

## REVIEWS

### Review Essay: Literature and History in the Americas

- Dean, John E. *How Myth Became History: Texas Exceptionalism in the Borderlands*. Tucson: U of Arizona P, 2016. 231 pp. ISBN 978-0-8165-3242-1.
- García, Mario T. *Literature as History: Autobiography, Testimonio, and the Novel in the Chicano and Latino Experience*. Tucson: U of Arizona P, 2016. 190 pp. ISBN 978-0816533558.
- Rojo, Juan J. *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968: Shifting Perspectives in Literature and Culture since Tlaltelolco*. New York: Palgrave-Macmillan, 2016. 191 pp. ISBN 978-1137558976.
- Wolfenzon, Carolyn. *Muerte de utopía: Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. 304 pp. ISBN 978-9972515552.

How do we tell stories about the past, and what is the implication of these stories for understanding the history and current reality of the Americas? I analyze four works of literary criticism that address these questions.

The essay begins with Wolfenzon's *Muerte de utopía: Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*, which discusses fiction from across the Americas. She contemplates the repeated metaphor of the island and insularity in literature to understanding Latin America. The review then discusses two works that focus on a narrower geographical location. Mario T. García's *Literature as History: Autobiography, Testimonio, and the Novel in the Chicano and Latino Experience* focuses on life-writing produced in the US, although it does not center on a specific metaphor. John E. Dean's *How Myth Became History: Texas Exceptionalism in the Borderlands* concerned with how Texas became part of the United States, is the only work to focus extensively on the 19<sup>th</sup> century. Finally, Juan J. Rojo's *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968: Shifting Perspectives in Literature and Culture since Tlatelolco* engages with ideas of a single moment in history, the student uprising and subsequent massacre of protestors in Mexico City on October 2, 1968 through literature, film, posters and museums.

Wolfenzon approaches works of historical fiction that react to an outside power and reject normalcy and linear histories. As she explains, these novels are involved in "trastorno, duplicidad o duplicación, que los lleva a desdoblarse y referir dos tiempos históricos a la vez..." (Wolfenzon 31). She argues that these are double novels and all, in some way, resemble an island. This island is one that balances or floats "al final de tiempo, o se mimetiza con el mar o con la tierra, o con el vacío en torno a ella, isla concreta unas veces pero, conceptual o imaginaria otras" (Wolfenzon 31). Wolfenzon's concept is quite unlike Cuban critic Antonio Benítez-Rojo's repeating island. This concept appears, she argues, through the Argentine writer Antonio di Benedetto's trilogy *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) and *Los suicidas* (1969), the Cuban writer Ricardo Arenas' *El mundo alucinante* (1965), the Mexican writer Carmen Boullosa's *Cielos de la Tierra* (1997) and *Duerme* (1994), the Peruvian writer Enrique Rosas Paravicino's *El gran señor* (1994) and *Muchas lunas en Machu Picchu* (2006) and Argentine writer, Abel Posse's novels *El largo atardecer del caminante* (1992) and *Daimón* (1978).

The first chapter of *Muerte de utopía* shows how di Benedetto's work compares colonial Paraguay to an unnamed city in post-World War II Latin America, likely Buenos Aires, in order to prove that Latin America is a peripheral condition (Wolfenzon 97). This example showcases Wolfenzon's innovative reconceptualization of insularity. She then discusses Arenas' novel, which reinterprets the life and work of the Dominican priest Fray Servando Teresa de Mier. The chapter includes an array of diagrams that confuse the reader rather than clarifying Arenas' work. Moreover, the notion of the island is not as strongly argued in this chapter. Wolfenzon then turns to Boulosa's novels and she convincingly argues that the novels show how Mexico covered up an Aztec past with "una aparente modernidad occidental y con un discurso superficial de integración nacional" (Wolfenzon 147). The critic's approach is rooted in Octavio Paz's 1950 *Laberinto de la soledad*, and the work of French philosopher Jean-François Lyotard, whose work was translated and circulated in English by the late 1980s and early 1990s. More recent interventions that interpret these cultural commentators and theorists may have better served the argument. The final chapter analyzes Rosas Paravicino's work and parallels the second chapter, as both works, in Wolfenzon's view, deliberately rewrite history. Wolfenzon's superb analysis of the individual novels does not always clearly relate to the idea of insularity. Nevertheless, it successfully ties together an unlikely group of novels.

García's *Literature as History* also engages with historical fiction. Rather than organizing his thoughts around single metaphor, García advocates reading literature, particularly autobiography, testimonio and novels that are similar to life-writing, as a way to understand the lived experience of Chicano and Latino people in the United States. This work culminates García's life of achievement and advocacy in Chicano studies and on several US university campuses. *Literature as History* engages with Latino and Chicano writers of diverse backgrounds. Indeed, it begins by studying the memoirs of one of García's professors, Ramón Eduardo Ruiz Urueta's *Memories of a Hyphenated Man* (2003). It also analyzes writing by those who consider themselves Mexican American, such as Frances Esquibel Tywoniak, whose 2000 autobiography, *Migrant Daughter: Coming of Age as a Mexican American Woman*, was written in collaboration with García. This chapter, and others, advance the idea that feminism and gender are not a single issue for a single chapter. Indeed, several chapters, such as those that deal with gendered transitions from Central American writers Dianne Walta Hart (in collaboration with Yamileth López) *Undocumented in LA: An Immigrant's Story* (1997) and Evelyn Cortez-Davis *December Sky: Beyond My Undocumented Life* (2005) and a chapter on Chicano anti-war protests in Stella Pope Duarte's *Let Their Spirits Dance* (2002). These analyses and approach are important. Nevertheless, literary studies had already established that fiction and lifewriting are worthwhile ways of understanding distinct historical periods. That being said, García applied this existing approach to great effect and his critical interventions can illuminate these literary works and the Chicano or Latino experience for the specialist and non-specialist reader.

Dean's *How Myth Became History* also uses literature to better understand the past. He explores fiction to trace the development of distinct cultures in the Texas-Mexico borderlands. He begins by asserting that scholars have established that the archive privileges certain types of knowledge, and that fiction and recorded oral history offer insights that the archive does not (Dean 13-15). *How Myth Became History*, significantly, departs from this standpoint to employ Mexican, Mexican American and US American historical accounts. Dean's first chapter analyzes Walter

Prescott Webb's *The Texas Rangers* (1935), Américo Paredes' *George Washington Gómez* (written in the 1930s, published in 1990), and Rolando Hinojosa's *The Valley/Estampas del Valle* (1972). It explores the absence of a Mexican national myth after independence and argues that this had negative effects on Mexico. In his view, this then made Mexico vulnerable to US occupation (Dean 47). Dean's work is situated in a careful study of history, and each chapter surveys beliefs by the US, Mexican Americans and Mexicans. Dean's second chapter analyzes the annexation of Texas through Ignacio Solares' *Yankee Invasion: A Novel of Mexico City* (published as *La invasión* in 2005, translated in 2009). The third chapter criticizes manifest destiny by analyzing Cormac McCarthy's *Blood Meridian: Or Evening Redness in the West* (1985). *How Myth Became History* compares McCarthy's protagonist, who sucks blood out of his victims, to the US' "God-ordained" expansion. The fourth chapter focuses on Carlos Fuentes' *The Old Gringo* (1985) as an example of historical fiction that speaks from history's gaps in memory (Dean 105). Dean notices that "the archive has conditioned the old gringo to imagine that his presence is more valuable than the Mexican Presence" even, or especially, when he is in Mexico (Dean 113). *How Myth Became History* then turns to Katherine Anne Porter's 1930 short story, "Flowering Judas," about the Mexican Revolution. It compares the protagonist's desire to teach indigenous children English to US domestic policy in the Southwest. By analyzing this story, moreover, Dean convincingly shows that "A knowledge community that refuses knowledge from other knowledge communities becomes a stagnant system" (Dean 140). His final chapter's focus on Arturo Islas' *The Rain God: A Desert Tale* (1984) shows that a border, what lies between two sides, can work for good and evil. "When it separates individuals from communities it can destroy, but when it joins them, it can heal" (Dean 164). His conclusion reminds us that the US' refusal to "question its myth of exceptionalism," which begins in the archive, remains relevant today.

Juan Rojo's *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968* is similar to that of Dean. Rojo deals with understanding a narrower series of historical events. His introduction surveys the multiple historical, political, literary and cinematic interventions about the massacre in Tlatelolco in 1968. It explains why *Revisiting the Mexican Student Movement* has opted to explore cultural representations. As Rojo argues, "the political realities following the student massacre in Mexico created an atmosphere in which representation of these events through traditional historical narratives such as newspapers, and, later, school texts was not a viable possibility" (15). Like García's *Literature as History*, Rojo begins with a study of testimonio. Luis González de Alba's *Los días y los años* (1971) offers a truthful version of the events without nuance. In Rojo's view, this lack of nuance makes apparent that anyone remembering past events forms part of a reality that was constructed in its historical moment; in his view, this reality continues to be constructed through the ways society commemorates these events (48). After setting the stage with this perspective, Rojo moves on to ignored voices in "posters, placards, pamphlets, graffiti, as well as films such as *Rojo amanecer* (1989), *El bulto* (1991), and *El grito*" (1970) (Rojo 51). This chapter, and another chapter that deals directly with *Rojo amanecer* and *El bulto*, exemplify his skill. He shows that the way we remember events has no specific origin. That is, *Remembering the Mexican Student Movement* draws on the theories of Deleuze and Guattari to explore relationships between and among these various cultural manifestations within a rhizomatic frame. Moreover, this approach, I believe, leads to Rojo's attention to gender. A subsequent chapter, which deals with Roberta "La Tita" Avendaño Martínez's *De la libertad y el encierro* (1998) is dedicated to the

female experience of incarceration. This is not the sole analysis of gender and sexuality; his work reminds us that these questions are relevant to multiple works. Rojo concludes by discussing recent memorials in a museum in Mexico City, and the struggle to include the description of events in Tlatelolco in any official history.

Wolfenzon, García, Dean and Rojo encourage us to pay attention to how we select stories, how we tell them, and what ways other approaches – such as a sustained attention to gender, or the inclusion of visual cultures and museums in our analyses – can add to our understandings of the past.

Rebecca Janzen, University of South Carolina

### Review Essay: The Irresistibility of the Canon

Bell-Villada, Gene H., editor, *Gabriel García Márquez in Retrospect. A Collection*. Lanham, MD: Lexington Books, 2016. 288 pp. ISBN: 978-1498533386.

Popovic Karic, Pol. *En pos de Juan Rulfo*. Mexico City: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, 2015. 268 pp. ISBN: 978-6074019834.

—, and Fidel Chávez Pérez, editors, *Jorge Luis Borges. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Mexico City: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2016. 277 pp. ISBN: 978- 6075240312.

Taken together these three single-author studies remind us of the persistence of a (male-dominated) canon of twentieth-century Latin American literature. After so much has been written about Borges, García Márquez Rulfo, these collections seek to convince us that there is still something (much?) left to be said. Or, at the very least, and to use Bell-Villada's words, that there are some "truths that bear being told more than once" (xi). In so doing, these books, and others like them, raise the question of whether criticism can, or should, keep the interest in these authors alive for another generation.

*Gabriel García Márquez in Retrospect*, edited by one of the foremost critics of García Márquez, Gene Bell-Villada, is one of a number of recent publications that looks at the Colombian author's *oeuvre* but it is perhaps the first since his death in 2014. Other examples include: Gerald Martin, *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez* (Cambridge UP, 2012); Philip Swanson, editor, *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez* (Cambridge UP, 2010); and Raymond L. Williams, *A Companion to Gabriel García Márquez* (Tamesis, 2013). The recent opening of the archives at the University of Texas, Austin can only serve to add to this list. The dedication reads "To all Gabo fans, everywhere," and the editor's passion for his subject which through in the Introduction. The observation that the first print run of *Cien años de soledad* sold out in a month reminds us that one reason we may return to the same texts time and again is because of the pleasure they bring us. Aside from the enjoyment many readers derive from reading Márquez's work, several chapters in the volume also offer passing hints about the keys to his success and the now all too familiar processes which play a part in the canonization of an author. Nicholas Birns and Juan E. De Castro, in a chapter exploring Gabo's legacy, for example, note the

array of literary prizes he won including, of course, the Nobel Prize for Literature but, they also observe, that he and “his disciple Isabel Allende” were the only Latin American authors to be included in Oprah Winfrey’s “popular canon” created through Oprah’s Book Club (4).

Unsurprisingly, most contributions tend towards confirming the significance of García Márquez in the context of Latin American and even world literature. References to the author’s “quasi-mythical status across Latin America” and the like are not uncommon and occasionally tend towards the hyperbolic (Bell-Villada xxii). The reader of this volume is certainly is encouraged not to underestimate García Márquez’s significance as, for example, when Birns and De Castro present a most interesting argument that the creation of Macondo legitimized Anglophone authors to introduce new places into their fiction which would not otherwise have been considered worthy of a place in fiction.

As I have suggested elsewhere, the practice of creating literary genealogies is another way in which authors are incorporated into canons. Thus, Edith Grossman, the translator of García Márquez’s works into English, takes the reader on an exciting, fast-paced trip through the centuries tracing “a line of influence, acquired by means of translated books, that runs from Miguel de Cervantes to William Faulkner to Gabriel García Márquez” (41). She places García Márquez’s name alongside other “greats” of world literature.

In the context of so much praise, Héctor Hoyos’ chapter stands out as a useful counterpoint. Indeed, we would do well to apply Hoyos’ astute remarks on the negative effects of canonization to our considerations of other canonical authors. Hoyos begins by noting that: “Homage can be trite, and institutionalization stultifying” (103). In order to avoid the pitfalls of consecration whereby “Canonization shares the values emblazoned in the Real Academia’s coat of arms: ‘limpia, fija, y da esplendor’” we need to unlearn what we know and approach with fresh eyes or, as he puts it, approach the texts in the same way as the characters in the opening chapter of *Cien años* approach ice (Hoyos 109). For Hoyos, this means exploring César Aira and Fernando Vallejo’s more irreverent responses to the Colombian author. Hoyos is not calling on us to cast canonical authors aside. Rather, he cautions us to avoid “commonplaces,” “to unlearn what we think we know and to read [the authors] more thoroughly” (112), “to resituate, rather than to exceptionalize” (113).

Although, as Hoyos points out, there is an established narrative surrounding García Márquez’s “ascent to literary glory,” the volume does strike some balance in its treatment of the author’s extensive and wide-ranging oeuvre (107). Thus, it is divided into four parts, “Oeuvre, Background, Legacy,” “Re-reading the History of Macondo,” “Later Works” and “Other Genres, Other Media.” As well as the aforementioned chapters by Birns and De Castro and Grossman, the first part contains chapters by Regina Janes, who analyzes death and politics as they intermingle the fictional and the autobiographical. Translation is an issue again in “García Márquez and *Mamagallismo*.” Here, a mistranslation in the English version of *Los funerales de la mamá grande* inspires Marcela Velasco’s use of the polysemous concept of *mamagallismo* as a lens through which to understand Márquez’s writings. The result is to locate García Márquez firmly within Colombian and specifically the Baranquilla and Greater Magdalena context whilst also recognizing the role the author played in disseminating “the practice and attitude of *mamagallismo* through his work” (60).

Part II is devoted to re-readings of *Cien años*. Bell-Villada, who is also responsible for the fine translations of some of the other chapters, sets the record straight on the “rigorous and consistent” naming conventions in the novel and outlines characteristics shared by characters with the same name (75).

In her chapter on the blindness experienced by Úrsula as a form of enlightenment, María del Mar López-Cabrales suggests that *One Hundred Years of Solitude* continues to be so widely read because “From every nook and cranny [...] something surprising comes our way” (78). As critics, like other readers, continue to be surprised by the works of canonical authors they continue to produce criticism, make new connections and confirm the canonical status in a self-perpetuating circle that, depending on your point of view, is vicious in the way it keeps the focus of our attention on a select few authors/texts, or virtuous in that it allows us to return time and again reliving the pleasure with new insights added each time.

As new critical approaches emerge so too do they offer us opportunities to reread canonical texts. The potential of such revisitings is well illustrated by William Flores’ chapter analyzing the “ecological consciousness” of *One Hundred Years of Solitude*, as well as by a number of essays in Pol Popovic Karl’s study of Rulfo (89).

Parts IV and IV of the Márquez retrospective focus on later fiction and other genres and media aiming to capture the full range of García Márquez’s outputs. Michael Wood and Olivia Vázquez-Medina produce insightful readings of *El General en su laberinto* and *Of Love and Other Demons*. The other two chapters by Rubén Pelayo and Fernando Valerio-Holguín focus on the short stories with the former reminding us of Bell-Villada’s assessment that even without the publication of his novels García Márquez would still have had a place in literary history. In a similar vein, a second chapter on *Of Love and Other Demons* by Ignacio López-Calvo opens with an argument for revisiting this novel in particular in order to recognize the contribution that García Márquez made to Spanish-language humorous fiction. Whilst Hoyos reminds us not to overvalue texts, these chapters point to the disservices that can be done when texts which might otherwise merit more attention are overshadowed by an author’s single “masterpiece.”

In Part IV, Robert L. Sims invites us to disregard the boundaries between the different genres to which García Márquez contributed as he presents a convincing argument for seeing *Chronicle of a Death Foretold* as “an experiment in autobiography” that drew on García Márquez’s early journalistic work and which was later taken up in his memoir *Vivir para contarla* (202). Rudyard J. Alcocer and Haley Osborn provide an overview of the author’s interest in cinema as well as a discussion about why some of the film adaptations of his novel have not been as successful as might have been expected. Zhanna Gurvich brings the volume to a satisfying close and provides readers with wonderful images, as well as a rare and fascinating insight into her experience and the decisions she made as an Associate Set Designer for the Broadway production of *Chronicle of a Death Foretold*. These final two chapters illustrate well how an author’s works can take on a life of their own when they are adopted and adapted by other media. The result introduces the work to new audiences, reconfirming and adding to the cultural capital of the original.

In the same way that the death of García Márquez inspired Bell-Villada to pay “homage to his total oeuvre” (xi), Pol Popovic Karic’s *En Pos de Juan Rulfo* takes advantage of the centenary of Rulfo’s birth to add to a growing body of work written and published around the 60<sup>th</sup> anniversary

of the publication of *Pedro Páramo* in 2015 and the centenary of Rulfo's birth in 2017. See, for example, Pedro Ángel Palou and Francisco Ramírez Santacruz's *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras* (Iberoamericana, 2017). Such commemorations, of course, remind us of the canonical status of these authors and introduce them to new generations who are invited to affirm their ongoing significance.

*En pos de Juan Rulfo* is a single authored collection of essays which goes against recent trends in Rulfo criticism. Perhaps feeling that the study of Rulfo's literary work has been prioritized for too long, or that the study of it has been exhausted, increasingly, studies about Rulfo invite us to look beyond his fictional output (slender as it is compared to that of García Márquez) and consider his photography and work in film. Nuala Finnegan and Dylan Brennan's edited collection of essays, *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film* (Legenda, 2016), is among the most recent contributions to this trend. Nevertheless, Popovic Karic shows us that there is still scope for the "traditional" literary focus. Those chapters which look across Rulfo's fiction, such as "La ironía en la obra de Juan Rulfo" and "Los Hijos en la obra de Juan Rulfo," are particularly impressive.

The Introduction, like that of Bell-Villada, adopts a personal approach written in the form of a letter to Rulfo looking back after years of studying his work. The essays in the collection show good attention to detail and present clear arguments with a strong structure. I like the list of "Fuentes consultadas" at the end of each chapter, but this feature is also indicative of how this is more a collection of (extended) essays rather than a book with an overarching thesis. Indeed, the Introduction describes the book as "una antología de 12 ensayos" (13). This lack of a unifying thread is perhaps the most disappointing aspect of the collection. Even allowing for the fact that this is a collection of essays, there does not seem to be a logical order to the chapters and no explanation is offered for the chosen order. There is also no cross-referencing among the essays which would have encouraged readers to explore the collection. In the end, these isolated essays give snapshots rather than the benefit of a sustained engagement that the author's expertise could certainly provide. That said, this loose structure also means that the individual texts would be accessible for students without requiring them to read the whole thing and most readers will probably choose to dip in and out according to their own interests rather than read the collection from cover to cover.

Perhaps one sign of a canonical text is that it can support multiple readings. The varied approaches on show in this volume would seem to support this assertion. The first essay draws its theoretical framework from Plato, Booth, Hutcheon and Kierkegaard to study the different types of irony in "La Cuesta de las Comadres" and "En la madrugada," *Pedro Páramo*, and *El gallo de oro*. The use of Kierkegaard's conception of irony to understand the escapes into dreams, madness and alcohol of Susana San Juan and Bernarda Cutiño is particularly striking. Another chapter provides a Lacanian reading of the significance of the sons, Pedro and Euremio, in *Pedro Páramo* and "La herencia de Matilde Arcángel." A third chapter, "El cartesianismo en 'El día del derrumbe'" de Juan Rulfo," compares Descartes' *Discurso del método* and "El día del derrumbe."

As well as the aforementioned chapters which look across *Pedro Páramo* and *El llano en llamas*, there are also chapters on the novel and on individual short stories. The highlights for me were two of the chapters on *Pedro Páramo*. In "Las mentiras en *Pedro Páramo*" close attention to detail enables the author to highlight the contradictions in the text including, for example, the way

in which the reader is told that the road to Comala will be uphill only to find, pages later, that the characters are descending into the town and the fact that Juan is inconsistent in identifying the causes of his death. The chapter “El momento inicial de *Pedro Páramo*” proposes that there are three pivotal moments in the novel beginning with the “momento inicial” when Pedro Páramo and Susana San Juan are playing together as children. It is to that first moment of youth and optimism with Susana to which, Popovic Karic argues, Pedro Páramo constantly strives to return. These chapters reminds us of the rewards of re-reading and of paying attention to even the smallest details.

Also published by the Tecnológico de Monterrey, *Jorge Luis Borges. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos* aims to shed new light on one of the most studied Latin American authors of the twentieth-century. The Introduction to this volume, which comprises ten chapters by different authors, is simple and provides an overview of the chapters and noting “la diversidad de acercamientos literarios, sintácticos, filosóficos, semiológicos y sociales” (9). This description, however, barely seems to do justice to the range of approaches found here. Some chapters adopt more traditional approaches to literary criticism but even these have an ambition which is striking in the way that they seek to make connections across different texts. Sánchez Benitez explores time in Borges’ oeuvre; Graciela Tissera seeks to identify a unifying thread across all three of Borges’ collections of poetry; Dolores Rangel does likewise for his essays; and Luis Quintana Tejera notes the importance of the ‘other’ before providing a more sustained analysis of “El otro.” Alongside these chapters are others which adopt innovative approaches; the other chapters have the potential to inspire similar work in relation to other canonical authors. It should be noted that the collection is not unique as similarly innovative approaches that have been seen recently in the journal *Variaciones Borges*, published by the University of Pittsburgh.

Olea Franco’s excellent chapter combines intellectual biography exploring Borges’ knowledge of Mexican literature with a study of Borges’ reception in Mexico. Similarly Antonio Cajero Vázquez analyzes the dissemination of Borges’ work in Mexican publications in the 1920s and highlights differences in the versions of Borges’ work which appeared there and those found elsewhere. These chapters provide examples of approaches which can reinvigorate criticism about canonical authors as well as acting as useful antidotes to nationally focused approaches which ignore the ways in which texts circulate and resonate in often unanticipated ways. By connecting Borges, Fuentes and Augusto Monterroso, for example, Olea Franco is able to point to a “revaloración de la lengua Española” (25), and Cajero Vázquez is able to suggest that while Borges did little to promote his work in Mexico, the way in which it was publicized enhances our understanding of processes of communication among authors in Spanish America and points to “la solidaridad en la difusión de la obra ajena” (249).

Borges’ passion for revisions is highlighted again in Daniel Zavala’s study of the collection of essays *Discusión* in which he studies those texts as well as the circumstances of their publication, revision, and compilation. For Zavala, these essays mark a critical turning point after Borges had disavowed earlier essays by leaving them out of his *Obras completas*. Underscoring the potential of looking beyond an author’s fictional output, Zavala notes that Borges was a prolific author of prologues and “un reto mayor para la crítica sería un estudio completo de los prólogos redactados por Borges: prólogos para sus obras y prólogos para obras ajenas” (69). Surely the same could be said about many other canonical authors.

The possible new lines of enquiry that the prologues (and epilogues) may open up is exemplified within this collection by Liliana Weinberg who uses the prologue to *En diálogo*, which Borges wrote with Osvaldo Ferrari, as a starting point to argue for an understanding of the author which takes into account “ese espacio de sociabilidad artística e intelectual con el que Borges y su propia obra dialogan” (90). In turn, the chapter by Luis Vicente de Aguinaga illustrates Weinberg’s argument. It takes details of Borges’ friendship with Adolfo Bioy Casares and uses them to try to pinpoint the shift in Borges’ work which Aguinaga identifies between the story “Pierre Menard, autor del Quijote” and *Crónicas de Bustos Domecq*. This change, Aguinaga argues, takes Borges away from the introspective author we see in his best known stories to being another, more humorous writer.

Felipe Ríos Baeza approaches Borges’ “Pierre Menard, autor del Quijote” via Roberto Bolaño and Miguel de Cervantes Saavedra and reminds us that texts are connected to other texts via intertextuality as well as through the relationships among authors. In so doing, Ríos Baeza, like so many other contributors to the three books under consideration, reminds us that as new authors engage with old ones, so too are we as readers constantly invited to reread and review. Furthermore, as Pol Popovic Karic notes in his concluding remarks to the Introduction, this is a never ending circle in which we as critics are equally involved as our readers will also bring their own readings to the criticism and may reconsider their interpretations in light of it. Ultimately, Popovic Karic concludes, “Parece que el juego literario nos ha encerrado de nuevo en una bolita mágica cuyas capas concéntricas y multifacéticas nos permiten convivir con distintos tiempos, mentes y vidas humanas rompiendo el molde de *deshumanización* borgeana” (11). We may, and I would say should, have (many) reservations about the perpetuation of a restricted canon of twentieth-century male authors whose work fits into established versions of Latin American literary history dominated still by the *Boom*, its precursors and aftermath. Such a canon not only wrongly excludes many authors but also impoverishes us as readers. Nevertheless, it is hard to deny the seductiveness of being part of this “bolita mágica,” part of a community of readers and authors in dialogue with one another. This attraction is particularly strong when, as the volumes discussed here showcase, there are so many new and exciting ways of engaging with these familiar texts.

Sarah E.L.Bowskill, Queen’s University Belfast

## REVIEWS

Adriaensen, Brigitte y Gonzalo Maier, editores. *Todos los mundos posibles: una geografía de Daniel Guebel*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015. 332 pp. ISBN: 978-9508453340.

Desde su título, *Todos los mundos posibles: una geografía de Daniel Guebel* demuestra que la crítica literaria argentina actúa como un universo cuyo desplazamiento diverge, afortunadamente, de otros sistemas más convencionales, divididos entre los “autores- marca” de la industria editorial al uso y el autismo curricular de las publicaciones universitarias. Ya no se publica ensayo literario: eso es al menos lo que señalaba el reportaje publicado el pasado junio en el diario *El País* bajo el título de “La gran mutación del ensayo”

([https://cultura.elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497290102\\_839562.html](https://cultura.elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497290102_839562.html)), en el que algunos de los editores más influyentes afirmaban su exclusión de los catálogos (lo acusaban de “petulante”), en favor de un ensayo de actualidad que busca “informar y entretener”. “Igual que desapareció el cine de arte y ensayo más duro”, apostillaba Miguel Aguilar, editor de *Taurus y Debate*, “también ha sucedido con el ensayo escrito más hermético, autorreferencial: ante tal oferta cultural y de ocio, hoy el lector necesita algo más atractivo y disfrutable”. Mientras los grupos editoriales miran para otro lado, habrá que rastrear en los catálogos de *Beatriz Viterbo*, sello que publica nuestro libro, *Eterna Cadencia*, *Adriana Hidalgo*, *Mansalva*, *Cactus*, *Cuarto propio* o *Manantial* para comprobar que aún hay espacio para la reflexión literaria y su mercado de siempre, es decir, independiente y a contracorriente.

*Todos los mundos posibles* representa incluso una apuesta más arriesgada, pues sitúa en primer plano la obra de un escritor sobre todo destacado, en el ámbito de la crítica, por la poca atención que había merecido. Hace ya más de una década que Damián Tabarovsky afirmaba, en su *Literatura de izquierda* (2004), que era “absolutamente inadmisibile que la crítica –y los escritores- no registr[aran] la radicalidad de novelas como *Matilde*, *El terrorista* o *El perseguido*” (27), una declaración que podría prolongarse en la introducción a *Todos los mundos posibles* (“Hacia un mapa de Daniel Guebel”) y en artículos interiores como el que escribe Alberto Giordano, donde se abunda en la cuestión: “con el paso de los años, casi todos sus compañeros (Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, incluso Martín Caparrós) lograron posicionarse con una identidad definida dentro del campo literario—la intervención de la crítica, sobre todo la académica, fue decisiva en este proceso—, menos él, que quedó relegado a una especie de segundo plano [...] acaso por variar continuamente de estilos y temáticas, con una inconstancia que desconcierta” (62). De hecho, podríamos decir que a pesar del ya indiscutible reconocimiento entre los círculos locales, Guebel se ha mantenido en una posición casi anónima fuera de este escenario, en parte por la escasa difusión internacional de una narrativa que, hasta la más reciente y aplaudida aparición de *El absoluto* (Random House, 2017), apenas ha circulado fuera de su país.

El libro que tenemos entre manos parecería dispuesto a reparar esa deuda mediante la delineación de un marco de adhesiones desde el que explorar la obra de nuestro autor. No en vano, ya sus editores, Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier, anuncian en esa misma introducción el cumplimiento “de la máxima guebeliana que entiende la literatura como una forma de amistad” (22), quizás para hacer justicia a un trabajo que, en la eterna disputa por las entradas y salidas del canon, toma un claro partido por su objeto de estudio. En primer lugar a través de la mirada de sus compañeros del iniciático *grupo Shangay*, con artículos de Alan Pauls, Luis Chitarroni, Martín Kohan o uno de sus padres literarios, Héctor Libertella (una recomendación: lean el extraordinario y breve texto que escribe Libertella, “Cuánto cuesta la letra”), y después por un capítulo académico dividido en dos partes: “El país de la política” y “El país de los otros”, que refleja la comunicación fluida que en este particular sistema crítico se produce entre escritores con una considerable soltura teórica y académicos con una notable resolución estilística. El libro termina con una larga entrevista a Guebel, convertido así en un actor que opera dentro y fuera del dispositivo crítico, y una coda firmada por César Aira, sin duda uno de los referentes (omitiré la tentación de agregar “máximo”) para el propio Guebel y la comunidad guebeliana reunida en torno a *Todos los mundos posibles*.

Pero volvamos a la introducción, porque en ella se despliega la cita más operativa dentro de este planeta Guebel en órbita de sus precursores: Lamborghini, Libertella, Fogwill o Aira, quienes a su vez giran en torno a las estrellas mayores de Macedonio, Borges o Duchamp, todos

ellos al ritmo de la galaxia Sterne o Cervantes. La cita de Andriaensen y Maier reza que “la única forma de entrar al canon argentino es, precisamente, escribiendo contra él” (9), una afirmación que, a la vez que muestra el implícito deseo de acabar con las hegemonías literarias, también apunta a su restauración por otros medios.

Con su nómina de escritores y académicos convocados, *Todos los mundos posibles* se inserta en una corriente teórica eminentemente autorreferencial a la vez que extraordinariamente productiva para pensar las literaturas más recientes, dentro y fuera de la tradición local. Hablo de títulos como *Literaturas indigentes y placeres bajos* (Beatriz Viterbo, 2000) y *Espectáculos de realidad* (Adriana Hidalgo, 2007) de Reinaldo Laddaga, el citado *Literatura de izquierda* (Beatriz Viterbo, 2004) de Damián Tabarovsky, los trabajos de Julio Prieto (quien en septiembre de 2011 coordinó el número monográfico de la Revista *Ínsula* en torno a las “Mala escrituras”), *Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Anagrama, 2006) de Graciela Speranza, *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2008) de Sandra Contreras o los libritos que el propio Aira ha publicado en la colección *El escribiente* de esta última casa editora: *Las tres fechas* (2001), *Alejandra Pizarnik* (2004), *Edward Lear* (2004)... piezas de una estética de la creación que si bien hace unos años se abría paso a tientas, descubriendo alternativas en sellos minoritarios, actualmente se advierte plenamente consolidada. Si aplicamos su propia inercia crítica, los recientes contratos editoriales con Random House de Aira o Guebel deberían marcar el fin de la posibilidad abierta por ellos, a la espera de un nuevo Big-bang literario que lleve otros nombres.

Francisco Carrillo, Universidad del Claustro de Sor Juana.

Agosín, Marjorie. *The White Islands/Las islas blancas*. Chicago: Swan Isle P, 2016. 216 pp. ISBN: 978-00983322092.

En el último poemario bilingüe en español e inglés de Marjorie Agosín, *Las islas blancas* (2016), reverbera un viaje lírico hacia “las comunidades Sefarditas [*sic*] desparramadas” (n.p.) por el mundo, pero siempre interconectadas, afectivamente. Michal Held-Delaroza, haciendo hincapié a la obra clásica de Benedict Anderson, se refiere a dichas comunidades en el epílogo del poemario no sólo como comunidades vivenciadas sino también “imaginadas” (214). Como nos acostumbra Agosín, en este poemario lo íntimo y lo imaginado conviven, se nutren o cohabitan en una tensión histórica y política.

Desdoblándose en cuatro secciones (“Las islas blancas,” “Las Llaves de Oro,” “Tan Sólo el Mar,” y “Nocturno Sobre Las Aguas”), *Las islas blancas* insiste en trazar las huellas histórico-culturales judías en las costas mediterráneas, aludiendo al aire, su flora, fauna, y el espíritu isleño. Los poemas de Agosín oscilan entre una intimidad judía (ya sea heredada, recordada o re-imaginada) y un deseo estético de abarcar ciertos espacios culturales y predominantemente judíos lejanos, antiguos o míticos. Esta oscilación exige que la lectora emprenda un viaje nómada y multifacético puesto que lo gastronómico, lo geográfico, lo histórico se entremezclan paulatinamente desde lugares anónimos, Rodas, Creta, Puerto de Chania, la costa adriática, hasta llegar a las tierras continentales de los Balcanes. Dichos lugares también se reaniman a través de metáforas o lo sensorial como: “los vendedores de almendras” (14), “Los Sefarditas/Los viajeros con amapolas” (10), “Tiraban al cielo higos y almendras” (12), y “fragancias de jazmín y granadas” (14). Con cada viaje se suscita una capa gastronómica tal vez para encarnar la cotidianeidad judía vista, imaginada, o recordada.

Si bien la naturaleza de la costa mediterránea empapa los versos de Agosín, ciertas partes de dicha naturaleza se personifican guiando la voz lírica a saborear sus frutos al máximo. Los versos, “Mi padre solía asomarse a mirar al mar” (114), “El silencio envuelve su rostro” (108), “El día de tu muerte” (154) intensifican un tono abrumador y aluden a ciertas posibilidades e historias vivenciadas latentes, redescubiertas, que, al ser rememoradas de nuevo, crean un tono líricamente afectivo. *Las islas blancas* exige que el lector evoque la supervivencia judía aun cuando un poema nos hace la pregunta simbólicamente cargada: “¿De qué color es la tristeza?” (126). Sumergida en sinestesia, haciéndonos pensar en la lírica de Rubén Darío, la colección aumenta su afectividad hacia lo que la voz lírica sólo quizás parcialmente haya podido sentir. *Las islas blancas* privilegia un afecto ampliamente dirigido hacia los lectores para que estemos presentes intensamente. Dicho afecto enfatiza la belleza mediterránea, como el ambiente principal de la obra, cuyo papel parece convocar o simplemente acoger la prosperidad y la destrucción. Agosín lo especifica así: “Iban los judíos de Creta en la embarcación de la certera muerte/Iban asomados despidiéndose del Egeo/Que también tejía palabras tormentosas” (36).

*Las islas blancas* se despliega en un territorio predominantemente habitado por las voces vivaces de mujeres. Las mujeres llenan las páginas de *Las islas blancas* y se materializan mostrando una complejidad subjetiva de fuerza personal, vulnerabilidad efímera, curiosidad inconmensurable. Josefina, una “pequeña mujer de Bosnia” (44), mujeres innostradas, mujeres viudas, mujeres enamoradas, mujeres jóvenes y ancianas, niñas y adolescentes crean, imaginan y rehacen sus propias rutas de viaje plasmadas, como las de los sefarditas mediterráneos, en su coraje, independencia, pasión, rebeldía, pérdidas terribles o momentos victoriosos. En gran parte, las mujeres que habitan el espacio poético de Agosín en esta colección nos hacen pensar en las mujeres de *The Angel of Memory* (2001), *The Alphabet in My Hands: A Writing Life* (2000), *Always from Somewhere Else: A Memoir of My Chilean Jewish Father* (1998), *An Absence of Shadows* (1998), *Melodious Women* (1997), *Starry Night: Poems* (1996), and *A Cross and a Star: Memoirs of a Jewish Girl in Chile* (1995). Todas ellas gozan de poder vocalizar sus visiones, aflicciones, o deseos, para poder conseguir estar en cargo de su propia subjetividad. Así lo anuncia el primer poema, “Su voz,” enfatizado una voz, más que nada, enérgica: “Su voz/un rezo muy antiguo/un canto como una fragancia/Así ella llegaba a casa” (8). Si bien, como Julia Kristeva insiste, siguiendo parcialmente a Mijaíl Bajtín y Gérard Genette, todos los textos inevitablemente dialogan con otros textos, entonces *Las islas blancas* apela sutilmente no sólo a las voces de las constantes musas chilenas, Gabriela Mistral y Violeta Parra, sino también a las mujeres de carne y hueso más allá de un lugar cultural específico. Todas ellas, incluida entre ellas Marjorie Agosín, tienden puentes entre sus propias islas metafóricamente interpersonales, manifiestamente interculturales y palpablemente afectivas en *Las islas blancas*.

Inela Selimović, Wellesley College

Badanelli, Pedro. *Serenata del amor triunfante*. Ed. Noël Valis. Sevilla: Renacimiento Biblioteca de Rescate, 2016. 272 pp. ISBN: 978-841665882.

Pedro Badanelli es un escritor prácticamente desconocido por la crítica hispana. Nació en Sanlúcar de Barrameda (España) en 1899 y murió en Buenos Aires (Argentina) en 1985. Perteneciente a una conservadora familia española de abolengo, se hace sacerdote, pero a la vez se sumerge en el mundo de las letras. Su estilo combina rasgos impresionistas, decadentistas y

modernistas con algunas pinceladas vanguardistas. Sus contactos y amistades incluyen conocidos escritores, tales como Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Alberto Nin Frías y Concha Espina. Sin embargo, no se le ubica dentro de ninguna generación literaria. Sorprende que aunque sacerdote, su homosexualidad no sea del todo un secreto durante esta época y que sus escritos reflejen su preferencia sexual. En 1930 marcha a Argentina para no regresar a España nunca más, salvo una vez en plena guerra civil. En Argentina se afilia al peronismo y aboga por una Iglesia nacionalista argentina, disidiendo de Roma.

Badanelli escribe en verso y en prosa. Entre sus novelas, entre las que se encuentran *Eterno amor* (1927), *Bengalas* (1928), *Lirios de plata* (1931) y *El alba sobre Sodoma* (1969), destaca *Serenata del amor triunfante* (1929). La trama de la novela es sencilla: Los hermanos Juan e Irene Ximenes de Solís, pertenecientes a una familia de alcurnia, se enamoran del guapo marinerero Pepe Riveiro, asistente del padre de ambos, el General de la Armada Don Bautista Ximenes de Solís, con consecuencias fatales para todos. Aunque es típico de muchas novelas arraigar su trama en un triángulo amoroso, la novedad de este trípode para la época es que un hombre es deseado por otro hombre y una mujer quienes son hermanos. Más aún, a pesar de que el tema homoerótico y el estilo modernista-decadentista de la novela no son originales—piénsese, por ejemplo, en la obra de Augusto d'Halmar, Antonio de Hoyos y Vinent y Álvaro Retana, entre otros—sí destacan tres factores que contribuyen a la complejidad de la novela y a revelar su mérito literario: la estructura narrativa, la construcción de la trama y las disquisiciones estético-filosóficas.

La novela está dividida en tres partes. Hay una explicación preliminar por parte del autor explícito en la que califica la novela de “libro de los llamados de escándalo” (71) cuyo fin es “retratar la Vida tal y como es, y no tal y como debería ser” (71) y destinada a “hombres y mujeres de pensamiento libre” (73). Le sigue una sección titulada “Habla el novelista desconocido” en la que el autor implícito, abogado de profesión aunque escritor de afición, se dirige a “mujeres de todas partes” para explicarles el origen de la novela (75). El autor narra cómo mientras deambula por los muelles de una ciudad andaluza conoce a un joven argentino quien tras una extensa conversación sobre Arte le entrega unas cuartillas que ha escrito para que el autor “las lea, las vuelva a leer, las corri[ja], y...si lo cree oportuno las publi[que]” (91). La tercera parte son las cuartillas publicadas (no se nos dice si corregidas, ampliadas o reproducidas tal cual) por el autor en cuya narración alternan narradores en primera y tercera persona confundiendo con el autor implícito, los diálogos entre personajes, el estilo indirecto libre, poemas y reflexiones de índole estético-filosóficas entre otras.

La trama de la novela es lineal y se alternan narración de acciones salpicadas con diálogos y reflexiones acerca de la vida, el amor y el arte. El acierto de la construcción de la trama es su suspenso, cuya tensión en torno al misterioso objeto del deseo llega a un punto decisivo y clímax que, aunque pequen de melodramáticos, no por ello se les resta su mérito. El autor explícito acierta en no revelarles ni a la protagonista Irene ni a sus lectores que el hermano Juan también está interesado en el apuesto marinerero e incluso ya tiene una relación con él hasta ya entrada la novela, revelación que desencadena el conjunto de acciones que llevan al final un tanto operístico.

A la narración de acciones y a los diálogos los interrumpen, sin de ninguna manera interferir con el fluir de la trama, extensas reflexiones de índole estético-filosófica pero también sociológicas comunicadas por medio de un estilo indirecto libre o por medio de los narradores confundidos con el autor implícito. Estas tienen que ver con la mujer y su libertad, el matrimonio, el Arte, el deseo y todas sus ramificaciones, la vida misma. Estas disquisiciones tienen el mérito

de revelar el pensar del autor Badanelli. Su credo estético, que recuerda al de Oscar Wilde y al de los estetas decadentistas de fin de siglo, se resume en la confesión del autor implícito a su amigo argentino: “Yo creo que ante la conciencia del verdadero Arte no puede existir lo moral ni lo inmoral, sino simplemente lo bello y lo no bello. Lo que es bello tiene siempre que ser moral...” (94). Aunque no sorprende dentro del contexto del esteticismo decadentista cuyo Dios es la Belleza, sí sorprende que quien así se expresa sea un sacerdote católico que ejerce su oficio públicamente. Más aún, el homoerotismo que tiñe la mirada del autor implícito (e.g. la amistad que se da entre él y el argentino mientras deambulan por los muelles, sitio de encuentro con marineros y lo que estos representan dentro del imaginario cultural; la detallada y erótica descripción que hace de Pepe; y la relación de este con Juan) revela de alguna manera el deseo de su autor explícito y lo saca fuera del armario, insólito en un sacerdote de esa época en España.

Si la novela tiene su interés y valor no es solo como otro ejemplo de la literatura modernista-decadentista de la España del primer tercio del siglo XX con tema homoerótico sino por su construcción, desarrollo e ideas comunicadas como arriba se ha mencionado. Más aún, interesa porque introduce a un autor apenas conocido que aparte de esteta es sacerdote y es homosexual quien no esconde sus preferencias sexuales y estéticas sino, al contrario, las revela por medio de sus escritos.

La edición a cargo de Noël Valis es excelente en todos los sentidos. Su Introducción, a la vez que contextualiza detalladamente al autor y su obra dentro de su época, provee un análisis exhaustivo de la novela. También ayudan enormemente las notas a pie de página tanto en la Introducción como en la novela. La profesora Valis se ha encargado en su Introducción de resaltar los méritos de Badanelli y de su *Serenata del amor triunfante*. Mi reseña hace eco a sus elogios.

José Ignacio Badenes, Loyola Marymount University

Day, Stuart. *Outside Theater: Alliances that Shape Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 2017. 223 pp. ISBN: 978-0816535453.

Day is a well-established scholar of Mexican literature, specializing in theater. He serves as the editor of the *Latin American Theatre Review*, published at the University of Kansas, considered one of the premier academic journals in the field of Latin American studies. *Strategic Alliances* is an innovative contribution to the study of theater in Mexico and, by implication, Latin American theater in general. The incorporation of Latin American theater in Spanish programs goes back to the sixties, and the journal Day edits has made major contributions towards the establishment of research protocols of examining that most protean of cultural productions. Traditionally, such study has been mostly dramatological or dramaturgical in nature: the close examination of written texts in terms of sociohistoric contexts, themes, influences, structure, ideological content, and implied sociopolitical impact. One understands theater in Latin America, beyond commercial venues (which includes an impressive array of productions of U.S. and European plays in Spanish translation, with imported or local stagings), to be very much tied to social activism and to the resistance to prevailing regimes of power, including participating in the shifts between authoritarian/neofascist dictatorships and renewed democratic institutions. Thus, it has often been difficult, on the basis of close textual scrutiny, to engage students’—and even professors’—imagination with the actual performance circumstances of the works in question.

While anecdotal information can be useful and contributes to a certain amount of empathy and commitment, it does not really satisfy the complex need to understand how theater really works in society, especially in Latin American society. Concomitantly, the emphasis on theater as verbal text rather than performance falls immensely short of how Latin American theater audiences experience theater, especially given in the enormous range of noncommercial spaces it occupies.

The emergence about twenty years ago of performance studies—which, of course, certainly refers to much more than conventional theater—began to provide some theoretical bases for approaching theater as something other than just another verbal text, and scholars like Day have been crucial to showing us how to do this. *Strategic Alliances*, then, is innovative first and foremost because of what it has to contribute to enriching our ways talking about theater, and the fact that its final chapter engages innovative ways of teaching theater among U.S. Latin Americanists confirms this vital intellectual dimension of Day's monograph. I found myself pausing over and over again to think about some of these more performance-based ways of talking about theater and applying them to the many Latin American texts I have taught over the years, but without really being able to quite reach as far into the essence of the theatrical phenomenon Day's analyses ask us to do. Certainly, from one point of view, Day's discussion is given depth by providing broad and sophisticated considerations on the sociohistorical circumstances of theatrical productions—theater in general and specific works in particular—so that we can approximate what spectators actually took to the various stagings they experienced and how what they experienced in the theatrical events might have been processed in terms of what was going on, so to speak in the streets outside the theater. But beyond that, underscoring insistently where theater comes from and how it operates as a cultural institution references the subtitle of the study: how theater is engaged in shaping a society, not just representing it or commenting on it.

In the sense of the foregoing, it is only circumstantial, then, that Day focuses on five major theatrical texts that reference Mexico. That is, four of them are by Mexicans, while one is by a Mexican American: all five, however, reference sociopolitical issues in Mexico. This does not mean that these analyses, taken together, do not make a major contribution to understanding Mexican theater. They do, of course, and in subtly argued analyses of the text and its performance circumstances. But Day has not sought to write a history of Mexican theater or even to engage in extended analyses of so-called founding texts of Mexican theater: the current monograph would satisfy neither of these goals. Rather, the plays chosen, because of their performance circumstances, while contributing to our knowledge and appreciation of important dramatic texts, illustrate Day's larger goal: to contribute to our understanding of the theater event of a particular nature. That nature, certainly, is something other than commercial theater, which lamentably seems to dominate the Mexican stage, often in the form of Spanish-language translation of U.S. and other foreign texts or Mexican-Spanish adaptations of successful works from other Latin American theater scenes. And it is not just experimental (fringe, alternative, often university-based) theater or a theater of political commitment that is tied to one or another movement agendas (e.g., peasant rights, feminist issues, gay-lesbian priorities, and the like). Rather, Day characterizes his scope as that of "outside theater," outside not only in outside hegemonic institutional structures, but outside in many literal senses such as outside architectural enclosures and outside in the sense of the radically subaltern, in which the subjects of movement agendas may not always be; gay men, after all, continue to enjoy considerable male patriarchal privileges. Concomitantly, outside theater is a theater of alliances, where diverse social agencies (not the entities, but the subjects) come together to engage in deconstructions and reformulations. Perhaps the best example here is Luis Valdez's *Zoot Suit*, which in its original conception addressed the situation of the Chicano as an American

civil subject, and Mexico was the remote background for which that subject was victimized. It took decades for *Zoot Suit* to be performed in Mexico, because, what, after all, did it have to do with Mexico? Day demonstrates how the Chicano/Mexican alliance came to make sense in early twenty-first century Mexico and, thus, how the play acquired sociopolitical relevance in contemporary Mexico—that is, how it now engages with “shaping Mexico.”

Clearly, I am enthusiastic about this monograph. It is the work of a scholar who has a strong intellectual voice and who has a unique perspective to bring to the material he examines. It is a monograph that contributes significantly to the fine bibliography of research on Mexican theater, and, more importantly, it is also both a metacommentary on teaching Latin American theater in the United States and an exemplum of that teaching through the forum of impeccable academic scholarship.

David William Foster, Arizona State University

Fanta Castro, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola, and Chloe Rutter-Jensen, editors. *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*. Rochester NY: Rochester UP, 2017. ISBN: 978-1580465809.

El actual proceso de paz en Colombia ha generado gran interés nacional e internacional porque supone un cese de las hostilidades que se mantuvieron durante décadas y han dejado miles de víctimas. Dentro de este contexto, el volumen colectivo editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen aparece en un momento propicio para la reflexión, brindando un panorama complejo sobre la situación de Colombia en el presente milenio. Como lo anticipa el título, este libro parte de la premisa del conflicto como foco de análisis de variadas formas de sugerir y representar la nación. La pregunta que guía a los editores es si el conflicto es destructivo o tiene un componente que facilita la creatividad, especialmente en lo que se refiere a proponer nuevas formas de *colombianidad* que son examinadas a través de diversas disciplinas y enfoques teóricos. El volumen se organiza en cuatro secciones.

La primera parte, compuesta de cinco ensayos, se dedica a investigar la relación entre violencia, memoria y nación. Tatjana Louis estudia las diferentes formas de *colombianidad* en libros de historia llegando a la conclusión que en las últimas décadas el estado colombiano ha adoptado una política multi-culturalista que no impone un panteón nacional, ni lidera los discursos respecto a la nación. Sven Schuster rastrea las políticas de la memoria y del olvido respecto a víctimas de La violencia, afirmando que la víctima por excelencia, José Eliécer Gaitán, es recordada de una forma desigual respecto a otros damnificados. El ensayo de Felipe Gómez Gutiérrez complementa el anterior al enfocarse en la representación gráfica en dos tiras, *Los perdidos* y *Virus tropical*, que tratan del tema de la violencia desde diferentes perspectivas: la pública y privada, respectivamente. En un bien documentado ensayo, Camilo Alberto Jiménez Alfonso identifica las figuraciones del guerrero y la víctima en las auto-representaciones de las FARC en memorias y testimonios publicados desde los años setenta. Concluye esta sección con un persuasivo análisis de Gregory Lobo sobre la personalidad carismática de Alvaro Uribe, presidente de Colombia desde el 2002 al 2010 a pesar de indicadores económicos y sociales poco alentadores.

La segunda parte está dedicada al espacio, la etnicidad y el medioambiente. Es destacable el estudio de Felipe Pinzón-Martínez quien, basándose en postulados teóricos de Mary Louise Pratt

y Michel Foucault utiliza el concepto de “la mirada de un invernadero” para investigar las descripciones de Colombia como una región acechada por la selva y condenada a la falta de civilización. Por su parte, Maurizio Ali explica los diferentes mega-proyectos propuestos para integrar la región del Darién y las distintas respuestas de grupos defensores del medio ambiente e indígenas del área. El siguiente capítulo a cargo de Álvaro Diego Herrera Arango describe las posturas locales y globales del Plan de Protección Leticia Witoto que tiene como objetivo defender a los indígenas ubicados entre los ríos Putumayo y Caqueta. Herrera Arango sostiene que, en el proceso de luchar por sus derechos, los indígenas han transformado sus identidades para participar en la esfera pública. Con gran originalidad, el ensayo de Margarita Cuéllar Barona y Joaquín Lloreza Franco explica la importancia de los “soundscapes” refiriéndose a los sonidos del barrio San Nicolás de Cali que nuclea a gran cantidad de imprentas.

La tercera sección dedicada al cuerpo y las políticas de género se abre con un ensayo de Diana Pardo Pedraza sobre Remángate, un programa para crear concientización sobre las víctimas y peligros de las minas terrestres. Por su parte, Kate Paarlberh-Kvam traza el desarrollo de organizaciones de mujeres que lucharon en pos de la paz, mencionando los desafíos y logros del activismo entre mujeres. En un original ensayo Stacey Hunt rastrea las transformaciones de Juan Valdez, el ícono del café colombiano. El siguiente capítulo analiza las representaciones genéricas en la música popular deteniéndose en “Amores invisibles” y el grupo de rock Ciegosordomudos.

La cuarta y última sección se enfoca en la música y los paisajes rurales. El análisis de la música producida por miembros de las FARC y el ELN lleva a Johanna Ingrid Bolívar Ramírez a afirmar que los autores se sienten como parte de la nación colombiana al mismo tiempo que mantenían las diferencias regionales. El siguiente capítulo se dedica a la nueva canción colombiana y la producción musical del grupo Chocquibtown que cuenta con una trayectoria de más de quince años y cuyas letras analizan nuevas versiones de *colombianidad*. El ensayo de Silvia Serrano está bocado a trazar los orígenes del merengue *carranguero* y las contribuciones de Jorge Velosa a este género musical popular que reivindica a los campesinos. María Ospina estudia el retorno a los paisajes rurales, imaginado como espacio libre de control militar, en películas de una generación de jóvenes directores. El ensayo de Claudia Salamanca Sánchez sobre la representación de secuestros en videos utilizados como prueba de vida es sumamente original y atrapante. El último ensayo que pertenece a Aldona Pobustky está dedicado a examinar las representaciones de Pablo Escobar en diferentes formas de cultura popular tanto colombianas como norteamericanas es fruto de una minuciosa investigación, pero se diferencia de los anteriores en no tratar sobre los panoramas rurales aunque la figura de Escobar está firmemente asociada a la ciudad antioqueña de Medellín.

Este conjunto de ensayos abarca, entonces, una amplia variedad de temas y enfoques disciplinarios cuyos autores ejercen tanto en Colombia como en los Estados Unidos, brindando visiones complementarias y de pareja calidad. Esto sumado al magnífico trabajo de edición de Fanta Castro, Herrero-Olaizola y Rutter-Jensen hace que este volumen sea imprescindible para entender la Colombia actual, sus desafíos y logros como nación. Es destacable también la apuesta hecha por la editorial de la Universidad de Rochester por un excelente título dedicado a los estudios latinoamericanos.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville

Fulford, John Josemaria. *To Reach the Sea: The Creation of Bolivia and Its Extraordinary Struggle to Survive*. Long Beach, CA: Astoria P, 2014. 325 pp. ISBN 978-0983187240.

The centerpiece of this interesting and ambitious history of Bolivia is the country's perennial campaign to regain the Pacific seacoast lost in a devastating war with its neighbors more than a century ago. The author frames this history of struggle and geographical adversity in chapters that highlight key events, historical figures, colonists, and geographical sites, such as significant cities, regions, territorial boundaries and wars. The result is that chapters provide diverse vignettes that both inform and draw in the reader. Despite the informal style much detailed research is evident and is seamlessly integrated with fascinating curiosities and tidbits of history that enliven the narrative.

The historical narrative consists of forty-eight chapters; only the final chapter treats the events of the twenty-first century. Nevertheless, John Fulford's book serves a most important role. The author argues at the outset that too little has been written about Bolivia and that the country has been largely overlooked by historians, academics and general readers alike. His purpose is to address that deficiency and he does so in an extremely engaging manner that reflects his own colorful and diverse experiences as an author, educator and backpacking explorer in South America and lands beyond. By his own account, Fulford's chronicle of Bolivia is not a dry academic tome but a labor of attraction and love, and his enchantment with Bolivia resonates in the writing.

Historians and country experts may find fault with the lack of detailed footnotes, references, and exhaustive bibliography that are the norm in academic publications. However, the author does not intend a dry scholarly work, and as such provides sufficient additional information and key sources in the Appendix and Annotated Bibliography, both in English and Spanish, to engage and satisfy an interested reader. The author also includes helpful and interesting maps that detail the physical space and terrain of key battles, boundaries, and routes and significant historical junctures. Unfortunately, he does not reference my contributions to the literature on Bolivia, such as *A Brief History of Bolivia*, Facts on File, 2010, that reviews much of Andean and Bolivian early history, but particularly emphasizes its current history, contemporary events and perennial political struggles.

A particularly favorite chapter of mine is the "Preface, the Long Road to Tiahuanaco," wherein the author's biographical introduction provides a peak into his peripatetic life experiences. In this far too brief chapter, his Bolivian odyssey is somewhat reminiscent of Ernesto Che Guevara's *Motorcycle Diaries*, and captures the author's marvel visiting the ancient Aymara ruins and exposure to the mysterious and austere Andean landscape of the *altiplano*. Also, in a Guevara-like spirit of adventure, Fulford relies on every conceivable form of transportation, including a motorbike, to explore extensively the distant regions of Bolivia, from one of the deepest mines to the lowlands and isolated rainforests.

Primarily history but also geography and in part travelogue, *To Reach the Sea*, is highly readable and engaging. The author's direct writing style is clear and fluid and peppered with enlivening details and popular stories, as if to prove that history can be fun after all. Although, as in most histories there is a chronological order, the author does not follow chronology slavishly. For example a chapter on the Chaco that focuses on its topography and isolation is sandwiched between a discussion of Mariscal Santa Cruz and the territorial and legal principle of *uti possidetis* on the one hand, and General Francisco Lopez, the unforgettable nineteenth century dictator of Paraguay on the other. However, this seemingly random organization makes sense in order to

understand the tripartite struggle among Paraguay, Argentina and Bolivia over the Chaco Boreal. Further, it demonstrates that as promised at the outset, territorial boundaries, rivalries and hostilities over land and resources remain central to the story of Bolivia.

In this spirit, Fulford emphasizes the loss of Bolivia's Atacama province and seacoast in Bolivia's nineteenth century resource war over the guano fertilizer and nitrate wealth in the vast desert region along the Peruvian, Bolivian and Chilean Pacific coast. He also details the loss of thousands of square miles of Bolivian rainforest to Brazil beginning with the ruinous Presidency of Mariano Melgarejo and culminating in the dispute over the Acre region and its rubber resources. Bolivia's defeat in the War of the Pacific rendered the relatively new nation practically landlocked especially when access to the Atlantic was later blocked by Paraguay. The author's fascinating chapter on the adventures of Colonel Percy Harrison Fawcett, the indomitable English geographer and explorer, is one of the longest, as is the chapter on Simon Patiño, one of Bolivia's three powerful tin barons, and the central role tin played in the country's development. By far, the longest chapter covers the disastrous Chaco War in 1932 that shook the country, discredited the ruling elite and paved the road to the National Revolution in 1952.

The author's concluding chapter, "The Present and the Future," brings the book to an abrupt and somewhat unsatisfying end. Fulford continues to fear territorial disputes and encroachments by Bolivia's neighbors, especially Brazil. And he emphasizes the conundrum Bolivia faces because of its distrust and bitter history with Chile. Although the Chilean seaport of Arica is the most logical route to export Bolivia's natural gas, and its huge lithium deposits via the Uyuni-Antofagasta rail line, so far Bolivians remain opposed to such plans. The author only in passing notes the new political climate in Bolivia with the presidency of Evo Morales and the emphasis on economic sovereignty and independence, his example being Bolivian rejection of Washington's drug war. To my mind, his last lines are more pessimistic than hopeful. Although Fulford blames geography, neighbors, and external exploitation for much of Bolivia's troubles, he concludes that most of the blame falls to the country's turbulent politics. However, to learn about and understand Bolivia's political struggles readers will have to turn elsewhere.

Waltraud Q. Morales, University of Central Florida

Groisman, Adriana. *Voices of the Tempest: Memories and Traces of the Falklands War. Voces de la tempestad: recuerdos y vestigios de la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Larivière, 2016. 544 pp. ISBN 978-9879395967

In March 2003, Adriana Groisman had the privilege of being part of the National Geographic Expedition to attempt to locate and photograph the ARA General Belgrano, the warship sunk by the British as part of the Malvinas/Falklands War April-June 1982. The Belgrano was torpedoed under the express command of British Prime Minister Margaret Thatcher on May 2, 1982. Three hundred and twenty-three Argentines (a third of its crew), were killed in the attack as the ship sunk precipitously in close to 14,000 feet of mid-fall ocean waters in the South Atlantic. Although the British prevailed over the Argentine invaders (an incompetent military operation by the dictatorship from start to finish), it has left an indelible scar on the once special historic relationship between the Argentines and the British, created a core of Argentine ex-combatants with serious physical and psychological wounds, and changed also the relationship between the

British and the Falklands, to the extent that it left the conclusion that the British attack was more about their national pride than the defense of this most remote of colonial outposts, demonstrating to many Kelpers that they are on their own and that Britain may, in any case, eventually give up the territory.

The National Geographic Expedition was unsuccessful in its two-weeks voyage, as the weather and sea were too rough; no further attempt has been made to approach the ship, and there are those who now view it as a sacred site that should be left untouched.

The rhetorical tropes of synecdoche and metonymy are not usually applied to photographs (or to a photographic project), which is usually seen as a closed text, with the images being a self-contained semiotic universe. That universe may be related to announced or implicit sociohistorical coordinates, but the aesthetics of photography have usually taught us to examine photographs on their own, so to speak, with often only a general context provided. Photographs, of course, may be embedded in lengthy textual accounts, but often the practice of “reading” photographs may mean primarily looking at them on their own and ignoring or glossing over the textual accompaniment. Since everyone “knows about” war, the photographs can speak for themselves because we think we know more than enough about their context (which may not usually be true).

By using the aforementioned linguistically-based rhetorical tropes for Groisman’s photography, I am not, however, addressing their semiotic relationship to the war, to the setting for the war, or to the Argentine and British combatants and the Kelper citizenry involved. This is a pertinent discussion and involves one way of viewing Groisman’s project as a dense album relating to the effect of the war on all three human parties. However, there is another, complementary, way of approaching this magnificent volume, and that is on the basis of what is present on virtually every page but which is nowhere directly represented: the sinking of the *Belgrano*. There is one still-shot set of photographs, taken by one of the Argentine survivors from his lifeboat, Captain Sgut, of the *Belgrano* as it sinks into the South Atlantic waters, but there is nothing else. No image of the *Belgrano* in its life on the Argentine mainland, no image of the *Belgrano* speeding to war, no image of the *Belgrano* in combat, and no image, of course, of the sunken vessel. Let me be clear: only a subset of the individuals interviewed in English and Spanish (hence the main title, *Voices / Voces*) were actually involved in the *Belgrano*. But the presence of the *Belgrano*—the best the Argentine military had to offer for the war effort—and the enormously iconic importance of its sinking (the war was done and over on the mid-afternoon of May 2, 1982, a month into the combat, when the *Belgrano* went down) mean that the *Belgrano* is omnipresent in this account of the devastations of the war: this is why the cover image is that (synecdochally) of a site in the tempestuous waves of the South Atlantic which may lie over the vessel beneath them.

Thus, where the rhetorical tropes come in—the part for the whole, an intrinsic reference for the whole—is in the way in which the *Belgrano*, which was thought to cement the Argentine invasion and which instead became the metonymy of its ineptitude (not to mention Thatcher’s disproportionate reaction)—is, in fact, present by implication on every page of the interviews and certainly in every one of the photographs in *Voices / Voces*.

Groisman’s complex project has two important aspects. One is the way in which the images are divided in four parts: Sea, Sky, Land, and Fire. In a sense these are equally weighted fragments of eternal nature, with photographs by Groisman in her numerable visits to the Malvinas, her

participation in the National Geographic expedition, and her trips to England to interview British ex-combatants. Yet, there is a significant disjunction, since the first three fragments refer also to the three branches of the military forces involved, and Fire, far from the primeval natural phenomenon that cleanses nature, refers to the war itself and the hardly natural devastations it imposes. In all these cases, Groisman's photographs capture both categories, but tend to ask us to think more about the hierarchical second set because that is the essence of the Malvinas/Falklands conflict whose importance so much transcends a two-month skirmish in a putatively desolate and underpopulated outpost of Western civilization.

The second feature is the conjugation of Groisman's photographs with those deriving from multiple sources contemporary with the war. Groisman's photography dominates, whether it is in high-resolution size (the three-panel spreads juxtaposing Argentine and British subjects brought together in similar paired circumstances, or whether it is the overall artistic quality deriving from professional equipment thirty years removed from that of the non-Groisman photographs. The latter are images of the soldiers and their circumstances in unsourced photographs from 1982, including images in cameras found on the battlefields. The result is a counterpoint that never fails to fascinate, as is the case also with the approximately fifty testimonies that provide the human side to the content of the photographs, which often provides contexts for those individuals providing testimonial statements.

It is significant that Groisman's project is far from monumentalizing, at least not in the official sense. The testimonies of Argentine recruits who were alternatively abandoned and literally tortured by their officers (one of whom calls them "shits" not worthy of any democratic right to vote—Argentina was, of course, still a military dictatorship at the time) are poignant and help us understand why this brief conflict still holds such a grip on the national imaginary. Equally moving are the testimonials of the British, who came to see the Argentines as fellow human beings; and some of them have less than flattering things to say about the Thatcher government's conduct of the war. The result is an exceptionally sophisticated document, both in terms of the photography it publishes and the impact of the interviews it includes.

A final note: the 1982 sinking of the ARA Belgrano had special meaning for the city of Phoenix, from where I write this review, for, before it was recommissioned by the Argentines, the vessel had been the USS Phoenix, a Brooklyn class carrier that was transferred in 1951. The ship had singularly successful operations all over the Pacific theater in World War II and was called the Lucky Phoenix by its crew, as it went through the war with nary a scratch. The ship's original bell is displayed in a local high school in Phoenix. I understand there have been contacts between former seaman on the Phoenix and survivors of the Belgrano.

David William Foster, Arizona State University

*Horacio Castellanos Moya: el diablo en el espejo.* Ed. María del Carmen Caña Jiménez y Vinodh Venkatesh. Valencia: Albatros, 2016. 206 pp. ISBN 978-8472743342.

*Horacio Castellanos Moya: El diablo en el espejo* reúne diez ensayos de crítica literaria sobre la obra novelística del escritor hondureño-salvadoreño. Incluye, además, una introducción de los editores que sitúa la narrativa de Horacio Castellanos Moya (HCM) en el contexto

centroamericano; el texto inédito leído por HCM al recibir el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas en 2014; y un ensayo del escritor guatemalteco Méndez Vides que ofrece un breve pero agudo recorrido cronológico por la obra del escritor. Méndez Vides también identifica en su ensayo algunas temáticas centrales en la obra de HCM que sirven de guía para la lectura de los ensayos críticos que le siguen, entre ellas, “recuperar la memoria de lo que ocurrió luego de finalizar la guerra interna” en El Salvador, “el drama de vivir en tiempos de paz” (21), y “el cataclismo social que devora y la caída de los pequeños héroes” (30). *El diablo en el espejo* es, hasta donde yo sé, la primera monografía sobre la obra novelística del escritor hondureño-salvadoreño que, como señala la contraportada del libro, “se ha erigido en las últimas décadas no solo como una figura axial en la literatura centroamericana de posguerra sino, también, como nódulo central en cualquier estudio crítico sobre estética, política y ética en la ficción latinoamericana reciente”.

Los ensayos críticos están organizados en cuatro secciones. La primera, “Lectura e intertextualidad: Castellanos Moya ante el espejo literario,” consta de tres artículos que analizan la obra de HCM intertextualmente y la sitúan en el contexto literario global. Daniel Quirós se enfoca en una lectura de la novela *El asco: Thomas Bernhard en El Salvador* para argumentar que la apropiación crítica que hace HCM del estilo del escritor austríaco puede ser leída no solo como una mordaz diatriba contra la identidad salvadoreña sino, también, como un cuestionamiento a la posición periférica de la narrativa centroamericana en el contexto del neoliberalismo global. Cristina Carrasco, por su parte, analiza la recepción y comercialización de la obra de HCM en España como parte del llamado “Boom Bolaño,” y concluye que las casas editoriales de la península siguen reproduciendo la imagen estereotípica de Latinoamérica como un espacio violento y exótico. Finalmente, Matthew Richey argumenta, mediante el análisis de tres novelas que giran en torno al asesinato de la esposa de un empresario de la clase alta salvadoreña, que la intertextualidad entre estas crea “una dimensión concéntrica que sintetiza la inseguridad y desilusión de la posguerra” (64).

La segunda sección, “El testimonio y sus iteraciones: reflexiones ético-literarias,” incluye dos ensayos que se enfocan en las conexiones entre la obra de HCM y el género testimonial. José Juan Colín arguye que si bien la forma y estructura de ciertas novelas como *El arma en el hombre* e *Insensatez* presentan similitudes con el género testimonial, no encontramos en ellas algunas de las características que definen el género, por ejemplo, “no existe el ‘YO’ colectivo [...] se ha perdido el sentido de comunidad y [...] los personajes se debaten en la mentalidad del ‘sálvese quien pueda’” (92). Para Colín, estas diferencias con el género testimonial demuestran que el fin último de estas novelas no es “inculcarnos la fe en los hechos narrados” (93) sino, más bien, incitarnos a una reflexión crítica sobre la historia reciente centroamericana. Tiffany Creegan Miller, por su parte, analiza la fragmentación psíquica del narrador de *Insensatez*, argumentando, peligrosamente a mi parecer, que “se puede comparar la paranoia de los mayas durante el conflicto armado con la del narrador de *Insensatez* después de este momento histórico” (111). Por ello, sugiere Miller, no podemos asumir que la violencia de la guerra haya terminado pues esta tan solo se manifiesta de otra forma en el presente.

Los ensayos de la tercera sección del libro, “Sociedades al borde del precipicio: Centroamérica frente al espejo,” se centran en la violencia como eje temático de la narrativa de HCM. En estos ensayos, la violencia es analizada no solo como aquello que vincula a la guerra con su posguerra, sino también como un elemento interpretativo de la obra en sí. Kayla Wilson, por ejemplo, argumenta que la transición democrática en Centroamérica va de la mano de la implementación del proyecto neoliberal, mismo que transforma, como sugiere en su lectura de la

novela *Baile con serpientes*, la violencia política de la guerra en una relación violenta e individual con el mercado durante la posguerra. Misha Kokotovic, por su parte, sugiere que la violencia a la que refieren los protagonistas de la novela *La sirvienta y el luchador* “expresa más la conciencia histórica del presente que la del pasado que narra” (145). En este sentido, concluye acertadamente, la novela no está caracterizada “por la estética del cinismo sino por una resignación ante la historia” (145), misma que en la obra es presentada como un “proceso sobre-determinado por fuerzas y acontecimientos más allá del conocimiento y el control de los seres humanos” (137). Finalmente, Albrecht Bushmann y María Teresa Laorden proponen una lectura de *La sirvienta y el luchador* y *El sueño del retorno* como novelas de familia, análisis que les permite indagar sobre la violencia de género en la obra de HCM y concluir que las familias en estas novelas son un reflejo de la fragmentación y desintegración de la sociedad salvadoreña en su conjunto.

Los dos ensayos de la última sección del libro, “Imagen y realidad: la poética del exilio,” se enfocan en *El sueño del retorno*, la última novela publicada por HCM hasta la fecha, y discuten las temáticas del exilio y el retorno en su obra. Basando su análisis en las novelas *El sueño*, *El asco* e *Insensatez*, Carlos Abreu Mendoza concluye que en las novelas de HCM el retorno es esencialmente una pesadilla que de cierta manera anula cualquier buena intención que haya podido tener el exiliado al volver a su país. Por su parte, Francisco Brignole propone, en el último ensayo crítico del volumen, que HCM más bien construye la figura del exiliado en *El sueño* como una versión crítica del arquetipo del exiliado político latinoamericano pues no solo le niega su dimensión heroica sino que opta por centrarse en sus miedos, imperfecciones y ambivalencias.

Brignole también sugiere en su ensayo que la obra literaria de HCM “tiene el doble propósito no solo de reevaluar la violencia propia del pasado histórico reciente en Centroamérica, sino también de hacer valiosas contribuciones teóricas a los discursos de la nación, el exilio y los derechos humanos” (187). Los ensayos reunidos en esta monografía se centran casi exclusivamente en el primer aspecto mencionado por Brignole, pero lamentablemente no encontramos en ellos mayor discusión teórica sostenida sobre el segundo aspecto, y tampoco sobre categorías conceptuales con las que HCM dialoga abiertamente en sus novelas, categorías tales como soberanía, biopolítica o subjetividad neoliberal. En otras palabras, los ensayos reunidos en esta antología se enfocan principalmente en el análisis literario e historiográfico de la obra de HCM, dejando así pasar la oportunidad de también examinar la misma como cuestionadora e incluso productora de conceptos teóricos que permitan comprender la región centroamericana más allá del conflicto armado o la violencia misma.

Esta carencia quizás sea resultado de que la gran mayoría de ensayos incluidos en esta monografía analizan la obra literaria de HCM desde la perspectiva de la guerra misma, examinándola por ello como un quiebre respecto al género testimonial o sugiriendo que la violencia política de la guerra tan solo se ha transformado en violencia neoliberal. Sin lugar a dudas, la obra de HCM da cabida a este tipo de lectura, pero la inclusión de ensayos que leyeran explícitamente a HCM como un escritor del presente y futuro de la región—es decir, como un escritor que está pensando y cuestionando cómo se está construyendo la subjetividad, lo político, lo económico y lo socio-cultural en la posguerra misma—hubiera enriquecido lo que ya de por sí es una bienvenida adición al estudio crítico de la literatura centroamericana en su conjunto.

Christian Kroll-Bryce, Reed College

Huei Lan Yen. *Toma y daca: transculturación y presencia de escritores chino-latinoamericanos*. West Lafayette, Ind.: Purdue UP, 2017. 166 pp. ISBN: 978-1557537485.

*Toma y daca: presencia y voces de escritores chino-latinoamericanos*, de Huei Lan Yen es un interesante estudio sobre literatura sinolatinoamericana enfocado en cuatro autores: el cubano Regino Pedroso, el peruano Siu Kam Wen, el mexicano Óscar Wong y el panameño Carlos Francisco Changmarín. Este libro viene a aumentar la creciente lista de estudios sobre la presencia asiática en las Américas y sobre la producción cultural de latinoamericanos de origen asiático. Lo primero que llama la atención es la ausencia de autoras en la lista, así como la falta de justificación por esta omisión: no queda claro si la autora simplemente considera a estos cuatro autores los más representativos contando tanto hombres como mujeres o si simplemente queda implícitamente expresado que no hay autoras sinolatinoamericanas importantes. Lo que sí menciona Yen es que se trata de cuatro autores prolíficos y con cierta reputación, que han recibido ya varios premios literarios. Además, añade, su obra refleja su propia experiencia transcultural y de busca de identidad. Paradójicamente, como explica la misma autora, ése no es precisamente el caso ni de Wong ni de Changmarín, cuya obra raramente hace referencia a su bagaje étnico de origen chino, como indica la propia autora.

A mi juicio, la contribución más importante es la de los dos últimos capítulos, sobre Wong y Changmarín, dos autores sobre los que se han publicado menos estudios que sobre Pedroso y Siu Kam Wen. Quizás por esta misma razón los capítulos dos y tres parecen no aportar mucho a lo ya dicho anteriormente por la crítica. En cualquier caso, se trata de un estudio con un sólido enfoque teórico basado principalmente en los estudios sobre orientalismo, mestizaje, transculturación, zonas de contacto, heterogeneidad e hibridez de críticos como Ángel Rama, Fernando Ortiz, Antonio Cornejo Polar y Homi Bhaba, entre otros, que puede abrir la puerta a futuros nuevos análisis sobre literatura sinoperuana. El extraño título del libro hace referencia precisamente a las transferencias interculturales de la transculturación, como señala Silvia Spitta: “Ortiz insisted on understanding intercultural dynamics as a two-way *toma y daca* (give and take)” (4). Por otra parte, la autora parece haber consultado varios de los trabajos de referencia sobre autores latinoamericanos de origen asiático, si bien a veces da la impresión de que llega a las mismas conclusiones o parafrasea sin citar las fuentes originales.

El primer capítulo resume el contexto histórico de la inmigración china a los cuatro países representados en el libro, desde el siglo XIX hasta nuestros días, enfatizando la situación de injusticia, explotación, marginación y la frecuente exploración de las identidades étnicas y nacionales. Yen enfatiza acertadamente el hecho de que, a pesar de todos los obstáculos, los inmigrantes chinos contribuyeron notablemente al devenir cultural de los países en que se asentaron. Repasando la experiencia de las primeras décadas, la autora asevera que los chinos culíes eran “víctimas de la discriminación y de los prejuicios raciales, eran indeseados, rechazados y reducidos a esclavos” (4). Si bien las arduas condiciones de vida y trabajo padecidas por los culíes son reminiscentes en algunos casos de la esclavitud africana, existen diferencias importantes. Por ejemplo, en contraste con los esclavos africanos, los “colonos” chinos, como se les llamaba legalmente, ganaban unos cuatro pesos al mes y después de unos años, muchos quedaron libres para renovar el contrato o bien buscar trabajo en otros lugares, a pesar de que es cierto que en muchas ocasiones no se respetó dicho contrato. Entre otros críticos, los historiadores peruanos Humberto Rodríguez Pastor y Fernando de Trazegnies han señalado las diferencias entre

los dos grupos, indicando que los africanos normalmente no recibían ningún tipo de salario y además el dueño con frecuencia controlaba su reproducción.

El segundo capítulo, dedicado a Pedroso, se enfoca en la auto-orientalización evidente en su libro *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, algo que ya han señalado anteriormente otros críticos, así como al compromiso social antiimperialista con el obrero y a la celebración de sus herencias africana y china en *Nosotros*. Refiriéndose a la primera obra, Yen advierte: “El poeta asume la máscara de un filósofo chino para criticar las normas literarias de Occidente y, con ello, cuestionar no sólo el contenido, sino la naturaleza hegemónica, elitista y exclusivista de la literatura en sí” (69). La autora, además, describe el ciruelo del título como una teoría de la vida, del universo, del conocimiento y la iluminación, y como un símbolo del paso del tiempo, que además sirve para proporcionar una cosmovisión alternativa a las visiones eurocéntricas y colonizadoras. En definitiva, Pedroso “transcultural, ‘selecciona e inventa’ materiales a partir de lo que les ha transmitido la cultura europea para la creación de una imagen propia” (151).

El capítulo tres repasa temas identitarios así como el reflejo de la transculturación en la comunidad china de Perú, según se refleja en la obra de Siu Kam Wen. La autora señala que el peruano “quiere rectificar la presencia denigrante de este grupo étnico, haciéndolo más humano y menos exótico” (6), lo cual no es necesariamente cierto si uno se enfoca en la colección de cuentos *La última espada del imperio*, en la que Siu Kam Wen continúa el proceso de auto-orientalización iniciado por Pedroso en Cuba. Quizás la principal virtud de este capítulo sea la contextualización de la obra del peruano con la culturas chinas que la autora conoce de primera mano (como se observa en los párrafos dedicados a la transcripción fonética de dialectos chinos), así como los estudios de Antonella Ceccagno y Chee Beng Tan sobre la importancia de la lengua china entre grupos étnicos de la diáspora china, el de Lynn Pan sobre las diferencias políticas entre emigrantes de china y de Taiwán, o el de David Yau-fai Ho sobre algunas idiosincrasias culturales chinas. No obstante, algunos párrafos, como el siguiente, resultan en cierto modo problemáticos: “el narrador refleja la idiosincrasia de la mayoría peruana desde una perspectiva transculturada y, dese esta postura critica algunas prácticas y costumbres chinas tachándolas de anticuadas y retrógradas” (99). Conviene, a mi juicio, no caer en la tentación de pensar que toda autocrítica de un personaje chino contra las costumbres de su grupo étnico sea necesariamente un reflejo de transculturación o de la adopción de los sistemas axiológicos peruano u occidental. Más bien, puede tratarse simplemente del desfase generacional que ocurre con frecuencia entre padres e hijos. En resumidas cuentas, según Yen el autor peruano traduce el imaginario chino al español para sus lectores peruanos, combatiendo así, desde dentro, la invisibilidad de su grupo étnico.

El cuarto capítulo, uno de los más originales, analiza tres poemarios de Wong desde la perspectiva del pensamiento taoísta (los temas del vacío y el silencio, en especial) y la filosofía del yin-yang sobre la unidad de los contrarios, buscando la exploración de la pluralidad cultural china y mexicana: “En sus textos vemos una fuerte identificación y compromiso, tanto con la cultura y literatura mexicanas *como con su propia cultura*, subrayando de esta manera la hibridez de su identidad” (6; el énfasis es mío). Curiosamente, las palabras que enfatizo en la cita parecen sugerir que la cultura mexicana no es suya, cuando se podría argüir fácilmente que el origen chino de Wong no hace necesariamente que el autor vea la cultura mexicana como ajena. En cualquier caso, como indica la misma Yen, la obra de Wong “hace poca o ninguna referencia directa a su herencia china” (104), a pesar de que el autor sí dice visualizar elementos orientales en su escritura. Sin embargo, su escritura se hace eco de la coexistencia armónica de dos culturas: “implica un movimiento transcultural permanente, un traslado de símbolos orientales y mayas” (151).

El capítulo que cierra el libro, dedicado a la búsqueda de identidad y a la transculturación en la obra de Changmarín, se enfoca también en la condena que hace el autor panameño de la situación marginal del indígena, el campesino y el afropanameño: “Changmarín recupera lo indígena y lo campesino no sólo como tema, sino que también nos muestra que en la coexistencia de dos sistemas culturales subyace la imposición de un mundo sobre otro, y la colonización de una cultura sobre otra produce una oposición irremediable” (128). Una vez más, Yen señala que Changmarín no hace referencias a su herencia china en su obra. Y en la excelente conclusión al capítulo, advierte: “las obras de este escritor veragüense representan un esfuerzo por ensayar un discurso de la descolonización, con ello la des-orientalización. En dicho contexto planteamos que su literatura busca exteriorizar, poner en evidencia el carácter impositivo, colonial y excluyente de los discursos nacionalistas hegemónicos” (146)

En definitiva, Yen presenta a estos cuatro “autores transculturales” como traductores culturales latinoamericanos que acaban por apropiarse del discurso orientalista: “El autor como traductor, mediador entre las lenguas y las culturas que lo conforman, crea en su literatura transculturada la posibilidad de un diálogo intercultural, actuando, de esta manera, como agente activo del intercambio” (17). Si bien unos autores se esfuerzan por definir nítidamente la cultura de su grupo étnico o la transculturación de ésta con las culturas locales, otros se alejan del discurso étnico o racial para centrarse en temas universales como la opresión, la injusticia y la desigualdad.

Finalmente, y esto no supone una crítica a la autora sino a la editorial, me gustaría señalar un inexplicable error en la contraportada del libro cuando se afirma: “Prior studies have treated Chinese-Latin Americans as characters. However, this is the first sustained study of the work of Chinese-Latin American authors.” Como es lógico, en el limitado espacio asignado para una reseña, no cabe incluir la cada vez más larga lista de estudios sobre autores latinoamericanos de origen chino y asiático, en general, que se publica cada año desde que Debbie Lee-Distefano y yo publicáramos los primeros libros sobre este tema en 2008, pero de todos modos, creo que antes de hacer afirmaciones de este calibre, convendría hacer al menos una breve búsqueda en Google.

Ignacio López-Calvo, University of California, Merced

Lahr-Vivaz, Elena. *Mexican Melodrama. Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*. Tucson: U of Arizona P, 2016. 218 pp. ISBN: 978-0816532513.

En este libro Lahr-Vivaz detecta y analiza vínculos críticos entre el cine de la época de oro y el nuevo cine mexicano. El argumento principal es que los directores de la nueva ola del cine mexicano (1990-presente), hacen referencia a los tropos de los melodramas de la época de oro (1930-1950) con el propósito de revelar e incitar al espectador a reconocer las limitaciones de la comunidad imaginada—o del nosotros mexicano—que promulgaban. Lahr-Vivaz también integra, discute y expande ideas sobre la nación, el melodrama, y el nuevo cine mexicano, que han elaborado críticos como Susan Dever (2003), Andrea Noble (2005) e Ignacio Sánchez Prado (2014). Su texto forma parte de la línea de investigación que explora las interrelaciones entre el cine de la época de oro y el nuevo cine mexicano, y que recientemente han seguido críticos como Dolores Tierney (2015). El libro de Lahr-Vivaz continúa y expande las imbricaciones entre el cine clásico y el contemporáneo y las propone como esenciales para definir una genealogía nacional de la estética del nuevo cine mexicano. Además de esta importante contribución, *Mexican Melodrama* es esencial en el campo de estudios fílmicos mexicanos en tanto que rescata el valor subversivo

del melodrama como uno de los elementos que permiten al cine de la nueva época cuestionar el concepto de nación y su ideología.

El libro consta de seis capítulos. El primero sienta las bases teóricas que componen los puntos cardinales de los siguientes apartados; entre ellas sobresalen las intervenciones teóricas de Peter Brooks sobre el melodrama, de Ana M. López y Julia Tuñón sobre el melodrama mexicano, y de Linda Williams acerca de los medios de comunicación. Los siguientes cinco capítulos están organizados de forma simétrica, en cada uno se destaca un elemento melodramático, el cual es analizado en una película de la época de oro, y en dos o tres del nuevo cine mexicano.

En el primer capítulo se hace un corto y preciso panorama del cine mexicano. También se define el melodrama y se aclaran los componentes y funciones que de éste se desarrollan a lo largo del libro. Por ejemplo, la función del drama y la música (*melos*) en la formación de la nación mexicana a través de su capacidad de crear vínculos entre la audiencia, las estrellas y la pantalla, por medio del llanto, la risa y la alegoría; y las posibilidades que el melodrama mismo ofrece al espectador para su subversión por medio del “exceso” (*surplus*) de significado que produce.

El siguiente apartado se centra en los tropos del melodrama revolucionario que se desprenden de *Enamorada* (Fernández, 1946), y que reaparecen en *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardán, 1996). Lahr-Vivaz explica que el filme de Fernández retrata a un México fragmentado, pero también su melodramática reconstrucción, por medio de la consumación del romance entre la nación y la revolución mexicana. En contraste, en los filmes de Arau, y Berman y Tardán, el exceso de drama y lágrimas que la alegoría del deseo y la revolución produce, funcionan para invitar al espectador a criticar su función en torno a la creación de comunidades empáticas.

En el tercer capítulo se analiza el melodrama cabaretero *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) en relación a *La tarea prohibida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1992), *Modelo antiguo* (Raúl Araiza, 1992), y *Ángel de fuego* (Dana Rotberg, 1992). Lahr-Vivaz arguye que tanto el melodrama de la época de oro como los de la nueva época retratan los peligros de la sociedad urbana por medio del incesto. En los melodramas de cabaret clásicos, se castiga al incesto con el propósito de dar certidumbres morales que sirvan para asegurar la cohesión ética de la comunidad imaginada. Por su parte, en las películas del nuevo cine mexicano dirigidas por Hermosillo, Araiza y Rotberg, los tropos del melodrama y sus lecciones morales contra el incesto, se revelan como insuficientes para formar un nosotros nacional.

A continuación se explora *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) en conjunto con *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002). En los tres filmes, el melodrama expone las dificultades de la vida moderna. Sin embargo, en el filme de Rodríguez *melos* cohesionan la comunidad imaginada y suaviza las asperezas producidas por el drama, mientras que en *Amores perros* la música y las lágrimas no solucionan problemas ni crean vínculos afectivos. Asimismo, los filmes revelan que el exceso del melodrama coarta la relación entre la audiencia y la nación.

El quinto apartado aborda *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) a la par con los filmes de Carlos Reygadas *Japón* (2002) y *Batalla en el cielo* (2005). En el filme de la época de oro se invita a los espectadores a identificarse con la estrella Sara García para formar el *nosotros* mexicano. Por su parte, los filmes de Reygadas cuestionan la identificación de la audiencia con las estrellas a través del uso de personas ordinarias en lugar de actores profesionales. En este apartado Lahr-Vivaz también examina el exceso melodramático carente de afecto en los filmes de Reygadas, y arguye que los tropos melodramáticos se revelan como los elementos que fragmentan la nación.

El último capítulo se centra en *¿Qué te ha dado esa mujer?!* (Ismael Rodríguez, 1951) en combinación con *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991) e *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). En la película de oro se utiliza *melos* para unificar al espectador con la estrella; en cambio, en los filmes de Cuarón la música aparece separada del cuerpo para revelar la disonancia nacional. En *Sólo con tu pareja*, por ejemplo, la disyunción entre música y cuerpo o fragmentos nacionales, exponen el carácter artificial del *nosotros* nacional.

El libro cierra con el análisis de anuncios de carros Chrysler distribuidos en plataformas como YouTube, y protagonizados por Gael García Bernal. Lahr-Vivaz muestra que en este tipo de comerciales aún se espera que el espectador se identifique con las estrellas; no obstante, también se hace consiente a la audiencia de sus diferencias con el actor mexicano, las cuales podrían ser erradicadas si se comprara el producto—un auto—en venta. Lo anterior expone que la fragmentación del *nosotros* mexicano no ofrece los mismos beneficios para aquellos espectadores que sí puedan adquirir el auto y para los que no. Sin embargo, a lo largo del libro no se problematizan los cambios que, como lo ha abordado Ignacio Sánchez Prado, el neoliberalismo ha traído a la audiencia mexicana ni las implicaciones que esta discusión podría tener para la estética del nuevo cine mexicano.

*Mexican Melodrama* es una contribución esencial a la creciente bibliografía sobre el cine mexicano contemporáneo. El libro ofrece otra pieza clave para la definición de los temas y la estética del nuevo cine mexicano, y lo logra a través de un riguroso análisis cinematográfico y teórico de filmes clásicos y contemporáneos, así como de una escritura clara, accesible y amena.

Samanta Ordóñez Robles, Wake Forest University

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2016. 102 pp. ISBN: 978-6079436384.

*Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* o en inglés *Tell Me How it Ends (An essay in Forty Questions)* es la última entrega de Valeria Luiselli, un libro híbrido a medio camino entre la crónica, el reportaje, el ensayo y la autobiografía. Luiselli ha querido aproximarse de una manera crítica a la situación de los miles de menores de edad que cruzan la frontera entre México y los Estados Unidos —muchas veces el peregrinaje se inicia en Centroamérica— para poder llegar al país del norte. El texto tiene la virtud de mostrar las difíciles y hasta absurdas preguntas que todo inmigrante (en este caso los menores de edad) debe responder en las cortes migratorias de Estados Unidos y que son parte del cuestionario obligatorio. De sus respuestas depende que el menor se quede en Estados Unidos o sea deportado: mientras haya alguna manera de probar que sufrió violencia en su tierra natal, más posibilidades de quedarse. Luiselli muestra el absurdo: ¿quién haría este viaje si no ha sufrido algún tipo de violencia? Por eso, con el pretexto de contestar a las preguntas del cuestionario—las cuarenta preguntas del formulario de inmigración son el hilo conductor del libro—la narradora transcribe las respuestas de los entrevistados. Sin embargo, los inmigrantes que Luiselli entrevista, no responden a las preguntas específicas directamente.

Luiselli quiere demostrar que, en la mayoría de casos, las preguntas no se pueden contestar de manera lineal o estructurada, como quisieran los norteamericanos. Simplemente no existe una sola respuesta, o se tomaría una vida entera intentar poner en palabras tanta violencia junta. Por ejemplo, las preguntas treinta y ocho y treinta y nueve del cuestionario son no solo incontestables,

sino que muestran el poco entendimiento de las autoridades de los Estados Unidos sobre la situación de los niños migrantes: “¿Qué piensas que te sucedería si regresaras a tu país de origen?”, “¿te daría miedo volver a tu país de origen?” Luiselli, protagonista del libro y personaje, no copia ni pega las respuestas de lo que escuchó en las cortes. Ella escribe fragmentos de los testimonios recogidos relacionados a la migración y a través de las historias que recoge, muchas de las cuales, no son las respuestas a esas preguntas específicas, da a entender a los lectores que no hay respuesta. Tal desconexión entre la pregunta y la respuesta en *Los niños perdidos* es intencional y eso es un primer acierto en la obra.

El texto acierta también en individualizar las historias de inmigrantes dándoles un nombre propio o una personalización—hubiera sido interesante que mostrara más casos únicos—otorgándoles la palabra a individuos que precisamente están en una especie de limbo y que no son considerados personas con derechos ni en los Estados Unidos ni en sus países de origen. Una de esas historias con nombre propio y que funciona como hilo conductor de la obra es la del adolescente Manu, quien cruzó a México desde Centroamérica y quien trajo consigo un papel mojado y doblado en pedazos desde una estación policial de Tegucigalpa como única evidencia del maltrato físico del que fue parte. Allí mostraba que a la policía de su natal Guatemala no le interesaba lo que le pasara con su vida pese a haber sido amenazado de muerte por pandilleros (los que acababan de matar a su mejor amigo), y a los Estados Unidos tampoco. En un pasaje Manu compara la ciudad donde está la Corte Federal migratoria de Nueva York con Tegucigalpa: “Nos cuenta que Hempstead High está llena de pandilleros de la M-13 y de la 18” (74) y luego dice: “Hempstead es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa” (74). Un segundo hilo conductor son las historias de las chicas a quienes su abuela les coloca un vestido nuevo, y les pide que no se lo quiten porque allí cosida en la tela están escritos sus nombres, el teléfono de un contacto en los Estados Unidos y la dirección de Guatemala desde donde emigraron. La historia de las niñas y la de Manu (las únicas personalizadas) permiten el doble viaje: el de los indocumentados que cruzan la frontera y el que hace el lector a través del texto por el cuestionario que debe ser leído por la protagonista Valeria Luiselli en su trabajo como traductora en La Corte Federal de Inmigración en Nueva York, donde la mayoría se mantiene indiferente a lo que sucede en el edificio del Federal Plaza.

A través del paralelismo entre lo que pasa en Tegucigalpa y en Hempstead High, *Los niños perdidos* trata de mostrar que el problema de los menores que migran es uno global y no solo migratorio, producto de la falta de oportunidades en Latinoamérica. Ese es uno de los temas más importantes del libro: los niños que cruzan la frontera no son simplemente migrantes; tampoco son ilegales. Son refugiados de una guerra y, por eso, “tienen derecho al asilo político” (77), pero, al hablar de ellos políticamente en los Estados Unidos, no se utiliza la palabra “guerra” porque no conviene. Si se utilizara la terminología adecuada, según Luiselli, los Estados Unidos tendrían que asumir entonces mucha más responsabilidad al respecto. De una manera no tan profunda—quizá Luiselli podría haberse expandido más en ese punto—la autora muestra esa guerra silenciosa que las autoridades políticas se rehúsan de hablar con el nombre propio (76). La autora ha querido dar otra versión de la historia, pero podría haber dado datos más precisos de la responsabilidad norteamericana.

Algunas de las reseñas más importantes sobre *Los niños perdidos* han aparecido en *New York Times* y en *Fresh Air*. La primera se titula “Valeria Luiselli habla sobre su libro *Los niños perdidos* y la importancia de la resistencia en la era de Trump” (diciembre 2016), y la segunda, “*Tell Me How It Ends* Offers A Moving, Humane Portrait Of Child Migrants” (abril 2017). Ambas inciden en que el valor de este texto se debe al lado humano que Luiselli le da al tema de la

migración, tema central en la época de Donald Trump. Las dos cuestionan cómo los valores del sueño americano no se cumplen para algunos y que la tierra de la libertad no lo es de manera democrática. El *New York Times* resalta la desigualdad en los Estados Unidos, tema presente en el libro: “como si esos niños hubiesen estado allí desde hace tiempo advirtiéndonos que ‘la tierra de los libres’ no es ni postracial ni progresista sino una tierra salvaje, cruel y despiadadamente esperanzadora” (*New York Times*, abril 2017). En *Fresh Air*, se hace alusión a otro tema importante que se toca en el libro: la complicidad de México en el tema de los inmigrantes. México, al igual que Estados Unidos, ha endurecido su política migratoria con respecto a Centroamérica. Esto lleva a una cadena de maltratos donde el más fuerte golpea al más débil: “Luiselli points out how cruelly Mexico treats Central American migrants, too. And she deftly shows how the U.S. and Central America aren’t distinct entities but part of the same complicated social eco-system” (*Fresh Air*). Es interesante, sin embargo, que las dos reseñas no presten atención a la perspectiva central de Luiselli: las cortes de Estados Unidos no comprenden la imposibilidad de los inmigrantes de contestar las cuarenta preguntas y que éstas no deberían definir la vida de nadie porque son imposibles de responder cabalmente.

Otro acierto del libro—que de alguna manera se conecta con los anteriores— es mostrar la imposibilidad de describir esta experiencia traumática y violenta que sufren los menores. Para hacer esto, Luiselli en muchos casos evita el dramatismo y lo hace de una manera sutil. En un pasaje del texto, la protagonista cuenta que en su primer día en la Corte vio un pizarrón que contenía cuatro categorías: “1). Frontera: coyote, migra, hielera, albergue. 2). Corte: la puerta, abogados. 3). Casa: familia, guardianes. 4). Comunidad: ?” (43). En Estados Unidos, a los norteamericanos (y el libro recoge la perspectiva de una mexicana que se da cuenta de esta fantasía clasificatoria) les gusta poder dividir el mundo en grupos y subgrupos. Piensan que siempre se puede catalogar la realidad en espacios compartimentados. Luiselli subvierte este esquema y muestra la imposibilidad de hacerlo. *Los niños perdidos* está dividido no en capítulos, sino en las mismas cuatro categorías con las que se quiere entender su mundo: frontera, corte, casa y comunidad. Lo interesante es que las cuatro forman un laberinto que no admite separaciones. Los niños entrevistados al hablar de la frontera también hablan de la corte y de la comunidad o no hablan de ninguno de estos temas sino de su destruido o empobrecido pueblo de origen, y evitan hablar de la casa que es muchas veces inexistente. La fusión de estas categorías muestra un punto central no solo en *Los niños perdidos* sino en la obra de Luiselli: los límites del lenguaje, y la dificultad de la traductibilidad de conceptos. Esto resulta particularmente interesante, ya que del trabajo de los abogados y de los traductores depende la deportación o permanencia de los niños migrantes. De allí la paradoja que quiere mostrar la autora: los hechos son inenarrables en muchos casos; caóticos y desordenados, y, a pesar de ello, sobre la capacidad de narrarlos y ordenarlos depende el futuro y hasta la vida de una persona.

### **Voces en el metro: Entrevista a Valeria Luiselli**

**1. *Los ingravidos* es tu primera novela y llama la atención el interés por Gilberto Owen como una de las muchas líneas temáticas. ¿Cómo surge en ti esa conexión con este autor mexicano de 1920?**

Vino en varias etapas. En ese momento cuando empecé a hacer notas para *Los ingravidos* estaba empezando un doctorado y tomaba un seminario maravilloso en Columbia University con un poeta

loco que se llama Michael Golston sobre éticas modernistas (modernista en el sentido anglosajón del término) donde estuvimos leyendo en un grupo pequeño, intensamente, a los modernistas. Leímos a Ezra Pound a William Carlos William, T.S Elliot y Louis Zukofsky. Me interesaban los modernistas y principalmente también las ideas de Ezra Pound sobre el *imaginism* (imaginismo en español). Es decir, la idea o el énfasis de producir sentido a través de imágenes compactas o complejas. O una sucesión de imágenes completas. El poema clave de Ezra Pound es el poema sobre las caras en el metro.

**¿El poema que tú incluyes dentro de La novela *Los ingravidos* de Ezra Pound?**

Sí, ese que dice así:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

Esa imagen del metro que construye Pound, además como alguien que pasaba muchas horas del día bajo tierra en los trenes me estuvo embrujando. Esa imagen de ese poema de Pound y también la pregunta de cómo poder escribir una novela con la lógica del imaginismo, es decir, a través de una sucesión de imágenes compactas condensadas más que una línea narrativa fueron lo que me inspiraron para *Los ingravidos*. Esas ideas se comenzaron a apolar y luego a la par, de manera independiente, yo estaba leyendo a la generación de poetas de Contemporáneos por mi gusto, no asociado al doctorado. Estaba leyendo a Salvador Novo, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, y me extrañaba que hubiese una conversación tan unilateral entre las dos tradiciones. Cómo Los Contemporáneos en México fueron por ejemplo los primeros traductores de los modernistas anglosajones en la revista *Ulises*, en la *Revista Contemporáneos* que editaban Owen, Villaurrutia, Novo. Allí aparecieron poemas de los modernistas anglosajones. De hecho, la primera traducción en América Latina de *The Waste Land* (*La Tierra baldía*) apareció precisamente en la revista *Contemporáneos* en México. Me llamaba la atención que no existiese ningún tipo de reciprocidad precisamente desde el lado anglosajón. Había una ignorancia absoluta de los poetas de Contemporáneos en ese mundo. Me empezó a dar vueltas en la cabeza la idea de la invisibilidad de ese muy pequeño mundo mexicano, la fantasmagoría de esos poetas. Entonces se empezaron a mezclar más cosas. Leí la novela *The Invisible Man* sobre el renacimiento del Harlem de Ralph Ellison y empecé a leer la obra completa de Owen. Como sucede con la literatura, todos estos elementos y otros se comenzaron a combinar en mi cabeza y empecé a pensar en la idea de un personaje poeta mexicano invisible para sus pares pero no invisible en el sentido de Ellison, aunque parecido, sino más como un fantasma en el mundo anglosajón. Owen había existido en Harlem precisamente durante el renacimiento de Harlem y empecé a pensar en su personaje; en la figura de este poeta invisible para sus compañeros de generación que estaban escribiendo en inglés y de algún modo invisible para el mundo de Harlem en el que estaba inserto, y que, sin embargo, tenía una presencia real allí. De allí surge la idea del Owen fantasma en Harlem.

**2. El personaje femenino sin nombre, que escribe sobre Owen y que incluso falsifica sus poemas está muy vinculado a él: la mujer y Owen son escritores, son inmigrantes, viven en Nueva York. En mi lectura, ¿la mujer se empieza a *afantasmarse* pero también a volver Owen?**

Sí, es una novela que juega con el viejo tema literario del doble de la manera borgeana pero trabajada de un modo distinto. Donde el doble no es el doble de uno mismo sino una especie de desdoblamiento pero también como una especie de fantasma literario. Hay dos cuentos en particular de Borges con los que estaba conversando en ese sentido. Uno que es precisamente “El otro”. Un segundo cuento de Borges que tengo presente y que siempre me ha gustado mucho se llama “La memoria de Shakespeare”. Es sobre un hombre a quien le ofrecen la memoria de Shakespeare y él la acepta y empieza a convivir con su propia memoria y la de Shakespeare. El cuento funciona como una metáfora (así también la lee Ricardo Piglia), de la tradición literaria, de cómo los libros que leemos que son finalmente experiencias ajenas se vuelven parte de memorias personalísimas y cómo de alguna manera la tradición literaria misma es una especie no sólo de conversación con los muertos sino una herencia de la memoria de los muertos por los vivos. Esta idea en la que entré en contacto temprano en mi vida, específicamente en mi adolescencia, siempre me funcionó para entender las operaciones literarias y en *Los ingrátidos* la idea precisamente es esa: hay un juego con ella del doble, pero también con la idea de cómo el doble literario te habita con una especie de fantasma.

### **3. ¿Estabas vinculando la experiencia del fantasma con la ciudad?**

Sí, absolutamente, esa es otra de las cajas de significado de lo fantasmagórico. Esa interpretación es correcta también. Hay muchas capas de interpretación en la novela. A mí me gusta pensar que en que mi trabajo hay muchos niveles y significados válidos, no solo uno, y eso es parte de las cosas que estaba pensando hacer en la novela.

### **4. ¿Por qué a la mujer se le presenta Owen en el metro?**

No puedes pedirle a un escritor que revele todo (risas). Sí, tiene mucho que ver con el poema de Ezra Pound de “Las caras del metro” que lo mencioné hace un momento. El metro se puede vincular con una metáfora del inframundo de muchas maneras, pero sobre todo con el inframundo de las ciudades. También tiene que ver con el hecho histórico, el metro fue el espacio de mayor innovación tecnológica de esos años. El mayor cambio urbano junto con la introducción al automóvil. En Nueva York se empezó a construir en 1904 y en los años 20 era todavía un espacio novedoso y raro. Hubo muchos cuadros dedicados al metro y poemas y escenas de libros dedicados al metro. Es un espacio de la modernidad, donde podía pasar cosas raras. No sobrenaturales, porque lo que pasa en *Los ingrátidos* no es sobrenatural, pero sí el espacio que permite esos cruces temporales. El espacio del metro fue comparado no por mí, sino por el propio Gilberto Owen, con el tiempo. Owen compara la flecha del metro con la flecha del tiempo. El metro me permitió hacer estos entrecruzamientos de planos temporales.

### **5. ¿Se te cruzó por la cabeza la idea del migrante porque tanto Owen como la mujer lo son? ¿Ser migrante te vuelve un fantasma?**

Absolutamente. El motivo del emigrante, es una de los temas a los que siempre vuelvo. Me ha interesado. El motivo del emigrante tiene muchas facetas y puntos de vista, uno de ellos es los desplazamientos, por ejemplo *Papeles falsos* mi primer libro, tiene que ver con los desplazamientos, con los cambios lingüísticos y con el giro de algunos escritores de los que yo

hablo en ese libro. La novela que estoy escribiendo ahora tiene que ver de una manera mucho más directa y política con el tema de la migración.

**6. ¿Qué tipo de libro es *Papeles falsos*? ¿Es tu biografía? ¿Es un libro de cuentos?**

Es un libro de ensayos, sin duda. No diría para nada que son cuentos. Aunque algunos de los ensayos allí bordean en los límites la ficción. Pero es una característica que permite el ensayo, es una característica del género, siempre y cuando no desborde. Por otro lado, es una especie de autobiografía intelectual por decirlo de un modo, o de bildungs-ensayo, como de *coming of age* pero no de novela, aunque no exista ese género.

**Me pareció interesante que *Papeles falsos* termine en un cementerio y con el nombre de Valeria Luiselli, pero con fecha indeterminada.**

Sí, esperemos que sí (risas).

**7. ¿Te interesó hacer una especie de juego barroco del siglo XXI? Lo digo porque uno termina de leer la novela y no se sabe si la biografía que inventó la protagonista sobre Owen (sus papeles falsos) los que se publican, son reales o no. Y tu texto anterior justo se llama *Papeles falsos*.**

Ese es el punto y no lo voy a cerrar. Mi siguiente libro *Historia de mis dientes*, también está atravesado por el tema de la falsificación de historias, y de papeles, es un poco la serpiente que se muerde la cola ¿quién escribe lo que escribe? Nunca sabes quién escribe lo que escribe. Me interesa el tema de la falsificación y ese tema está en el corazón del nacimiento de la novela. Está precisamente en *El Quijote*. Quizá sea un poco demasiado esquemático decir esto, pero a partir de *El Quijote* hay una rama de la literatura de cuyas aguas abrevan escritores del siglo XX como Sergio Pitol o Enrique Vila Matas y muchos otros, y que finalmente es una rama que a mí siempre me ha interesado, que siempre está en conversación con el pasado pero reactivándolo y revitalizándolo. Esta rama me ha interesado más que la de la novela como ficción absoluta, la novela realista, que pide simplemente que creas en el mundo que está generando y que no te muestra sus propios hoyos y contradicciones. El hecho de que es simplemente una ficción. Esa novela nunca me ha gustado tanto, no la descarto como género ni mucho menos, ni descarto la posibilidad de explorarla un día, pero hasta ahorita mi conversación ha sido con esa otra constelación.

**8. Pasando a tu última novela *Historia de mis dientes*, me pareció curioso el cambio de tono y que sea cómico comparado con los dos textos anteriores.**

Sí, efectivamente, Carretera es un personaje mucho más marginal, comparado con la narradora de *Los ingravidos*. Pero la decisión de encontrar a Carretera tenía que ver con un hecho muy simple, y era que yo estaba haciendo una novela por entregas. *Historia de mis dientes* fue una novela escrita por entregas y los primeros lectores eran los trabajadores de la fábrica de jugos mexicana Jumex.

**9. No sabía que en *verdad* la novela iba dirigida a los trabajadores. Eso ya era la realidad yo pensé que era parte de la ficción. He entrado en tu juego.**

Es realidad, si consigues la edición en inglés explico en un apartado mucho más largo que en la versión en español, el origen de esta novela y el procedimiento por el que pasó y eso es real pues (risas). Primero yo quería tener un diálogo con los trabajadores de este sector de la fábrica y por prejuiciosa pensé que todos los trabajadores iban a ser hombres. Elegí la voz de un hombre que los podría entretener mejor después de todo un día trabajando en una fábrica. El reto estaba en no dormir a mis lectores. Tenía que encontrar una voz que se moviera muy rápido y que tuviera una cualidad oral cercana a la de ellos. Para eso usurpé la voz de un tío mío que es vendedor en el mercado en la Central de Abastos de México e inmediatamente empecé a escuchar su voz en mi cabeza mientras escribía esta novela.

**10. Explícame la dinámica interactiva: ¿los trabajadores leían la novela en sus ratos libres?**

No, los trabajadores formaron un grupo de lectura y se reunían ellos una vez por semana los miércoles en la noche después de la jornada laboral, y leían la entrega en voz alta y luego la platicaban y la comentaban y luego hablaban de otras cosas. Fue un período divertido para ellos y también para mí. Un trabajo en que ellos grababan las lecturas por mp3 desde la Jumex. Yo escuchaba todo eso y hacía la siguiente entrega.

**11. ¿Una pregunta que me dado mucha curiosidad: por qué Carretera subasta dientes? ¡Dientes!**

No tengo la respuesta para eso.

**Conozco a gente muy traumada por sus dientes, especialmente escritores.**

Pues yo estoy entre ellos.

**Pero tus dientes son muy bonitos, los veo en las fotos.**

No, si los ves de cerca son horrorosos.

**12. Dejando los dientes de lado. Al final de la historia, en *La historia de mis dientes*, se cuenta la verdadera historia que contradice todo lo leído anteriormente y para ellos se emplean unas fotos, que me lleva a pensar en *Austerlitz* de Sebald, pero al revés. El texto no concuerda con las fotos.**

Sí pensé en Sebald. El narrador que aparece al final que en español se llama Sebas (precisamente por Sebald) pero en inglés se llama Jacobo pensando en *La Vorágine*. Otra vez el tema del biógrafo que escribe y que traduce es un poco regresar al motivo cervantino. Pero no sólo fue eso. También hay allí material que me mandaron los trabajadores de la Jumex, que son fotos del barrio donde está la fábrica. No se ven muy bien en la impresión final, pero alguna es de un taller de armas que está justo al lado de un grupo de narcóticos anónimos, y en otra un circo con unos payasos que asustan, entonces, todos esos elementos fueron parte de la ficción y fueron de alguna manera más ficcionales que la ficción que yo escribí. Me pareció muy interesante que la realidad de la ficción fuera menos realista que el local que rodea a la fábrica. Hay una foto de unos dinosaurios en fibra de vidrio en un camellón y varias fotos increíbles tomadas en el barrio, y esa tensión me interesaba, la tensión entre lo escrito y el registro fotográfico. Así como lo increíble que resulta la realidad mexicana (me refiero al lugar de la fábrica).

Me estoy acercando al túnel *ingravidesco* y se va a cortar.  
**Y se cortó.**

Carolyn Wolfenzon, Bowdoin College

Price, Brian L. ed. *Asaltos a la historia. Reimaginando la ficción histórica hispanoamericana*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2014. 292 pp. ISBN: 978-6078289790.

*Asaltos a la historia* (2014) reúne diez artículos, cada uno escrito por un crítico literario diferente, que se centran en obras de ficción histórica hispanoamericana publicadas entre 1979, el año en que apareció *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, y la primera década del siglo XXI. En la nota preliminar que precede los diez artículos, Brian L. Price, el editor del volumen, explica que la inspiración para el título proviene de una cita del novelista mexicano Fernando del Paso, quien en 1982 en la *Revista de Bellas Artes* propone un “asalto de los novelistas latinoamericanos a la historia oficial” (9). Este asalto implica un cuestionamiento que abre las representaciones del pasado al debate y al diálogo y así, revitaliza la historia con la inclusión de nuevas voces y perspectivas. Cada artículo analiza obras de escritores que han cuestionado de diferentes maneras la historia oficial. Al mismo tiempo, debido al fuerte componente metahistórico de los estudios, *Asaltos a la historia* amplía el planteamiento de del Paso al reevaluar también las obras de estos autores.

Price organiza los artículos cronológicamente de acuerdo con el momento histórico que las obras estudiadas reevalúan. Los primeros cuatro artículos estudian obras ambientadas en las épocas del descubrimiento y de la colonización. Santiago Juan-Navarro examina la manera en que Carpentier, en *El arpa y la sombra*, cuestiona la versión que da la historia oficial del viaje de Cristóbal Colón. Como todos los artículos del volumen, el de Juan-Navarro no reevalúa solo la representación histórica, sino también la obra de ficción en sí. El artículo subraya asimismo algunos de los límites de las teorías novelescas del autor cubano para desmontar las jerarquías de privilegio y marginación que aparecen en los discursos del descubrimiento. Lukasz Grützmacher se ocupa también de la representación de Colón en *El arpa y la sombra* y, además, en *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos y *Las Puertas del mundo* (1992) de Herminio Martínez. Este artículo explora la influencia de Bartolomé de las Casas, cuya obra pertenece a una época posterior al descubrimiento, en los acercamientos ideológicos de los tres autores. Anna M. Nogar, en su análisis de las novelas *Yo, la peor* (2009) de la mexicana Mónica Lavín y *Sor Juana's Second Dream* (2007) de la escritora chicana Alicia Gaspar de Alba, estudia cómo la recepción crítica influye también en las representaciones históricas. Nogar observa la acogida favorable por parte de los críticos literarios de la novela de Lavín, cuya novela presenta una imagen tradicional de Sor Juana Inés de la Cruz, mientras que la reacción a la novela de Gaspar, la cual explora la sexualidad de la monja, un tema tabú en la historia cultural oficial, fue menos entusiasta. En el último artículo sobre la época colonial, Magdalena Perkowska analiza la marginación de voces femeninas, indígenas y africanas en *La niña blanca y los pájaros sin pies* (1992) de Rosario Aguilar y *Asalto al paraíso* (1992) de Tatiana Lobo.

El resto de los artículos explora eventos más recientes a partir del siglo XIX. Nicolás Poppe analiza el fracaso de los ideales de independencia en dos novelas del argentino Andrés Rivera, *La revolución es un sueño* (1992), que relata los últimos días del “Orador de la Revolución” Juan José

Castelli, y *El farmer* (1996), que trata del caudillo Juan Manuel de Rosas. El editor Brian Price analiza el trauma nacional de México tras la pérdida de la guerra mexicano-americano en 1848 en las novelas *México mutilado* (2004) de Francisco Martín Moreno y *La invasión* (2005) de Ignacio Solares. Hugo Méndez-Ramírez investiga las distintas reevaluaciones de los héroes de la Revolución mexicana (1910-20) principalmente en las novelas *Madero, el otro* de Ignacio Solares, *Zapata* (2006) de Pedro Ángel Palou, y *Pancho Villa: una biografía narrativa* (2006) de Paco Ignacio Taibo II. Vinodh Venkatesh explora la representación del cuerpo del dictador en las novelas *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa y *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez. José de Piérola examina la subversión del yo cartesiano, del que depende la historia oficial, en *El amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, una novela que destaca las protestas estudiantiles en México en 1968. El último artículo de Oswaldo Estrada analiza la novela *El Velázquez de París* (2007) de Carmen Boullosa, cuya primera escena se ubica en el año 2001. La novela presenta la recuperación ficticia de un lienzo de Diego Velázquez, *La expulsión de los moriscos* y, al mismo tiempo, ofrece una reflexión sobre siglos de injusticias eliminados de la historia oficial.

A los que les interesa explorar o investigar temas en que confluyen la ficción y la historia de Hispanoamérica, *Asaltos a la historia* ofrece diez artículos que demuestran la vigencia y la valía de la ficción histórica y de las obras estudiadas en el volumen. Uno de los méritos del libro es la reflexión crítica que evidencian los autores de los artículos en su análisis de las perspectivas ideológicas que influyen en la construcción del pasado. Los artículos ofrecen un punto de partida para reevaluar no solo la historia oficial de grandes figuras, tales como Colón, las Casas y Sor Juana, y eventos importantes en las que se manifiestan revueltas políticas y sociales o represión autoritaria, sino también la obra de muchos destacados escritores hispanoamericanos de ficción histórica del siglo XX y XXI. Estudios anteriores, como por ejemplo, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992* (1993) de Seymour Menton, a quien Price agradece en la nota preliminar, han mostrado la importancia de la ficción histórica en la cultura hispanoamericana. El libro de Price complementa estos estudios reuniendo nuevas voces contemporáneas y manteniendo un dialogo con investigaciones previas y con los autores de ficción histórica que fomentan la reflexión crítica sobre la historia oficial.

Eric Rojas, Pittsburg State University

Serrano Israel, Melissa Merlo, and Víctor Manuel Ramos. *Honduras sendero En resistencia*. Tegucigalpa: Verbo Editores, 2010. 244 pp. ISBN: 978-9992647721.

*Honduras sendero en resistencia* es una antología que recopila ensayos, cuentos cortos y poesía, para construir la genealogía del Frente Nacional de Resistencia Popular (FNRP), el movimiento de resistencia ciudadana que surgió como respuesta inmediata al golpe de estado al gobierno de izquierda del presidente Manuel Zelaya Rosales. La destitución del presidente Zelaya se produjo como la culminación de la lucha entre su gobierno y el Congreso Nacional, el Tribunal Supremo Electoral de Honduras y la Corte Suprema de Justicia. Zelaya pugnaba por un referéndum para conformar una asamblea constituyente y así modificar la constitución actual. La oposición declaró el proyecto anticonstitucional y además alegó que la intención de Zelaya era extender el periodo de su presidencia. Especialmente, por su ingreso a la ALBA (La Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América—Tratado de Comercio de los Pueblos o ALBA-TCP) y su

asociación con Hugo Chávez, presidente de Venezuela, así como con Evo Morales, Presidente de Bolivia. Ambos dignatarios ya habían extendido su período de gestión ejecutiva, precisamente mediante enmiendas a la constitución de sus respectivos países.

Por su parte, Zelaya afirmaba que la necesidad de una asamblea constituyente resultaría en un verdadero ejercicio democrático, mediante el cual se realizarían transformaciones radicales a la administración pública porque su finalidad era la conformación de una sociedad igualitaria. Pese a la popularidad de su gobierno, el presidente Zelaya fue derrocado y expulsado de Honduras el 28 de junio de 2009. La mayoría de los estados latinoamericanos condenaron la destitución de Zelaya y la resistencia ciudadana respondió mediante la formación del FNRP. Esta antología sitúa al FNRP como parte de una tradición de resistencia a la corrupción de la oligarquía, la explotación extranjera y la desigualdad social que también forma parte de la identidad nacional hondureña. La tradición de la resistencia se explica ya sea mediante el análisis del registro historiográfico o la reflexión sobre la autonomía de la respuesta popular.

En los trabajos de carácter historiográfico sobresalen los símbolos y héroes nacionales, los cuales evocan mitos fundacionales decimonónicos. Esto se observa en la reflexión que sirve como introducción a la antología. En ella el autor puntualiza que el presidente Zelaya

encarna en este momento, los ideales históricos del pueblo hondureño, donde la justicia social y política constituyan el epítome de las más caras reivindicaciones populares, abonadas con la sangre de sus mártires y de sus dirigentes nacidos en el seno de las luchas obreras, campesinas, magisteriales y profesionales. (7)

El empleo del lenguaje decimonónico transforma la persona del presidente Zelaya en el símbolo de la resistencia actual. En las contribuciones posteriores el nombre de Zelaya, junto con el de Lempira y el de Francisco Mozarán se presentan como sinédoques de los movimientos de resistencia en los que participaron. Por ejemplo, en el título de uno de los ensayos que condena la destitución de Zelaya se lee: “En la hundida patria de Mozarán” (19). En el ensayo, Mozarán surge como la representación de la Revolución Morazanista por antonomasia y Zelaya cómo el homólogo del caudillo.

La asociación recurrente con Francisco Mozarán enfatiza ideales colectivos y coincidencias. No obstante, estas convergencias no se revelan como coincidencias, sino como la continuación del martirio en pos de la supervivencia de la nación hondureña. Consecuentemente existe un énfasis en el hecho de que ambos comulgaron con el ideal de la unidad de los países latinoamericanos. Zelaya como miembro de la ALBA y Morazán como presidente de la República Federal Centroamericana. Mozarán dio impulso a ideas emancipadoras, progresistas y revolucionarias que lo enfrentaron con la aristocracia criolla, al clero y al colonialismo inglés. Y Zelaya también presidió un gobierno de izquierda, transgredió el orden social de las instituciones oligarcas y denunció la constante trasgresión de los Estados Unidos a la soberanía nacional hondureña.

Zelaya, Mozarán y Lempira se erigen como símbolos de la resistencia y además personifican el ideal de la utopía social. En el poema “Como el mar presidente,” Zelaya se convierte en una fuerza de la naturaleza que envuelve y da ímpetu a la resistencia colectiva, en tanto que

Un océano de hombres  
armados de tu ideal  
con Mozarán y Lempira  
te esperamos  
sin garfios sin arpones

para seguir el mapa  
de la patria soñada  
en tierra firme (259)

Se sugiere que Zelaya sobrepasa su corporeidad y se convierte en símbolo e ideal de la resistencia. Mientras tanto, “en tierra firme” el carácter colectivo del FNRP pareciera desplazarse para dar lugar a la legitimación de la tradición de la resistencia mediante su inserción en la trayectoria de Insurrección de Lempira en 1537 y a la Revolución Morazanista del siglo XIX. Esta asociación se explica a razón de que la Insurrección de Lempira se ubica como la primera gran manifestación popular hondureña, ya que se originó a tan sólo trece años después de la llegada de los españoles en 1524. La brevedad del tiempo resulta significativa porque la insurrección indígena formó parte del registro historiográfico que delimitó la unidad territorial en el imaginario popular. Posteriormente, la Revolución Morazanista sentó las bases para la construcción de la identidad nacional, el ideal del que se derivaría la unidad de la resistencia civil en el movimiento independentista del siglo XIX. De este modo, se puntualiza que el FNRP continúa la evolución de la justicia social hondureña hacia la lucha por una sociedad democrática, plural e incluyente.

Por otra parte, la mitificación de Zelaya como símbolo de la resistencia actual (FNRP) e ideal utópico resulta problemática si se da continuidad a la asociación recurrente con Mozarán. El ideal progresista de Mozarán se extinguió tan pronto como el caudillo desapareció del escenario político. Su nombre se convirtió en mito, pero su pensamiento liberal fue eclipsado por las políticas neoliberales que prevalecieron desde los años subsecuentes a la independencia hasta medianos del siglo XX. Por el contrario, la respuesta ciudadana del FNRP surgió para protestar por la destitución de Zelaya pero, se mantuvo como un movimiento social colectivo autónomo, independientemente de la asociación simbólica a la figura de Zelaya.

De hecho, la reflexión sobre el carácter colectivo autónoma del FNRP da circularidad al registro genealógico de la tradición de resistencia. La resistencia se explica como un proceso dialéctico entre grupos en conflicto. Los contribuidores que presentan sus trabajos bajo este enfoque y enfatizan el papel de la compenetración del grupo por encima del mito del mártir, héroe o caudillo. Entonces, se sitúa a La Huelga del 54 como el antecedente directo del FNRP porque ambos movimientos son procesos unificadores que facilitan la creación de la sociedad utópica mediante la revolución/reestructuración de las masas.

El enfoque marxista de la reflexión sobre la unidad popular limita el lenguaje al empleo de dicotomías para el análisis. Pero, el registro historiográfico de los sucesos que anteceden al FNRP es exhaustivo y crea una imagen nítida del pensamiento intelectual hondureño, cuyo carácter reaccionario da continuidad y vigencia a la tradición de la resistencia hondureña y su arraigo en la identidad nacional.

Ileana Baeza Lope, Arizona State University

Shellhorse, Adam Joseph. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2017. 258 pp. ISBN: 978-0822964476

This title inaugurates with flair the publisher’s Cultural Formations of the Americas Series. The book was widely anticipated, and upon release it generated keen attention straightaway. Stanford Humanities Center hosted a pre-launch event for the author to discuss a central chapter, and just days after the volume appeared there was a focused event at the University of Pennsylvania

for the Theorizing Latin America Academic Group (May 12, 2017). One of the admiring participants wrote an instigating on-line response (Gerardo Muñoz. “A Friendly Katechon” <https://infrapolitica.wordpress.com/2017/05/12/>). In Brazil there were subsequent presentations at one of the sites where some of the research had been carried out (Casa das Rosas, São Paulo) and at an interested literature department (UNESP Araraquara). All this consideration was both productive and well deserved, for this is a remarkable first book by a young teacher-scholar with impressive expository skills and a mature critical arsenal.

Adam Joseph Shellhorse (AJS) sets out ambitiously to expand the scope of what “literature” in Latin America might mean in this new millennium by elaborating a complex notion of “anti-literature.” He examines select manifestations of experimental writing from the 1920s to the 2000s by Oswald de Andrade, Clarice Lispector, the Noigandres group (concrete poetry), and Osman Lins, all of Brazil, and by David Viñas of Argentina. The aim is to develop a theory of anti-literature that stresses, depending on the author and/or work in question, the feminine, multi-mediality, genre-busting, aesthetic politics, and the subaltern. Throughout AJS shows he has done extensive research on his subjects and, refreshingly, he often challenges prevailing views about given works, authors, their historical projections, and the critical force of Latin American literature, above all the so-called Boom, when the letters of the region were imagined to be at their apex. There is an abiding will to grasp anti-literary modes of writing as potentially subversive, as reactions to political and cultural conditions in contemporary frames (since c. 1955).

While readings of chosen texts occupy the central stage in the book, the other major player is critical theory, as the five overall epigraphs suggest. AJS deploys amply and with sophistication both general (Deleuze and Guattari, Derrida, Rancière et al.) and Latin American-specific sources (Beverly, Moreiras, Levinson, Rabassa, Beasley-Murray et al). Given the title of the present book, a precedent that immediately comes to mind is John Beverly’s *Against Literature*, and it is significant that AJS’s first epigraph cites the centrality of that very book while his last footnote makes the exact same citation, i.e. the junior author’s treatise comes full circle via Beverly. It is crucial to distinguish the two. Beverly sought to surpass the hegemony of established literature in favor of a subaltern mode manifested in *testimonio*. For his part, AJS, while ever in search of subaltern insight, still desires to appreciate the “secret of literature” but without the all too common identitarian and representational biases. He knows form and content cannot really be separated, and where he senses that one or the other has been improperly valorized by critics of the works he scrutinizes, AJS elucidates how much more there may be to the picture.

*Anti-Literature* is composed of eight segments: an introduction, a conclusion, and six chapters of case studies, discrete or comparative. Three of the chapters appeared as journal articles, and two originate in the author’s dissertation, but all material has been articulated as parts of the book as a whole with inter-connected parts. The first chapter concerns a specular feminine immanence in Clarice Lispector’s celebrated final novel *The Hour of the Star* with which familiarity seems to be assumed. Clarice aficionados should welcome this contribution, which, while founded on illustrations of theoretical proposals, even has some elements of genetic criticism. The focus of the nicely illustrated Chapter 2 (the lone non-Brazilian segment) is David Viñas’s *Dar la cara* (1962), film and literary versions, and reworkings of the codes of language that conventional reception has largely ignored due to a fixation on ideology in the author’s narratives. There is substantially more to this work than *novela de tesis*, and AJS deftly shows a more formal “anti-” side to Viñas, the social rebel. In Chapter 3 AJS proposes a differently-inflected reading of Oswald de Andrade’s poetics in order to chart its “subversive avatars” in mid-century concrete poetry, concluding with a 21<sup>st</sup>-century example. He shifts the terms of discussion

vis-à-vis *anthropophagia* (curiously the archaic spelling is employed) away from identity and toward a self-reflexive, multi-medial defiance of representational logic. For those not fully conversant with Oswald's domain, there may be a certain lack of historical clarity about his work in the 1920s (the main volume of poetry and first manifesto were 1924, while the more celebrated "cannibalist" manifesto was not until 1928), but AJS's conclusions themselves surely obtain. For him, the Noigandres poets resuscitated Andrade's poetics in the "participatory leap" of concrete poetry (an express socio-political engagement) in the early 1960s, building on examples in the previous decade. The series of "anti-literary" poems illustrate how devourment of the non-poetic renovates poetry in a public sphere in crisis. This exercise fortifies a point that merits fortification: there is no ontological preclusion of social relevance in *poesia concreta* simply because it is abstract and experimental. The absolute relevance of this topic is reflected in an article by Décio Pignatari: "Vanguarda como anti-literatura" (*Convivium* 7, 1965).

The second trio of chapters features the incomparable poet-critic Haroldo de Campos, who proves to be the brightest star in the "constellations" in/of this study by AJS (his term). Chapter 4 probes *Galáxias*, Campos' massive prose-poetry project (1963-76) in which AJS underlines political and historical significance beyond excellent extant exegeses focused on textuality. In a key paragraph, AJS presents the subaltern as both the downtrodden and as notions of literary fissure. The longest chapter is number 5, which contrasts Campos, as one of the founding fathers of the Latin American neo-baroque, and fiction writer Osman Lins, in whose poetics baroque ornament should be read not simply as spiritualist (as most critics have) but also as polyvalence that comprises anti-literariness. Chapter 6 is a meditation on a poem about a real-life massacre, on historical redemption, and on the messianic, but it begins with authorial self-summaries (pp. 163 ff.) that anticipate the conclusion, which, in turn, continues the discussion of the nodal socio-historical poem.

*Anti-Literature* posits the exhaustion of the Boom and its identitarian imperative and of Ángel Rama's widely followed transculturation in favor of a newly conceptualized view that can account for "heterogeneous modes of expression as forms of resistance" and phenomena that are "polyphonic, open assemblage composed of diverse regimes of signs" (164). In terms of geography, some may question the book's distribution of attention weighted so heavily toward Brazil. (Why not a separate book on the River Plate including such figures as Girondo and Xul?) Fully aware, the author declares outright that one of his aims is, in comparative inter-American spirit, to address the relative lack of concern with Brazilian arts in Latin American Studies. One hopes he will indeed inspire appropriate additional attention on that front just as one trusts that all the abstract reasoning and theoretical sophistication brought to bear on Brazilian corpora will be fully appreciated by specialists in Brazilian literature.

Charles A. Perrone, University of Florida (emeritus)

Wood, David. *Football and Literature in South America*. New York: Routledge, 2017. 226 pp. ISBN: 1138885606

Soccer represents one of the most popular cultural institutions in South America, but few fans link the sport with the literary likes of Borges, Lispector, and Quiroga. However, David Wood's recent monograph on the topic, *Football and Literature in South America*, demonstrates that even some of the most notable regional authors dedicated pages to the so-called beautiful

game. The study offers a sound overview of major fictional and poetic texts of the soccer subgenre, including critical analyses of works from Argentina, Brazil, Chile, Ecuador, Peru, and Uruguay. Each of these begins by identifying notable club teams, international accomplishments, and important social and political movements, informing both the casual and avid fan of soccer's role within each national context. While the introductory chapter notes the impact of preceding scholarly works by authors such as Joseph Arbena, Pablo Alabarces, and Christian Messenger, among others, Wood's study represents the first substantial investigation in the region to explore the social impact of soccer through its literary counterpart.

Chapters on the origins of football literature in the region include studies of texts such as Horacio Quiroga's "Juan Polti, half-back" (1918) and Juan Parra del Riego's "Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol" (1920), two of the earliest works dedicated to the game. Aside from the chapter's linguistic breakdown of these pieces, Wood provides readers with original publication details, historical context, and the texts' relation to coinciding literary movements. Throughout the study, the analyses also include fragments of these works in Spanish or Portuguese with coinciding English translations. For those interested in soccer's early days on stage and the silver screen, the chapter concludes by mentioning popular theatrical representations of the sport, as well as cinema's impact on the game's literary production.

*Football and Literature in South America* also takes into account early writings from Brazil, perhaps the region's most soccer-crazed nation. This focus facilitates an understanding of the game's role within Brazilian society, particularly during a time of nation building. Wood considers issues such as race, violence, and elitism as they appear in texts by Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly, Henrique Maximiano Coelho Neto, and Afonso Henriques de Lima Barreto. Furthermore, the study points out the presence of soccer in notable foundational texts such as Mário de Andrade's *Macunaíma* (1928). Regarding nationalism, Wood notes the impact of works by Gilka Machado, Sérgio Sant'Anna, and Sérgio Rodrigues, the former containing verses that celebrate Brazilian great Leônidas and the Seleção's run at the 1938 World Cup. This, along with a brief commentary on important chroniclers like Mário Filho and Nelson Rodrigues, demonstrates how literature played a key role in linking soccer with *brasilidade*.

Although these chapters explore Brazil's romanticized version of the national game, the following sections reveal the sport's darker side, specifically in Argentina, Chile, and Uruguay. For instance, the study comments on the use of soccer and the Estadio Nacional by Augusto Pinochet, and then explores this conflict in Antonio Skármeta's *Soñé que la nieve ardía* (1975) and Hernán Rivera Letelier's *El fantasista* (2006). In the River Plate region, the study contextualizes the atrocities of the region's military dictatorships in Omar Prego Gadea's "Una tarde con Pelé" and Mario Benedetti's "El césped." Other chapters examine narratives of national reconstruction after the tumultuous years of Argentina's Proceso de Reorganización Nacional (1976-83). Here, Wood suggests that a selection of short stories written by Osvaldo Soriano have allowed for the nation to reclaim their beloved sport from the clutches of the military dictatorship. Likewise, a focus on the colloquial language of Roberto Fontanarrosa's soccer-themed writings lead the critic to conclude that the sport represents a practice of the people.

Additionally, the study contemplates narratives of nation-building in Ecuador and Peru. Despite the former's limited soccer archive, specifically in comparison with countries like Argentina and Brazil, Wood notes the recent emergence of significant texts such as the five-volume *Biblioteca del fútbol ecuatoriano* (2006). The chapter's commentary on José Hidalgo Pallares's "El ídolo" hints at the conflicting regional identities present within the country, particularly when rival teams from Guayaquil and Quito take the pitch. As for Peru, Wood presents

the concept of multi-ethnic nationalism, a theme revised by the study's focus on working-class, Afro-Peruvian, and Jewish characters in Augusto Higa Oshiro's "El equipito de Mogollón" (1977), Guillermo Thorndike's *Manguera* (1978), and Isaac Goldemberg's *Tiempo al tiempo* (1984). Finally, the chapter revisits the Argentine military dictatorship in Santiago Roncagliolo's *La pena máxima* (2014), a detective novel that Wood suggests explores the regional alliance between Argentina and Peru during the 1978 World Cup and Operation Condor.

As noted, *Football* primarily organizes its chapters by region. However, the final analytical piece identifies women writers who have contributed to the historically male-dominated subgenre of soccer literature. The chapter features analyses of poems by Anna Amélia de Queiroz, Bertha de Tabbush, Blanca Varela, Giovanna Pollarolo, and the mentioned Machado. Even Clarice Lispector published on soccer, as demonstrated by Wood's analysis of "A procura de uma dignidade," a short story whose protagonist wanders the corridors of Rio's Maracanã. To conclude this survey, a section on River Plate writing examines texts included in *Mujeres con pelotas* (2010) and *Las dueñas de las pelotas* (2014), soccer-themed anthologies that bring together notable regional writers such as Ana María Shua, Esther Cross, María Rosa Lojo, and Claudia Piñeiro.

To this date, *Football and Literature in South America* represents the most complete critical overview on the topic. Considering the sport's immense popularity and social impact, the study offers fans and scholars alike an invaluable resource for interpreting the region's literary and cultural history as seen through soccer.

Patrick Thomas Ridge, Virginia Tech

## FILM REVIEWS

*Cesar Chavez*. Dir. Diego Luna. USA, Lionsgate. 2014. Dur. 102 min.

En 102 minutos Diego Luna ofrece un biopic que familiarizaría al público, moderadamente, en lo permitido por un filme, con la hazaña social de César Chávez al organizar desde abajo un sindicato para los trabajadores del campo. El largometraje muestra a un héroe moderno, tanto en su lucha por razones prácticas y en sus imperfecciones a raíz de cuestiones humanas y convencionales; las cuales apuntan hacia situaciones melodramáticamente trágicas. Asimismo, el filme resalta la determinación y motivación de César Chávez como un ícono colectivo de la persistencia y dignidad de la comunidad latina/o en los Estados Unidos.

La magnitud histórica de César Chávez y el movimiento sindicalista United Farm Workers of America (UFW) sin duda supera las posibilidades de la cinematografía comercial, y por ello el mérito y posibles carencias del filme. Por lo tanto, resulta muy complicado evaluar el grado de verosimilitud histórica del filme porque los hechos históricos son reducidos a lo permisible por un largometraje comercial. No obstante, superficial y sutilmente el filme muestra componentes históricos de gran importancia para contextualizar las tácticas del cambio social no violento de Chávez y el acontecimiento sociopolítico del movimiento chicano. Brevemente se muestra la solidaridad de los estudiantes y el liderazgo e influencia en la organización que tuvieron tanto Dolores Huerta como Helen Fabela Chávez. De tal modo, también se muestra la importancia de los medios de comunicación alternativo a las letras para alcanzar a las filas analfabetas del sindicato: El Teatro Campesino dirigido por Luis Valdez y el semanal titulado *El malcriado*, donde aparecía la caricatura cómica protagonizada por Don Sotaco. La importancia cultural y artística

del filme fue reconocida con el premio American Latino Media Arts Awards (ALMA) en la edición del 2014; quienes además reconocen la intencionalidad cinematográfica y cultural de formar un elenco de actuación con actores y actrices latinos/as, y de esa manera retando la larga historia de Hollywood que otorgan papeles latinos/as a actores y actrices no latinos/as.

*Cesar Chavez* es la quinta de siete películas dirigidas por Diego Luna, quien curiosamente comienza su carrera como director con el documental sobre el legendario boxeador mexicano, y tocayo de César Chávez, *J.C. Chávez* (2007). Aunque hay quienes podrían insistir que el filme pudo haber sido dirigido por algún/a chicana/o, la técnica de dirección y edición de Diego Luna aporta una mezcla de experiencia fílmica y documental particular y apta para llevar a la pantalla grande la historia de César Chávez.

La estructura del filme avanza a través de encuadres sobre hechos importantes en la formación de la figura icónica en la que se convirtió César Chávez. Estos encuadres se distinguen por un entretítulo que lleva la fecha y lugar del acontecimiento, y están compuestos por una alternación entre escenificación actuada y escenas tomadas de documentales y archivos. Esta técnica permite que el filme concomitantemente tenga posibilidades histórico-didácticas como melodramático-comerciales.

Desde las primeras tomas se revela la dirección híbrida del filme ya que se yuxtaponen la voz de Chávez, interpretado por Michael Peña, como si estuviese en una entrevista de radio, y la imagen en movimiento de trabajadores del campo que contextualizan el filme en su trasfondo histórico y el propio pasado de Chávez niño. De manera muy breve, este prelude incluye la dramatización de una conversación entre Chávez y una familia de trabajadores del campo, la cual proyecta la pobreza, explotación laboral e inseguridad en la que se encuentran los trabajadores del campo en Estados Unidos. Consecuentemente, en esta introducción a la historia quedan muy bien marcados los tres componentes de la acción dramática de la trama: el objeto deseado, la fuerza opositora y la fuerza propulsora del deseo. El conflicto de la historia surge del arduo trabajo y pobre compensación de los trabajadores del campo, subyugados a la explotación por los intereses de los rancheros californianos, a quienes César Chávez enfrenta por medio del UFW. Por lo tanto, el objeto deseado es la justicia, epitomizada en la formación del sindicato, la fuerza propulsora es la indignación de César Chávez, y la fuerza opositora es la industria agricultura figurada en los rancheros.

En cuanto a la historia, el filme introduce una segunda línea diegética a través de la conflictiva relación entre César Chávez y su primogénito, Fernando. Esta segunda línea de la historia es visible desde el inicio cuando Chávez obtiene apoyo de la Community Service Organization (CSO) para mudarse junto con su familia como organizador principal a los campos de Delano, California; la reacción de su familia es positiva, excepto por su hijo que muestra su disgusto por mudarse fuera de Los Ángeles, California. A primera vista, la doble diégesis del filme presenta una posible falacia en la dirección porque ambos hilos narrativos parecen entretejerse mínimamente entre siendo hechos significativos en la vida de Chávez como Héroe y Chávez como persona. Sin embargo, al interpretar la bifurcación diegética como el conflicto trágico del héroe moderno, también es posible observar su función simbólica en la construcción del personaje revelando ser más un acierto que una falla en la dirección del filme. A lo largo del filme César Chávez conlleva el peso de perder la conexión con su hijo y de enfrentar cuesta arriba la lucha contra la industria agricultora de California.

La línea de tiempo del filme se extiende desde la mudanza de los Chávez, en 1962, hasta Julio de 1970 cuando logran que 26 agricultores acepten al sindicato UFW como parte representativa de los trabajadores, la negociación de un trato dignamente humano y contratos

laborales justos. En estos ocho años de desarrollo del César Chávez líder, la audiencia puede ver la transformación de un Chávez con altibajos, quien comienza entusiasmado, flaquea como líder y se rehace como un héroe y ejemplo de la persistencia y dignidad humana. Por lo tanto, los puntos claves en el desarrollo heroico de Chávez son la peregrinación de más de 300 millas desde Delano a Sacramento, California, su primera huelga de hambre, y su viaje a Europa para formalizar convenios de apoyo internacional que culminan en la consolidación del UFW.

El punto decisivo tanto del filme como del desarrollo de Chávez llega cuando Chávez decide hacer una huelga de hambre de 25 días para protestar el uso de la violencia por parte de los miembros del sindicato. Asimismo, es un punto clave en el filme ya que éste resalta las varias tácticas de no violencia empleadas por Chávez como vía principal al cambio social: huelgas laborales, boicoteos, uso de medios didácticos y de comunicación alternativos, hasta las huelgas de hambre. Desde el vamos, las huelgas laborales despertaron una inmediata represión violenta por parte de los rancheros, quienes contaban con la corrupción y miopía de las autoridades locales. Algunos de los miembros del sindicato campesino respondieron con violencia puesto que los rancheros aterrorizaban de cualquier manera posible a los trabajadores sindicalizados. Sin embargo, Chávez creía con vehemencia en las tácticas de la no violencia, también empleadas por grandes líderes sociales como Mahatma Gandhi y Martin Luther King Jr. Con la huelga de hambre de Chávez, el movimiento recobra fuerzas para continuar el boicoteo de uvas logrando contrarrestar la reaccionaria contraofensiva del presidente estadounidense Nixon quien se oponía al boicot prometiendo comprar uvas para las fuerzas militares estadounidenses y aligerando su exportación a Europa. Al concluir el ayuno de César Chávez el filme muestra el clímax en la formación de su carácter como el héroe estoico que pasó a la historia.

En conclusión, el biopic-documental del líder sindicalista e impulsor de la acción social no violenta, *Cesar Chavez* (2014), muestra a través del uso de una diégesis bifurcada al César Chávez como héroe moderno, tanto al Chávez estoico y heroico como al César Chávez endeble y ordinario. Asimismo, el filme celebra la valentía y osadía de apostar por las tácticas de acción social no violenta en una época de caos, terrorismo de estado y movilización política alrededor del mundo; sobre todo, su importancia en la lucha por los derechos civiles, la justicia social y el empoderamiento étnico en Estados Unidos. Para quienes no estén familiarizados con el tema, este filme puede ser una breve introducción a lo que vendría a acontecer eventualmente con el movimiento chicano y sobre el lugar que tiene César Chávez tanto en la historia estadounidense como en la historia mundial de la no violencia; para quienes conozcan el tema, *Cesar Chavez* estimula repensar al héroe en parámetros más complejos a raíz de exaltar sus características ordinarias en un historia melodramática que resalta la derrota personal y humana que conllevó su victoria sociopolítica.

José Juan Gómez, Arizona State University

*Neruda*. Dir. Pablo Larraín. Chile, 2016. 107 min.

En 2016, el galardonado director chileno Pablo Larraín estrenó dos películas: *Neruda* y *Jacky* que han logrado un notable éxito de recepción internacional. Son dos películas fundamentalmente distintas, si bien coinciden en la suntuosidad cinematográfica y la detención en un momento histórico-político que en *Neruda* refiere a 1948 en Chile, momento en el que se criminaliza el partido comunista y el poeta Pablo Neruda inicia la odisea de su exilio. En *Neruda*

destaca, asimismo, el elemento de artificio narrativo que se advierte desde el inicio de la cinta: Pablo Neruda (Luis Gnecco) avanza por un pasillo donde se suceden periodistas, admiradores y fotógrafos quienes, al modo de la construcción fílmica, enfatizan el carácter principal del protagonista tanto dentro de la cinta como para el espectador de la misma. Al cruzar una puerta, en un plano-secuencia se nos presenta un grupo de senadores tomando sus bebidas al tiempo que otros orinan, como lo hace el propio Neruda. Bar y urinario coinciden entonces en un mismo y suntuoso espacio en el que se intersecta lo público, lo privado, y la conversación política, en un remedo irónico de la sala oficial del senado. Sigue a esta escena el colorido y derroche visual de una fiesta en casa de Neruda en la que el poeta se disfraza de Lawrence de Arabia y recita poemas de amor a un caballo. La voz en off comenta con ironía la contradicción fundamental de esta élite de izquierdas que “no saben lo que es dormir en el suelo, pero son todos rojos”, al tiempo que, sin embargo, expresa fascinación por el poeta. Pronto averiguamos que la voz en off pertenece al detective Óscar Peluchonneau (Gael García Bernal), cuyo objetivo en la historia es dar captura a Neruda tras la orden de arresto contra el poeta. El detective se presenta explícitamente como personaje de ficción: con fondo del sonido de una máquina de escribir, el detective anuncia: “Aquí entro yo. Tengo que entrar. Vengo de la página en blanco. Vengo a buscar mi tinta negra.” Este personaje aparece entonces como cliché dentro del género detectivesco tanto novelístico como cinematográfico de los años 50, producto de la imaginación de Neruda (extrapolada a la del guionista, Guillermo Calderón, y al director del film) en su deseo por transformar la realidad histórica de su persecución en fantasía de cacería mutua y juego, esto es, en experiencia cinematográfica en el caso de Larraín.

Según tal perspectiva, toda la película podría interpretarse como una danza visual (la cámara a menudo “gira” alrededor de los personajes, enfatizando tal impresión) y también poética en la que cada apunte del magnífico guión podría considerarse un verso y cada escena una estrofa perfectamente medida y construida, acaso con demasiada obviedad en términos de su valor fundamental de construcción meta-discursiva. La persecución de que es objeto Neruda por parte del gobierno de González Videla se convierte así en un juego de espejos inventado por Neruda-Calderón, en el que el detective se presenta al mismo tiempo sublime en sus observaciones y fantasías (como alter ego de Neruda), y absurdo en su procedimiento, torpeza y caracterización (Peluchonneau siempre llega tarde en sus pesquisas, que se reconocen orquestadas por Neruda, y se le llega a describir como “medio bruto, medio huevón”). El elemento de construcción y espectacularidad se logra mediante varias técnicas que se repiten a lo largo de la filmación. Una de ellas consiste en presentar una misma escena en espacios diversos, en los que la exquisita cinematografía puntúa los diálogos, imponiéndose visualmente sobre los mismos. Otra es la incidencia directa de construcción cinematográfica como la fotografía que se hace Neruda junto a Delia del Carril (Mercedes Morán) con el lema “Resistencia,” sobre la cual se comenta: “perfecto,” o cuando Neruda se “esconde” presuntamente de su detective camuflándose como fotografía entre un grupo de fotografías expuestas en el escaparate de una tienda. Otra técnica es el uso deliberado y exagerado de proyecciones de fondo que enfatizan la artificiosidad de la película. Esto puede advertirse en particular en las escenas de los coches en movimiento, cuya obviedad del montaje del paisaje exterior evoca las limitaciones tecnológicas en las películas de los años 50 en escenas similares, aludiendo así al género del cine negro al que también la película rinde homenaje.

El momento meta-discursivo más evidente, sin embargo, es cuando el detective se enfrenta a su condición ficticia en su diálogo con Delia del Carril: “¿Soy yo una ficción?” pregunta el circunspecto detective, “Sí,” responde Delia. Al modo de Augusto Pérez en la famosa novela de Unamuno, *Niebla*, el personaje decide a su modo tomar las riendas de su destino y afirma a

propósito de Neruda: “Yo lo tengo abrazado, y abrazado lo voy a llevar a la cárcel... y voy a terminar sentado en su pecho.” Como personaje “secundario” sin embargo, el detective se resiste: “yo no soy un personaje secundario,” y de hecho, el elemento especular entre ambos personajes, creador y criatura, se evidencia también hacia el final de la historia cuando se yuxtaponen las voces de Neruda y del detective, y se enfatiza en los anuncios de la película en los que suelen aparecer los dos actores principales o incluso únicamente el popular actor mexicano, haciendo de su personaje en la película el centro alegórico de la ficción presentada. Como tal, como personaje, el detective consigue destacar el componente fílmico y creativo como elemento primordial, pero también la ironía y contradicción de una personalidad, la de Neruda, cuya arrogancia e inconsciencia pone en peligro a aquellos a los que pretende representar, al exponerlos a la persecución, tortura y muerte. Como señala uno de sus cuidadores comunistas a Neruda, “lo único que le pido es que sea un poco más humilde,” afirmando un poco antes: “nos están matando de verdad.”

En la frágil tensión entre ficción y realidad se acabará por imponer la primera, y será otro Pablo, ahora Pablo Picasso (Emilio Gutiérrez Caba) quien exalta ya en París a un Neruda que se presenta como líder de la resistencia chilena, volviendo a ser objeto el poeta de admiración, periodistas y cámaras que lo fotografían, lo cual conecta con el principio de la cinta. La última escena reivindica sin embargo el objeto literario, la ficción cinematográfica, exponiendo una vez más al detective, ahora “vivo” (tras su presunta muerte que concluía la fallida persecución de Neruda), quien recita un poema de amor del poeta. Con ello Pablo Larraín rinde homenaje al acto de la creación, con una brillante suntuosidad que resulta acaso demasiado literal, restando sutileza a una propuesta por lo demás innovadora y definitivamente espectacular.

Tina Escaja, The University of Vermont

*La sargento Matacho*. Dir. William González. Colombia y México, 2015. Dur. 93min.

Sólo en ciertas décadas, el cine hispanoamericano ha cultivado el cine histórico. Sin embargo, las películas de corte histórico que por lo general demandan escenarios y vestuarios de época no son muy numerosas. El cine colombiano es parte de esta tendencia contando con pocas películas históricas y menos aún que se enfoquen en el protagonismo de mujeres. Por ambas razones, *La sargento Matacho*, primer largometraje de William González Fraga—quien cuenta con una larga carrera como director televisivo—, constituye una bienvenida novedad al cine colombiano contemporáneo.

El guión se basa en una novela inédita de Pedro Claver Téllez. *La sargento Matacho* narra hechos reales que tuvieron lugar a fines de los años cuarenta en el contexto del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, sólo mencionado en un programa de radio. Rosalba Velasco (Fabiana Mediana), una joven madre debe llevar desde un área remota a su hijita enferma en busca de atención médica. En camino, se cruza con un grupo de militares, aliados a miembros del partido conservador, que se dirigen a su finca. Aunque corre desesperadamente, llega a tiempo para presenciar el brutal asesinato de su marido y vecinos, todos simpatizantes de los liberales. Sin poder hacer ningún ruido para no delatarse, este suceso desencadena en la mujer un profundo trauma que la hace tener alucinaciones y, en ese estado, asesina a un policía. A raíz de la denuncia de un niño testigo, Rosalba es aprehendida por la policía.

Si los militares y conservadores tienen pocos escrúpulos en asesinar hombres a sangre fría, tampoco colocan reparos a tratar en Rosalba como un objeto sin derechos que puede ser abusado a gusto. No obstante, aún en su frágil estado mental, Rosalba percibe su difícil situación y se defiende ferozmente causando numerosas muertes a su paso. Como sus crímenes son adjudicados a la guerrilla liberal, el líder de los rebeldes, Feliciano Pachón (el mexicano Damián Alcázar), la obliga a unirse a su grupo de guerrilleros. Si bien el trauma ha causado el silencio de Rosalba quien solo se comunica con miradas, la mujer entiende perfectamente la situación de los opositores liberales que son perseguidos y les es fiel, especialmente cuando entabla relaciones con Pachón. Este le da de baja de la vida de guerrillera, cuando se avecina el nacimiento de su segundo hijo. La película presenta que este acontecimiento lejos de estabilizarla, la hace sentir incómoda en el ámbito doméstico. Por lo que una vez recuperada y dejando a sus hijos al cuidado de sus padres, vuelve al monte a unirse a sus compañeros de armas. Su regreso coincide con el momento en el que Pachón decide retirarse de la guerrilla y le aconseja hacer lo mismo pero el nuevo líder, el Comandante Richard (Marlon Moreno), le ofrece albergarla, continuando un círculo en el que Rosalba es aceptada como parte de un grupo de hombres y con el nombre de Matacho se transforma en pareja del jefe. A pesar de su destreza con las armas y adaptación a años de incomodidades viviendo en la selva, Rosalba preserva parte de su feminidad y agencia llevando a término otros embarazos.

El tema central de la película es, entonces, el impacto de la violencia política, especialmente en la población civil. Mientras en artículos periodísticos se clasifica a Rosalba Velasco como bandolera, es que es una de las primeras desplazadas por la violencia política. Con su propiedad destruida, viuda y a cargo de una hijita, su toma de armas es el único camino abierto a la supervivencia para una campesina. *La sargento Matacho* posee una excelente fotografía y cuidada banda sonora. Si bien es cierto su argumento lineal, esta película basada en un personaje menor de la historia colombiana, ilustra la dimensión arrolladora de la violencia y pone de relieve el rol de una mujer que recurrió a las armas para defenderse y sobrevivir.

*La sargento Matacho* recibió numerosos premios en festivales de cine internacionales y fue seleccionada para el festival de Cine de LASA en Lima. En Colombia, se estrenó en septiembre de este año y se suma a otras películas recientes como *Alias María* (José Luis Rugeles 2015) que retratan a mujeres que empuñaron las armas en las décadas de la violencia.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville