antropocentrismo y el ecocentrismo. Además, ofrece también un breve panorama del desarrollo histórico de las perspectivas ecológicas de Latinoamérica desde principios del siglo XX hasta la época contemporánea. De este modo, el estudio ofrece una buena guía o punto de partida para clases, trabajos académicos, o investigaciones que pretenden estimular la reflexión sobre los cinco textos estudiados, u otros textos semejantes, desde una perspectiva ecocéntrica. Aunque la ecocrítica, como señala Flores, se remonta a textos hebreos que datan aproximadamente del siglo IX antes de la era común, desde finales de la década de los noventa ha surgido un fuerte interés en este enfoque (36), lo cual se debe a las múltiples amenazas ecológicas que enfrenta el mundo actual, tales como la disminución de la biodiversidad, el agotamiento de los recursos naturales y las crisis atmosféricas. Entre estos estudios, el de Flores ofrece un valioso aporte a un tema de gran importancia, ya que trata de la sobrevivencia de la vida en la tierra, a partir de una perspectiva que contextualiza los problemas locales de Latinoamérica dentro de un ambiente global.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Franco, Sergio R. *Pliegues del yo. Cuatro estudios sobre escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propio, 2015. 311 pp. ISBN: 9789-5626-0730-8.

En *Pliegues del yo* (2015) Sergio Franco retoma el tema de la escritura del yo que había desarrollado anteriormente en su libro *In(ter)venciones del yo* (2012) para explorar nuevas facetas de tres géneros narrativos en los que un autor relata las experiencias y los recuerdos de su propia vida: la autobiografía, la memoria y el diario. El estudio se enfoca primariamente en obras de autores hispanoamericanos publicadas en el período desde alrededor del *boom* hasta el siglo XXI y se analizan múltiples factores que han influido en estas escrituras autobiográficas, tales como la lucha del yo por su derecho a la diferencia, el problema de la verdad, la imposibilidad de recordarlo todo, la difusión comercial de los textos y las identidades sociales conformadas por el cuerpo, la sexualidad, la raza y la nacionalidad.

El libro contiene una breve presentación del tema (diez páginas) y cuatro ensayos en los que se examinan diferentes aspectos de la escritura del yo en Hispanoamérica. El primer ensayo ofrece un breve panorama histórico que se remonta a textos con elementos autobiográficos que aparecieron en la época colonial, como *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) de sor Juana Inés de la Cruz (21). Franco contextualiza asimismo algunas tendencias sociales y filosóficas que han influido en el género como su función homogeneizadora o su diálogo con el concepto de nación. El ensayo se dedica mayormente al análisis del creciente interés en las autobiografías de autores hispanoamericanos

contemporáneos debido a factores como la crisis del gran relato y el retorno al individualismo, el deseo de reconocimiento individual, el interés en el autor como productor ideológico, el deseo del lector de verse reflejado en la vida del autor, la mercantilización del relato autobiográfico, el estatus de superestrella que se les ha otorgado a ciertos autores y la función redentora del triunfo personal frente a los fracasos nacionales.

En el segundo ensayo Franco investiga cómo la imagen visual de la fotografía suplementa o se incorpora a la escritura del yo y cómo se relacionan el acto de fotografiar y el de escribir en autobiografías de destacados autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Reinaldo Arenas. Mientras la autobiografía se concibe como el relato de la vida escrito por el autor mismo, Franco muestra cómo el fotógrafo, generalmente una persona diferente, agrega otros significados a la representación del pasado en el texto. Aunque la foto funciona a menudo para dar un sentido de autenticidad al texto, la imagen visual presenta al mismo tiempo nuevos elementos para el análisis de la representación autobiográfica, como por ejemplo, las palabras que acompañan la imagen visual para ofrecer una explicación o las colecciones fotográficas, como las que preservan una genealogía familiar, que dan una organización particular al pasado. La nueva tecnología, que incluye entre otros aparatos electrónicos y programas informáticos los *smart-phones* y el *photoshop*, ha aumentado también las posibilidades de producir y cambiar la imagen visual y por consiguiente ha abierto nuevas formas de modificar o deformar las memorias de la experiencia original (58, 65).

El tercer ensayo analiza la obra autobiográfica de autores mexicanos que empezaron su carrera literaria durante la segunda mitad del siglo XX, tales como Gustavo Sainz, José Agustín, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero y Marco Antonio Montes Oca. Franco examina cómo estos autores lucharon a su manera contra diferentes expectativas sociales impuestas por la familia, la religión, la patria, los deportes, las fiestas, la televisión o incluso por la idea de que la autobiografía debe ser escrita durante la vejez. En cuanto a esta última expectativa, los autores mencionados no esperaron hasta la última etapa de su carrera literaria para escribir una obra autobiográfica. Como explica Franco, algunos sostendrían que el no esperar facilita la remembranza de los detalles de la juventud, una etapa de la vida importante que, además de atraer a muchos consumidores, trata de un período importante en la formación social y en el desarrollo intelectual de los autores.

El cuarto ensayo se centra en el diario del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro *Tentación del fracaso* (1987) y subraya cómo este género, que inicialmente no está destinado a la difusión pública, se distingue de la autobiografía tradicional. Franco explica además cómo el carácter hermético del género permite que Ribeyro reflexione sobre la naturaleza del diario y sobre temas como el aislamiento y la alienación social. En su diario Ribeyro explora sus sentimientos de ineptitud, sus malestares físicos y las orientaciones filosóficas que han influido en sus perspectivas literarias.

En *Pliegues del yo* Franco resume múltiples perspectivas filosóficas sobre la escritura del yo y las aplica al análisis de una larga lista de escritores hispanoamericanos. Él muestra también la gran relevancia que pueden tener las narraciones autobiográficas para los que estudian la literatura hispanoamericana en general o los temas de la memoria y la identidad, ya que su libro —mediante los múltiples acercamientos teóricos que él incluye en el volumen y el análisis de cómo diferentes autores han cuestionado las convenciones tradicionales de la escritura del yo— estimula la reflexión crítica sobre la construcción de los contextos históricos, sociales e intelectuales que suelen contribuir información importante al análisis y a la evaluación de los textos literarios. De esta manera, el libro puede ser muy útil para estudiantes o investigadores de

la literatura que quieren enriquecer su conocimiento de la autobiografía, la memoria, el diario y los textos y autores mencionados en el libro o encontrar apoyo teórico para nuevos trabajos de estudio.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Garibotto, Verónica. *Crisis y reemergencia: el siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)*. West Lafayette, Ind.: Purdue UP, 2015. 228 pp. ISBN: 9781-5575-3715-7.

El presente volumen contribuye a mejor entender el resurgimiento de temas, personajes y figuras discursivas asociados con el siglo XIX en la literatura de ficción del Cono Sur entre 1980 y 2001. Garibotto no es la primera crítica en notar este fenómeno, el cual, a pesar de ser visible, no ha sido motivo de un análisis ideológico consistente. Su libro propone llenar tal vacío crítico, interpretando el mencionado resurgimiento como, dice la autora citando a Fredric Jameson, “simbólico de lo social” (3). Garibotto afirma que la guía el propósito de responder a dos preguntas esenciales relacionadas con la causa de esta reaparición y con sus implicancias ideológicas. Si una de las interpretaciones más comunes de la crítica literaria del Cono Sur ha sido leer el pasado como una visión política del presente, muchas veces conflictivo, este volumen propone, en cambio, que el fin de las dictaduras en la década de los 80s puede ser también considerado como el fin de tal tradición de lectura. La reemplaza un “cambio de paradigma en los marcos interpretativos que dominan la crítica cultural en los tres países” (3). Este cambio surge en una coyuntura de crisis posdictatorial política, económica y cultural, y no se agota en una revisión del pasado como metáfora o alegoría del presente, sino que reformula todo el campo cultural. Para explicar este nuevo paradigma Garibotto parte de las lecturas pioneras de Benedict Anderson y Homi Bhabha que analizaron el papel del siglo XIX en la gestación de las relaciones entre nación, literatura y política, relaciones que tan profundamente han marcado a Latinoamérica en particular. Las lecturas de estos teóricos en sus obras de la década de los 90s pusieron de relieve al siglo XIX como una “formación discursiva” (6), que entra en crisis y se ve registrada y reformulada por la ficción contemporánea del Cono Sur. Del análisis de Garibotto surge que dicha reformulación no es homogénea; a veces se enfatizan hechos históricos ficcionalizados; otras, personajes; aun otras, ciertos tópicos, y muchas veces se reescriben textos previos. Pero las reformulaciones tienen en común el hecho de tomar al siglo XIX menos como un marco histórico que como un “sistema de enunciabilidad”, como un sitio de gestación de discursos que anclan las relaciones entre narrativa, política y nación. La ficción examinada desde estas perspectivas no solo vuelve legibles componentes básicos del estado-nación y de su cultura en el siglo XIX, caracterizado por el auge del liberalismo, sino que también hace evidentes los componentes ideológicos del presente (neo)liberal instalado en el continente entre 1980 y 2001. Esta ficción, además, retrata la crisis del (neo)liberalismo como ideología, sobre todo a partir de la caída de las dictaduras.

Garibotto enfoca su primer capítulo en dos escritores, uno argentino, el otro uruguayo, que en los años 60s y 70s fueron modelos de intelectuales “comprometidos” y que, con el advenimiento de las democracias, encarnaron al intelectual posdictatorial: Ricardo Piglia y Mauricio Rosencof. En sus obras ambos escritores registran la crisis de las figuras decimonónicas del letrado y del caudillo “cuya oposición sostiene la relación entre el intelectual

y el estado en el siglo XIX” (9). El segundo capítulo “explora las conexiones entre la representación literaria del siglo XIX y la crisis de dos ideologemas que han sostenido históricamente el relato nacional de Chile y Uruguay: el de la ‘democracia ejemplar’ y el de la ‘modernidad’” (9). Estos ideologemas, que formaron las bases de la consolidación del estado liberal en ambos países, reaparecen en los discursos de la transición a las posdictaduras, y se ven ficcionalizados en las obras *¡Bernabé, Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos, y *El viaducto* (1994) de Darío Oses. El tercer capítulo funciona como punto de inflexión dentro de este volumen, en tanto aborda el siglo XIX como metarrelato en la obra de César Aira. La narrativa airana, según la autora, condensa la tesis de su libro ya que, sobre todo a partir de los 90s, las novelas de Aira vuelven visibles los componentes enunciativos del siglo XIX y las estrategias discursivas de traducción, clasificación, analogía, y descripción, que lo caracterizan como sistema. El uso de estos elementos y estrategias se da en relatos de viaje tales como *Moreira* (1975) *La liebre* (2004) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Estas novelas de su ciclo pampeano resultan una especie de manual que la narrativa posterior utiliza para crear otros relatos. En la década de los 90s, cuando Aira escribe los dos últimos textos citados, Garibotto percibe un cambio de sensibilidad que va de las posdictaduras a lo que ella denomina post-redemocratización, con novelas en las que el imperativo posdictatorial del retorno al pasado para hablar del presente se ve confrontado con su inutilidad. En la Argentina de los 90s tal inutilidad se hace patente en acontecimientos tales como la aprobación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, los indultos del gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-99), y la “amnesia neoliberal” (116) que caracteriza la época. Es entonces cuando la metanarratividad de obras como las de Aira puede entenderse como un índice del fracaso del neoliberalismo como ideología y como planteamiento de una nueva manera de narrar. A partir del punto de inflexión del capítulo 3, el siguiente, “Perspectivas dislocadas”, analiza la narrativa de Martín Kohan, uno de los discípulos de Aira. Kohan parodia la ficción histórica en un momento de fuerte transformación social y pone en evidencia las diferencias de raza, etnia y clase en la sociedad argentina. El último capítulo, “Un camposanto sin límites”, tiene a la crisis argentina del 2001 como trasfondo y examina dos reescrituras del *Martín Fierro*, texto canónico del siglo XIX. Ellas son *El sueño del señor juez* (2000) del argentino Carlos Gamerro, y el cuento “El gaucho insufrible” (2003) del chileno Roberto Bolaño. Estas dos narraciones son testigos del agotamiento de la ficción literaria del período y resumen la “indecibilidad” del momento de la escritura (183).

Mediante su análisis Garibotto logra responder a los interrogantes planteados relativos a la causa de la reaparición del siglo XIX en la narrativa contemporánea y a sus implicancias ideológicas. Su interpretación del contexto y de los textos pone en evidencia un sistema discursivo en crisis, contribuye a “definir las coordenadas básicas del siglo XIX como formación ideológico-discursiva” (11), muestra su continuidad como sistema de enunciación, e invita a una interpretación política de la representación narrativa del pasado fundacional después de la caída de las dictaduras en el Cono Sur.

Gustavo Fares, Lawrence University

Gutiérrez, Eduardo. *The Gaucho Juan Moreira*. Trans. John Charles Chasteen. Indianapolis: Hackett, 2014. 118 pp. ISBN: 9781-6246-6136-5.

This edition of *The Gaucho Juan Moreira*, translated by John Charles Chasteen and with an introduction by William G. Acree Jr., offers the English-language reader a look at one of the most prominent figures in Argentina's popular culture and literary history through the lens of Eduardo Gutiérrez's classic novel. Published initially as a serial between 1879 and 1880 and adapted for the stage by Gutiérrez as a pantomime in 1884, the story was based on the exploits of the real life gaucho Juan Moreira, who lived in Argentina from 1829 to 1874. This edition brings the excitement and drama of Gutiérrez's novel to life in a way that is accessible to English-language readers and to lovers of adventure narratives.

This translation of Gutiérrez's novel is preceded by a translator's note, the aforementioned introduction by Acree, a list of suggested readings, and a map of Juan Moreira's movements. It is followed by a glossary of words specific to gaucho culture that were not translated to English in the narration. In the "Translator's Note" Chasteen explains that one of his primary goals while translating the novel was to underscore the action in a story that at its heart is a tale of adventure filled with duels, pursuits, and quests for justice. Therefore, Chasteen has eliminated some of the repetition found in the narrator's descriptions in the original version to keep the pace of Moreira's physical exploits moving as fast as possible without sacrificing key details. Chasteen captures the novel's excitement while still maintaining a prose style that is clear and fluid for the English-language reader; it avoids the awkward sentence structures that can sometimes be the product of a purely literal translation.

Bringing Moreira's story to life presents the translator with a number of challenges due not only to the distinct customs and attitudes associated with the gaucho, but also due to the gaucho's particular uses of the Spanish language that are not commonly found in other parts of the Hispanic world. There are a number of words that Chasteen chose not to translate into English, such as *payador*, referring to a traveling gaucho poet and guitar player, *pulpería*, a dry goods store, and *facón*, the gaucho's blade. An English translation of these terms would have been insufficient given the rich and culturally specific history that surrounds them. The *facón*, for example, presents a challenge in that it can refer to blades that are of different lengths. Some of these blades are similar to a dagger; Moreira's blade, however, which accompanies him through his various skirmishes, is described as being approximately 2 feet long. Chasteen uses the word *facón* with greater frequency than it appears in the original text. By doing so, he creates the sense that this is not just any blade, but the special blade of the gaucho Juan Moreira. The glossary of definitions along with the descriptions in the text that provide vivid images of the *facón*, the *pulpería*, and of other words that were not translated, ensure that the narration maintains its clarity for readers that may not be versed in gaucho culture.

Acree's introduction also contributes to the book's accessibility by including a brief historical account of the gaucho that helps the reader understand Juan Moreira's popular appeal despite being branded an outlaw. Acree gives an account of the moral virtues of the gaucho who stood against the abuses by state officials that were common in nineteenth-century Argentina. Acree also describes the conflicting eighteenth-century ideologies that influenced different representations of the gaucho. He contrasts the sympathetic portrayals seen in Gutiérrez's *The Gaucho Juan Moreira* and José Hernández's *Martín Fierro* with the politically regressive figures that appear in Domingo Faustino Sarmiento's influential *Facundo: Civilization and Barbarism* (1845) and Esteban Echeverría's *Slaughteryard*, originally published in 1871, but written

sometime between 1838 and 1840. In addition, Acree explains that although the gaucho has found a prominent place in Argentina's contemporary literary canon, his popular roots were not well regarded by many in Argentina's nineteenth-century intellectual circles.

To stress the relevance that the gaucho's history can have for North American readers, Acree points out parallels between the gaucho's past and the age of westward expansion in the United States. He also mentions the relationship between the rise of the gaucho's popularity and issues such as immigration, nativism, and nationalism. Historical photographs included in the introduction offer the reader a visual glimpse of scenes from early theatrical representations of *The Gaucho Juan Moreira* and of Uruguayan actor José Podestá, who helped bring Gutiérrez's pantomime to the stage and who in 1886 added a brief dialogue to the play.

Tales of action and adventure with their duels, pursuits, and violent confrontations in the name of justice have long fascinated readers, as can be seen in the success of crime fiction and stories of the Wild West or of the samurai. Chasteen brings to the English-language reader another action hero worthy of attention with a translation of a challenging text that has received praise by academics. In addition to the adventure story, this edition is ideal for classroom use. The excitement of Moreira's exploits can be interwoven with topics from Spanish American history, culture, and geography (through the map of Moreira's movements) or with comparative studies between the gaucho and, for example, the North American cowboy. Acree's introduction and the suggested readings list provide educators or those with a personal interest in the gaucho with essential historical details from nineteenth-century Argentina pertinent to the story of Juan Moreira as well as additional resources for them to expand their knowledge in this fascinating subject area.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Hartwig, Susanne, ed. *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*. Madrid: Iberoamericana, 2014. 202 pp. ISBN: 9788-4848-9809-2.

*Culto del mal, cultura del mal*, editado por Susanne Hartwig, reúne diez ensayos sobre la representación del mal en obras de ficción narrativa o en películas. Nueve de los ensayos se centran en autores o cineastas españoles o latinoamericanos mientras el otro investiga el cortometraje *Guernica* del cineasta francés Alain Resnais, una obra inspirada en el famoso cuadro de Pablo Picasso. Aunque muchos análisis literarios no se enfocan en el mal como categoría de estudio, los diez críticos muestran cómo el término aparece explícita o implícitamente en muchas obras de ficción y películas para distinguir entre la buena y mala conducta moral o entre las categorías estéticas de lo bello y lo feo.

En la introducción que precede los diez ensayos, Hartwig explica que el propósito de los diez artículos es examinar la construcción del mal a partir de diferentes textos literarios, obras cinematográficas y perspectivas críticas. Ella utiliza el término "culto" que aparece en el título para referirse a la afición que un individuo tiene por un concepto particular del mal. El estudio de la "cultura" implica un análisis de categorías, tales como poder, violencia, ideología o emociones, que definen el mal en una época histórica determinada. A partir de uno o más conceptos presentes en el título del libro los autores de los diez ensayos demuestran cómo los valores categóricos asociados con el mal pueden cambiar o adoptar nuevos significados para los lectores con el transcurso del tiempo o a partir de las distintas perspectivas.

Los diez ensayos, cada uno escrito por un crítico literario diferente, están divididos en cuatro secciones: “El mal entre realidad y ficción”, “La representación estética del mal”, “El mal femenino” y “Las dictaduras y el mal”. La primera sección comienza con un ensayo de la editora Hartwig en el cual ella examina la novela *Estrella distante* del autor chileno Roberto Bolaño. Ella muestra cómo la ficción de Bolaño cuestiona la idea de que pueda existir un concepto único del mal en una representación de la realidad, ya que la novela destaca cómo el narrador construye su visión moral a partir de experiencias subjetivas dentro de una historia incompleta. Además, Hartwig señala cómo el lector de la novela puede construir para sí una imagen del mal distinta de la que se presenta en el texto. En el segundo ensayo Christian von Tschilschke explora la estética de la violencia en las películas *Ónibus 174* y *Tropa de Elite* del cineasta brasileiro José Padilha y examina cómo el concepto del mal está relacionado también con normas éticas que influyen en las opiniones que se puedan tener sobre la calidad artística de una representación ficticia basada en una realidad histórica.

En la segunda sección, que trata de la estética del mal, el crítico José González-Palomares, centrándose en la novela *2666* de Roberto Bolaño, analiza la evolución del concepto del mal en la narración y la imposibilidad de conocer su origen. En el siguiente ensayo Benjamin Inal examina la representación de la oposición entre el arte y el mal en *Guernica* de Resnais. En la siguiente contribución Dagmar Schmelzer estudia la relación entre la estética del mal y el *kitsch* en *Las máscaras del héroe* del escritor español Juan Manuel de Prada. En el último ensayo de la sección la intertextualidad en la novela *El pasado* del autor argentino Alan Pauls permite que Annette Paatz explore la relación entre la literatura y la representación del mal.

En la tercera sección sobre el mal femenino, Isabel Maurer Queipo ofrece una breve historia cultural sobre la tendencia de asociar la figura de la mujer con el mal dentro del orden patriarcal dominante. Se examinan representaciones bíblicas y obras de autores, tales como Eurípides, Christine de Pizan, sor Juana Inés de la Cruz, Freud, Nietzsche, Virginia Woolf y otros. En el segundo ensayo de esta sección Pilar Nieva-de la Paz analiza la subversión del concepto del mal dentro del orden patriarcal tradicional en las novelas españolas *Y punto* de Mercedes Castro y *El silencio de los claustros* de Alicia Giménez Bartlett. En *Y punto*, por ejemplo, la mujer, en lugar de ser la figura propensa al pecado que aparece en muchos textos tradicionales, es policía y lucha contra el mal. Sin embargo, la mujer tiene que luchar al mismo tiempo contra las expectativas sociales que definen su profesión como masculina.

En la cuarta sección del libro, Daniel Graziadei y Benjamin Loy, en sus respectivos ensayos, exploran el mal de las dictaduras y el autoritarismo latinoamericano. Graziadei examina la historia de la ultra derecha representada en obras como *La literatura nazi en América* de Bolaño y Loy investiga la banalidad del mal en las novelas *Dos veces junio* y *Ciencias morales* del argentino Martín Kohan.

*Culto del mal, cultura del mal* ofrece al lector o investigador valiosas herramientas críticas para reflexionar sobre las perspectivas subjetivas que influyen la construcción de las categorías morales o estéticas relacionadas con el mal. Las varias orientaciones teóricas presentadas en el libro que exploran diferentes facetas del mal enriquecen la lectura de los destacados escritores o cineastas que aparecen en el libro. Además, así como el libro muestra la centralidad del tema del mal en las representaciones de las crisis políticas, como las que se estudian en la cuarta sección, en la búsqueda de justicia social, como las que aparecen en la tercera sección, o en las valoraciones estéticas negativas, como las que se ven en la segunda

sección, los diez ensayos pueden servir como apoyo teórico para estudios sobre otros textos no incluidos en el volumen.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Kerr, Lucille, and Alejandro Herrero-Olaizola, eds. *Teaching the Latin American Boom*. New York: Modern Language Association, 2015. 297 pp. ISBN: 9781-6032-9192-7

Our tendency is always to categorize and ultimately encapsulate all at its lowest common denominator, and the general approach to the “Boom” is not the exception. This is seen even in the name—Boom. Such an attempt, when approaching a phenomenon as extensive and complex as is the Boom, is tantamount to attempting to study one snowflake and conclude that all flakes of snow are the same shape. It is most fortunate now that students of Latin American culture and literature have an intelligent and reliable guide to aid them in negotiating this international literary happening. In this endeavor, the book offers a good mix of views in that in addition to newer critics, several of the contributors to the volume are recognizable scholars in the field who experienced first-hand the Boom.

The format of the book, following the introduction by the two editors, is composed of Parts I-V—each with from four to six studies included in each of the following sections—Framing the Boom; Texts and Contexts for the Boom Classroom; Disseminating the Boom; Legacies of the Boom and Resources.

A phenomenon of the 1960s, the Boom transformed Latin American literature placing it in the upper rungs of international literature. Emerging young gifted writers such as Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig and Clarice Lispector. Coming mostly from cultures previously unknown to the U.S. and Europe, their works were read and admired by ever-greater numbers around the globe in both Spanish and Portuguese and in translation becoming worldwide literary stars.

While the Boom is a combination of literary, political, and social changes—the Cold War, the Cuban Revolution, the Hippies, the Beatles and the attendant social upheaval and resulting changes wrought by the sixties in general—it also has a commercial component. The contributions of savvy literary agents who knew how to negotiate the international book market precisely when censorship in Spain was loosening around 1960 cannot be overstated. Poised to take full advantage of the new environment, Barcelona’s publishing house, Seix Barral, in vigorous competition with publishers in the Americas, had both the desire and wherewithal to promote and distribute Latin American books at home and abroad. Titles were eagerly sought by a newly formed and sophisticated readership that was buying huge numbers of the moderately priced paperback editions printed in Spain. Also, many of the young writers held teaching positions in US universities and participated in writers’ workshops. The end result of these efforts was twofold: it inspired literary critics in this country and also served as a model for many young US writers who were emerging at the time. The series of studies found in *Teaching the Latin American Boom* are intended to provide guidance and offer suggestions on how to understand this maze of events, and ultimately teach the Boom, to those who didn’t experience it: today’s students.



Examples of the varied topics, among many, treated in the twenty chapters of the volume are “The Boom and Innovators of the Early Twentieth Century: Teaching the Interrelations;” “Teaching the Latin American Boom as World Literature;” “Teaching Brazil and the Boom;” “The Boom and the Americas: A Story with No End;” “The Boom and the New Historical Novel: Continuities and Ruptures;” “Mediating the Boom: Teaching Latin American Literature through Film and YouTube;” and “Boom-Related Course Materials.” In short, the volume offers guidance and suggestions on studying, presenting, teaching, and learning the myriad complexities of the Boom and also the literary and political aspects of the pre-Boom period as well as the post-Boom era.

Finally, and as is true with any volume of collected essays by numerous critics, and this book is not the exception, some studies are more outstanding than others. However, the goal here is not to assess the quality of the pieces but rather to suggest a few that serve as illustrative examples of those that well suit the theme of the book in question. In the first section, “Framing the Boom,” is Lucille Kerr’s useful literary history that is beneficial in exploring the Boom beginning with the question, “How to Read” with material provided that will allow students to illustrate at the end of the course how Latin American new narrative has been instrumental in their learning to read literature. Marcy Schwartz, in the section, “Texts and Contexts for the Boom Classroom,” suggests a guide to study *Rayuela* using the novel’s reconfiguration of fictional space based on urban and literary studies. An interesting study by Ignacio Sánchez Prado, in section III, “Disseminating the Boom” suggests teaching the phenomenon as cosmopolitan literature rather than as postcolonial or as a regional cultural production. To do this one applies theories of world literature pairing Boom writers with authors from other traditions. In “Legacies of the Boom,” Alejandro Herrero-Olaizola explores the use of YouTube suggesting that such video sites, so familiar to today’s students, can lead them to a new appreciation of Latin American literature. In “Reading Clusters for Teaching the Boom,” instructors will find a variety of approaches from those providing step-by-step guides, to broader discussions on close readings of specific texts. In the last section, “Resources for Teaching the Boom,” a vast selection of resources are provided under the sections, “Primary Sources” (literary works and films of Spanish- and Portuguese-speaking authors) and “Selected Secondary Sources” (literary histories, critical studies, documentaries, interviews).

Due to a significant production of quality texts and their avid reception in the Americas and Europe, along with the convergence of literary, ideological, and commercial enterprises, the Boom today is considered a golden age of Latin American letters. The well-written studies that comprise this volume will recapitulate and review the phenomenon for those of us who experienced the Boom and, for the younger students and colleagues, the book will lay a path that leads to an understanding of what the Boom was and continues to be. Buy and absorb this must read book.

Lee A Daniel, Texas Christian University

Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid: Verbum. 2015. 251 pp. ISBN: 9788-4907-4146-7

José María Martínez articula su obra a partir de sus publicaciones académicas sobre el modernismo (circa los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX), resultado todas ellas

de quince años de investigación. En su “Presentación”, él mismo abunda que hizo revisiones y acomodó a lo que ya había publicado a fin de que obtener un volumen que fuese tan “orgánico” (15) como posible. La importancia de su proyecto radica en primer lugar, en que gracias a la información generada—o rescatada de los archivos y biblioteca por él—ahora se puede contar con una valiosa fuente bibliográfica que provee el fondo contextual indispensable para comprender la presencia de las lectoras femeninas de los escritos generados durante este período. En segundo lugar, la obra de Martínez examina y discurre sobre los elementos que en conjunto dieron origen a la escritura finisecular y de los primeros años de siglo veinte, sin perder de vista que al hacerlo convalida esta escritura como la cimiento de la modernidad literaria hispanoamericana.

El título de su volumen incluye el nombre del escritor mexicano modernista Amado Nervo (1870-1919), quien fue de los más grandes escritores de este movimiento, aunque cabe apuntar que dentro de la obra de Martínez, no es el único autor explorado, sino que funciona como un hilo conductor. El libro se encuentra dividido en tres secciones y un total de dieciséis capítulos. La primera sección “Amado Nervo” (capítulos 1 al 8), explora las diferentes facetas de la obra nerviana, su trayectoria biográfica y la forma en la que cada etapa de su vida contesta las diferentes modalidades de su poética y narrativa. Por ejemplo, en el capítulo cinco “La poesía de Amado Nervo: naturaleza, decadencia y misterio”, ilustra las “tres etapas” (46) en la que tradicionalmente los críticos han dividido la poesía de Nervo. Esta información en sí misma no es trascendente; sin embargo, lo que sí resulta sobresaliente es que Martínez va más allá del mero hecho de proveer ejemplos de cada etapa al interconectarlas con sus otros capítulos de esa misma sección y obra, generando de esta forma un análisis crítico con múltiples niveles de complejidad que además de bien pensados es mejor expresado.

En la segunda sección, “Apéndice trasatlántico” (capítulos 9 al 11), Martínez aborda el tema de la interacción trasatlántica en el modernismo. Al principio de esa sección comenta que debe estudiarse como un fenómeno heterogéneo con más variables constituyentes de las ya exploradas por el discurso hegemónico. Provee dos ejemplos en dos de capítulos para ilustran la complejidad del asunto: primero, un análisis trasatlántico de la revista literaria mexicana *Pegaso* (México-1917). Después comenta la reseña que el poemario de Amado Nervo *Elevación*, publicado en Madrid en 1917, recibió en la misma revista *Pegaso*. El capítulo 11 de esta sección lo constituye la reseña que Martínez publicó en el 2012 en la *Revista iberoamericana* sobre el libro de Alejandro Mejías-López *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernismo* (2010), donde reitera la necesidad de considerar estudios más holísticos de la relación cultural trasatlántica, así como del proceso de la modernidad sociocultural de Hispanoamérica y finalmente del modernismo literario.

La tercera y última sección, “El público femenino del Modernismo” (capítulos 12 a 16), contiene un capítulo dedicado por entero a Rubén Darío (1867-1916), dos a Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), uno dedicado a Amado Nervo y sus lectoras, y el cuarto, a las lectoras del Modernismo. A este punto se debe enfatizar que una parte medular de esta sección y (de forma general de este volumen) es la afirmación que Martínez hace con respecto a las lectoras del modernismo: ellas fueron una de las características esenciales de dicho movimiento. Con esto no se sugiere que fueran receptoras pasivas de lo que los escritores modernistas producían, sino que por el contrario, ellas dialogaron con dichos autores y a fin de cuentas ellos y ellas “se condicionan, contemplan y leer mutuamente” (153).

Martínez ha conjuntado en este volumen un corpus valioso de información fundado en sus investigaciones. Sus ejemplos que apoyan el trabajo, al igual que la bibliografía, son

abundantes y por completo pertinentes. Su estilo de escritura es inteligente y en suma esta es una obra sin duda académica y erudita. No obstante, sin ánimo de desmerecer las numerosas virtudes que este volumen posee, hubiera sido útil que los lectores contaran con un índice onomástico, temático o de los dos tipos, así como un capítulo de conclusiones donde el autor las expusiera en un solo apartado, en lugar de tenerlas dispersas a través de su obra. En conclusión, el enfoque multidisciplinario de esta obra junto con el amplio marco histórico y conceptual dentro del que Martínez explora el modernismo, sus escritores y sus lectoras, resulta una herramienta imprescindible para estudiosos y especialistas que se interesan en las distintas manifestaciones finiseculares y de principios del siglo XX sobre la escritura y lectura en español, tanto desde la perspectiva literaria como educativa y cultural. A la postre, su idoneidad se extiende asimismo como referencia obligada a los estudios de género, transatlánticos y poscoloniales por igual.

A. Margarita Peraza-Rugeley Henderson State University

Martoccia, María. *Enemigos de la lluvia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015. 221 pp. ISBN 9789-5084-5326-6

Desde su irrupción en el campo literario argentino, hacia 1996, con su libro de relatos *Caravana* (Ed. Emecé), María Martoccia ha logrado edificar, a fuerza de persistencia no menos que de un don singular, uno de los proyectos creativos más sólidos y coherentes de la narrativa argentina contemporánea.

Luego de haber finalizado la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires, residió durante largas temporadas en Yemen, Tailandia, Malasia, Marruecos, Gran Bretaña y España. También en una chacra en las Sierras de Córdoba (experiencia que evidentemente sería crucial para consolidar algunos matices de su poética). Asimismo, es traductora y ha supervisado las traducciones de sus obras a otras lenguas, además de haber publicado algunos de sus cuentos en el extranjero.

Lo más secreto pero también lo más evidente (y he allí su clave) es que Martoccia construye ficciones en las cuales hay narradores que casi no intervienen en el decurso de la acción. Muy por el contrario, deja hablar a los personajes, pero siempre con una toma de distancia, irónica, detallista, observadora, filosa, vislumbrando sus costumbres, lugares comunes y malicia (que percibe en ellos pero que por momentos hasta también se permite).

Esa mirada incisiva sobre lo que en términos vagos podríamos llamar “costumbrista” (como superficie social), aludiendo claro está a que sus textos pintan un fresco más que buscar aleccionar o sencillamente situarse en una posición pedagógica o simplemente altanera por encima de puntos de vista y lugares comunes remanidos, es una de las pinceladas de su narrativa.

Precisamente, en *Enemigos de la lluvia* (2015), Martoccia ilustra ciertas paradojas de los habitantes extranjeros de Gran Bretaña, por ejemplo. Moviéndose tanto cómoda como fuera de lugar en ese espacio forastero, Martoccia les permite a sus personajes una dosis de sarcasmo y hasta de altanería respecto de lo que los británicos observan en ellos desde el estereotipo del “sudamericano”. No obstante, estos sudamericanos se revelan tanto o más refinados que los propios ingleses. Porque esa mirada extrañada de una cultura que les es ajena, les permite una posición privilegiada para reírse (o sonreírse) de la falsa cortesía, los modales afectados, la estudiada modestia o incluso la hipocresía de las cuidadosas y diligentes cordialidades europeas.

Por otra parte, en el caso de Martoccia se trata de personajes extremadamente letrados, cultos, exquisitos que se mueven en el universo de la literatura con toda soltura y comodidad.

Asimismo, Martoccia no se priva de recorrer en su libro por toda la gama de las clases sociales y de varios de los conflictos propios de una sociedad contradictoria: la homosexualidad como tabú o abierta, la humillación por la pobreza, el falso decoro, el desprecio de los soberbios. Nada queda en pie porque todo es desmantelado en estos relatos en los que, cuidadosamente y luego de un pormenorizado escrutinio, no he detectado un solo lugar común. Evidentemente este es un principio constructivo de su ficción al que María Martoccia está muy atenta. En efecto, sus ficciones, precisamente, atentan contra dichos lugares comunes y los evidencian, los evidencian porque los neutralizan. Son, muy por el contrario, constructivas de lugares elaborados y sofisticados, enunciados connotativos más que denotativos.

Parodias, ironías, dobles sentidos. Herramientas perfectas para diseccionar sociedades que, pese a sus matices, no dejan de cortejar el sentido común, el desprecio, la homofobia, la xenofobia, el racismo, el clasismo y el autoritarismo. Universos cerrados, pacatos, que la literatura de Martoccia viene a demoler y a traducir con sus relatos en aperturas hacia zonas de mayor libertad.

También hay una mirada casi piadosa sobre el universo de los escritores, en una Feria del libro en Alemania, en la que los libros terminan ocupando el lugar más lateral de todo el evento cultural, algunos escritores exhiben su frivolidad y hasta Martoccia menciona a ciertos colegas ya no ficcionales sino del campo literario argentino. Y la hoguera de las vanidades, el narcisismo de algunos de ellos cunden y suplantán al verdadero protagonismo que debería convocar el espíritu a esa Feria como sede de la “alta cultura”.

Borges, en un breve Prólogo a una selección que realizó de los cuentos de Julio Cortázar (y cito de memoria, no dispongo del texto en este momento), dice que entre cosas tan triviales como marcas de cigarrillos o de entradas para lugares de paseo, Cortázar nos transporta y nos sumerge en universos radicalmente opuestos. Es decir: extracotidianos y fantásticos. En un sentido muy distinto, podría afirmarse que la ficción de Martoccia hace lo propio. Porque entre situaciones coloquiales y anecdóticas (pocas veces sesudas desde un punto de vista meramente argumentativo), en las que se despliegan diálogos banales, se cita un lenguaje ajeno, se trabaja a partir de otro remanido, queda al descubierto la maquinaria del chisme, del falso buen gusto, del *kistch*, de la condición humana en todas sus dimensiones, particularmente las que más la degradan. No obstante, a no confundir la literatura de Martoccia con una literatura de denuncia, lo que la volvería ligera o demasiado transparente. Martoccia en ningún momento hace o busca aleccionar. Simplemente se abandona al puro arte y al puro placer de la narración, y dentro de ella invita a una meditación al lector, de modo complejo y por inferencia, casi al pasar, sobre estas cuestiones que son un componente más de tramas interesantes y de conversaciones que atrapan por su enorme capacidad de escucha social tanto como por la de invención.

Como lo mencioné, María Martoccia es filosa, observadora. No hay detalle que escape a su mirada por momentos despiadada. No obstante, hay siempre algo de piedad en ella, no de crueldad, como podría esperarse. Ella quisiera que sus personajes fueran distintos (y ella y nosotros sabemos que no lo serán), como si pretendiera, con una cuota de fe en la condición humana, modificar el *status quo* cultural en un modelo más difícil y más íntegro. En tal sentido, ella sabe que la suya es una misión imposible. Quizás ese lugar le esté destinado a la construcción que el lector se haga de los personajes a partir de la lectura y no de la que Martoccia hace de los propios.

La autora con su escalpelo es capaz de exhibir con habilidad y, sobre todo, elegancia un estado de cosas, que acepta pero no deja de hacer notar, como si en este caso aceptar fuera sinónimo no de admitir dócilmente, sino más bien de estar atenta a no incurrir en esas mismas subestimaciones.

Con un conocimiento profundo de locaciones e idiomas (Gran Bretaña y las Sierras de Córdoba en su versión *chic*, por ejemplo, su fauna y su flora, son dos de las sedes preferidas para alojar sus ficciones), Martoccia se mueve como pez en el agua en ellas. Conoce a sus habitantes. Conoce su forma de establecer vínculos. Conoce la manera que adoptan para aclimatarse a esos medios y de vincularse con sus semejantes. Capítulo aparte merece el lazo entre patronos y personal de servicio, una constelación en la obra de Martoccia, en la cual no hay exactamente víctimas y victimarios (lo que sí sería, una vez más, francamente simplista), sino un delicado juego de fuerzas en el que ambos grupos conviven en tensión con una mezcla de mutuo desprecio pero también de ternura y hasta de comprensión y de piedad

En definitiva, ¿qué viene a aportar *Enemigos de la lluvia* a la poética de Martoccia? En primer lugar a consolidar su ya logrado lugar como consumada cuentista argentina, de prestigio y de una sutileza sobresaliente. Y en segundo lugar nuevos ámbitos, nuevos temas, nuevas preguntas, nuevas incertidumbres. Porque, precisamente, la literatura de Martoccia está hecha de pequeños detalles, pero también de lo incierto y de lo imprevisto. De lo inesperado. Estimo que nada mayor se le podría pedir a una narradora

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana, 2013. 314 pp. ISBN 9788-4848-9752-1.

En este libro Mabel Moraña propone un esquema interpretativo que lee las figuras de Arguedas y Vargas Llosa y sus obras como “gesto cultural y *performance* ideológico” (13). Suspendingo la sentencia de ‘la muerte del autor’ de Barthes, Moraña examina sus textos como extensiones alegóricas de una instalación ideológica–cultural, estética y política, que define sus personalidades públicas tanto en un marco nacional y global como en el proceso continuo de lo que ella llama “descolonización del pensamiento” (16). Apoyándose en el concepto de *double bind* propuesto por Spivak (2012) la crítica analiza cómo esas configuraciones de la práctica han construido identidades incluso en el escenario histórico actual definido por la migración.

Moraña desarrolla la tesis de que en circunstancias de la experiencia postcolonial tanto Vargas Llosa como Arguedas fabrican una figura a partir de una instalación ética, política y cultural tensa y opuesta determinadas por su adhesión o resistencia al modelo de civilización occidental. El primero se identificaría con el intelectual orgánico afiliado al proyecto nacionalista criollo modernizante, un escritor súper estrella del neoliberalismo, y Arguedas con el reivindicador alternativo, “cronista” de la historia y tradiciones de las comunidades arrasadas por esa modernidad fallida. Estos posicionamientos dicotómicos se proyectarían tanto en la creación de mundos ficticios como en sus performances como intelectuales públicos exhibiendo la tradicional disputa histórica respecto de la articulación arte/sociedad.

En el segundo capítulo Moraña identifica un concepto clave sobre el cual se cimenta la oposición de los proyectos de Arguedas y Vargas Llosa. Como ideologema ‘lo arcaico’ sintetiza la experiencia individual disímil del “double bind”. En el caso de Arguedas “lo arcaico” obtiene

su connotación del discurso marxista y del indigenista de la década del 30 del S. XX que juntos condensaron la utopía emancipatoria del colectivismo andino y la revolución socialista. En el caso de Vargas Llosa el ideologema adquiere una connotación negativa basada en el supuesto del fracaso de ese proyecto. Vargas Llosa considera al arcaísmo como una forma de retraso y primitivismo que obstaculiza la utopía del progreso patrocinada por el discurso criollista civilizatorio y el neoliberal. Para Moraña este desplazamiento del significado de arcaísmo, posibilita la construcción de una narrativa sobre el “ser peruano” que, en el caso de Vargas Llosa, borrará todo rasgo de heterogeneidad y en el de Arguedas se configurará como una utopía.

En el siguiente par de capítulos Moraña decide continuar la tesis que Cornejo Polar propusiera en su *Escribir en el aire* (1994) que señala a la lengua como el campo de batalla en el que se actualiza el dilema de la (post)colonialidad. En primera instancia realiza un acucioso análisis del proceso que experimenta la escritura de Arguedas que busca exhibir las tensiones propias de la configuración intercultural de la sociedad y la subjetividad peruanas remarcando que su literatura ofrecería un lugar intermedio que expresa el conflicto lingüístico-cultural. La autora establece que la escritura arguediana configura un espacio en la que el habla del subalterno y la del lector pueden encontrarse para materializar una utopía (85-6). Lingüística y culturalmente desbordante, la literatura arguediana, insiste Moraña, representa y apela a la subjetividad al que el conocimiento disciplinar antropológico no logra acceder. Esta búsqueda de la expresión de la conciencia bi o multicultural se concreta en un arduo proceso literario de experimentación escritural que encuentra su mejor realización en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* texto en el que el escritor logra un “lenguaje babélico” que cobraría sentido a través de la razón indígena.

A continuación se analiza la relación entre Vargas Llosa y la lengua. Basándose de nuevo en la propuesta de Cornejo Polar, Moraña explica la divergencia de su obra con la de Arguedas instalando a cada una en los extremos opuestos “de un espectro representacional que oscila entre la narrativa de la modernización capitalista [...] y la literatura que representa la desestructuración del viejo orden social” (124). Debido a su privilegiada posición en el sistema de producción y circulación literaria y su fe en el proyecto capitalista universalizante, la obra de Vargas Llosa cumpliría con la máxima de la internacionalización de la literatura periférica (el Boom). A través del uso de los recursos de la ficción y las tecnologías comunicativas, regidas por la epistemología dominante, domestica al problemático referente andino solucionando sus contradicciones. Así el producto literario armonizado de Vargas Llosa, se depura para satisfacer una recepción transnacionalizada y universal.

En el quinto y sexto apartados Moraña vuelve sobre el carácter performativo e ideológico de los proyectos de Arguedas y Vargas Llosa que imbrica el texto literario y la práctica pública. Plantea que en el proyecto arguediano las preocupaciones respecto a la representación de lo social se materializan en una “multiplicidad de asedios” metodológicos al objeto de estudio que le permitirían abordar esa representación desde diversos ámbitos y formas de pensamiento. Para Moraña Arguedas sería pionero en construir la figura del mediador crítico y comunicador que establece conexiones entre los diversos elementos del “repositorio total de la cultura” (158) proponiendo así un ‘pluriversalismo’. A partir del uso de un nuevo concepto de historia y de su accionar como mediador crítico Arguedas construiría una poética del cambio social, pues su literatura propone “[...]una alternativa al relato lineal y logocéntrico del occidentalismo” (170). De esta forma, Arguedas elabora un nuevo sujeto político nacional que emerge de una concepción inclusiva de lo nacional construido sobre la desigualdad en ‘común’ que activa la resistencia y la emancipación del colectivo.

Para el caso de Vargas Llosa la autora analiza cómo su estilo artificioso indaga en la constitución estética y función social de la literatura. Concluye que los resultados son menos reveladores que sintomáticos. Apoyándose en la crítica de Efraín Kristal, señala cómo a través de su trayectoria novelística, Vargas Llosa mantiene su ambición por la novela total si bien se distinguen en ella etapas: el simulacro de la realidad da paso a la farsa y luego al melodrama de los 80s. Moraña señala que lo melodramático se reifica en las obras del autor en todos los niveles produciéndose una invención poética donde la realidad social y su urgencia ética quedan continuamente relegadas al ejercicio simulador de la escritura.

Moraña cierra su análisis subrayando cómo los proyectos de Arguedas y Vargas Llosa se insertan a nivel histórico y alegórico en la escena cultural peruana e internacional. La figura de Arguedas se asociará al fracaso del proyecto de la izquierda latinoamericana y a la reivindicación de la multiculturalidad que cierto grupo de ese sector defendió. La práctica de Vargas Llosa, en cambio, se inscribiría en los procesos de derechización política y el avance de un neoliberalismo a nivel global. En este sentido, muerte y premio nobel representarían “modos de trascendencia a través del arte” que permitirían a estas figuras “inscribirse en la historia y conquistar su temporalidad” (262). Estos gestos altamente performáticos definirán una manera particular de articular individuo y comunidad con la cuestión de la ‘experiencia postcolonial’ confirmando el carácter alegórico de las formas posibles de ubicarse frente al *double bind* de la intelectualidad y el arte en América Latina.

Durante los últimos años es posible reconocer un esfuerzo sostenido de algunos intelectuales por reconfigurar el campo de los estudios literarios interesados en la producción cultural de y desde América Latina. Este esquema hermenéutico ofrecido por Mabel Moraña, pensamos, se inscribe en esta empresa que intenta escapar de las respuestas trascendentalistas del Latinoamericanismo del siglo XX, pero a la vez de las disoluciones anti-dicotómicas del posmodernismo global. Es por ello que el gesto de insistir en estas dos figuras intelectuales y literarias resulta sugerente. Nuestra apuesta es que en este intento de reivindicar ciertos aportes de ese “Latinoamericanismo moderno” y, por otro, de no caer en sus miopías esencialistas, la autora ve en sus objetos de estudio y sus diferencias cabales, precisamente la oportunidad de presentar una posibilidad metodológica de practicar una tercera alternativa. Al concluir que texto y figura, política y cultura, se posicionan fuertemente “en” la subjetividad de Vargas Llosa, ambos—texto y figura—terminan reificando al sujeto como unidad irreducible del saber y la experiencia. Con Arguedas ella trata de probar lo contrario, de establecer cómo su trabajo (y su persona) dismantelan este posicionamiento del sujeto como única fuente del decir y saber. Su propuesta trata de ver en la literatura de Arguedas un modelo político e intelectual que evite las nociones fijas de sujeto y subjetividad, desde una universalidad inscrita ‘en la lengua’ (escrita u oral) y que no se reduce o limita a la lengua como instrumento de identidad subjetiva o regional. De esta forma Moraña propone que la figura de Arguedas elabora una singularidad inmanente que intenta siempre fugarse. Acaso sea éste el único desvío para esquivar los proyectos identitarios trascendentales y necesariamente homogeneizantes. Pensamos que la contribución más importante del texto es que sugiere, sin reconfigurar una episteme o un nuevo proyecto identitario, una forma de pensar el binomio “a través” de él, soslayando su polaridad, y con ello subraya su gesto reivindicador de cierta facción del Latinoamericanismo moderno que pensó la dialéctica desde la pervivencia persistente y fructífera del conflict.

Romina Pistacchio Hernández, Santiago, Chile  
Eunha Choi, Los Angeles

Orchard, William, and Yolanda Padilla, eds. *Bridges, Borders, Breaks: History, Narrative, & Nation in Twenty-First-Century Chicana/o Literary Criticism*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2016. 244 pp. ISBN: 9780-8229-6414-8.

The field of Chicana/o letters, and subsequently, Chicana/o literary scholarship, has grown tremendously since the 1990 publication of Ramón Saldívar's groundbreaking work *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Orchard and Padilla's edited collection of essays focuses on Saldívar's work as a literary turning point by bringing together both established and emerging Chicana/o literary scholars who seek to take stock of the field of Chicana/o literary studies, its history, current state, and most importantly, its future trajectory.

Saldívar shaped his ideas about the meaning and production of Chicana/o literature during the boom of literary theory of the 1970s and 80s. His work was not only important because of the bold new direction of critical thought that he was developing, but also because of how he helped situate Chicana/o literary scholarship as a field worthy of pursuit. His theory, "The dialectics of difference," which helped put Chicano literary theory on the map, argues that the Chicano novel is "not so much the *expression* of the ideology of difference as it is a *production* of that ideology" (2). In essence, the cultural production that is Chicana/o literature is in "itself a political act" (2).

The essays in this volume pay special attention to two budding areas within Chicana/o Studies: "the wealth of early writing by Mexican Americans that has been recovered in the interval between *Chicano Narrative*'s first appearance and the present, and the 'transnational turn' in the study of American literature" (2). To this effect, this is not just a book on literary theory, but a series of critical dialogues on the status of the field of Chicana/o literary studies that reinvigorates older conversations, as well as welcomes new ideas from many different schools of thought. For this reason, among others, I would recommend to any graduate student who plans to study Chicana/o and Latina/o literature to read this book. It will sit next to your other indispensable works of literary criticism and theory that you find yourself returning to with frequency.

This collection includes a critical and historical introduction about the space and place of Chicana/o literary studies. Through its ten chapters, including one by Ramón Saldívar and an interview by the editors with Professor Saldívar, the authors consistently show their daring curiosity to ask challenging questions that defy clear answers. The collection opens up a dialogue for its readers to engage in deciding the multiple directions that Chicana/o and Latina/o literary scholarship can go. Another strength of the book is the slow and close reading method that many of the contributors take with their literary analysis, which allows the reader to understand the many levels on which a literary piece can work. And, as shall be seen, the authors, like Saldívar, take a bold approach in their respective analyses, developing new ideas and coining new terms.

Jesse Alemán's essay "The Diachronics of Difference: *Chicano Narrative* Then, Now, and before Chicanidad" is a must read for students of Chicana/o literature and literary criticism. Alemán astutely notes how Chicana/o literary scholarship has moved in two distinct directions, forward with the study of contemporary narratives, and backward into previous periods with recovered texts. Alemán characterizes "this double movement as the 'diachronics of difference,' one that helps us chart the payoffs and limitations of understanding earlier recovered Mexican American texts through the spatial metaphor Saldívar's book maintains, as well as the temporal one it occludes" (25). To support his ideas Alemán digs into the history of Chicana/o literary criticism and recalls some of its most important academic voices who helped push the limits of



the scholarship that came to define Chicana/o literature. In the end, Alemán reminds us of the Recovery Project's imprint "Recovering the past, creating the future" and how the space and difference between the two ideas remains a powerful force within Chicana/o literature.

David Luis-Brown's essay "The Transnational Imaginaries of Chicano/a Studies and Hemispheric Studies: Polycentric and Centrifugal Methodologies" sets up nicely chapters 3, 4, and 5, which examine the transnational (u)turn in Chicana/o literature. Luis-Brown is correct in noting that the "hemispheric turn" of American studies is rooted in Chicana/o studies. He builds on this idea by coining the term "centrifugal methodologies" in which the literary analysis "begins by zeroing in on a historical figure or a geographical site and then spins out numerous threads of transnational analysis" (41). Luis-Brown supports what Saldívar has been arguing for some time, that the local funnels into the regional, national, and then the global. This process creates a centrifugal methodology of transnational analysis, which Luis-Brown notes as ideas about which Américo Paredes had previously theorized with his studies on Greater Mexico and the border corrido. Saldívar's theories on the "transnational imaginary," which he began to formulate as a student of Paredes, has now become more tangible than ever. It is a call to action that Yolanda Padilla, Belinda Linn Rincón, and Olga L. Herrera answer admirably in their work on the transnational space that is Greater Mexico in their respective third, fourth, and fifth chapters: "The 'Other' Novel of the Mexican Revolution," "Desiring History in Sabina Berman's and Sandra Cisneros's Narratives of the Mexican Revolution," and "Finding Mexican Chicago on Mango Street: A Transnational Production of Space and Place in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and *Caramelo*."

Paula M. L. Moya's "Resisting the Interpretative Schema of the Novel Form: Rereading Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*," John Alba Cutler's "*Chicano Narrative's* Hidden Print Cultures and the Chicano/a Literary Counterpublic," and Ralph E. Rodriguez's "I Digress: Reading *Chicano Narrative* and Manuel Muñoz's "Monkey, Sí" remind the reader of the value of a slow, close reading. Their insightful analyses help the reader to appreciate the literary value that their subjects generate. For the student and aspiring professor, their open approach to reading and understanding literature is refreshing. Rodriguez's title is in itself an invitation to take a step back and allow for the many voices to have a place at the table. He realizes that he raises more questions than provides answers, but this is the sort of dialogue that transnational analysis needs, especially knowing that many fields and schools of thought feed into its cultural and theoretical production.

Ramón Saldívar's essay "*Chicano Narrative* Now: Literary Discourses in an Age of Transnationalism" brings to close the essays. It should be of no surprise that Saldívar continues to push the limits of the space that Chicana/o and Latina/o literature inhabit and how they are tied to broader literary worlds, both spatially and historically. The hemispheric transnational push for which these authors collectively argue is part of a larger project that Saldívar places under the umbrella of "new world literature," which is connected to what he calls "comparative colonialisms" (171). The ability to imagine and chart Chicana/o literature's new directions is empowering, a bridge to the future of the field that this book opens up to its readers.

The final chapter, "'You Choose Your Space and You Fight There': An Interview with Ramón Saldívar" is the type of conversation we wish we could all have with our mentors. Professor Saldívar traces his personal and academic roots from the Río Grande Valley of south Texas, beginning with his recollection of the day when he chose to self-identify as a Chicano to the culmination of a prestigious career when he was awarded the National Humanities Medal bestowed to him by President Obama. As we learn, the fight to teach and influence young minds,

and have an impact on society, is a noble one. It is a life-long responsibility to first imagine, and then build, a future that is more just than the one before.

Spencer R. Herrera, New Mexico State University

Peña, Susana. *¡Oye Loca! From the Mariel Boatlift to Gay Cuban Miami*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2013. 224 pp. ISBN 9780-8166-6554-9

Susana Peña's *¡Oye Loca!* examines the impact that the Mariel boatlift in 1980 had on the Cuban American homosexual community in Southern Florida. Fidel Castro, the leader of the Cuban government, used the crisis produced by the Peruvian embassy incident as an opportunity to open the doors to all Cubans wishing to leave the island, allowing them to leave through the Mariel port. However, he slyly included among those leaving a large amount of poor, uneducated, mentally unstable, and homosexual people, and their arrival to Florida challenged the image of the Cuban political exiles in the U.S. imaginary forever. One of the most undesired groups, Peña claims, was the *loca*, the flamboyant gender-transgressive male homosexual, who was not afraid of performing this gender transgression in public, embarrassing both the traditional Cuban American society that had arrived over a decade earlier, as well as the traditionally conservative Anglo society. The study draws on both textual historical data (including popular gay magazines as primary sources, such as *Perra!*), as well as firsthand ethnographic approaches (personal interviews and onsite visits to particular nightclubs and areas), in order to demonstrate the wide variety, diversity, and complexity (in terms of race, language, class, politics, and family) of Cuban American gay male culture in the Miami, Florida area.

In order to achieve her goal, Peña structures the book in eight chapters, preceded by an introduction and ended with a brief conclusion. After a brief introduction, where she offers an overview of her project, she begins chapter one with an overview of homosexuality in both Cuba and Miami from the 1960s up to the Mariel boatlift, finding that in both scenarios the establishment tried to hide the visibility of the homosexual community, although for different purposes. The second chapter explores issues of gay visibility and immigration policy during the 1980s, especially the dilemma for the U.S. Immigration and Naturalization Service between accepting those individuals escaping a communist regime, and rejecting homosexuals in view of a new policy on homosexual exclusion—which luckily for some *marielitos* did not come into effect until after the end of the Mariel boatlift. The chapter explains the three routes homosexual exiles could follow upon entering the United States: those with family or volunteer sponsors would be resettled in South Florida, those suspected of criminal activity or arrested in Cuba (including those arrested for homosexual activities) would be initially in federal correctional institutions, and those homosexuals that skipped detention because they did not have a criminal record were sent to resettlement camps. The third chapter continues the historical analysis of the Cuban and Cuban American gay community in Miami during the 1980s and 1990s. Even if Peña does not explicitly divided her study in parts (only chapters), the reader can observe that these first three chapters constitute a fairly homogeneous part around the historical background and impact of the Mariel boatlift in Southern Florida.

Peña begins on chapter 4 a second part devoted to the study of contemporary Cuban American gay culture in the 1990s and early 2000s. Thus, chapter four studies the impact of

transnational immigration on Miami's gay culture, paying special attention to language, and the Cuban gay slang, which includes new bilingual innovations, such as *pájaration*: the state or condition of being a *pájaro*, a gay man. The following chapter proceeds with the connection between homosexuality and *cubanidad* (Cubanness) for first and second generation Cuban gay men, and chapter six moves into the relevance of family ties when it comes to homosexuality, highlighting the capital role of family in migrant communities as related to success, and therefore the mutual acceptance by families of their homosexual offspring provided that he "hides" his homosexuality, or performs "masculinity": one can be gay, but not a *loca*. That gives the entrance for another term which is discussed in chapter seven: the *papi* or *papito*, that defines "Latino men, or hot Latin boys, as virile, hypermasculine objects of gay desire" (135), thus reflecting the values of ideal gay Anglo masculinity (and involving race and urban identity stereotypes), in clear opposition to the *loca* discourse. This new ideal is molded to the U.S. gay market and is dominant now in the South Beach area, one of the meccas of homosexual clubbing in the world (and therefore a clear case study of sexual globalization), but aims to a homogenized gay masculinity that is highly competitive and does not satisfy all of the Cuban American gay community for that matter. That is why the final chapter goes back to the *loca* discourse, exploring the world of Cuban American drag queens and their diversity in terms of language/audience, race, and class.

This book will be of great interest to any scholars interested in Latino or Latin American LGBT issues, a topic that has not been very well studied yet. It will be also a great addition to any library with a collection or an interest on these issues. There are some black and white images relevant to the text, such as covers of some Cuban American gay magazines, or pictures of performers such as Adora or Marytrini. *¡Oye Loca!* is not a book of literary criticism at all, but mostly a cultural studies or sociology volume, and Peña, in a solid and well organized manner, clearly shows the complexity of the Cuban American homosexual community. Highly recommended.

Miguel González-Abellás, Washburn University

Pico Rentería, Marcos, ed. *Nueve délficos. Ensayos sobre Lezama*. Madrid: Editorial Verbum, 2014. 137 pp. ISBN: 978-84-7962-939-7.

*Nueve délficos* reúne nueve ensayos, precedidos por una introducción de Emil Volek y un prólogo de José Prat Sariol, sobre la obra del aclamado escritor cubano José Lezama Lima. El adjetivo "délfico", alusión al oráculo de Apolo en Delfos, refleja la afición del escritor cubano por la antigua literatura griega. El título del libro se inspira en los cursos délficos que daba Lezama Lima sobre los textos que sus pupilos debían estudiar para tener una formación sólida en las artes y letras y para experimentar una especie de revelación al leerlos. Para captar el diálogo intelectual que era parte de estos cursos, los nueve críticos literarios que escriben los ensayos reflexionan de distintas maneras sobre la obra de Lezama Lima abarcando múltiples temas como la biografía, el análisis textual, la recepción crítica, la censura y la traducción.

El primer ensayo de Francisco Serratos trata de un aspecto biográfico de Lezama Lima enfocado en la amistad entre el escritor cubano y la filósofa española María Zambrano según la correspondencia entre los dos. El ensayo ofrece una breve historia del concepto de la amistad que remonta a la época clásica y explica cómo la relación entre Lezama Lima y Zambrano era poco

usual, ya que en aquel momento no se utilizaba la palabra amistad para referirse a la relación entre un hombre y una mujer.

En el segundo ensayo Edith Marsiglia explora la filosofía poética de Lezama Lima con un énfasis en el concepto del “orfismo”. Así como Orfeo, el famoso músico de la mitología griega, desciende al inframundo, el poeta hace una especie de viaje intelectual hacia su interior para que nazca un nuevo canto. Marsiglia examina también la simbología del tarot que aparece en la poesía de Lezama Lima.

El tercer ensayo de Susana Zaragoza-Huerta se centra en la reacción crítica favorable que recibió la obra de Lezama Lima por parte de tres reconocidas figuras de las letras mexicanas: Octavio Paz, Carlos Fuentes y José Carlos Becerra. La conexión entre la obra de Lezama Lima y la cultura mexicana se destaca igualmente en el cuarto ensayo del editor del volumen, Pico Rentería, quien investiga la figura del charro cantor que aparece en la novela *Paradiso*, la obra maestra del escritor cubano. El autor del ensayo indaga en la tradición oral mexicana relacionada con el charro y el concepto mexicano de la muerte. El quinto ensayo de Francisco León Rivera ofrece otro análisis de *Paradiso*, pero se centra en las imágenes de las nubes, la neblina y la niebla. Se examina, por ejemplo, la roncha de forma de una nube que aparece en la cara del personaje José Cemí y la neblina asociada con el personaje Alberto Olaya.

El sexto ensayo de Jexson Engelbrecht examina la censura que sufrió Lezama Lima en su país natal después de la Revolución cubana debido a las muchas restricciones imperantes. Engelbrecht explora cómo la homosexualidad del escritor cubano, las referencias bíblicas que aparecen en algunas de sus obras y sus perspectivas críticas en defensa de la libertad de expresión provocaron conflictos con la política del gobierno revolucionario. El séptimo ensayo de Solem Minjárez trata también de la recepción crítica excepto que en este caso, en lugar de analizar las opiniones del estado o de autores mexicanos, ella explora las reflexiones de Lezama Lima sobre la obra de artistas mexicanos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y José Guadalupe Posada.

Los últimos dos ensayos abarcan el tema de la traducción. En el penúltimo ensayo Solymar Torres-García describe el proceso que ella siguió para traducir el cuento “Fugados” de Lezama Lima al inglés y señala algunos de los desafíos que enfrentó, como por ejemplo, el problema de los neologismos que utiliza el autor cubano o de las expresiones idiomáticas. La traducción del cuento está incluida después del ensayo. Mientras que Torres-García traduce la prosa de Lezama Lima, el último ensayo de Katie Brown se ocupa del verso con una traducción al inglés del poema “Figuras del sueño” de la colección *Enemigo rumor*. Al igual que Torres-García, Brown ofrece sus reflexiones sobre el proceso y subraya algunas dificultades léxicas que se presentan con palabras que tienen múltiples significados en inglés o en español. La traducción del poema está incluida al final del ensayo.

Los ensayos incluidos en *Nueve delficos* acentúan la riqueza intelectual de la producción literaria de Lezama Lima al explorar diferentes facetas de su vida y obra. El libro muestra asimismo varias vías temáticas por las que el lector puede acercarse a la obra del escritor cubano, tales como la biografía, la recepción crítica y el contexto social y político. Los últimos dos ensayos sobre la traducción ofrecen también una mirada provechosa a un campo dentro de los estudios de la lengua española cuya demanda está creciendo. Los dos ensayos, además de indagar en algunas de las características gramaticales y léxicas de la prosa y el verso de Lezama Lima, dan ejemplos de las complejidades del proceso de la traducción que provienen frecuentemente de los múltiples significados y connotaciones que tienen muchas de las palabras que aparecen en los textos. Además de las aportaciones de *Nueve delficos* a los estudios sobre

Lezama Lima, el libro destaca la erudición del escritor cubano y así permite que el lector profundice, no sólo en la cultura de Cuba, sino también en otras culturas hispanas, en la literatura universal y en el mundo clásico de la antigüedad.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Ponce de León, Gina, ed. *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 110 pp. ISBN 1-443-85-399-2

Este libro contiene ensayos críticos de cuatro investigadoras y académicas especializadas en estudios literarios y culturales latinoamericanos. Como el título indica, Gina Ponce de León (editora del volumen), Amarilis Hidalgo de Jesús, Elvira Sánchez-Blake y Michele C. Dávila Gonçalves estudian la conjunción ideológica de la narrativa latinoamericana del siglo XXI y el feminismo posmoderno. Logran una apropiada coherencia y sutileza crítica que se demuestra consistentemente a lo largo de todo el estudio. Las autoras utilizan acercamientos teóricos críticos que durante las últimas décadas han formado una parte significativa del mundo académico occidental en los campos de la literatura, la filosofía, la sociología y el psicoanálisis. Los aplican a aspectos específicos tanto del mundo de la vida cotidiana tangible como del comportamiento subjetivo de la mujer latinoamericana actual.

En el libro reseñado existe plena consciencia de esta aplicación específica de perspectivas orientadas a indagar en las formas de representación de la figura femenina en la narrativa contemporánea. Lo anterior se explica, por ejemplo, en el siguiente planteamiento: “Perhaps the feminist movement and its theoretical approaches have been constructed by ideologies that belong to another world politically, socially and historically different from that of Latin American women; consequently, there are issues to take into consideration when we study the twenty-first century Latin American narrative and postmodern feminism. It is relevant to recognize that Latin American feminism of the twentieth century was embedded in a patriarchal ideology. What we observe in the new representation of women in the narrative of this new century is a series of innovative approaches toward their representation and roles in the postmodern and postcolonial era” (3). Los ensayos que componen *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism* proponen alguna forma de representación de la mujer a partir de las nociones recién citadas, a las cuales cabe agregar la premisa suplementaria de que en el feminismo posmoderno las mujeres tienden, por lo general, a sobrepasar su condición de víctimas para crear un nuevo mundo de resistencia femenina “to find ways to survive the subordination under a patriarchal establishment” (16).

En todo caso, se trata de una resistencia heterogénea. Los ensayos coinciden en que esta resistencia heterogénea surge a partir de los múltiples desafíos que las mujeres deben enfrentar en la actualidad latinoamericana: “Latin American women confront various challenges: from the personal to the political, from constructing identities as subjects to refuting categorizations and homogenizing essentialisms. In all, women with their respective points of debate (feminism, third world, postcolonialism) are part of that theoretical-cultural landscape of new expressions where they have nothing to lose and much to gain from the erosions and breaks in postmodern discourses” (43).

Ponce de León, Hidalgo de Jesús, Sánchez-Blake y Dávila Gonçalves reconocen el liderazgo que mantienen en la actualidad las escritoras en el mundo literario latinoamericano y, reafirmando este antecedente, estudian textos narrativos y poéticos de escritoras que han surgido con prominencia en el siglo XXI: *las Negras* (2011) y *Saeta, the Poems* (2011) de la puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro, *Delirio* (2004) de la colombiana Laura Restrepo, *Nadie me verá llorar* (1999) de la mexicana Cristina Rivera Garza, *Tuya* (2005) y *Elena sabe* (2007) de la argentina Claudia Piñeiro, *El eco de las mentiras* (2010) de la colombiana Lucía Cristina Ardila y *Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza* (2009) de la colombiana Margarita García Robayo.

Con estos textos, entre otros, sus autoras confirman efectivamente la posición central que han logrado las mujeres en el panorama de la literatura latinoamericana de estas últimas décadas. A la vez, proponen proyectos literarios innovadores tanto en los temas como en las estrategias narrativas y poéticas. Estos proyectos abordan los complejos dilemas existenciales del sujeto femenino en la actualidad, cuyo componente ideológico principal sigue siendo el paradigma de poder hipócrita y opresivo del sistema patriarcal, ahora amplificado y complicado con las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

Las autoras del libro reseñado abordan un campo de estudio complejo, en donde persisten significativas contradicciones. Consideran la paradoja de que tanto en los textos literarios analizados como en el referente social, político y cultural de los mismos, por un lado, las mujeres no tienen que lidiar fundamentalmente por la meta (que se propuso en especial el feminismo del siglo XX) de ser consideradas iguales a los hombres. En algunos casos, las mujeres de la sociedad posmoderna del siglo XXI han demostrado ser capaces de alcanzar lo que desean en el mundo que tradicionalmente se ha considerado propio del dominio masculino: “Although it may seem a small achievement, the search for recognition socially, politically and culturally has given women the opportunity to emerge from behind the scenes and insert themselves into the public arena or permit them achieve personal goals that correspond to specific groups with their specific objectives. In other words, the Latin American women of the twenty-first century are not dealing with the main goal of being recognized as equal to men, when taking into consideration their capacities and capabilities” (98). Como muestra de lo recién indicado, podemos considerar el caso de figuras públicas del siglo XXI que han logrado la categoría de mujeres poderosas en Latinoamérica por sus logros políticos e intelectuales: Violeta Chamorro (política y periodista) elegida presidenta de Nicaragua en 1990, Mireya Moscoso (periodista) elegida presidenta de Panamá en 1999, Michelle Bachelet (médico y política) elegida presidenta de Chile el año 2006 y por segunda vez en 2014, Cristina Fernández de Kirchner (política, empresaria y abogada) elegida presidenta de Argentina el año 2007, Laura Chinchilla (política) elegida presidenta de Costa Rica el año 2010 y Dilma Vana Rousseff (economista y política) elegida presidenta de Brasil el año 2011. Por otro lado, aunque algunas figuras femeninas de éxito en la esfera pública han demostrado que son tan capaces como (o más capaces que) los hombres, muchas mujeres de la indicada región no han alcanzado las metas igualitarias que se propuso el movimiento feminista del siglo XX o lo han hecho en un grado menor en comparación con las mujeres de países del llamado primer mundo. Incluso, como se aclara en el libro reseñado, “women’s discourses for equal rights recognition by the dominant male culture have largely been ignored” (1).

Mediante el análisis meticuloso de las creaciones literarias de Yolanda Arroyo Pizarro, Laura Restrepo, Cristina Rivera Garza, Claudia Piñeiro, Lucía Cristina Ardila y Margarita García Robayo, las autoras de *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern*

*Feminism* indagan también en el dilema propuesto en los textos analizados en cuanto a la exigencia de subsistencia y reconstitución física, ideológica y espiritual del sujeto femenino en un mundo posmoderno, en el cual cunde el escepticismo hacia los discursos totalizadores y con ello prolifera la duda con respecto a los principios universales y esencialistas concernientes a la verdad, el conocimiento, el poder, la historia y el sujeto. Las investigadoras y académicas observan en los textos que analizan algunos postulados que las escritoras estudiadas han tomado del pensamiento posmoderno, como son los asuntos de la diversidad y la diferencia. En diálogo con estas categorías, las escritoras procuran la representación de identidades fracturadas donde se puede reconocer, por ejemplo, tanto la mujer blanca, burguesa y cristiana como la mujer lesbiana, pobre, tercermundista o poscolonial.

Las autoras de *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism* sostienen que las expresiones teóricas y literarias del feminismo del siglo XX más tradicional no reconocieron la diversidad de las experiencias de las mujeres y buscaron explicaciones causales de la opresión femenina repitiendo principios universales y esencialistas que representaban típicamente a las mujeres blancas occidentales, cristianas y heterosexuales. En cambio, las escritoras latinoamericanas (posfeministas y posmodernas) analizadas proponen a través de sus ficciones una crítica social transgresiva, que surge sin una perspectiva teórica universal, lo cual confluye en una resistencia cultural más específica y contingente. La creación literaria de estas escritoras, según proponen las autoras del volumen, no se limita a reconocer los asuntos enfocados desde la sexualidad de la mujer, sino que también indaga en la subjetividad femenina en el sentido de aspirar constantemente a un grado de vida digna que supere las estructuras dominantes en la dimensión social, política y cultural.

En la conclusión del libro reseñado se insiste en que la compleja situación femenina del siglo XXI se ha convertido en uno de los dilemas principales de la literatura contemporánea. Ese dilema se relaciona con la búsqueda de formas innovadoras de representar a las mujeres en los textos literarios, que consideren diversos modos de resistencia en tiempos de globalización radical y constante surgimiento de nuevas tecnologías: “In trying to outline a framework toward the understanding of the Latin American feminist representation of the twenty-first century, its ideology, struggles and definition, it is essential to emphasize the necessity of the women of our times to be considered as individual human beings, and not as an objects stigmatized by the definition of gender. In today’s globalized world, the specific gender social programming has become, more than ever, an issue to be resolved due, precisely, to the possibility of exposing the marginalized group’s struggles in our global society” (96).

De esta forma, el libro reseñado se hace cargo de uno de los acontecimientos más significativos de la literatura de América Latina de estas últimas décadas, el cual corresponde al extraordinario ascenso de la producción literaria femenina en el continente. En efecto, las escritoras latinoamericanas se están ubicando en un lugar privilegiado por primera vez en la historia literaria y cultural de la región debido a la calidad de sus creaciones y la aceptación que por ello han logrado por parte de la comunidad de lectores y críticos. Escritoras tales como las mexicanas Elena Poniatowska, Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, las chilenas Isabel Allende y Diamela Eltit, las argentinas Sylvia Molloy, Luisa Valenzuela y Ana María Shua, las colombianas Marvel Moreno y Albalucía Angel, la puertorriqueña Rosario Ferré, la uruguaya Cristina Peri Rossi y la nicaragüense Gioconda Belli, han disputado en las últimas tres o cuatro décadas el tradicional dominio masculino en el panorama literario de América Latina. Este cambio, se puede verificar con facilidad que la generación literaria que se consolidó en esta región a mediados del siglo XX contaba con un componente mínimo de mujeres. El dato más

obvio al respecto es lo sucedido con el llamado *boom* de la literatura latinoamericana compuesto por figuras masculinas consagradas en las letras universales, tales como el peruano Mario Vargas Llosa, el mexicano Carlos Fuentes, el chileno José Donoso, el argentino Julio Cortázar y el colombiano Gabriel García Márquez. En *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism*, sus autoras abordan el indicado ascenso de la creación literaria femenina en el continente de manera nítida y sofisticada. Nos ofrecen un texto crítico recomendable tanto para especialistas como interesados en general en la cultura y la literatura latinoamericanas de estos últimos años.

Guillermo García-Corales, Baylor University

Reyes-Ruiz, Rafael. *La forma de las cosas*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2016. 221 pp.  
ISBN 9788-4789-8705-4

En su nueva novela *La forma de las cosas*, el colombiano Rafael Reyes Ruiz (1961-) hace uso del suspense para dibujarnos una historia de encuentros fortuitos y desencuentros inevitables, de amor y desamor entre personajes transnacionales y aventureros. No es de extrañar el enfoque si se tiene en cuenta que el autor es un antropólogo de la Universidad Zayed de Dubái que se dedica a investigar las identidades sociales transnacionales en América Latina y Japón. Los capítulos de la novela alternan entre la narración en primera y tercera persona, pero coinciden en el tono de suspense y el halo de misterio que caracteriza a la historia, como si se tratara de una novela policial.

*La forma de las cosas* forma parte de la trilogía “El cruce de Roppongi”, enfocada en personajes expatriados que luchan por encontrar el norte en medio de su desarraigo en Japón. Como ya hizo en su anterior novela, *Las ruinas*, el marco espacial nos devuelve a parajes asiáticos (en este caso Japón, Tailandia y Macao) y a la continuación del secular encuentro entre Oriente y Occidente, pero esta vez manchados por las turbias sombras de las mafias internacionales. El protagonista caribeño y expatriado, Javier Pinto, cuyos padres viven en California, descubre desde la distancia geográfica su verdadera latinoamericanidad en un mundo cada vez más globalizado. Residente en San Francisco, California, turista, traductor de manuales de electrodomésticos en Tokio y aspirante a novelista o cuentista, conoce a una joven viajera en Bangkok con la que acabará casándose. Se trata de Roxana, hija de un exiliado iraní zoroastriano que trabaja en una tienda de alfombras persas en Múnich propiedad de su padre, que viaja todos los inviernos.

En un principio, lo único que busca el protagonista es un lugar barato donde se pueda vivir con poco dinero para poder dedicarse a sus dos verdaderas pasiones: leer y escribir. Pero su vida acaba siendo bastante más complicada. Casi sin quererlo, acepta un puesto de trabajo aparentemente rutinario en Tailandia que le ofrece un misterioso hombre de negocios japonés. Como descubrirá más tarde, su jefe está inmerso en el turbio mundo de las mafias japonesas, tailandesas y macanesas.

Con el tiempo, su matrimonio entra en crisis. Roxana, que ha pasado de ser una viajera ingenua a convertirse en una mujer sofisticada y segura de sí misma, le acusa a Javier de haberse vuelto como Hajime Ogawa de tanto trabajar con él: celosa de las posibles infidelidades de su marido, declara que su relación ha perdido la espontaneidad que la caracterizaba y se ha vuelto una ficción. Al final, deciden separarse. A la vez, el hallazgo de un documento en su oficina le



abre los ojos al protagonista sobre el peligroso mundo en el que, sin darse cuenta, se ha metido.

La primera parte de *La forma de las cosas* tiene lugar en 1989, cuando Javier comienza su nueva vida en Bangkok, donde vivirá seis meses, tras haber viajado tres meses por la India. Allí conoce a otro latinoamericano cosmopolita, un músico venezolano y también caribeño llamado César, que había vivido dos años en Australia. De repente, César lo confunde con otra persona, le llama Gabriel y le pregunta si no se acuerda de él porque estudiaron juntos en el Colegio Británico de Maracaibo. Curiosamente, Javier había aprendido inglés en colegio del mismo nombre, pero en otro país. Más adelante, César le dice, misteriosamente, que están en una encrucijada (en un principio la novela se iba a titular *Cruce de caminos*) porque han perdido la brújula.

El misterio de aquella conversación queda sin explicación, así como el hecho de que un japonés llamado Ogawa le asegure de que los dioses lo llevaron a ese lugar en que se hallan. Ogawa le invita a tomar una limonada en su despacho, donde le ofrece un trabajo de intérprete y un sueldo que Javier no puede rechazar. El trabajo, junto al feliz momento que está pasando con Roxana, lo animan a quedarse a trabajar en Tailandia, aunque no sabe muy bien a qué se dedica su jefe ni tampoco entiende por qué necesita a un traductor cuando, en realidad, tanto él como los negociantes con los que trata se entienden bien en inglés. Esto le lleva a especular que lo utiliza para ganar credibilidad, para asegurarse de que no lo engañan, o que simplemente desea presumir de tener a un extranjero en la nómina de trabajo. Ogawa tan sólo le asegura que el negocio al que se dedica, la venta de joyas a turistas japoneses, es totalmente legal y que es además el principio de algo más grande. No obstante, su novia Roxana insiste en que Ogawa no le inspira confianza, lo que constituye un primer indicio. Más adelante, Ogawa le ofrece un puesto a tiempo completo como intérprete en Yokohama, donde será su mano derecha asistiendo a reuniones con inversores y colaborar en el desarrollo de estrategias de promoción y mercadeo.

Por otra parte, Javier piensa (en un principio erróneamente, si bien parece que lo que leemos es precisamente la narración que hace Javier de dichas vivencias) que esa aventura laboral puede servirle de inspiración para sus narraciones. En una conversación que tiene lugar una década más tarde, en 1999, Javier le cuenta a su amiga Lena que está trabajando en una antología de cuentos de viajes en lugares exóticos con momentos insólitos, encuentros inesperados y “temas como el descubrimiento, la duda y el miedo de perder el camino” (104), lo que le da a la novela rasgos metanarrativos. Si bien *La forma de las cosas* no se trata exactamente de historias de viajes, sí incluye personajes viajeros que se hallan muy lejos de su lugar de nacimiento, con frecuencia tratando de encontrarse a sí mismos como los de la antología de cuentos que está escribiendo Javier.

Al final, Matsuda, un socio de Ogawa le revela al protagonista que en efecto, Hemispheres, el negocio de Ogawa donde trabaja Javier trafica tanto con la mafia japonesa como con la tailandesa y quizás también las de Macao. El restaurante, un negocio fallido, es además una tapadera y las mujeres que trabajaban en el restaurante son en realidad prostitutas: “Probablemente, los detalles personales en ese documento errante eran para chantajear a las mujeres o para amenazar a sus familias en el caso de que trataran de escapar o denunciarlos a la policía” (168). La novela concluye con el progresivo alejamiento de su jefe Ogawa por parte de Javier, quien ha tomado por fin conciencia del peligro que han estado corriendo tanto él como su esposa. Ahora Javier planea colaborar con su amigo César en la creación de un centro cultural latinoamericano clases de español y baile en las afueras de Roppongi.

En definitiva, la ágil prosa de Rafael Reyes Ruiz y su dominio de distintos dialectos del castellano hace su obra más cosmopolita. *La forma de las cosas* es una novela bien escrita,

intrigante y que invita al lector a viajar por parajes exóticos, a presenciar la historia de un desamor y a lidiar con asuntos farragosos relacionados con las mafias internacionales, desde la perspectiva de personajes occidentales en Asia.

Ignacio López-Calvo, University of California, Merced

Ribas-Casasayas, Alberto and Amanda L. Petersen, eds. *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell UP, 2015. 260 pp. ISBN 978-1611487367

For the past decades, horror has—as many of you are already aware of—slowly started to become a staple in academic research and a catalyst for innovative university course offerings. From Noel Carroll’s 1990 work *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, to Carol Clover’s groundbreaking 1992 study *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* to 2015’s Barry Keith’s edited *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, there is over twenty years of contemporary criticism on the horror genre that is remarkable in its insight and for how it gets the horror genre ‘right.’ Nevertheless, before the swell of such output, those that were interested in the topic were limited to seminal works such as Sigmund Freud’s 1919’s *The Uncanny*, Tzvetan Todorov’s 1970 treatise *The Fantastic* and Julia Kristeva’s 1980 work *Powers of Horror: An Essay on Abjection* as well as a handful of other critics. To the growing list of studies on the horror genre we will need to add Alberto Ribas-Casasayas and Amanda L. Petersen’s *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, a compilation of never-before published essays that posits itself as the “first volume-length exploration of the spectral in literature, film, and photography of Latin America, Spain, and the Latino diaspora.” Indeed it is a multifaceted and interdisciplinary study that presents the reader with an amalgam of works that show an inherent connection between differing art formats and to the horror of specters in our everyday waking—and sleeping—life. Truth be told, the essays included in *Espectros* travel through a wide range of issues that create their own ghosts or “hauntology”: military and civilian strife, *desaparecidos*, and an oppressive status quo that contributes to historical trauma found in corruption, immigration and a host of other man-made horrors or monstrous events that are much more horrific than any fictional monster could ever be.

Perhaps it is Ribas-Casasayas and Petersen’s introductory chapter that grounds or connects the dots between the various essays included in the book by positing that the figure of the Ghost in a Transhispanic ‘text’ can be interpreted in different ways: as something akin to “unhealed cultural wounds” (7), a rupture, or as *residuos* (7) of a past violence that is often denied or contested. Moreover, the spectral—for all intents and purposes—is seen “as a symbolic representation of the economic pressures of capitalism” (9). Their introduction foregoes the usual structure of other similar essay compilations: instead of balancing a crash-course into the critical approaches the book will be presenting with a name check of each of the contributors and their essay contribution, the editors have decided to let the introduction stand on its own and—instead—offer introductory analysis on each of the four sections that divide the book: the first is “Ghostly Encounters: Haunted Histories” and it includes essays by Megan Corbin, Isabel Cuñado and Susana S.

Martínez; the second is “The Persistence of Violence: Trauma as Haunting” which includes studies by Karen Wooley Martin, Charles St-Georges, Sarah Thomas, and Juliana Martinez; the third is “Still Images: the Living and the Dead”, with works by N. Michelle Murray and Marta Sierra; and lastly, the fourth section is titled “Invisible Hands: the Specters of the Market Economy,” with contributions by Juan Pablo Lupi, María del Carmen Caña Jiménez, and a collaboration between Victoria L. Garrett and Edward M. Chauca.

It is difficult—within the context of a book review—to do justice to all twelve essays (if we exclude the introduction of this compilation and subsequent introductions that frame all four sections into that list) and discuss explicitly and at length each of the contributions. While there is one section whose sole purpose is to examine the topic of *espectros* in photography, the other sections do explore either solely literature or an even combination of literature and film and what indeed connects all of these essays is the idea that the ghosts of the past are—and will forever be—present in our lives. Of the contributors, I am familiar with the work of Charles St-Georges who first came to my attention by way of David William Foster and a later conference presentation on the Mexican horror film *KM 31* (Dir. Rigoberto Castañeda, Mexico, 2006). In this collection, St-Georges explores yet another horror film, *Aparecidos* (Dir. Paco Cabezas, Argentina, 2007) and it encapsulates—in a way—what *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* is about: a true horror film that blurs the line between fantasy and reality, all while pointing out—and utilizing for narrative purposes—the brutal crimes of the military junta that ruled Argentina for seven years and their horrific body count of thousands of *desaparecidos* (disappeared). St-Georges is a prime example of contemporary critics: comfortably citing Freud, Derrida and Cathy Caruth—whose seminal connection between traumatic events and experiences (however they may be codified in intensity) and memories that may (or may not) be easily recognized as truth or factual are essential to understanding the haunting element inherent in trauma—and pushing or extending the boundaries of horror analysis.

With my being partial to the *séptimo arte*—namely the film medium—I cannot help but to also reference the innovative analysis of Sarah Thomas’s “Phantom Children: Spectral Presences and the Violent Past in Two Films of Contemporary Spain”, a work that compares/contrasts the films *El orfanato* (Dir. J.A. Bayona, Spain, 2007) and *El espinazo del diablo* (Dir. Guillermo del Toro, Spain, 2001) and cites *Peter Pan*, all while analyzing the spectral role of children vis-à-vis the lost children of the Spanish civil war and the Francoist regime. Thomas offers Esther Rashkin’s proposed term of *phantomogenic* as a way to understand the figure of the phantom in certain political or historical conditions (112). Thomas—as well as St-Georges and the other contributors—offer insightful takes on a subject matter that creeps into our academic, institutional and employment subconscious. I myself have offered in the past two university courses: the first titled “Vampires in Hispanic Literature and Film” and the second, “Monsters in the Hispanic Culture”, a course whose basic premise is not far away from that of the collection by Alberto Ribas-Casasayas and Amanda L. Petersen: while it is exciting and ‘cool’ to examine fictional monsters in Hispanic literature, film and culture as the ones many of us grew up with when watching *El Santo* films, it is heart-breaking to include true accounts of civil wars, *guerras sucias*, or the 43 disappeared students of Ayotzinapa into our cultural lexicon and academic curriculum.

In conclusion, *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* is not just an opportunity for the reader to become familiar with up-and-coming critics in the field of Transhispanic horror, but also for the editors who are evidently passionate about the subject matter: Petersen herself published the essay “The Unforgettable Phantoms of Elena Garro’s ‘Debo olvidar’” and Ribas-Casasayas has, since 2007, published research on ghosts in the works of Mexican novelists Juan Rulfo and Carlos Fuentes and Nicaraguan author Sergio Ramírez. In the end, this compilation goes beyond simply being a book dedicated to horror and I found my initial thoughts about it off-base. By including essays such as “Haunting Capitalism: *Biutiful*, the Specter, and Fantasies of the Global Market” (by the aforementioned Garrett and Chauca), this collection leaves behind the recourse of a facile analysis of a tried-and-true (or widely recognized) horror text, instead choosing to offer a fresh take on the ways in which *espectros* can be a relevant and committed force in our daily existence.

Gerardo T. Cummings Rendón, Onondaga Community College

Stein, Shawn y Nicolás Campisi. *Por amor a la pelota: once cracks de la ficción futbolera*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. ISBN: 9789-5626-0690-5. 271 pp.

En *Por amor a la pelota: once cracks de la ficción futbolera* se compone una selección de una escuadra de narradores/as e incluye además un prólogo y entrevistas reveladoras sobre la cancha narrativa. Los convocantes son los profesores Shawn Stein y Nicolás Campisi que hicieron un *scouting* de los numerosos cuentos que tocan este tema de interés nacional/pasional y ofrecen una nómina robusta. De Argentina, la escritora Selva Almada en “La camaradería del deporte” construye un cuento sobre los hinchas (que según dice Galeano, su nombre proviene de los que hinchaban de aire los balones). Almada recrea el lenguaje vivo de los aficionados (*tifosi*, en Italia), sus riñas vikingas contra los contrincantes y traza un memorable personaje: “La Shakira” un travesti que acude a las gradas con tacones de aguja y cuyo “amor por el fútbol empezó en las canchas pero siguió en los vestuarios” (27). Por otra parte, en el cuento “Como la vida misma” del boliviano Edmundo Paz Soldán se narra un asesinato en plena cancha, enfrente de los aficionados, a cargo de “Gery” Portales que se arma de un tubo para batir a su contrincante, el faulero Aldunante. Dice el árbitro en este cuento sobre su labor de juez: “Alguien debía vestirse de negro y hacer de Dios para las multitudes dominicales” (40).

El cuento del brasileño Sérgio Sant’Anna “En la boca del túnel” es el más “técnico” o ensayístico, con información de alguien que conoce profundamente los entresijos del fútbol, sus jugadas de pizarrón y metafísicas. El autor revela que saber patear una pelota con precisión, en nuestros países, puede cambiarle el destino a cualquiera. Dice también una verdad tecnológica con respecto al registro documental de los partidos: “Con la cinta de video, el fútbol entró en la Historia del Arte” (58). Sobre la condición del “crack” acota que su habilidad consiste en ver el futuro, está siempre “un poco adelante de los demás” donde las cosas van a acontecer. En el fútbol, como en la narrativa, se puede decir lo que apunta Sant’Anna: “En el fútbol uno nace para ser bueno o no” (75). El ecuatoriano José Hidalgo Pallares en la historia “El ídolo” denomina como “noveleros” a los hinchas que se aparecen únicamente en los partidos decisivos y relata la historia de un portero que traiciona a su equipo dejándose anotar goles y también como venganza de sus compañeros que lo hastiaban. “El extremo fantasma” del mexicano Juan Villoro deja

entrever la pasión del autor por el fútbol, Villoro jugó para el Pumas (Juvenil AA) y tiene dos libros de crónicas formidables: *Dios es redondo* y *Balón dividido*. El cuento relata el destino de un jugador que es superado por lesiones y debe renacer como entrenador de un equipo de segunda división (“Los rayados”) al que se compromete llevar a la primera división, pero los intereses de los dueños y la corrupción del club se lo impiden.

La selección incluye otros cuentos como del chileno Roberto Fuentes (“Un huevón más”). Del colombiano Ricardo Silva Romero (“El Cucho”). De Paraguay, Javier Viveros (“Fútbol S.A.”). De Perú, Sergio Galarza Puente (“Donde anidan las arañas”). De Uruguay, Carlos Abin (“El último penal”) y un último cuento del venezolano Miguel Hidalgo Prince con “Tarde de perdedores” quien en la entrevista habla de cómo leía las crónicas de fútbol y en su mente veía jugar a Cruyff, Platini, Garrincha, porque “La página también es como una cancha, con sus reglas, sus márgenes, sus misterios y sus claros objetivos” (267).

En las entrevistas los autores hablan también de otros cuentos fundacionales que nutren sus historias futboleras como los de Mario Benedetti, Roberto Bolaño con su texto “Buba”, Roberto Fontanarrosa y su cuento “19 de diciembre de 1971”. La selección de cuentos representa a todos los países confederación de asociaciones de fútbol sudamericanas, además de México, pero no incluye a caribeños o centroamericanos donde el fútbol también es moneda corriente. Este libro fue recientemente traducido al inglés bajo el título *Idols and Underdogs* (2016), publicado por Freight Books en el Reino Unido. En resumen, estos once convocados a una selección literaria animan la discusión en torno al fútbol desde las gradas de la literatura, todos los autores son hinchas de equipos (con excepción de Selva Almada), pero ante todo son escritores que driblan el baloncito entintado de la punta de la pluma con una sólida trayectoria narrativa. Este libro puede animar o reanimar jugadas o anécdotas futbolísticas, en todos los cuentos se puede escuchar el lenguaje de las hinchadas de cada país y la pasión que desata este juego que calienta las pasiones del teatro humano que espejea en la cancha.

Martín Camps, University of the Pacific

Watson, Sonja Stephenson. *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention*. Gainesville: UP of Florida. 2014. 200 pp. ISBN: 9780-8130-4986-1.

*The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* by Sonja Stephenson Watson offers a wide range of essays that circulate around the literary representation of the black community, as well as the complexity of the definition of race that Panama embodies. The author explores Afro-Panamanian and Afro-Hispanic race associations and the ideologies of *mestizaje* (race mixing and blackness) in history to demonstrate the intricacies of Panamanian identity and social functionality. She studies language and the national discourse of belonging that exists in the country in this regard and also examines the idea of “assimilation,” a notion introduced into the consciousness of West Indians. Watson reviews the writings that recall the intricacies of the construction of the Railroad (1850), the Canal (1904) and the social movements that these projects generated, until a more contemporary overview of Panama nowadays.

Watson’s book is broken down into five essays that go in chronological order from 1880s to the early 2000s. The first essay, “National Rhetoric and Suppression of Black Consciousness

in Poems by Federico Escobar and Gaspar Octavio Hernández,” illustrates how a deracialized writing supporting cultural homogeneity was being promoted. Afro-Hispanics Escobar and Hernández explore the tensions surrounding race during the new republic; their inner struggle with blackness in their poetry is a part of their race awareness. For instance, Escobar writes *Patrióticas* (1909) where he focuses on Panama’s national independence, and reaffirms his *panameñidad*, but it is in his poem *Nieblas* where ideas of black identity and black corporality appear. For Watson, this poem also reiterates how the writer, at the same time, celebrates the embodiment of whiteness, demonstrating contradictions of his “affirmation of blackness” (26), by using whiteness to represent pureness of soul. On the other hand, Hernández is depicted as a nationalist writer in his essay *El culto al idioma* (1916) where he conveys his negative ideas of West Indians who did not want to learn Spanish language as well as his anti U.S stance. Watson mentions that Hernández, like Escobar, venerates whiteness, as is often the case in modernist poetry.

The second chapter focuses on Joaquín Beleño’s Canal Zone Trilogy and his anti-West Indianism and Imperialism. Beleño published *Luna Verde* (1951), *Curundú* (1956) and *Gamboa Road Gang* in 1961. Beleño creates a universe in which tensions between the Hispanic blacks and Anglophone West Indians are transparent. Beleño’s fiction demonstrates how Panama’s literature portrays ethnic, racial and political tensions within ideologies about developing the nation, in which blacks are not accepted within a discourse of national homogeneity. Beleño exemplifies the racial tensions established by U.S. imperialism during construction of the Panama Canal (1904-1914), creating racial conflicts. Watson focuses on the “double consciousness” of some of Beleño’s characters (Watson 66), highlighting the question of how identity is transformed within individuals who migrate versus those who remain. This chapter also explores the complexity of the definition of racial identity and racial struggle where Panama’s internal problems are linked with external political impositions.

The third essay examines the writing of the Panamanian West Indian writer Carlos “Cubena” Guillermo Wilson and his use of the notion of *chombo*. According to Watson, his narrative describes West Indians negatively and stereotypically. The author focuses on his trilogy formed by *Chombo* (1981), *Los nietos de Felicidad Dolores* (1991), and *La misión secreta* (2005), which goes back to the black immigration in Panamá. Even though his work has been excluded from the Panamanian and Latin American literary canon (70-72), Watson emphasizes Wilson’s Panamanian reality, because he confronts West Indian experience, thus challenging, “national myths propagated during the early twentieth century” (74) about the lack of contributions made by people of African descent. In her analysis of the trilogy, Watson explains how Wilson’s work rebuilt and reconstructed African identity, emphasizing the significance of the African-descended population through Wilson’s character Felicidad Dolores and how she represents a community that has suffered since colonization and continues to today. This section also discusses how the trilogy incorporates ideas that reduce intra-ethnic tensions among Afro-Panamanians and how issues of race can be improved through education that centers more on a mix of races instead of ideas of whitening.

In the fourth essay, Watson explores Caribbean and West Indian consciousness in the work of Melva Lowe De Goodin, Gerardo Maloney, Carlos Guillermo Wilson, and Carlos E. Russell. Their writings reflect the complexity of the West Indians community and how the idea of the Caribbean can be indescribable and does not allow the understanding of every community, such as the Hispanic territories that often erase people from African descent (95). Melva Lowe De Goodin explores the contributions of West Indian workers during the construction of the

canal as well as the intricacy of the multiplicity of race in Panama, developing the notion of “cultural hybridity” (95) within the Caribbean diaspora. Most importantly, Lowe de Goodin offers a historic female perspective within Afro-Panamanian literature. As Watson mentions, “Lowe de Goodin is not only a writer, but she has also shaped much of the political activism in Panama during the latter part of the twentieth century” (101). Gerardo Maloney, on the other hand, focuses more on ideas of whitening, the loss of identity that comes from it and how this notion signifies silencing. Watson returns to Carlos Guillermo Wilson in this chapter, showing how his writing illustrates the struggles of West Indians in Panama as well as Panamá’s denial of blackness (113). Through the writing of Carlos E. Russell, the reader will see according to Watson, the migration of some Panamanian writers to the United States and the implications of this diaspora. Russell explores the loss of culture, language, identity and ethnic memory but also the dilemma of the double consciousness that appears in individuals that are displaced from their homeland.

Watson, in the last essay analyzes the work of Melanie Taylor and Carlos Oriel Wynter Melo, who are writers of the new generation of Afro-Panamanian interrogation of race. For these writers, the notion of race is surpassed in their writing and they focus more on the idea of “becoming”. What stands out in Taylor’s narrative is a feminist discourse that portrays how women are alienated and oppressed in society, as well as an examination of ideas of beauty that surrounds Caribbean literature. Watson mentions that her writing also focuses on women who struggle with “contemporary themes that plague the twenty-first century: identity, suicide, silence, and solitude” (131). The narrative of Wynter studies reality and how this one is constructed. The black experience in this case tries to be seen not just from the ties it has with the African Diaspora but beyond the past and its history. His fiction is considered “postmodern” because it subverts dominant discourses (139).

Watson uses a selection of theorists that range from W.E.B. Du Bois and Frantz Fanon to Roberto Fernández Retamar, Paul Gilroy, Stuart Hall and Shalini Puri in order to illustrate black Panamanian consciousness from the past to the present. These essays will introduce scholars to an understanding of the social construction and the study of race in Panamá. In *The Politics of Race in Panama* the reader will also uncover an exceptional analysis of the Afro-Panamanian and the fragmentations in the construction of Panama’s national identity, and will explore how Panamanian writers create discourses that sometimes are linked to a political agenda.

Ángela Castro, University of Minnesota

## FILM REVIEWS

*El abrazo de la serpiente*. Dir. Ciro Guerra. Colombia, 2015. Dur. 125 min.

*El abrazo de la serpiente* es una reflexión filosófica sobre el mundo, su devenir y las formas de conocerlo; un film que pondera mucho más que el entorno desde el cual se formula esta pieza antropológica. La Amazonía y sus pueblos nativos aparecen habilmente representados interactuando con científicos no indígenas mediante la búsqueda de conocimiento botánico por parte de los segundos. En esta trama general, en segundo plano para la narración que nos interesa destacar, intervienen otros actores sociales que componen la suma de acontecimientos

referidos en la película. Se trata, de los tristemente célebres caucheros así como misioneros Capuchinos que tuvieron su accionar en aquel espacio.

La historia muestra la interacción, en dos temporalidades distintas magistralmente articuladas, del personaje central, Karamakate y, en un primer tiempo/relato, un botánico y antropólogo alemán; luego, en un segundo momento de su vida interactúa con un naturalista estadounidense. Ambos extranjeros—autores de sendos diarios sobre la Amazonía a los cuales se hace referencia sobre el final del film—se encuentran con Karamakate, líder religioso; chaman; ensoñador, en el marco de la fiebre del caucho a comienzos del siglo XX. Experiencia extractivista, de resultados nefastos para las poblaciones amerindias amazónicas, retratada crudamente en varias escenas.

Este encuentro con el líder espiritual nos permite conocer cómo los “hombres sabios”—los chamanes—son los encargados de custodiar el saber botánico farmacéutico que su mundo alberga. La tan ansiada *yakruna* (*Banisteriopsis caapi*) es una flor que luego de hecha polvo puede ser inhalada, liberando una toxina que posee propiedades alucinógenas que producen visiones lisérgicas que llevan al iniciado a “comportarse como espíritu” preparándolo para ser abrazado por la Serpiente. El interés por la *yakruna* es legítimo o sólo es una muestra más del extractivismo que somete a sufrimientos innarrables a los pueblos indios? No sólo el conocimiento debe de ser resguardado sino también los sujetos que lo poseen. He allí una clave del aislamiento de Karamakate y su “olvido” de cómo preparar diversas medicinas. Evento que transmite la actualidad del film dado que el extractivismo ha dejado al caucho de lado pero no ha acabado en sí mismo.

La búsqueda de esta planta es la que articula las situaciones y diálogos entre los naturalistas en aquellas temporalidades que enlazan la experiencia juvenil del indígena y, luego, el olvido/resguardo del saber que entraña aquella planta de poder. Los personajes extranjeros—allí y ahora y fuera de la cinta—, en su sed de conocimiento, desde la perspectiva nativa están nublados en su visión de la realidad que los contiene. Sin embargo, lejos de una mirada romántica, los nativos, que se expresan desde los dichos de Karamakate así como del guía del expedicionario alemán, saben que “si los blancos no aprenden, será nuestro fin”. Claro que aquello que los blancos necesitan aprender es la no depredación del medio ambiente así como que las personas y el conocimiento no son una mercancía; no puede ser enajenado, desarticulado de un contexto social de producción y significación.

En una escena que muestra los estragos de la expansión cauchera, se exponen los embates de una sociedad intrusiva que desestructura la amerindia y da por tierra con prácticas estructurantes del sí. El protagonista indígena es consciente del momento liminar en que su sociedad se encuentra, se encuentra a sí mismo y califica de apto al expedicionario norteamericano para beber *yakruna*. En ese momento es cuando se dispone a revelar los secretos de la última planta superviviente en un lugar remoto de su geografía, en una clara alusión a la muerte y refugio de su pueblo. Durante la preparación de ese transe invita al naturalista a comunicar luego “todo lo que se ve y lo que se siente” mediante la ingesta de aquella bebida. Siciar la sed de curiosidad por el exotismo que rodea a aquella planta apaciguará ánimos contrarios a los indígenas así como quitará a Karamakate su condición de *chulla-chaqui*—aquel ser vacío y sin recuerdos que necesitaba encontrarse a sí mismo.

Los personajes centrales que dan vida a esta mirada de la Amazonía se encuentran bien presentados y sus dudas y tribulaciones existenciales permiten componer una idea de lugar social, y emocional a la vez, que hace posible sumergirse al espectador en las aguas de aquel encuentro haciendo imposible no experimentar empatía con los personajes. Aquellos otros que



hacen su aparición, en un segundo plano, bajo la forma de misioneros y misionalizados muestran una cara no tan apacible de la empresa de conquista por medio de la Fe. Aspecto liminar conocido por el chaman y desencadenante de muchas de sus acciones y desconfianzas frente a la sociedad intrusiva.

*El abrazo de la serpiente* es también una experiencia sensorial para los espectadores. La primera impresión que se hace visible es la confrontación entre dos mundos—el amerindio y el occidental—que parecen ser irreconciliables en un momento definitorio del rumbo que han de tomar las relaciones entre unos y otros. La segunda impresión se logra con la ingesta del *caapi*, aquella bebida preparada sobre la base de la *yakruna* que permite soñarse/conocerse siendo otro. Pero no se trata de un conocimiento externo, todo lo contrario. Todo aquello que se obtiene en visiones transforma a quién lo experimenta acercando de ese modo los universos de dadores y custodios del conocimiento sagrado con quienes son movidos por la curiosidad, la necesidad y la codicia.

*El abrazo de la serpiente* conjuga espacio-tiempo; memoria; experiencias; visiones que parecen alterar el tiempo para brindarle mayor dinamismo y plasticidad permitiendo así articular formas no lineales de entenderlo, ser parte del mismo, posibilitando acercarse a concepciones del pensamiento nativo sobre el mismo. He allí un mérito notable. Exponer mecánicas nativas de construcción del conocimiento y de reflexión sobre su naturaleza sin olvidar un presente y un pasado de explotación y aniquilación de su humanidad—entre lo que se debe de contar la destrucción sistemática del medio ambiente—sin lugar a dudas sirve a nuestro conocer de las vivencias de aquellos brindando, quizás, herramientas para alcanzar un multinaturalismo que posibilite la vida en sus distintas convicciones. La eficacia simbólica de esta pieza cinematográfica, laureada en numerosos festivales, radica en movilizar al espectador fuera de su sí para que pueda ponderar la riqueza conceptual de los otros; allí mismo podrá reconocerse en aquellos mismos miedos y pesares que mueven la risa de los nativos no como acto despectivo sino como forma de expresar concepciones de su ser social.

Carlos D. Paz, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

*Barata Ribeiro, 716*. Dir. Domingos de Oliveira. Brazil, 2016. Dur. 85 min.

O filme *Barata Ribeiro 716*, de Domingos de Oliveira, é considerado como a obra que completa uma trilogia iniciada em *Todas as mulheres do mundo* (1967), e que teve como sequência *Edu coração de ouro* (1968). Nos filmes da trilogia á mescla memórias e ficção de forma sofisticada e lírica. Felipe, o personagem principal, o álter ego de Domingos, é vivido no filme por Caio Blat, e nos dois filmes anteriores por Paulo José, que nesta película faz apenas um *cameo* em uma das festas.

A abertura se dá a partir de um encontro casual de Felipe com um amigo na praia, em colorido vibrante, para demarcar o tempo presente, e acessar o dispositivo que permite um recuo no tempo para seu protagonista, em imagens gravadas em preto e branco?, . Felipe volta ao passado em seu apartamento da rua Barata Ribeiro, 716, em Copacabana precisamente no período que antecede a queda em 1964 de João Goulart (Jango) (1919-76). A partir daí a trama é alinhavada pelas recordações nem sempre cronológicas do personagem Felipe, numa interpretação densa de Blat.

O filme é um exercício narrativo em tom nostálgico, mostrando a trajetória de Felipe-Domingos em seu apartamento, dado pelo pai como presente de casamento. Sua mulher, interpretada por Maria Ribeiro, decide se separar dele para viver com seu melhor amigo, Edu, e ele entra em depressão. Medeiros curiosamente tem um longa-metragem documental sobre o cineasta, intitulado *Domingos*. Deprimido, sem trabalho, Felipe-Domingos se entrega a festas sem fim no apartamento, que acaba se tornando o refúgio dos amigos boêmios, militantes, que emendam uma festa na outra, sem nenhuma perspectiva. Em uma dessas festas, ele acaba se apaixonando por Gilda (Sophie Charlotte), cujo verdadeiro nome nunca é mencionado—ela é a Rita Hayworth da vida. Gilda sonha em ser musa e cantora, mas acaba aderindo à militância política.

Na verdade, segundo o autor, o roteiro, embora fincado em histórias reais, só traz um personagem não ficcional—o jornalista Carlinhos de Oliveira, personificado por Pedro Cardoso, e que tem o mesmo nome. Carlinhos faz uma ponta no papel de um jornalista mulherengo e misógino, levando para o apartamento a suburbana Sara, interpretada por Aleta Valente, descoberta de Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007), e a única atriz não profissional a integrar o elenco.

Portanto, são as falsas memórias de Domingos de Oliveira que nos permitem penetrar em *Barata Ribeiro 716* na intimidade de Felipe e de uma geração que amava Sartre e Simone para compartilhar dos segredos e anseios daqueles jovens da classe média de 1960, que romperam com tabus e dogmas sexuais e escandalizaram o país. Qual seria a função da política no imaginário afetivo daqueles personagens? O cinema de de Oliveira sempre foi considerado fora de contexto pelos companheiros do Cinema Novo. A esquerda acreditava então que a saída para a revolução estava no campo, que surgia sempre idealizado nas canções e na dramaturgia, pois a cidade representava as mazelas do capitalismo selvagem (Ridenti, 2005: 85) e o conceito de progresso desenvol-vimentista Cepalino que transformava tradições culturais em atraso. Em consequência, *Barata Ribeiro 716* se estrutura em torno a uma narrativa situada em Copacabana revelando as agruras de personagens que estão mais preocupados com a qualidade do uísque, assumindo relações homossexuais como os personagens de Bel (Glauce Guima) e Elizabeth (Lívia de Bueno), e praticando amor com toda a liberdade. Porque então esse novo filme parece tão atual?

A película é autoral, e é uma produção, percebe-se, muito barata, fiel aos princípios de seu diretor, que bem ou mal descende de uma geração que alardeava um cinema pobre, feito com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Ao optar por recintos fechados, provavelmente para contornar as dificuldades de reproduzir um cenário de época a narrativa estabelece uma espécie de presente atemporal, poética, delirante, como a cena de Gilda e Felipe num conversível, rodando estrada afora à semelhança de um filme hollywoodiano. E neste momento se estabelece um interessante paralelo entre aquela geração perdida num apartamento em Copacabana e a juventude desiludida da política dos tempos atuais, a caminho de uma recessão, atormentada pela volta do passado, da repressão policial. Mesmo porque esse filme não poderia ter sido produzido sob a censura daquele período.

O delicado trabalho dos atores transparece na divertida relação que eles representam na tela. O preparo incluiu longas festas em que os personagens iam aos poucos desenvolvendo relações e histórias. A relação entre Felipe e seu pai (Daniel Dantas) vem à tona em uma cena na sala. O pai, preocupado, pede ao filho que pense em um emprego sério, e deixe de lado seu projeto de ser escritor, pois o dinheiro da herança está acabando. Em outra cena, num boteco simples, daqueles que existem aos milhares até hoje no bairro—não foram incorporados pela

especulação imobiliária e, como certos filmes e pessoas, resistem sabe-se lá como—Felipe recebe do dono a soma da conta devida por ele e por seus companheiros de boêmia. É o fim. Ele comunica aos amigos que costumavam pernoitar por ali que vai ter de vender o apartamento, que tudo acabou. Ou não. O fim é mais um pretexto para se lançar na aventura da vida que começa a se delinear na venda do imóvel.

A trilha sonora das festas traz sucessos de época, como Trini Lopez em *América*, a partir de gravações originais compiladas pelo diretor, que ganhou prêmio de melhor trilha e filme este ano em Gramado, diretor e atriz coadjuvante para Glauce Guima, a Bel. Depois de Felipe, a personagem mais emblemática daqueles tempos é a sua bipolar Bel que acaba se apaixonando pela psicanalista Elizabeth, cujo apartamento ela destrói por ciúmes, e que parece ser a única ali que não consegue estabelecer nenhuma relação com o real, mesmo porque prefere sempre a fantasia.

Luiza Lusvarghi, Universidade de São Paulo

*El ciudadano ilustre*. Dir. Mariano Cohn y Gastón Duprat. Argentina/España, 2016. Dur. 118 min.

Simultáneamente a la exitosa exhibición de *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, Argentina, 2016), el público argentino recibió positivamente a *El ciudadano ilustre*, que fue seleccionada como representante a la competencia por el premio Oscar al mejor film extranjero, venciendo a la anteriormente mencionada. Por debajo de la abismal diferencia entre la narrativa basada en la historia real de una cantante de cumbias que muere en un accidente de tránsito y la ficción de un novelista de origen argentino radicado en Barcelona que visita su pueblo pampeano natal luego de recibir el premio Nobel, está latente el común denominador que refiere a una de las mitologías arraigadas en la cultura: el fracaso sisífico, la imposibilidad de realizar el destino de grandeza nacional imaginado inevitable, pero siempre frustrado por factores ajenos a la voluntad: la muerte trágica, el imperialismo, los intereses creados, lo telúrico, estar en “el culo del mundo”.

El ciudadano ilustre Daniel Mantovani es el personaje de ficción que concreta el viejo sueño argentino de recibir el Premio Nobel de Literatura, que no fue otorgado a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Julio Cortázar. Ni Witold Gombrowicz, que tal vez renegaría de ser incluido en la categoría de lo “nacional”.

Mantovani que abandonó la querencia para transformarse en exitoso escritor en Europa, habita una suntuosa residencia y pasa los días rechazando con soberbia las invitaciones a participar en eventos internacionales. Sin embargo, la propuesta de visitar su pueblo natal para ser consagrado Ciudadano Ilustre lo atrae irresistiblemente a un destino trágico. A pesar de haber triunfado “afuera” y ser reconocido mundialmente por sus cualidades creativas, Mantovani choca con el conservatismo, la mezquindad, los intereses y los rencores convencionalmente atribuidos en el cine a la sociedad rural: “pueblo chico, infierno grande.” El conflicto entre la gran urbe y el pueblo de campo, o entre Europa y Argentina en este film, abrevia en la dicotomía constitutiva civilización y barbarie. El ciudadano ilustre es llamado a emitir opiniones y juzgar, pero sometido a presiones para acomodar su postura a los intereses de factores de poder local. Los personajes y conflictos imaginarios que siempre ubicó en su pueblo natal Salas, despiertan confusión y luego hostilidad entre los habitantes. El pueblo quiere el prestigio que trae el hijo

pródigo, pero repele con violencia, primero verbal y luego física, la libertad de espíritu y de expresión que Mantovani cree poder ejercer.

Hasta aquí podría pensar el lector que *El ciudadano ilustre* es una comedia con aspectos trágicos construida en base a las convenciones previsibles, como el político local oportunista, la novia de la juventud ahora esposa frustrada de su mejor amigo, la joven ansiosa de un hombre que la saque del pueblo y el incipiente escritor local que pide la opinión del visitante. La primera impresión es que el film pone en ridículo la “barbarie” característica de la periferia desde un punto de vista eurocéntrico “civilizado”. Sin embargo, la estructura narrativa es compleja y crea un *mis-en-abime* que la contradice, esáa dividido en cinco episodios titulados como capítulos de novela: La invitación, Salas, Irene, El volcán y La cacería, mientras que el comienzo y el final son sendos discursos de Mantovani frente a públicos “civilizados”: en el acto de entrega del premio Nobel, y la conferencia de prensa en Barcelona donde presenta su nueva novela. El discurso en Suecia es un manifiesto de aparente rectitud intelectual y fidelidad a la creatividad, donde critica la política tras las bambalinas de selección de los premiados y el proceso donde los escritores argentinos han sido hasta ahora dejados de lado, donde la cultura argentina fracasó. Vestido de etiqueta, con cara de circunstancias bajo el peso de la responsabilidad, Mantovani se dirige directamente a la cámara y a los espectadores, en un enfoque que los privilegia por sobre los reyes, jueces del premio y personalidades que lo escuchan con apatía la cínica perorata denostando el premio que acepta. Por el contrario, en su presentación final, Mantovani luce anteojos blancos que le dan aspecto de snob y al leer fragmentos de la novela se comprende que los acontecimientos en Salas son una ficción más en la serie de novelas de su autoría. La aventura pampeana que termina con Mantovani perseguido por cazadores como si fuera un chanco salvaje es la obra dentro de la obra. La rectitud moral, el juicio independiente y el reclamado derecho a la libre expresión, son fantasías de un experto en la performance adecuada al mundillo de las celebridades, la promoción de la mercadería artística y la prensa. De este modo, el film crea una simetría entre la barbarie pueblerina y la civilización europeísta que la imagina. Si *El ciudadano ilustre* puede ser considerado como otra metáfora cinematográfica del fracaso argentino, ya no es la barbarie la causa del mismo sino la dicotomía misma la que condena al ciclo fatal de euforia y caída. Como el trauma al que se vuelve crónicamente y que aflora inesperadamente, el público complaciente con la película, las críticas periodísticas generalmente elogiosas, con algunas disensiones, y la selección para la competencia en Hollywood por el Oscar a la Mejor Película Extranjera, parecen reeditar las euforias y decepciones que la vida social depara.

Tzvi Tal, Sapir College, Israel

*El clan*. Dir. Pablo Trapero. Argentina-Spain, 2015. Dur. 108 min.

Pablo Trapero's *El clan* wrenches the spectator into remembrance processes of Argentina's notorious Puccio case with an unapologetically fast-paced temperament. Such a temperament allows Trapero to filter through, as organically as possible, the sensationalist attributes the Puccio case had entailed thirty years ago. Unearthed from the country's sociopolitical consciousness of 2015, the Puccio crime saga also mnemonically echoes the broader sociopolitical context of Argentina's embattled past, precarious present, and uncertain future during the initial stages of democratic transition.

Although the film revisits the political rise and fall of the Puccio family during the initial years of Argentine democracy, it also subtly echoes much of the Argentine military junta's campaigns of terror prior to the transitional period. As Trapero insists on the Puccio family's pre-mediated criminal undertakings, the film also rather palpably implies the easily recognizable modes of military junta's rule from 1976 to 1983. With each kidnapping that Puccio makes, the spectator is also subtly reminded of psychopathic political agendas, social distrust, disappearances, illegal detention centers, and indiscriminate killings relevant to the dictatorial era. Given the context of the film, however, these modes of the latest dictatorship interpenetrate *El clan*'s plot in oblique ways.

Much of Trapero's previous filmography—represented by films such as *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Familia rodante* (2004), *Nacido y criado* (2006), *Leonera* (2008), *Carancho* (2009), and *Elefante blanco* (2012)—has been associated with certain aesthetic elements of New Argentine Cinema. *El clan*, on the other hand, boasts a robust biographical motion picture. Before its debut at the Toronto and Venice film festivals in 2015, the film engaged with Argentinian spectatorship rather massively. Some 500,000 admissions were purchased in less than a week. Packaged in the well-known, publicized, and tried case, *El clan* unquestionably defies a purely allegorical approach regarding the military junta's lingering aftershocks. Instead, Trapero's film cuts into a specific layer of the Argentine post-dictatorial settings in a remediation-like way. By remediating rather comprehensively the Puccio case, Trapero unquestionably seeks to reach out to spectators beyond Argentina.

Trapero sets its diegetic focus heavily on Arquímedes Puccio (Guillermo Francella) and his familial microcosm. This focus seeks to unpack Puccio's socially twisted existence, which included being both a devoted father/husband and a stone-cold criminal. Puccio's family dimension is not just a cover-up for his secret crimes, but a literal space for the execution of such criminal acts. If Puccio's town streets figure as fertile grounds for snatching affluent citizens for the sake of ransom they will bring, his own home serves as a prison-like space for the kidnapped. Trapero captures this brazen paradox in the initial minutes of the film, juxtaposing in the same sequence a diegetic oscillation between the Puccio's home as a site of familial caregiving (a family dinner) and the same space as a torturous prison site for the kidnapped (a chained and hooded prisoner in the family's bathtub). The home becomes a blood-chilling arena, interweaving Arquímedes's private life (family dinners, familial gatherings, and the parents' constant attention to their children's lives) with Puccio's calculated crimes (imprisonments, tortures, and killings of several affluent abductees).

Puccio's careful orchestration of such crimes at home facilitates an *ad hoc* recruitment of his son Alejandro (Peter Lanzani). Trapero center-stages their crude relationship gradually, showing how they became increasingly interdependent regarding the abductions of their victims. The film traces the peculiar parallelism between Alejandro's rugby success and popularity in the local league/community and his role as the bait for the Puccios' victims. As Arquímedes had done before him, Alejandro soon begins to carry on a double life as well. Albeit reluctantly, once he is romantically involved with Mónica (Stefanía Koessl), Alejandro's crude betrayal practices stand out on one occasion in particular. The occasion concerns Alejandro's involvement in the disappearance of his teammate. In addition to instantiating Alejandro's function as the bait in the teammate's disappearance, Trapero succeeds masterfully in representing the ways in which interpersonal betrayals and social distrust permeated this period in which numerous perpetrators of the dictatorial government had to face the country's imminent revival of democracy.

Trapero's portrayal of the politically driven psychopathy in question materializes through a number of distinctive aesthetic strategies. Some of the most prominent ones range from packing the film with emotionally claustrophobic sequences; quick crosscuts that are out of sync in affect (sex scenes and torture-infused sequences; content familial moments and sequences focused on sequestrations; attempts at genuine intimacy between Alejandro and Mónica and at manipulative intimacies between Arquímedes and Alejandro); and repetitive diegetic layering of loud music, to mention just a few most obvious ones. In some sequences, Puccio's psychopathic undertakings aesthetically assault the viewer most overtly through the loudly played and mostly rock music. Often played over the sequences featuring kidnappings or torture of the abductees, the loud music creates another layer of the represented torturous experiences, thus cutting abrasively even deeper into the viewer's consciousness. Trapped by the crude images of kidnappings and equally unbearable music, the culturally literate spectator is almost instantly invited to recall the state-sponsored detention centers (Club Atlético, Banco, or Olimpo, among many others) and their usual paraphernalia used against political dissidents prior to the publicizing of the Puccios' sadism. As with many of Trapero's films, *El clan* ultimately cuts to the heart of the protagonist's self with a cinematic fervor that offers—but also demands—a high degree of cultural literacy, knowledge, and willingness to engage mnemonically with the era in question.

Inela Selimovic, Wellesley College

*Gilda, no me arrepiento de este amor*. Dir. Lorena Muñoz. Argentina, 2016. Dur. 118 min.

La cantante argentina de cumbia Miriam Bianchi (1961 - 1996) desarrolló una exitosa carrera de pocos años que finalizó trágicamente en un accidente de tránsito. En un ambiente de bailantas dominado por empresarios que explotan a los músicos y defienden sus porciones del mercado hasta con violencia, la apariencia angelical de Bianchi que utilizaba el seudónimo Gilda, se inspiró en el sensual personaje protagonizado por Rita Hayworth en la película homónima (King Vidor, USA, 1946). La actuación de Bianchi atrajo en poco tiempo la atención de los concurrentes a las fiestas frecuentadas por los sectores subalternos, muchas veces excluidos. En esas fiestas reina la cumbia, estilo musical sincrético con origen en ritmos afroamericanos de la zona del Caribe. La industria de grabaciones musicales difundió las canciones de Gilda, que siguen circulando después de su muerte.

Aún en vida, Gilda comenzó a ser santificada por parte de admiradores que le atribuyeron influencia en curaciones que parecían milagrosas y le pedían bendecir a sus hijos. Su muerte trágica redobló el afecto popular a su memoria, que se ha transformado en un culto. Multitudes acuden a su tumba en el cementerio central de la ciudad de Buenos Aires, o visitan el sitio del accidente mortal en la provincia de Entre Ríos. Gilda es uno de los nuevos cultos que surgen desde abajo, recreando el Pantéon de las creencias populares fuera del control de los procesos de canonización institucionales de la Iglesia Católica.

Así como la cultura argentina hegemónica se apropió de la memoria de Carlos Gardel, cantante de tango fallecido en accidente de aviación, ídolo de las clases subalternas de inmigrantes europeos y mestizos en las primeras décadas del siglo XX, transformándolo en un símbolo icónico de la Nación, *Gilda, no me arrepiento de este amor* se apropia de la memoria de la desaparecida cumbera y la integra en el ecléctico pastiche posmoderno de la cultura

hegemónica actual, se percibe en el film un *deja vu* coincidente con la idea del simulacro: es una biografía donde repercuten biopics de cantantes populares, cuyas vidas personales y familiares se destruyen pagando el precio del éxito sobre los escenarios.

El film fue lanzado en el vigésimo aniversario de la muerte de Gilda, obteniendo en los primeros días un inusitado éxito de recaudación, que testimonia el arraigado culto de la cantante y el trabajo ideológico del aparato cinematográfico que lo coopta. La narrativa ofrece una versión de la biografía de Bianchi, ajustándose a las convenciones que permiten al espectador apreciar de cerca la vida íntima romantizada de estrellas y personalidades inalcanzables por el mismo en la realidad, al mismo tiempo que difunden códigos y normas de conducta que refuerzan el orden establecido, mientras que la aparición de conocidos actores en el rol de los protagonistas les aporta el aura del estrellato cinematográfico. Gilda es interpretada por Natalia Oreiro, conocida actriz de cine y televisión que logra recrear una fisonomía angelical muy parecida a la cantante. Algunos de los músicos que la acompañan en el film habían colaborado realmente con Gilda. Esta fusión entre representación y componentes reales, así como la emotiva y verosímil interpretación por Oreira de las canciones de Gilda, refuerzan el realismo cinematográfico y su efecto ideológico preservador del status quo.

Gilda es una heroína de melodrama cuya vida transcurre entre el jardín de infantes en que trabaja hasta que decide cambiar su vida. En la película aparecen sus relaciones con la madre con la que no se entiende y el marido apático a sus pretensiones. Quiere algo más que no sabe expresar, que finalmente es cantar cumbia y ser amada por sus oyentes. El personaje se propone como la voz de los sectores populares que concurren a sus actuaciones, donde el éxito “Corazón valiente” es ejecutado varias veces. Ovacionada por el público entusiasta, resalta la frase “y no me importa nada por que no quiero nada, tan solo quiero sentir lo que pide el corazón”, palabras de carácter conservador y despolitizador, confirmado por la interpretación de su vida que la película expone. La simpleza de los ritmos cumberos y las rimas infantiles de sus letras convocan el ansia popular de felicidad y lo enfocan en la romántica cotidiana, dejando los asuntos sociales, la política, en manos de fuerzas superiores, pero dejando espacio también a eventuales expresiones de resistencia de los de abajo.

El punto de vista de Gilda impera en el film, el amor que proclama por sus hijos no tiene más expresión que algunas caricias cuando duermen y un frustrado diálogo con la hija que reclama la presencia del padre. De modo similar, Gilda coarta el intento del marido de conversar acerca de la influencia de su carrera sobre la familia. Su imagen ocupa el centro de la pantalla la mayor parte del film, y las actuaciones públicas son filmadas en ángulos contrapicados que la hacen objeto de admiración, reforzada por la iluminación que le adjudica aureola de beata, consistente con la fisonomía angelical y contrastante con el vestuario provocativo y la performance erótica. Su firmeza cuando enfrenta al empresario amenazante o al marido difunde un engañoso pseudo feminismo, lo que el personaje realmente quería es que su familia incluya su persona cumbera, y lo logra llevándolos al viaje fatal. El sacrificio y el martirologio se unen en este film con el reclamo de inclusión que supo instrumentar el kircherismo en el poder, ya que tanto Néstor Kirchner como Cristina Fernández de Kirchner reivindicaron la cumbia

*El hombre que vio demasiado*. Dir. Trisha Ziff. México, 2015. Dur. 89 min.

Cuarto documental de la directora y curadora británico-mexicana Trisha Ziff, *El hombre que vio demasiado* presenta la vida y obra del fotógrafo Enrique Metinides (1934), ícono del periodismo gráfico mexicano. A diferencia de otros importantes fotógrafos que elaboraron la crónica visual del México urbano del siglo XX, como Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya, Metinides se dedicó desde muy temprana edad a la nota roja. A partir de los años cuarenta, sus fotografías aparecieron regularmente en tabloides como *La Prensa*, aun en circulación. A partir de los noventa, su lugar en la historia de la fotografía en México ha sido reconocido. El documental de Ziff contribuye a cimentar su importante sitio en la cultura visual latinoamericana.

La directora evita toda narración exterior para dejar hablar a su protagonista. Se centra en una serie de entrevistas a Metinides que nos permiten seguirlo en diferentes locaciones: el estudio fotográfico, la casa, la calle, el metro, la Cruz Roja o en la butaca de un cine vacío (tal lugar resulta lugar emblemático, pues fue ahí donde Metinides presenció de niño por primera vez la violencia en las películas de acción, circunstancia que lo marcaría de por vida). Ziff incluye una diversa galería de personajes que aportan sus conocimientos y pareceres para mejor ubicar la trayectoria de Metinides, la cual incluye desde las hijas del protagonista, colegas fotógrafos y periodistas, curadores, coleccionistas y directores de cine, hasta vendedores de periódicos y operarios de ambulancias.

Ziff presenta un retrato íntimo del fotógrafo, sin pretender ser exhaustiva ni enaltecer su figura tratándolo como un “héroe” del fotoperiodismo. En boca del Metinides nos enteramos de sus devociones, sus disciplinas, sus fobias, y sus muchas historias, algunas tremendas, de sus años fotografiando accidentes y desastres. Aprendemos que, más de una vez, se jugó la vida, y sus hazañas le depararon no pocas heridas, físicas y mentales. Llega a confesar que, en un momento crítico, pensó que no podría seguir fotografiando heridos y muertos. Al final de la travesía, Metinides no se nos aparece como un mártir de la cámara, ni tampoco como alguien particularmente brillante que, luego de décadas de experiencia, llega a destilar alguna profunda verdad sobre la vida o la muerte. Su coraza parece más el resultado de años de tozuda consistencia, y su ecuanimidad le debe más a la distancia del oficio que a la reflexión moral. No dejan de asomarse en su personalidad rasgos idiosincráticos que rayan en lo pueril, tal como lo releva la extensa colección de coches de juguetes y de figuras de policías y de bomberos que el fotógrafo, a sus ochenta y tantos años, atesora, como si haber empezado tan temprano a fotografiar calamidades y desastres, le hubiera impedido cultivar esos pasatiempos de niño o de joven.

El tema central de la obra de Metinides es la muerte inesperada y violenta, en lo que tiene de más contingente o gratuita. Sin embargo, Ziff enmarca su documental haciendo referencia explícita al cambio drástico que el oficio del fotorreportero (y periodista en general) ha experimentado en México en los últimos 15 años. No sólo es el accidente o el crimen azaroso lo que registran los fotógrafos hoy en día. Deben enfrentarse ahora a la descomposición política, los fallos en la seguridad y el vacío jurídico, que los convierten a ellos mismos en víctimas potenciales. Por medio de entrevistas a fotorreporteros y periodistas, Ziff deja claro que el enemigo ahora no es (sólo) la fatalidad, en abstracto, sino un enemigo concreto: el crimen organizado y las fuerzas criminales amparadas en el poder político. La película está dedicada a las decenas de periodistas que han muerto en México a partir del año de la transición



democrática (2000) y en particular al fotorreportero Rubén Espinosa, asesinado el 31 de julio de 2015 en circunstancias aún no esclarecidas.

Como en dos de sus trabajos previos (*Chevolution*, 2008, y *La maleta mexicana*, 2011), Ziff explora la vida social de las imágenes y el modo en que estructuran nuestra vida mental. *El hombre que vio demasiado* trata temas de actualidad, como el de la problemática relación entre imagen y violencia. El documental tiene la virtud de no ser un alegato, ni tomar partido en los debates que suscitan el uso y abuso de fotografías violentas. El documental plantea cuestiones relevantes en torno a la ética y la estética de la representación visual. ¿Qué decir, por ejemplo, del beneficio material que puede extraerse de imágenes que retratan heridos y muertos, o sea, de personas en un estado de máxima indefensión? Vale la pena preguntarse en qué medida Metinides “lucra con el dolor ajeno” (para citar a uno de los entrevistados), o simplemente “está haciendo su trabajo” (y en qué medida nosotros, como espectadores, nos volvemos cómplices de esa mirada). Ziff deja entender que el fotógrafo ha promocionado sus imágenes con un fin comercial. Después de todo, como señala el fotógrafo Pedro Meyer, el de Metinides nunca fue un proyecto cultural, sino una manera de ganarse la vida.

Por lo que toca a su dimensión artística, Metinides, que no llevó a cabo estudios formales, entrenó sobre el terreno su mirada, logrando un acucioso sentido de la composición y desarrollando un gran instinto de la oportunidad, al igual que los mejores fotógrafos de vanguardia del siglo XX (Cartier-Bresson, Kertész, Doisneau, entre tantos otros). En sus mejores fotografías, Metinides se mueve en ese cuadrante estético, sin que haya albergado originalmente pretensiones artísticas (el referente al que se le asocia con más frecuencia es el fotógrafo norteamericano Weegee (1899-1968), también fotógrafo de nota roja). Esta ambigüedad, en la que la fotografía puede ser a la vez (mero) registro visual y obra de arte, es constitutiva del medio, y no ha dejado de ser controversial. Ya Sontag advirtió en *On Photography* (1977) de la tendencia, o el peligro, de estetizar la tragedia humana por medio de la fotografía.

*El hombre que vio demasiado* es una aportación relevante al cine documental latinoamericano. En 2016, la cinta ganó el Ariel, máximo galardón que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, como mejor documental.

Dan Russek, University of Victoria

*Juana Azurduy: guerrillera de la patria grande*. Dir. Jorge Sanjinés. Bolivia, 2012. Dur. 120 min.

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

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

entender el futuro en lo que está detrás y el pasado en lo que está adelante a través de una traducción cinematográfica de la lógica andina en relación al carácter cíclico del tiempo. Y todo esto teorizado y realizado por su autor.

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

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

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

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

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

Claudio Sánchez, Fundación Cinemateca Boliviana

*Mãe só há uma* (Don't Call Me Son). Dir. Anna Muylaert. Brazil, 2016. Dur. 82 min.

En 1986 Pedro Rosalino Braule Pinto fue robado al nacer en Brasilia. Dieciséis años después fue localizado por su familia biológica en Goiânia. Vilma Martins Costa, la mujer que robó y crió el niño también había robado una niña, aspirando con desespero a conformar una familia. Por sus acciones fue sentenciada a diecinueve años de prisión. El “caso Pedrinho” conmovió a la sociedad brasilera sirvió de inspiración a una telenovela, e inspiró también a Anna Muylaert a escribir y dirigir el largometraje *Mãe só há uma*. El film registra la cotidianidad de Pierre a sus diecisiete años, el revelamiento de su rapto cuando bebé, el reencuentro con su familia biológica, y la difícil tarea de generar afecto hacia personas con las que nunca convivió. Pero él no es un adolescente convencional. Desde el principio Pierre llama la atención por sus párpados delineados con lápiz negro, cara lampiña, cabello semi-recogido y una delgadez que le confieren un aspecto andrógino. Junto con su afición al rock, evoca a Brian Molko de *Placebo* o Robert Smith de *The Cure*. Al final de la primera escena, mientras la cámara enfoca sus pantis femeninos, Pierre sostiene relaciones sexuales con una chica en la cabina de un baño. En otra escena, se rasura los diminutos vellos de su pecho, intentando borrar la masculinidad de su piel. Esta constante disrupción de las convenciones sexo-genéricas convierten a Pierre en un sujeto con plena autonomía sobre su cuerpo y sus afectos. No vale la pena asignarle una identidad de género u orientación sexual. Él simplemente es quien quiere ser y actúa apasionadamente según lo que siente.

*Mãe só há uma* nos acerca a la realidad actual de los jóvenes que habitan en extensas zonas urbanas, quienes bajo la influencia de una cultura digital globalizada se sienten cada vez más libres en la exploración de sus corporalidades y de sus sentimientos. Si el futuro promete liberarnos de los géneros y de las barreras hetero-homo-bi-sexuales, jóvenes como Pierre ya habitan esa promesa. Cuando se toma *selfies* semidesnudo no queda claro quién será el receptor de las fotografías. Probablemente tampoco interesa. Él sabe que puede seducir a cualquiera que encuentre atractiva su piel tersa, su boca pintada y su cuerpo esbelto. Igualmente, cuando acude a una fiesta nocturna con dos amigas y se besa primero con una, luego con la otra, y al final los tres juntos, Pierre interroga los tabúes monogámicos, expandiendo las posibilidades de enamorarse fuera de las convenciones sociales. Por ello también, cuando en otra escena besa sorpresiva e intensamente a su compañero de banda musical, a quien había rechazado al

principio, Pierre sorprende aún más al espectador, dejando en claro que es un sujeto fluido, demoleedor de las ideas fijas sobre masculinidad o feminidad.

Pero la libertad de Pierre se trastoca cuando descubre que su propia madre (que no aparece como una descorazonada maltratadora, sino como una mujer que humildemente los ha criado a él y a su hermana), en realidad lo robó al momento de nacer. La impostora madre es arrestada frente a su casa, humillada delante de sus hijos y vecinos. Entonces, Pierre es reubicado con su familia biológica, un núcleo de personas claramente más pudientes, para quienes las apariencias y las normas sociales son completamente estrictas.

Cuando Pierre/Felipe (nunca simplemente Felipe, nombre asignado al nacer pero con el cual nunca se identifica) es llevado por sus verdaderos padres a comprar ropa elegante, en boutiques costosas, se nota el afán por empaquetarlo dentro de las mismas marcas en las que ellos basan su prestigio social. Los padres incluso fantasean sobre lo presentable que luciría su hijo con un vestido de paño, camisas de manga larga o una chaqueta formal. Pero Pierre/Felipe elige un vestido de mujer ajustado al cuerpo, parodiando las normas de género y clase que imperan en cualquier familia de clase media alta brasileña. Las estructuras de género son risibles porque, cuando un transvestidx las subvierte, trastoca un sistema que se cree estable. Asimismo, Pierre hace estallar la risa en el público con su performática salida del vestidor, y de paso la rabia del padre, quien no soporta verlo altanero con la elegancia de una diva del cine.

Para alivianar la situación van a jugar bolos, y allí el padre y el hermano de Pierre exhiben una masculinidad orgullosa, creyendo que el recién llegado los imitará. Pero Pierre/Felipe, luciendo un vestido de mujer rojo satinado no sólo resulta pésimo jugador, sino que además provocativamente flexiona sus caderas atrayendo a sus nalgas la mirada en *close up*. El padre reacciona con violencia, incapaz de comprender la plasticidad corporal de su hijo y frustrado por no poder obtener el cariño que la biología supone garantizado. Gracias a la intervención de la madre, Pierre y su padre no se van a los puños. Sin embargo el joven se marcha agresivamente, recordándoles que su vida ha sido robada dos veces: la primera al nacer, y la segunda ahora tras haber sido “rescatado”.

La película entera es una metáfora de la libre personalidad, de la capacidad de cada ser humano de construirse tal y como quiere, sin que una familia biológica o una de crianza limiten un sujeto desafiante de las planas versiones imperantes del ser hombre o mujer. El film es lento, con un final demasiado abrupto que pareciera dejar la narrativa inconclusa accidentalmente. No obstante, es brillante como representación del valor que adquieren los afectos cuando se extienden en el tiempo y posibilitan existencias excéntricas, diferentes e inimaginadas. *Mãe só há uma*, junto con *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) muestran el liderazgo del cine brasileiro en la producción de obras que retan las paranoias sociales sobre adolescentes *queer*, trasladando las reconfiguraciones más espontáneas del género y la sexualidad al sur global, a un *país tropical*, utilizando la expresión del profesor de literatura de Pierre en clase. Vale la pena adentrarse en esta película para dismantelar concepciones sacralizadas en la cultura como maternidad, parentesco, sexualidad o desagenciamiento en la minoría de edad.

Mauricio Pulecio, University of Pittsburgh

*Mr. Kaplan*. Dir. Álvaro Brechner. Uruguay/España/Alemania, 2014. Dur. 98 min.

El segundo largometraje de Álvaro Brechner (Uruguay, 1976), *Mr. Kaplan*, es una comedia con tonos oscuros, en la cual los momentos agrídulces exponen una historia donde la sonrisa es continuamente reemplazada por el sinsabor del final de la vida. Jacobo Kaplan (Héctor Noguera) busca darle significado a su vida al llegar a los 75 años y sentirse ubicuo en una sociedad donde los ancianos no tienen lugar. Su búsqueda es también un volver a los orígenes, a su Polonia natal, a la persecución de los Nazis, y a su forzado exilio a un país sudamericano. La búsqueda de Jacobo igualmente se traduce en su pasión por el país que albergó a su familia cuando huyó de Europa y Uruguay (más precisamente, Montevideo) es el protagonista silencioso del film, sirviendo de fondo para la relación más significativa: la de Kaplan y Wilson Contreras (Néstor Guzzini). Los dos forman una suerte de Don Quijote y Sancho Panza, con la diferencia que en lugar de molinos de viento su aventura consiste en capturar a un supuesto ex oficial Nazi que, según Kaplan, se esconde en Uruguay. Las consecuencias de semejante andanza provocan risas, pero también hay grandes pinceladas de tristeza al reconocer los obstáculos que se presentan en la vejez y la difícil aceptación de los mismos. Igual de oscura es la revelación de la vida del personaje de Wilson, a quien se lo caracteriza como un hombre de pocas aspiraciones cuando en realidad su vida está saturada de corrupción y desencuentros familiares. La pregunta, entonces, no es quién necesita esta aventura quijotesca con más ahínco, pero quién no la necesita.

El film comienza con un episodio que sucedió en la vida real. El abuelo del guionista y director Brechner saltó a una piscina a los 75 años sin saber nadar simplemente para demostrar que el instinto de supervivencia prevalece. Obviamente no fue así y su esposa de 70 años terminó salvándolo. Este episodio que se sigue contando en la familia de Brechner y un viaje a Polonia para presentar su primer largometraje, *Mal día para pescar* (2009), inspiraron al director uruguayo a indagar en su historia familiar y de allí a plantearse un personaje de ficción, pero anclado firmemente en su historia personal. No sólo el episodio de su abuelo realmente ocurrió—la búsqueda de un supuesto ex oficial Nazi en un país sudamericano es un incidente que sucedió en 1960. En ese entonces fueron agentes de Mossad los que descubrieron a Adolf Eichmann en Buenos Aires y lo llevaron a Israel para juzgarlo. Con alrededor de 25.000 judíos, Uruguay (con una población de poco más de 3 millones de habitantes), es uno de los países adonde los Nazis escaparon, por lo que la suposición de Kaplan no es totalmente descabellada. Sin embargo, esta búsqueda de la verdad es una forma del director de homenajear a su abuelo y a su generación, los cuales tuvieron que huir de una persecución brutal y empezar de nuevo en países totalmente desconocido, sin saber el idioma, sin tener una red de apoyo familiar y sin saber qué tipo de futuro podían tener en una tierra extraña.

La conexión con la nueva nación viene de la mano de Wilson—primero una imposición a Kaplan por parte de su familia después del incidente de la piscina y más tarde un idóneo asistente en la tarea que los ocupa. La investigación del Alemán (Rolf Becker) es también un salvavidas para Wilson, quien perdió el rumbo de su vida después de ser testigo de un acto de corrupción y ser despedido de la policía para cubrir a su cuñado (quien le había conseguido el trabajo y hermano de su esposa, de quien está separado en este momento). Es desconsolador observar a Kaplan luchar contra su propia vejez, pero lo es más ver a Wilson desplazado de la sociedad, desempleado, lejos de su esposa e hijos, por hacer lo que creía era correcto. El film navega estas complejas sutilezas humanas sin dejar de presentarse como una comedia; una comedia que produce más suspiros de concordancia que carcajadas. La identificación con los personajes se da lentamente cuando su humanidad rebalsa la historia en sí y se traduce en una imposible

composición de personajes secundarios que ayudan con la búsqueda de lo que se considera la verdad.

En definitiva, no interesa si el Alemán fue un oficial nazi o no (hay que esperar al final de la película para saber) porque lo que ocupa la atención es la búsqueda de la identidad de Jacobo Kaplan y Wilson Contreras. Uno necesita encontrar el significado de sus últimos años de vida y el otro precisa salir de un pozo emocional que no le permite avanzar en la vida. Los dos se necesitan mutuamente y utilizan la aventura desopilante de cazar a un supuesto ex Nazi como una mera excusa para salvarse. Como sobrevivientes buscan re-crear sus identidades para poder seguir siendo ellos mismos, pero con un hálito de esperanza. Esa misma brisa que corre por la ciudad y playas de Montevideo la que impulsa a dos personajes perdidos a encontrarse en medio de una búsqueda engañosamente sin sentido.

Daniela Goldfine, *University of Wisconsin-River Falls*

*El patrón. Radiografía de un crimen.* Dir. Sebastián Schindel. Argentina, 2014. Dur. 99 min.

La pampa húmeda, paisaje dominante de la geografía argentina, ha constituido la clave para algunas de sus representaciones literarias. La presente película es una de ellas. En efecto, Hermógenes, un humilde empleado proveniente de Santiago del Estero (una de las provincias más pobres del norte del país) sufre un accidente y queda tullido. Como resultado de su paupérrima condición, opta por esa otra aparente forma de salvación: la emigración interna. Pero en verdad, como un Edipo moderno, viene al encuentro de su propia tragedia.

En Buenos Aires, comienza a trabajar primero en la profesión de sebero, consistente en recolectar de las carnicerías la grasa y separar de ellas algún resto comestible. Pero como resultado de esta experiencia en un oficio que le es relativamente afín, logra ascender al de carnicero. Se instala en uno de esos comercios tanto en carácter de ámbito laboral como habitacional y reside allí con su mujer. Las condiciones laborales son inhumanas. Tanto él como su esposa (que trabaja en lo del patrón como empleada doméstica), son exclusivamente medios para lograr obtener riqueza del modo menos oneroso. El núcleo del film termina siendo otra carnicería, pero ya no como topos de trabajo o inmobiliario sino como locación de un crimen tanto como capítulo de la narración.

Recordemos que en un principio Occidente fue el *locus* de la Arcadia, lugar edénico en el que las criaturas circulaban libremente y encontraban allí riqueza, justicia y armonía (al igual que en las novelas pastoriles, habitadas por el amor idealizado, precisamente la reversión de la fábula que narra esta película). La literatura argentina, desde sus textos fundacionales, vino a derribar, de modo muy ulterior, claro está, esta mitología con textos como “El matadero”, ficción narrativa breve en la cual en el seno de un lugar en el que, precisamente, se mata ganado bovino, se introduce una tortura seguida de un asesinato de un unitario, personaje partidario de uno de los dos bandos que se disputaban el poder en el siglo XIX.

Mediante un relato que tanto avanza cuanto retrocede en el tiempo, mediante flashbacks y prolepsis, la narración se descompone, se hace astillas y en ese ir y venir pendular rompe la linealidad de una película que, de otro modo, correría el riesgo de tornarse no aburrida pero sí monótona. Así, el cineasta crea un dispositivo narrativo que pone en actividad el rol del espectador, quien debe percibir de modo receptivamente dinámico el devenir del discurso

filmico, las expectativa (y la propuesta) de reconstruir una ficción atomizada. Pero el inicio de la película no es el principio de la trama. El film comienza *in media res*.

En la película intervienen fundamentalmente el peón (Joaquín Furriel, con una excelente actuación remedando el habla de zonas del interior argentino y la recreación de la motricidad de alguien con dificultades), su mujer, el dueño de la carnicería, otro carnicero que oficia de “maestro edificante” para instruirlo sobre cómo disimular la carne podrida y mediante qué recursos hacerla pasar por fresca.

Entre estos seis personajes se trama una suerte de enmarañado tejido de alianzas y repudios, de odios y solidaridades, que conmueven y, si bien admiten estar bajo la presencia de moderados lugares comunes o clichés, no menos cierto es que a ello introduciría dos reparos. En primer lugar se trata de una historia que ha acontecido. No solo es real sino que además es verosímil. El segundo elemento que atenúa la presencia del sentido común es cierta idea de que aún las instituciones y ciertos principios básicos de convivencia en una sociedad civil no están aún consolidados. El sistema judicial, así, es fuertemente interpelado en la película (en un momento una funcionaria le dice al abogado de Hermógenes cuando le muestra las pericias que aluden a que no es posible acudir a la figura de la “emoción violenta” como atenuante de la pena, que son afortunados de que “lo vio un psicólogo clínico y no un ginecólogo”).

Frente a una crítica que tal vez vea esta película como otra más de una serie de los dramas proletarios de América Latina, es posible afirmar al respecto que no puedo no dejar de tomar partido por varios de los principios mediante los cuales Schindel da cuenta de la tragedia de la inequidad en Argentina. Por otro lado, su énfasis no está puesto solamente en las condiciones sociales merced a las cuales se produce dicho móvil (intensamente visual en la escena en la que tiene lugar), sino que quizás también narra una historia policial a secas. Y que el eje de la película no sea exclusivamente el denunciante.

Si todos estos tópicos no formaran parte de la agenda latinoamericana tal vez *El patrón* sería un film más dentro del enorme catálogo de historias de ajusticiamiento por mano propia, que desde *Juan Moreira* en adelante, para no nombrar a los compadritos de Borges (sobre todo por “atentados al honor”), se vienen urdiendo también en la literatura.

Hay palabras que en Argentina tienen resonancias cuya singularidad no conviene desatender. “Limpiar” a alguien en la jerga popular es asesinarlo. “Limpiar” la carne, es quitarle la grasa. La grasa también está socialmente connotada porque “ser grasa” es ser ordinario, de mal gusto o bien pertenecer, directamente a una clase social degradada e inculta. Eva Perón hablaba de “mis grasitas”, aludiendo a sus seguidores más fieles y postergados.

Cuando Hermógenes, ya en libertad con su familia y la del abogado se despide, el peón se deshace en frases de agradecimiento y, al mismo tiempo, se ofrece a realizar cualquier servicio que necesite al segundo. El film termina cuando la mujer del abogado le dice a su marido una vez que el ómnibus ha arrancado. “¿Te diste cuenta? ¿A vos también te trató como si fueras su patrón?” Este sintagma evidencia el modo como entre las clases sociales suele confundirse agradecimiento con sumisión pero también cómo algunas de sus excepciones son capaces de hacerlo notar.

Adrián Ferrero, Universidad Nacional de La Plata

*Los reyes del pueblo que no existe*. Dir. Betzabé García. México, 2015. Dur. 83 min.

Twenty-something-year-old Mexican filmmaker Betzabé García's powerful breakthrough documentary *Los reyes del pueblo que no existe* (2015) was the surprise winner of the Audience Award at South by Southwest, and also received an enthusiastic reception at the Morelia Film Festival, the Zurich Film Festival, Full Frame Documentary Film Festival, Sheffield Doc/ Fest, Guadalajara Film Festival, and Ambulante Film Festivals, among others. It begins with the image of a wall-eyed youth captaining a boat, like a character from Greek myth journeying to a waterlogged kingdom. In one of the film's many abrupt cut-aways, the camera shifts to his perspective to gaze over the prow, journeying through the courtyards of half-submerged buildings, the reflective surface of the water mirroring the sky and the ruins of the flooded village of San Marcos.

Betzabé García, who grew up in nearby Mazatlán and became interested in the story of the town while on tour with her youth theater group, spent four years making *Los reyes del pueblo que no existe*. With over eight months of filming on location, her dedication shows. The film unfolds in a series of minimalist scenes that paint a full picture of the recent history of the now almost deserted San Marcos, flooded by the building of the Picachos Dam in the war-torn Sinaloa region, often cited as the birthplace of the deadly cartel wars. The takes capture a mood that is at once delightfully absurd and tinged in a desperation as slow and quiet as the rising of the tide: a man sails across the screen on a flat gondola between empty whitewashed buildings; a horse delightedly rolls in dust as his owner tells of seeing a young man murdered in the same field; a young boy plays a solo concert on a homemade drum set in the upstairs window of a flooded building; during one long take one of the village's only children sits on her father's shoulders and bats at wind-chimes only to be have her head repeatedly knocked with the clapper.

The political dilemma of the doubly-menaced townspeople, flooded and faced by the constant threat of cartel violence, reveals itself slowly, like the passage of time itself in San Marcos. One of García's challenges for the film was that the townspeople were reluctant to speak of the rising violence of the drug cartels, fearing for their safety. Images and references to that violence provide a subtle undercurrent to the film that is best appreciated during a second or third viewing. Sound designer Cristian Giraud's innovative soundscape, which includes hollow, other-worldly tones created by manipulating the sound of the wind-chimes in the church, are all entirely based on sonic material recorded in the town. Droning streetlights and insects, as well as the sound of water, sometimes evoke the low keening rumble of a horror movie. As Giraud commented during the Ambulante screening on October 2, 2015 at the Echo Park Film Center, the din is an aural illustration of the reclamation of the town by its natural surroundings.

Despite the destruction surrounding them, one character in the film maintains a particularly upbeat attitude about his situation: Jaime, featured on the poster on a donkey picking his way congenially through the flooded town, like a character from Faulkner. Jaime also supplies the film's title, observing that he and the few other remaining inhabitants are the kings of San Marcos, having taken up residence in its best houses and availed themselves of the spoils of those who fled. In one scene, he and his wife Georgia dance to radio station cumbia music and reminisce about the early days of their courtship, happy just to be together and have each other's company. While Jaime's embrace of his position within the drowned town and his decision to stay represents a realistic attitude, others in the film take contrasting approaches: a character named Miro pessimistically identifies with a cow, as white and beautiful as Europa, stranded on



an island by the rising waters; meanwhile Pani describes his plans to rebuild the town with an idealism bordering on the delusional.

A running theme throughout the film is the presence of a small brass band called Banda Los Jalapeños and composed of young local musicians who play forlornly among the submerged ruins of San Marcos. Their inclusion is a stroke of genius on the part of García, lending to *Los reyes del pueblo que no existe* a neo-realist quality worthy of a Fellini film. When the band appears, the line in the film begins to blur, causing the viewer to wonder whether the film in which they find themselves immersed is a work of documentary realism or a cleverly orchestrated art performance piece, or a sly combination of the two. (Not incidentally, García first visited San Marcos in high school with a touring theatre troop that visited little-reached communities; she returned to make the film after hearing that it had been flooded.)

Perhaps what makes García's still and brilliant film linger so long in the viewer's mind is that her vision of San Marcos represents nothing less than México itself: perilously threatened by violence and standing on the brink of ruin, yet stubbornly, holding on to life and still celebrating its small joys—friendship, music, and the beautiful, merciless, and often overwhelming adventure of being alive in the world, come what may.

Audrey A. Harris, University of California, Los Angeles

*Solo*. Dir. Guillermo Rocamora. Uruguay, 2013. Dur. 88 min.

Ahora que Fede Álvarez, con el permiso de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, se acaba de convertir en el director uruguayo más internacional de todos los tiempos tras su consolidación en Hollywood con su atractiva *Don't Breathe* (2016), no está de más echar la vista atrás para encontrarnos con algo más cercano al imaginario uruguayo. *Don't Breathe* no deja de ser un producto completamente hollywoodiense de un director que trabaja por y para el mercado americano.

*Solo* es una coproducción uruguaya, argentina y holandesa y ópera prima del director charrúa Guillermo Rocamora que obtuvo los premios para la postproducción en Ventana Sur y en el Festival Internacional de La Habana, así como el premio a la Mejor Opera Prima en la trigésima edición del Miami International Film Festival.

El film propone una mirada introspectiva a la vida del sargento Nelson Almada (Enrique Bastos). Un hombre movido por un único motivo, su música, y con el objetivo inconsciente de encontrar su lugar en el mundo. El sargento Almada está sumido en una espiral depresiva que afecta tanto su vida personal como profesional. El comienzo en negro, donde sólo escuchamos las órdenes militares de formación, presagia la oscuridad en la que está sumergida la vida de Nelson, cuya única luz viene de la música, como insinúa la brusca transición a través de la cual se introduce en escena la *Banda de Músicos de la Fuerza Aérea Uruguaya*, de la que Nelson es trompetista solista y a la que dirige en formación hasta la llegada del capitán que lo exime a una posición de irrelevancia sostenida que se mantiene durante todo el largometraje. La fuerza aérea ocupa un lugar en la vida de Nelson en tanto que da cabida a la banda, a la cual dedica gran parte de su tiempo, pero que ni lo llena ni resuelve su desdeñada existencia entre marchas militares y conciertos populares de los que forma parte de manera mecánica. Es su música, y no la de otros, la que da significado a una vida sin otro sentido aparente.

Nada, ni su esposa que lo abandona sin aviso desapareciendo sin volverlo a contactar; ni su madre, necesitada de ayuda por la edad, autoritativa y rencorosa de un hijo que para ella es un fracaso; ni siquiera Beba (Rita Terranova), criada, cuidadora de su madre y madura alma solitaria con la que establece un presagiable *affaire* que se materializa gracias a la comodidad y seguridad que provee la relativa familiaridad de esta singular pareja, hacen que Nelson encuentre una meta que le permita llevar una placentera estancia en este mundo.

Su existencia sólo tiene una guía que lo atrae irresistiblemente hacia ella, esa música que forma parte fundamental de la diégesis del filme. Rocamora, co-guionista junto a Javier Palleiro, ofrece una clara metáfora del sino al cual está destinado Nelson en las acciones de un pingüino en un documental que este último ve junto a Beba: “Los investigadores nos explicaron que incluso si lo trasladáramos de vuelta a la colonia, de inmediato el pingüino volvería hacia las montañas. Pero, ¿por qué?”. Esta pregunta incontestada es a la que da respuesta el film en su escena final.

En un intento de transformar su opaca existencia, Nelson se inscribe en un concurso de canciones inéditas junto a lo más parecido a un amigo que el sargento tiene, Edgardo Silva (Fabián Silva), otro de los músicos de la banda. En la preparación para el concurso es cuando por primera vez Nelson empieza a virar su rumbo vital. Los encuadres repetitivos desde la entrada de su casa en un plano profundo que denota la monotonía del hogar, sus comidas solitarias en la cocina en primer plano o incluso los *traveling* de sus viajes solitarios en motocicleta dejan de repetirse y dan paso a otros espacios dentro y fuera del hogar que cambian la actitud periódica e invariable del protagonista, al que incluso llegamos a ver sonreír por primera vez y resolver problemas que anteriormente hubiesen sido insalvables. Nelson y Silva avanzan en el concurso hasta que el primero es elegido para representar a la banda en las Festividades que celebran los avances científicos del Uruguay en la Antártida, a celebrar en la Base Antártica General Artigas durante la misma fecha en que se disputa la final del concurso. Esta distinción lo ofusca, lo devuelve a ese sin sentido que es su vida, no es capaz de pedirle al capitán que cambie la fecha como hace creer a sus compañeros, no encuentra una solución al problema. A partir de ese momento, la actitud de Nelson hace presagiar una posible desertión, todo se ha vuelto gris, ni siquiera hay nadie que venga a despedirlo a los pies del avión militar que lo va a transportar al continente blanco. El avión parte y no sabemos si Nelson va en él. El suspenso se mantiene en el plano de resituación que muestra una montaña en la Antártida, reminiscente de la metáfora del pingüino, hasta que un plano medio corto muestra a Nelson con una sonrisa de admiración y felicidad que contradice su vida anterior. Solo en un lugar en el que *siempre se debe ir acompañado*, el sargento Almada parece haber encontrado finalmente su lugar en el mundo al que siempre había estado destinado.

El arduo camino que significa la búsqueda de una identidad o simplemente de un futuro para alguien que no se ajusta a los estándares comunes de la sociedad no siempre tiene el final esperado. Guillermo Rocamora parece decirnos que no hay que desesperarse y desistir y que, como Jean de La Fontaine dijo una vez, “a menudo encontramos nuestro destino por los caminos que tomamos para evitarlo”.

Joaquín Florido Berrocal, Southern Illinois University-Edwardsville