

## Book Reviews

### Review essay: **Cultura popular y postdictatorial en Argentina, Uruguay y Brasil**

Acree, William, Jr. *Staging Frontiers. The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2019. 279 p ISBN 9780-8263-6105-9

Rajca, Andrew. *Dissensual Subjects. Memory, Human Rights, and Postdictatorship in Argentina, Brazil, and Uruguay*. Evanston: Northwestern UP, 2018. 254 pp. ISBN 9780-8101-3636-6.

El estudio de las distintas culturas nacionales de América Latina tiene una larga tradición que ciertamente permite profundizar en lo propio de cada país. Sin embargo, si tomamos en cuenta que en varios países existen áreas geográficas que tienen más similitudes con países limítrofes que con otras regiones del mismo (por ejemplo, la Amazonia Brasileña y Peruana, la región cuyana y Chile, la región andina que une a Ecuador y Colombia, etc) y que algunos países han experimentado similares procesos políticos y/o económicos, el estudio conjunto de la producción cultural de más de un país se vuelve altamente relevante. Tal es la propuesta de los dos volúmenes que analizo en este ensayo. El primero pertenece a William Acree, Jr., un especialista en cultura colonial y del siglo XIX, mientras que el segundo corresponde a un comparatista que se enfoca en la producción cultural de fines de principios del siglo XXI.

En *Staging Frontiers*, William Acree encara un proyecto valioso y desafiante al estudiar la cultura popular del siglo XIX a ambos lados del Río de la Plata. Los retos que Acree superó aparecen listados en los agradecimientos: la falta de fuentes, la imposibilidad de medir la sociabilidad y los hábitos de entretenimiento de personas que vivieron antes de la invención de la radio, la televisión, y el cine. No obstante, el autor hace frente a los mismos desplegando un conocimiento profundo de la cultura rioplatense, logrado, en parte, gracias a una estadía de un año en Uruguay durante una beca Fulbright. El resultado es un estudio dinámico y abarcador tanto de la historia del teatro criollo como la diseminación cultural de la figura del gaucho en Argentina y Uruguay.

En la introducción, se brinda la definición de representar la frontera (“stage frontier” [3]) que se refiere a los grupos circenses que se desplazaban a distintos centros urbanos y en una sociedad que experimentaba un boom exportador de materias primas. En este contexto de tablas, se valorizaba la figura del gaucho heroico, influenciando las conductas de los espectadores y creando mitos entre la frontera y las nuevas naciones. El surgimiento de los dramas criollos tiene lugar a partir de 1880. En ellos, se repite el tema de un hombre trabajador que entra en conflicto con la justicia, que había sido diseminado por la poesía gauchesca durante décadas. Acree explica que a comienzo del siglo XX, los dramas criollos son reemplazados por las zarzuelas y otros tipos de entretenimientos como la emergente danza del tango. El aporte del autor al tema de los orígenes del teatro rioplatense consiste en su exploración de una línea móvil—los grupos teatrales que iban a diferentes ciudades—y que se contraponen a, o complementa, la versión que otorga centralidad a las ciudades capitales como espacios en los que surgió el teatro de Argentina y Uruguay.

En el primer capítulo de la primera parte, Acree presenta la historia cultural a ambos lados del Río de la Plata entre 1780 y 1880—los años inmediatamente posteriores a la creación del Virreinato del Río de la Plata y la instauración del modelo agro-exportador. En ese apartado, se describen las fiestas religiosas y los *candombes*, pasatiempos de danza y música donde participaban los Afrodescendientes así también como fiestas populares—corridos de caballo y juego de la sortija—y eventos religiosos o patrocinados pro el Estado. En estas descripciones, se

ve el trabajo de historia de la vida diaria y de la cultura popular con centro en Buenos Aires y Montevideo. El segundo capítulo está dedicado a las actuaciones de Sarah Bernhardt (1844-1923) y otras compañías extranjeras teatrales y circenses que llegaban a Argentina y Uruguay y que contaban con gran éxito de público.

La segunda parte consta de tres capítulos. El primero está dedicado a los dramas criollos que se iniciaron en 1884 con la puesta en escena de *Juan Moreira* en 1884 cuando la familia Podestá contrató a los Hermanos Carlo para la misma. Además, el autor expone la importancia de la familia Podestá que vivió a ambos márgenes del Río de la Plata y cuyos numerosos integrantes formaron parte de un circo que primero representó la pantomima *Juan Moreira*, a la que luego se le agregó diálogo. Acree hace referencia al patriotismo tanto en *Juan Moreira* como también en otros dramas criollos—cuyos personajes principales también eran gauchos—que contaron con gran popularidad en las ciudades, especialmente por el personaje del cocoliche que se burlaba del lenguaje de los inmigrantes raíz de su llegada masiva. El autor enfatiza el potencial didáctico de estos dramas en los cuales se representaba la falta de ciudadanía efectiva por parte de la población rural. En el último capítulo de esta sección, Acree explica cómo el héroe anti-moderno de los dramas criollos cobra relevancia en dos sociedades que se modernizaban aceleradamente.

El primer capítulo de la tercera parte está dedicada a describir el surgimiento de sociedades y agrupaciones criollas que celebran la tradición nacional de Argentina y Uruguay a través de la figura de los gauchos de los cuales adoptan su vestimenta. El autor sostiene que los miembros preservaron sus habilidades hípcas como forma de conservar una memoria histórica en la cual se priorizaba la raza y la fidelidad a la nación y que pretendía la movilización política. Sin embargo, hubo también voces que expresaban su temor que la continua representación del gaucho en obras teatrales hiciera resurgir la violencia en décadas cuando Argentina y Uruguay priorizaban el progreso. El último capítulo narra los cambios en cuanto al entretenimiento y lista las expresiones culturales en las que la figura del gaucho tenía un lugar importante.

En este bien investigado estudio, Acree recrea los vínculos entre la gauchesca y las obras teatrales que dieron origen al drama criollo, enfocándose en el rol jugado por la familia Podestá tanto en Argentina como en Uruguay. La calidad de la escritura y las numerosas fuentes consultadas hacen este estudio no solo una lectura apasionante sino también brindan un importante nexos para comprender el desarrollo de la cultura popular rioplatense a fines del siglo diecinueve y las primeras décadas del siglo veinte.

El estudio de Andrew Rajca se enfoca en examinar la intersección entre memoria y derechos humanos. Rajca se refiere al accionar policial contra habitantes de una villa en Argentina en la primera década del siglo veintiuno como un ejemplo que muestra que en plena democracia se violentan los derechos humanos. El autor sostiene que “the notions of memory and human rights in postdictatorial culture [in Argentina, Uruguay, and Brazil] tend to focus on the disappeared” y que “the surfeit of memory narratives displaces and occludes the experiences of nonheroes and nonvictims who continue to be marginalized in postdictatorship” (5). Luego de esta aseveración que lo coloca cerca de la sociología y la política, el autor se enfoca en el siglo veintiuno donde se destaca la recuperación de los lugares de detenciones clandestinas. Para ello, pasa revista a teóricos que se han referido a los derechos humanos.

El primer capítulo está dedicado a analizar la historia del *Nunca más* argentino y uruguayo y el *Nunca mais* de Brasil. Para Rajca, se despolitiza la figura de los militantes y de las víctimas no políticas, hecho que quita el foco de las reivindicaciones sociales y económicas que los impulsaban a la participación política. El argumento que los testimonios de los tres países ignoran a las clases marginadas constituye una innovación interpretativa que carece de fundamentos

históricos ya que la expresión nunca más o *never again* se refiere a genocidios, sean por cuestiones religiosas, raciales, o políticas. Es de destacar el diálogo que se establece con las numerosas publicaciones sobre producción cultural de la dictadura y el análisis textual de los testimonios de los Nunca más.

En los siguientes capítulos, el autor describe las zonas donde se encuentran los monumentos a la memoria en São Paulo—Memorial da Resistência—, Montevideo—el Centro Cultural y Museo de la Memoria— y Buenos Aires—el Espacio para la Memoria y la defensa de los Derechos Humanos— así también como instalaciones y exposiciones en cada uno de los tres espacios. En las conclusiones, se mencionan otros paseos dedicados a la memoria y espacios culturales en antiguas prisiones y centros de detenciones. El valor de este volumen reside en la comparación sobre los espacios que recuerdan las violaciones de derechos humanos en tres países que experimentaron violencia de estado y cuyas secuencias todavía son evidentes en el presente siglo.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville

### **Review Essay: Fictions and the Vernacular/Ficciones y lo vernáculo**

Rossi, María Julia. *Ficciones de emancipación. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2020. 348pp. ISBN 9789-5084-5391-4

Degiovanni, Fernando. *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market, and the Making of a Discipline*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2018. 248 pp. ISBN 9780-8229-6554-1

Una de las cualidades que podemos agradecerle a la literatura es hacer visible lo que permanece habitualmente oculto. Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector fueron, cada una a su manera, bastante hábiles a la hora de mostrarnos los enveses de la realidad. La lectura que realiza María Julia Rossi de estas tres autoras nos ayuda a mirar con más profundidad en su obra a través de esos seres que están destinados a ser comparsa, al segundo plano, a pasar por detrás de lo “verdaderamente importante”: La servidumbre.

A través de las páginas, Rossi entabla un diálogo con la obra de estas autoras para permitirles hablar y dirigir la mirada del lector hacia lo que permanece ignorado, a lo que por su misma posición en la realidad y la literatura misma, está destinado a ser pasado por alto y a ser omitido. También nos ayuda a repensar las relaciones mismas que existen entre la servidumbre y quienes la emplean, entre la obra literaria que alude a esta forma de trabajo y la situación misma de cada lector. María Julia Rossi es incisiva al mostrar las muchas posibilidades en las que las personas/personajes de los sirvientes no dejan de recusar y cuestionar las formas de poder puesto que es propio de la subalternidad intentar contravenir su condición.

Una de las más importantes aportaciones de Rossi en *Ficciones de la emancipación* es el diligente análisis sobre la condición desde la servidumbre desde muchas entradas teóricas. Es solvente y exhaustiva al encontrar teorías pertinentes para aclarar la lectura de cada caso específico y aproximar la lectura de una manera fructífera. *Ficciones de la emancipación* aporta a varios campos de los estudios culturales y literarios puesto que ofrece una teorización valiosa para quienes están interesados en el complejo asunto de la representación literaria en general, y de la servidumbre en particular, también brinda bastantes elementos originales y pertinentes, al igual que nuevas entradas para quienes estudian la literatura mexicana, la literatura argentina y la literatura brasileña.

En la introducción, establece un marco teórico que permite pensar la condición ancilar desde la perspectiva filosófica, cultural, política y literaria. El punto de partida es echar luz sobre la paradoja de la representación en la que considera los elementos se deben ponderar para problematizar este fenómeno, como lo son la idea del espacio: la casa como el lugar donde pertenece y no el servicio doméstico, la condición temporal que también comparte y no con quien le emplea, el asunto del cuerpo, siempre con un género específico, muchas veces racializado. Así, de entrada nos ayuda a percibir las condiciones que a la servidumbre le determina una existencia particular en la realidad y en la diégesis. En *Ficciones de la emancipación* encontramos herramientas para pensar de qué maneras se representa y de qué manera entendemos el servicio doméstico y también nos invita a reflexionar sobre el asunto de origen: ¿qué significa servir?

Como parte también de la introducción y para adentrarnos de lleno el tema de las representaciones, aparece una valoración sobre las manifestaciones ancilares que aparecen en la obra de la escritora argentina Victoria Ocampo y la escritora mexicana Rosario Castellanos, feministas ambas y también indigenista la segunda. En ambos casos explica detalladamente las muchas particularidades que implican sus personajes. En los casos de ambas escritoras, se reconoce la manera en la que la biografía de cada una informa y moldea la obra abriendo preguntas para la reflexión sobre las estrategias, los aciertos y las limitaciones en cuanto a la representación de la subjetividad de los personajes.

En el capítulo uno analiza la obra de Silvina Ocampo. A través de un *close reading*, Rossi analiza los detalles y las implicaciones que tienen los personajes de Ocampo. Desde la autobiografía en verso de Ocampo hasta en muchos de los cuentos, las personas del servicio doméstico entran y salen de los versos y la prosa mostrando su condición contingente. Ocampo explora las muchas posibilidades de la servidumbre como la capacidad criminal, la sexualidad, la servidumbre y su descendencia. De esta forma, se puede comprender de manera más clara que la servidumbre es un elemento fundamental en la obra de Ocampo cuando representa los espacios domésticos y que lo ancilar es reivindicado en cuanto material literario. Así, en Ocampo podemos escuchar a quienes están subordinados y ver a través de los ojos de la servidumbre.

En el capítulo dos, se analiza la obra de la autora mexicana Elena Garro. En la obra de Garro queda en evidencia la función retórica del indígena y la manera en la que la servidumbre es un poder latente que siempre está en riesgo de no cumplir con lo que se espera de ellos, en esa latencia radica su importancia textual, la que le otorga también relevancia de clase. La servidumbre en la obra de Garro cumple funciones argumentales específicas; parece que su existencia en la obra también afecta elementos estructurales. Puesto que en el estilo de Garro la fragmentación de la línea temporal es recurrente, Rossi analiza el paradigmático caso de “La culpa es de los tlaxcaltecas” para mostrar cómo la sirvienta es necesaria y cómplice de la patrona para explicar, participar y mantener el misterio mismo y la opacidad. Garro permite que las argucias del débil se manifiesten en su narrativa para componer una poética y permitir que lo fragmentario, lo abstracto y quizá lo absurdo, existan.

En el capítulo tres, Rossi analiza la ambigüedad de las ubicuas sirvientas de Clarice Lispector. Para ello va al archivo periodístico y lee las crónicas que Lispector publicó sobre temas “femeninos” en el periódico *Jornada do Brasil*. En Lispector su comprensión de la servidumbre proviene de su experiencia personal como “señora”. Rossi analiza las muchas maneras en las que Lispector a través de la crónica de lo cotidiano, deja que la servidumbre aparezca a la par de amistades y familiares para manifestar las ansiedades y preocupaciones de clase que la autora brasileña tiene. Las sirvientas de Lispector sirven como material para ilustrar defectos pero también retan y arrinconan a la escritora a través de su existencia y su voz. También se analiza la

figura de la servidumbre que aparece en la novela *A Paixão segundo GH*, en la que la señora de la casa se encuentra con el cuarto de la sirvienta como un espacio ajeno dentro del propio, cuya extrañeza le obliga a redefinirse. La servidumbre en la obra de Lispector “es una alteridad innegable que supone un intercambio, nunca simétrico y siempre neutral” (258).

En las reflexiones incluidas en la conclusión, la autora es generosa al traer muchos ejemplos tanto de la literatura como del cine para abundar y profundizar en las implicaciones de la representación ancilar en América Latina. No se debe pasar por alto las muchas obras que se refieren en la conclusión. Además de mostrar el amplio archivo, nos ofrecen muchas más ideas y materiales para poder seguir pensando y reflexionando sobre el tema de la representación de la servidumbre. En este sentido, la conclusión es también una invitación a aguzar la percepción para ver con más atención a este tipo de personajes que están tan presentes en el arte y que a la misma vez, se les mira siempre de reojo. Este libro nos ofrece preguntas y consideraciones acerca de la potencia y la importancia de las sirvientas como elementos ocultos, relegados pero que si se les mira bien, nos ayudan a pensar y a reflexionar sobre el entorno en el que se les representa. Al ver la representación de la servidumbre en las obras de estas tres autoras, nos lleva a considerar diferentes efectos éticos, estéticos y políticos. En cada una de las autoras, de manera particular, la servidumbre cuestiona la estratificación social y la existencia misma. Este libro es una gran contribución al campo.

As Fernando Degiovanni's *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market, and the Making of a Discipline* points out, Latin Americanism as an academic field was created in the US academia at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The birth of this field opened a transatlantic and continental debate on authority and the intentions behind creating Latin Americanism. This book makes a very valuable contribution to the understanding of US-Latin America intellectual and political relations as well as the role that Spain has played in this relationship. Degiovanni conducts a meticulous bibliographical and archival investigation and then recreates and criticizes the debates, in addition to offering profiles of the most relevant intellectuals and highlighting the books that contributed to the definition and formed the cannon for the field.

The book is very organized, as it begins with the origin of Latin Americanism and continues chronologically, every chapter explaining an important step in the evolution of the debate. In the first chapter, Degiovanni offers a profile of the French and Spanish Harvard professor Jeremiah Ford and his ideas, in particular how he contributed to define Latin Americanism as a differentiated field of studies from Hispanic Studies. Degiovanni explains how Ford insisted on separating Latin America from Spain conceptually, arguing for an improvement at the pedagogical level, and explaining that this would enhance geographical and economic relations with Latin America. The coining of the term “Latin American” was developed in the context of the US-Spain war, the birth of Pan-Americanism and dollar diplomacy under President Taft's tenure in office. Ford understood Latin Americanism as a device to conceptualize characters and mentalities, as well as to increase economic and diplomatic expansion of the U.S. Manuel Ugarte, of Argentina, and Rufino Blanco-Fombona from Venezuela, were the term's intellectual enemies, trying to counterbalance the advances of Ford's ideas.

In the second chapter Degiovanni explains how Latin America becomes a territory to be disputed among imperial powers. On the one hand, the Spaniard Menendez Pelayo, by publishing his *Antología de poetas hispano-americanos* (1893) was aligning intellectual history of Latin America based on the linguistic and cultural heritage between Spain and Latin America. As a response to this argument, the disciple of Ford, Alfred Coaster (then a high school teacher),

published his *Literary History of Latin America* (1916) arguing that Latin American Literature should be studied due to its geographical proximity to the US, as well as to understand the mentalities of peoples so that commercial and cultural bridges can be established. Degiovanni brings to light that after serving in the intelligence service (yes, he became a spy), Coester was offered the position of Assistant Professor of Spanish at Stanford University and later became the first Chair of Latin American Studies.

In chapter three, *Vernacular* shows how the debate becomes more complex with the arrival in 1906 of the Spanish Federico de Onís at Columbia University. He came to serve the demand of Spanish teachers due to the opening of the Panama Canal. Onís inserted himself in the dispute of Latin American cultural territory. Onís was an envoy who tried to consolidate the presence of Spain in America by promoting the fairly unknown contemporary Spanish culture in the U.S. and strengthening relations with the almost inexistent literary studies departments in Latin America. To consolidate this, he developed a rhetoric based on the common past and religious affiliations where he could perceive the “intact and pure” Spanish past in Latin America. Onís partnered with Américo Castro to develop Spanish Studies departments in the South of the US. Onís also systematically avoided mentioning the precarious political situation in Spain. He also published another anthology: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* in which he refused to include Brazil as a part of Latin America.

In chapter four Degiovanni clarifies the shift in the intellectual field after the beginning of the Spanish Civil War and the triumph of Nazism in Germany. The US enhanced an anti-fascism agenda where the Pan-American model was at the center of the project. Many of the Spanish intellectuals who fled Spain were accepted under specific conditions in the US. Among other things, they were expected to work along with the intelligence services. In a movement from South to North, the Brazilian Américo Castro became a prominent figure in the field of Latin American Studies. Degiovanni painstakingly explains how Castro contributed to shape the Guggenheim Foundation’s research and contributed to clarifying an understanding of the Latin American mentality to US institutions. He also promoted a positive image of the Spanish Conquest in America Latina, as he mourned the defeat of Porfirio Díaz in Mexico.

Chapter 5, “University Rebels,” maps the response of different Latin American countries to the U.S. Pan-American policies. The reform of the University of Córdoba in Argentina became a model for autonomy in higher education for other countries such as México. Also, the student and intellectual organizations such as the Peruvian APRA played an important role in this political dynamic. These tendencies were shaped as in the other cases through the publication of anthologies and histories of literature. The paradigm for this chapter is Luis Alberto Sánchez's *Historia de la literatura americana*, where he already reflects some influences of Marxism and social realism. Sánchez carried the ideology of the APRA and was against the intrusive US foreign cultural and political ideals.

In Chapter six the central figure is another disciple of Ford’s: the Dominican Pedro Henríquez Ureña. In Degiovanni's reading, this author was crucial for the development of Latin American Studies in the US. Henríquez Ureña was skillful in translating Latin American cultural studies to the US academia, as he actively engaged in public talks, lectures and publications in English, as well as travels around Latin América. Henríquez Ureña tried to claim Latin American authors in terms of “virtuosity” to reshape a genealogy of writers starting with Juan Ruiz de Alarcón. Following the Ford tendencies, Henríquez Ureña speaks about literature in terms of economics, biopolitics and progress, pointing at Mexico as the territory for mediation between the US and Latin America.

In Chapter Seven. De Giovanni reflects on the importance of Henriquez Ureña's student: Enrique Anderson Imbert who published in 1954 the *Historia de la literatura hispanoamericana*. Anderson Imbert reforms his teacher's Latin American project because he acknowledges the post war reality and perceives literature as both a device for social transformation and for defining human progress by enriching its readers. Anderson Imbert's work also is responding to the political context of the time, where he defies Perón's policies by using a stylistic model of literary interpretation and claims autonomy for the writers. He also attacked baroque and experimental literatures, preferring instead to translate Latin American works that privileged clear and hygienic ways of expression, ostensibly making them more palatable to US sensibilities. For Degiovanni, this intellectual mechanism helped Anderson Imbert promote a new market of autonomous writers as a form of resistance to populism in Latin America. Degiovanni ends this book with a fruitful discussion of the state of affairs after 9/11, where he revisits some ideas of Ángel Rama and John Beverly.

*Vernacular Latin Americanisms* is a crucial work to understand the intellectual battles, the ideas and the politics that shaped the field of Latin American Studies. Degiovanni is very skillful in uncovering how deep the relations run between literary creation, politics and scholarly interpretations. Given the many contributions that this book offers, it will be necessary for Latin Americanists to acknowledge Degiovanni's ideas if they want to participate meaningfully in the intellectual debates in the field.

Enrique Chacón, Southern Oregon University

Banerjee, Anindita and Debra A. Castillo, editors. *South of the Future: Marketing Care and Speculating Life in South Asia and the Americas*. SUNY P, 2020. 229 pp. ISBN 9781-4384-8107-4

This timely volume of essays, which provides an interdisciplinary comparative study between South Asia and the Americas, adds to the growing number of comparative studies of exchanges and transformations in the Global south. In this case, the focus is on "how the Global South, historically and contemporaneously a vital resource for the sustenance of life and care, is emerging anew as the symbolic and embodied locus of our collective hopes and anxieties for the future" (2). In the introduction to the volume, editors Anindita Banerjee and Debra A. Castillo provide a compelling overview of the global markets for surrogacy, adoption, and care. That is, they explain how these markets posit the Global South merely as a supplier to satisfy the demands of wealthier consumers abroad. Banerjee and Castillo's analysis of *Semi-Living Worry Dolls*, a bio-artistic project of tissue engineering dolls inspired by traditional Guatemalan worry dolls, unfolds as a symbolic representation of the uncertain futures and anxieties that these markets present.

Karen Smith Rotabi's piece opens the volume with an ethnographic comparative study of intercountry adoption (ICA) in Guatemala and commercial global surrogacy (CGA) in Gujarat, India. Her essay follows Smith Rotabi's years of research on Guatemalan emergence as a market for ICA and its connection to abuses on human rights. Smith Rotabi briefly discusses Cambodia as a case study in the orchestration of illicit adoptions and reviews a 2004 investigation on the country's "adoption facilitators" who postured as saviors of children while profiting off the suffering of marginalized communities in the region. The case of Gujarat, the "epicenter of the surrogacy boom in India" (29), reiterates the need for both stronger regulations on CGS and social development, two factors that yield surrogates vulnerable to exploitation. Smith Rotabi concludes

by stating that when it comes to ICA and CGS, “Without social development with true poverty-reduction interventions, we will continue to see gross human rights abuses” (36).

A second cluster of essays centers on science fiction. Kumkum Sangari’s “On Cruelty and Care: Motherhood and the Crisis of Futurity” studies “the dislocation and de/renationalization of the figure of the mother” (43) in Hasan Manzar’s “A Requiem for the Earth” (1981), P.D. James’s *The Children of Men* (1981), and two recent bans on commercial surrogacy and cow slaughter in India. Sangari contends that in “A Requiem for the Earth” and *The Children of Men* the commodification of motherhood results from a survivalist discourse that devaluates human procreation to a process of global accumulation and market exchange (49). In contrast, the bans on commercial surrogacy and cow slaughter in India point to an attempt to renationalize the mother figure with the cow symbolizing a collective mother that perpetuates narratives of motherhood and women’s submissiveness (64). Yet, these laws do little to resolve the real issues at hand while, as Sangari explains, speculations of fictional scenarios of the near future evolve into a certain present reality.

Along these lines, Sherryl Vint’s “Promissory Futures: Medicine and Markets in Speculative Fiction” analyzes PBS’s short film series *Future States* from the perspectives of science and technology studies, intersections of life and capital, and the commodification of body part and bodily functions. In her view, the scenarios presented in the short films help us understand how social inequities are created and perpetuated in our present, what they signify for our future, and how they “encourage us to enact a different set of possible worlds” (89). Among the short films studied are *Ink* (2012), *Remigration* (2010), *Hollow* (2013), *Silver Sling* (2010), *Refuge* (2013), *Crossover* (2012), and *The Living* (2013).

In turn, Silvia G. Kurlat Ares’s “Artificial Bodies: The Politics of the Posthuman in Argentine Science Fiction Novels” analyzes Gustavo Nielsen’s *El corazón de Doli* (2010) and Marcelo Cohen’s *Casa de Otro* (2009). She argues that these novels, centered in posthuman worlds where cyborgs and clones co-exist with humans, question dystopian narratives and repositions them as “futures of resistance” and “alternative templates of future communities” (166). Exploring these alternative templates, Kurlat Ares explains, “allow for a mediation on the value of agency in the absence of community and how community can be rebuilt without resorting to modernity’s ideological constructs” (167).

Emily C. Vásquez Enríquez’s “Wet Nurses and Migrant Nanas in Mexico’s Imaginary Landscape” studies the figures of the wetnurse and the Nana as marginal presences in Mexican society fulfilling the roles of selfless and loving mother-like companions to the families of the wealthy Mexican elite and, most recently, wealthy families abroad, especially in the United States. She studies representations of these figures in print literature, namely *El periquillo Sarniento* (1816), *Un año en el hospital de San Lázaro* (1849), *Los bandidos del Río Frío* (1892-1893), *Pedro Páramo* (1955), on television with *Mujer casos de la vida real*, and in film with *Veneno para hadas* (1984), *Nosotros los Nobles* (2013), *La dictadura perfecta* (2014), *Roma* (2018). She argues that these works from Mexico since colonial times to the present day, “underscore the long-standing racial and gender-based inequalities that have shaped the conditions of domestic labor” (115). Vásquez Enríquez’s additional analysis of the wetnurse centers on Frida Khalo’s painting *My nurse and I* (1937), and Rosario Castellano’s dramatic poem, *Salomé* (1916) while her study of the Nana concentrates in the films *Under the Same Moon* (2007) by Patricia Riggen, and *Babel* (2006) by Alejandro González Iñárritu.

Two essays concentrate in India’s stance on global commercial surrogacy. Sital Kalantry revisits the legal pleas for the banning of surrogacy in India and the implications for the surrogates.

In her view, the Surrogacy Public Interest Litigation (PIL) is problematic because it fails to consider the surrogates' position. Rather than helping them, the PIL marginalizes and impoverishes surrogates further by depriving these women of a voice in the litigations and decisions surrounding surrogacy in India. For her part, Kavita Panjabi devotes her "Structure of Affect in Transactions of Care: From Surrogacy Discourses of the Womb to Mahasweta Devi's 'Breast-Giver'" to the unveiling in global commercial surrogacy in India of the "ontological vacuum created by the denial of affective exchange" (160). From an affective perspective, Panjabi contends that commercial surrogacy ignores psychological and emotional ruptures affecting the surrogates while simultaneously dehumanizing the womb and commodifying the figure of the mother. This results in affective inequities that discipline surrogates into their own disposability, implications that cannot be valued in markets of economic exchange.

The final essay, a contribution by the editors Banerjee and Castillo, "Unbearable Futures: The Science/Fiction of Care Markets in the Global South", coins the term *bio-cartographies* and recapitulates the transformations of markets of care in the Global South and the uncertainty of its future. They explain the term *bio-cartographies* as "The intersecting vectors of migration, disposability, and the failure of care" (196). These bio-cartographies are indispensable in understanding Latin America and South Asia transformations and positions in the global market. As these interdisciplinary and comparative studies suggest, technological advances that commodify services of care, the reproduction of life, bodily parts, and bodily functions, urge for deeper conversations that address the position of the Global South vis-à-vis global commercial markets. In turn, science fiction and its speculations on the near future provides a myriad of templates that assist us in untangling the anxieties and uncertainties of the coming futurities being built in the present.

Overall, *South of the Future: Marketing Care and Speculating Life in South Asia and the Americas* offers a compelling and engaging interdisciplinary study on commercial surrogacy, international adoption, and speculations about the future of the global south as a market of care. A good portion of the volume is dedicated to the commercial surrogacy market in India. Readers can easily access the contents, and the interdisciplinarity of its chapters proves to be flexible for a variety of undergraduate and graduate course levels alike.

Hugo A. López Chavolla, University of California, Merced

Barrientos, Mónica. *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons. ISBN (PDF): 9781-7340-2891-1

El corpus de Diamela Eltit es acéfalo, cambiante, intensamente abierto, ramificado en diversidad de registros y códigos, por lo que se contrapone a cualquier intento de sistematización y nos conduce a preguntarnos si es posible hablar de una estética eltitiana. Mónica Barrientos nos advierte que la obra de la chilena se resiste a definirse en un todo y exige la apertura para evitar conformarse en una entidad orgánica. Sin embargo, este rasgo que problematiza su visión en conjunto es justamente donde la estudiosa pone su atención en este libro, para sostener que el carácter excéntrico y desobrado de esta estética construye una pulsión comunitaria impolítica. La propuesta es ambiciosa: rastrear el acto performático y político que articula la mayor parte del corpus de Eltit sin obviar su divergencia intencional.

En la primera parte, la autora se concentra en el espacio como deixis referencial que configura el imaginario político de los personajes, puesto que somos sujetos habitantes, nuestros

sentimientos, afectos y prácticas están sujetos al espacio. Para emprender este análisis, Barrientos combina conceptos de diferentes pensadore/as. Esta articulación le permite distinguir tres dinámicas espaciales en la obra de Eltit: la evocación de contrageografías (Sassen) y espacios impolíticos (Esposito), donde la comunidad se erige como estrategia de supervivencia en torno a la carencia y precariedad; la metaconstrucción de espacios comunitarios, articulada por el contraste entre formas de habitar en las que el cuerpo difumina las categorías de clasificación territorial tales como público y privado; y la construcción socio-espacial de “no-lugares” (Augé), espacios móviles y globalizados, que imposibilitan las identidades y en los que todo sucede en “microsituaciones” (Lindón) que configuran fragmentariamente el sentido comunitario.

La segunda parte, a pesar de tratarse del tema más estudiado de la narrativa de Eltit, la marginalidad, constituye uno de los momentos más potentes del libro. La autora distingue entre personajes subalternos y marginales; a diferencia de los primeros, que serían ejemplares, los segundos no siempre se localizan en el margen en un sentido geográfico y económico. Existen personajes con una pulsión de marginalidad que les conduce a bordear la periferia. Subjetividades que habitan zonas fronterizas sociales o simbólicas y se apropian de las cualidades que inscriben su desigualdad para convertirlas en los puntos de fuga desde donde pueden agregarse al centro a través de prácticas contra-oficiales.

En esta parte, Barrientos nos muestra cómo se territorializa esta pulsión marginal y comunitaria en los cuerpos. Los personajes de Eltit funcionan como metonimias de conceptos abstractos tales como nación y patria, puesto que los cuerpos singulares son ya espacios atravesados por las cicatrices y heridas de la historia. Así, los individuos pueden corporalizar identidades sociales sin convertirlas en categorías. Por otro lado, algunos construyen identidades cyborg que en su exhibicionismo, convierten el dolor común en un espectáculo gozoso y hacen de su cuerpo una escritura que performa una idea con el potencial de desmontar la historia nacional.

La autora profundiza en este planteamiento en la tercera parte del libro, cuya intención es explicar cómo los recursos retóricos en conjunto performan la pulsión comunitaria. Este capítulo es el más complejo, aunque también el más interesante en mi opinión, no sólo porque resuelve y explica algunas intuiciones presentadas antes que resultaban confusas, sino porque aquí nos propone una metodología distante al análisis de la representación, extrapolable para otras narrativas latinoamericanas.

A partir de un aparato crítico inspirado en Nancy y Sarduy, vincula el cuerpo material a la construcción de un cuerpo lingüístico, así propone que a nivel retórico la escenificación de la pulsión comunitaria se ejecuta a través de tres modalidades de textualización: el artificio, la parodia y el erotismo. La construcción discursiva de estos recursos la conduce a categorizar la obra de Eltit como “neobarroca”, ya que funciona a través de elementos suplementarios que producen un “exceso de cuerpo retórico” (109). Los juegos de condensación, proliferación y sustitución metonímicos producen una puesta en abismo paródica, la cual interrumpe la linealidad de la narración y trasciende la mimesis, desafiando el sentido común.

De este modo, figuras-lugares como el útero, la casa y la ciudad, que representan las diversas formas de opresión genérica, se abren como lugares de exposición mutua en los que surge una comunidad suplementaria como pulsión de resistencia ante la carencia y la exclusión. Las metonimias concretas escenifican una lucha afirmativa donde los cuerpos vulnerables son agentes que transforman el espacio y construyen otros códigos de lo común.

Por otro lado, este cuerpo lingüístico hiperbólico, para Barrientos, es erótico, pues su exceso produce una trasgresión de la normativa sexual y estética. Se construye, entonces, una

erótica textual que es capaz de desmontar a partir de su exhibicionismo los signos culturales y los códigos representacionales que atraviesan la historia de un concepto.

Ahora bien, como se observa a lo largo del libro, la autora no pretende desarrollar un pensamiento propio en torno a la comunidad, sino que se basa cabalmente en lo propuesto por las y los teóricos. Por ello, evita el exceso de teorización y glosa, que es usual en textos de índole semejante, y asume con rigor la lectura de los conceptos de forma productiva, situando su análisis en todo momento en ejemplos concretos dentro de la obra de Eltit. De hecho, la diversidad del corpus contemplado convierte la taxonomía propuesta por Barrientos en un recurso fundamental para el estado de la cuestión. Aunque, si bien se distinguen las diferentes formas de habitar el espacio y trazados de la comunidad, se echa en falta una problematización más profunda de las implicaciones políticas de la diferencia entre comunidades impolíticas de resistencia y aquellas que, en cambio, han incorporado la inmunización y el consumo como lógicas de lo común.

En suma, la prosa de Barrientos transpira entusiasmo y compromiso político, su argumentación consigue vincular la singularidad textual con la virtualidad política comunitaria y promueve un diálogo activo con sus lectores a través de la puesta de manifiesto constante de sus cuestionamientos, que sirven de invitación para continuar el debate y asumir la experiencia de lectura como una actividad política emancipatoria.

Selma Rodal Linares, UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, becaria del Centro Peninsular de Humanidades y Ciencias Sociales. Asesorada por la Dra. Carolina Depetris.

Beal, Sophia. *The Art of Brasília: 2000-2019*. Palgrave MacMillan, 2020. 252 pp. ISBN 9783-0303-7136-4.

*The Art of Brasília: 2000-2019* provides a new and compelling examination of Brazil's capital through the lens of twenty-first century artists, who are challenging core ideological, social and historical assumptions about the city. Beginning with an introduction that lays the groundwork for the book's proceeding case studies, Beal convincingly contextualizes Brasília, its origins and the spatial questions that she interrogates throughout. Indeed, at the core of Beal's study is an attention to issues around core and periphery, as well as the creative networks that local makers and their communities succeed in establishing transnationally. With an attentiveness to issues around gender, class, genre, sexuality and race, Beal does cultural studies at its best, incorporating reflections on urban life, spatial theory, and human geography. She dialogues with the work of Doreen Massey, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, David Harvey, James Holston and others to provide gripping arguments on the power-inflected construction of all spaces and in particular, those of Brasília.

Following the introduction, Beal gives an overview of Brasília's cultural history, investigating the origins of its vibrant twenty-first century art scene. Drawing upon the idea of Brasília as a collective work of art, Beal historicizes the collaborative cultural projects that have been central to the city since its inception and continue to inform residents' image of their capital. From there, she proceeds to lay out six case studies via varied cultural products, which comprise the remainder of the book. First, she looks at João Almino's *Cidade Livre* (2010) in chapter three, the final work in the author's five-part Brasília quintet (1987-2010). Beal convincingly demonstrates that *Cidade Livre* troubles the notion of the totalizing narratives of the Distrito Federal, through literary techniques including disruptive narration, metanarrative, historical truth

claims and juxtapositions, as well as literary allusions. In doing so, Beal proposes that this *Cidade Livre* is particularly well positioned to explore discrepancies around equity that are central to Brasília. In the following chapter, Beal turns to Nicolas Behr's 2014 *Brasília-Z: cidade palavra*, unique in its bringing together of affective exchanges in the city's creative communions from the 1960s to the present day. In her astute analysis, Beal proposes that creative communions rely upon and echo one another in Behr's book, while destabilizing the notion of a singular genre through incorporating fiction, non-fiction and semi-fictional accounts. According to Beal, Behr succeeds in revindicating the city as a vibrant cultural hub rather than a void of artistic production. Shifting from textual to visual arts, Beal then turns to Adirley Queiroz's *Branco sai, preto fica* (2014), in chapter five, exploring tensions between the Plano Piloto and its most significant satellite city, Ceilândia. Beal investigates how the film challenges the position of the Plano Piloto as the heart of Brasília, portrayed here as a heartless and soulless dystopia when juxtaposed to the counterhegemonic, music-rich, vibrant art hub that makes up Ceilândia.

From there, Beal turns to performance in chapter six through an analysis of poetry slams, which she argues operate as vital sites for Brasília's marginalized groups including female, black, low-income, and/or LGBTQ+ inhabitants from every nook of the city. Beal embeds these poetic slams within historical traditions including Northeastern rhyming poetry, as well as duels and freestyle battles that have long connected marginalized members of society and provided them voice and space. In this way, Beal returns to some of her core arguments around the occupation of space as sites of power, doing so through a sharp investigation of varied cultural products. In chapter seven, Beal continues her exploration of poetic verse through an analysis of contemporary Black poets and their production of what she entitles *insurgent books*. Beal probes the intersectionality of poets on the periphery, many of whom identify as BIPOC, low-income and/or are situated on the geographic peripheries of Brasília. Finding alternative platforms for the publication and distribution of their work, the poets Beal highlights in this chapter exercise their right to exist within a hegemonic landscape that frequently excludes and silences them. From there, Beal diversifies her study of genre, looking at the cultural magazine, *Traços*, founded in 2015. This multimedia publication is significant in its engagement with a range of individual art initiatives, while demonstrating how these varied projects form part of a movement to encourage collective creative rights to the city. Beal does a persuasive job of showing how homeless individuals enrich public space through selling copies of the magazine in the Plano Piloto, thereby shifting expected demographic interactions and troubling linear notions of what it means to live without access to stable housing. Finally, Beal concludes with an elegant epilogue that discusses the future of the city and its art scene with the new political backdrop of Bolsonaro. In doing so, she reflects on the power of art as transformative force in how *brasilienses* imagine their city for years to come.

Beal's work will appeal to scholars of contemporary Latin America including those working within the areas of cultural studies, literature, film, and the performing arts. Specialists on Brazil who are looking to engage with contemporary cultural production from the capital will find this study to be an essential part of their scholarly toolkit. Despite a few minor typographic errors, Beal provides an elegant and meticulously researched set of chapters that breathe new life into Lusophone studies particularly as they relate to Brasília. Her literary and cultural analysis is neatly woven into broad issues around politics, social change, and the power of the arts to transform the spaces and places of the city. I can envision this text in a graduate or undergraduate seminar on contemporary regional issues as they relate to literature and culture in visual and textual form and can recommend it to students and colleagues alike.

Cecily Raynor, McGill University

Bishop, Karen Elizabeth. *The Space of Disappearance: A Narrative Commons in the Ruins of Argentine State Terror*. SUNY P, 2020. 244 pp. ISBN 9781-4384-7851-7

Karen Elizabeth Bishop's *The Space of Disappearance* studies literary responses to state terror in late twentieth-century Argentine fiction. Bishop proposes that authors such as Rodolfo Walsh, Julio Cortázar, and Tomás Eloy Martínez respond to the use of forced disappearance by the military junta that governed Argentina in the years 1976-83 by utilizing narrative devices that incorporate disappearance into the fabric of their fictions. In doing so, they elaborate alternate modes of historical knowledge that reveal the ways in which absence conditions the stories we tell each other and the worlds we inhabit. They open spaces closed off by the junta's disavowal of forced disappearance, creating a narrative commons that can function as "a graveyard for those denied one, a textual meeting place, and a staging ground for new ways into text, world, and how we know" (27). *The Space of Disappearance* thus conceives disappearance as a set of literary devices that, in response to state terror, convert absence into tangible forms capable of catalyzing ethical and political reflection.

In the introduction, Bishop constructs a theoretical standpoint that is at once formalist and modernist in nature. She outlines her formalist method of close reading in dialogue with scholars such as Caroline Levine, explaining that her book engages with human rights discourse by showing how literature, at the level of form, makes visible the absences that structure our understanding of the human community. She also argues for a recuperation of modernist understandings of literature in the wake of postmodernism. She proposes that recent experiences of war, shock, and newness make the twenty-first century world "not quite postmodern any longer, but perhaps rather modern again," and draws in particular on Maurice Blanchot's ruminations on the disappearance of literature (18). If for Blanchot modernist experimentation pushes literature to at once disappear into itself and become other than itself, Bishop proposes that formal analysis of disappearance in literature can catalyze ethical responses in which readers reflect on what is most human in a process that drives us beyond what we know to be human.

Each of the book's four chapters revolves around a particular mode of disappearance, beginning with Chapter 1, which studies dissimulation in Walsh's early collection of detective fictions titled *Variaciones en rojo* (1953). For Walsh, dissimulation is at the heart of detective fiction: the text dissimulates a crime, and the reader, imitating the detective, pieces together clues encoded in the text in order to arrive at the truth of the matter. Bishop's reading of the titular story of Walsh's collection illustrates this process. As an amateur sleuth unravels a murder committed by an artist whose studio contains a series of clues ciphered in his artistic creations, the reader, by assembling the clues dissimulated in the text, comes to see how processes of disappearance and dissimulation are constitutive not only of detective fiction, but of the production of art and knowledge in general.

Chapter 2 studies doubling and displacement in Cortázar's 1975 graphic novella *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. The novella was published after the second meeting of the Russell Tribunal, which investigated human rights abuses related to the United States' political and military interventions in Latin America. *Fantomas* embeds the work of the tribunal in a multi-leveled story where the superhero Fantomas pursues a villain who is destroying books, and a group of intellectuals (including Cortázar himself) investigates a deeper reality in which multinational corporations are perpetrating crimes against the world's citizenry.

By doubling and displacing stories across multiple levels of reality, Cortázar impels the reader to employ a “stereoscopic sight” that forms the foundation for a renewed historical consciousness capable of deciphering the signs of catastrophes in the making (95). Bishop extends this method of reading to a twenty-first century that is characterized by a series of unfolding economic and ecological catastrophes.

Chapters 3 and 4 study two novels by Tomás Eloy Martínez: *La novela de Perón* and *Santa Evita*. Bishop’s reading of *La novela de Perón* focuses on suspension as a mode of disappearance. Eloy Martínez suspends Perón in the air, structuring the novel around the transatlantic flight that brought him back to Argentina in 1973, but he also suspends information about Perón’s 1946-55 presidency, leaving his first period in power as a “narrative sinkhole” surrounded by portraits of Perón as a young man and as an aging politician (124). In Bishop’s reading, suspension is the key to understanding the novel and also for understanding daily life during the dictatorship. *Santa Evita*, for its part, embodies disappearance in the embalmed corpse of Eva Perón, whose body serves as a metonymic container for diverse forms of absence. Drawing on the work of Paul Ricoeur, Bishop argues that metonymy, due to its open-ended capacity to reach beyond itself and articulate new associations, might be thought of as “the trope par excellence to identify and reach out to the selfsame other, forge new meeting spaces, and build community” (167). Eloy Martínez’s novel exploits this power of metonymy, drawing the reader’s attention to all those whose absence is embodied in the figure of Evita.

*The Space of Disappearance* elaborates a compelling vision of the ethical and political implications of disappearance in Argentine, and Bishop’s monograph should appeal to literary scholars and historians whose work centers on disappearance and absence in diverse political, historical, and aesthetic contexts. One particular path for further investigation might begin by establishing a dialogue with her strategy of reading twentieth-century fiction from a present moment defined in terms of its “fully modern condition” (18). This approach allows Bishop to compellingly recuperate key modernist techniques, modes of reading, and ideas concerning literature’s capacity to elicit new modes of consciousness. Yet an alternate perspective might conceive the historical catastrophes of the 1970s and 80s, and the subsequent emergence of neoliberalism on a global scale, as marking the collapse of the modernist project. This perspective would allow for alternate understandings of the texts Bishop studies, while remaining within the spirit of the stereoscopic reading strategies she derives from authors such as Cortázar.

Matt Johnson, New Mexico Institute of Mining and Technology

Briceño, Ximena y Jorge Coronado, Coords. *Visiones de los Andes. Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región*. La Paz: Plural Editores, 2019. 218 pp. ISBN 9789-9954-1901-1

Cuando se piensa en los Andes, lo primero que viene a la mente es, quizás, el conjunto de montañas que atraviesa el territorio sudamericano. Con sus nevados, lagos y caminos abruptos, los Andes simbolizan un imaginario étnico y turístico típicamente asociado con un pasado pre-hispano. En contraste con estas ideas, *Visiones de los Andes* ofrece observaciones que van más allá de estereotipos culturales, topográficos, demográficos y económicos del paisaje andino. Ximena Briceño y Jorge Coronado han reunido ocho análisis sobre la construcción, destrucción y reformulación de la región tal y como se reflejan por medios pictóricos, arquitectónicos, tecnológicos, históricos y fotográficos. Dicha colección constituye, así, una aportación

fundamental no solo para la comprensión del paisaje andino, sino también para la comprensión de lo que son los Andes y los estudios andinos en general.

En esta recopilación, la percepción de la región andina supone tanto el entendimiento de su ocupación y exploración coloniales, como el de su explotación e incorporación en las estructuras neoliberales. Lo que “vemos y entendemos” como paisaje andino está mediado por perspectivas que no pueden sino derivar de una historia de colonialidad. Ya desde la lúcida introducción de Briceño, se destaca no solo la influencia humboldtiana, sino, sobre todo, la constante simbiosis entre lo humano y lo no humano. A partir del concepto de paisaje cultural—acuñado por Carl Saur—y la perspectiva antropocéntrica, Briceño subraya la continua y cambiante relación entre observadores, transformadores y explotadores de la naturaleza, que termina por constituir diferentes visiones andinas, con diferenciadas agendas político-económicas, en distintos momentos históricos. Tanto a través de monumentos históricos como los *chulpaes*, obras arquitectónicas como los *cholets*, fotografías de la naturaleza o la penetración de maquinarias pesadas, entre otros, la construcción, destrucción y reformulación de los paisajes andinos resultan—como lo propone el libro—de la interacción material entre los seres animados e inanimados que habitan y transitan por los Andes.

En sus ocho artículos, *Visiones de los Andes* insiste en la maleabilidad de dicha región a causa y consecuencia de su explotación histórica. De ese modo, los Andes son y no son símbolos nacionales, tradicionales y naturales de los países suramericanos. Víctor Vich, por ejemplo, abre la colección con una crítica directa a la explotación minera y la consecuente remodelación del paisaje en Cerro de Pasco. Analizando los videos de ‘La última reina’, el autor expone la transformación geológica causada por la minería, que ha creado un tajo artificial en la tierra y obligado a los pobladores a abandonar sus tierras. Tara Daly escribe una interesantísima crítica sobre los cholets de Freddy Mamani en Bolivia. Estos edificios se erigen como manifestaciones recientes de la herencia incaica andina y como la expresión de un conocimiento otro, pero—dice Daly—también bordean lo espectacular, en el sentido en que su edificación es un despliegue de la capacidad económica de sus propietarios. Ello es una manifestación clara de la incursión capitalista en la geografía urbana andina.

En el siguiente par de artículos, Silvia Spitta y Juan Ramos exploran las transformaciones de la visualidad paisajística en formatos fotográficos y pictóricos. Spitta comenta el caso del archivo de Martín Chambi y el no-archivo de Bernardo Quispe Tintaya. La integración de Chambi en las élites del Cuzco abrió la posibilidad de que este no solo pudiera usar el dinero obtenido en su estudio fotográfico para generar un registro de las poblaciones más humildes de la región. A la larga, dicho capital hizo factible también la creación del archivo fotográfico que ha llevado sus trabajos a galerías estadounidenses y europeas. Distinto es el caso de Tintaya, quien, más bien, forma parte del paisaje cuzqueño como fotógrafo de la plaza central, desde donde retrata turistas y transeúntes locales con su cámara gran angular. Su condición socioeconómica ha impedido la creación de un archivo fotográfico de su Cuzco contemporáneo. Asimismo, en el siguiente artículo, Ramos expone la contravisualidad colonial en los trabajos de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Sus prácticas artísticas rompen con la tradición naturalista del paisaje andino para producir una crítica social no para el consumidor europeo, sino principalmente para las audiencias tradicionalmente excluidas, pues ambos sobredimensionan la humanidad del poblador andino para denunciar su degradación.

De otro lado, las representaciones literarias del paisaje andino también están presentes. Elizabeth Monasterios destaca cómo, para Gamaliel Churata, los *chulpaes* fueron no solamente ruinas arquitectónicas en donde se enterraban difuntos, sino una monumentalidad dinámica que

relaciona vivos y muertos, así como el pasado con el presente y la futuridad andina. Por su parte, Peter Elmore examina el tropo del ‘tesoro escondido’ en las obras Clorinda Matto y Juana Manuela Gorriti, conectando de este modo la conquista incaica con la explotación minera que continúa hasta hoy. Además, al igual que Vich, Jorge Marcone enfatiza el uso de tecnologías extractivas y alienantes en la ciudad de Chimbote descrita por José María Arguedas.

Jorge Coronado cierra la colección con un ensayo que subraya la construcción y conceptualización de lo andino desde dentro y fuera de la región. Para él, los trabajos de Julio C. Tello, José Carlos Mariátegui y Elena Izcue logran exportar diferentes visiones sobre los andes. En los tres casos, la Andinidad se construye en oposición a lo hispano, como una fuerza fundacional y, de alguna forma, esencialista. En este sentido, como arguye Coronado, lo andino público hace despliegue de las producciones culturales indígenas locales, especialmente las pre-coloniales, como una forma de conceptualizar la región geográfica, su gente y su historia ante una globalidad que demanda la categorización, circulación y consumo de bienes culturales.

En suma, aunque podría pensarse que la enorme cordillera de los Andes tiene un carácter telúrico y étnico inamovible, no es así. *Visiones de los Andes* es una conjunción interdisciplinaria que demuestra lo contrario. Dicha cadena es maleable y está compuesta por eslabones étnicos, culturales, económicos, políticos y artísticos nunca monolíticos. Esta colección evidencia los cambios constantes que han integrado y segregado a diferentes poblaciones dentro del entramado social colonial, republicano y neoliberal de la región. *Visiones de los Andes* es, por ello, una lectura imprescindible para comprender la cambiante naturaleza de lo que denominamos ‘los andes’ y todo aquello que lo representa.

Lorena Cuya Gavilano, Arizona State University

Daly, Tara. *Beyond Human: Vital Materialism in the Andean Avant-Gardes*. Pennsylvania: Bucknell UP, 2019. 227 pp. ISBN 9781-6844-8067-8

El libro de Tara Daly estudia el arte de vanguardia producido durante los siglos XX y XXI en la zona andina comprendida entre Perú y Bolivia para proponer que una parte de los autores, artistas visuales e intérpretes activistas cultivan una forma de vida basada en el “materialismo vital”, en el que “animate and inanimate materials have the power to affect human life, not just the reverse” (2), y establecer que el concepto de vanguardia en los Andes lejos de ser fijo es dinámico.

Dividido en cinco capítulos el libro retoma dos principios, propios a la cultura andina, de manera renovada. *Sumak kawsay* (“el buen vivir”) que, según explica Daly, parte de la idea de una distribución y un control estatal de los recursos desde una perspectiva orientada al socialismo en lugar del modelo neoliberal. Y el concepto de “plurinacional” y “pluriétnico” que nos deja ver cómo los pueblos indígenas reivindican su ingreso en la modernidad, con una orientación dirigida a la naturaleza, el desarrollo social y el gobierno.

*Beyond Human* (“Más allá de lo humano”) nos invita a reconstruir la idea del “humanismo” desde una perspectiva renovada. Aquello que va más allá de lo humano nos aleja de la aceptación de conceptos monolíticos para adentrarnos en la pluralidad tan propia a la actualidad andina en nuestros días y tan afín al concepto de interseccionalidad que nos invita a pensar en lo propiamente humano desde las categorías de clase, raza, género y sexualidad. Se trata de una orientación hacia lo material en la que el arte depende de la orientación de los cuerpos en las materias que conforman su entorno.

Los artistas de este libro cuestionan el dualismo haciendo borrosos los parámetros del objeto o sus propios cuerpos, interpelando relaciones binarias que separan lo natural de lo cultural,

o al sujeto del objeto. Desde esta comprensión del mundo, Daly establece que se trata de proyectos que escapan la intención capitalista de institucionalizar y mercantilizar el arte, al mismo tiempo que el deseo comunista de fusionarlo con la idea de la vida como trabajo.

La manera en la que Daly se acerca a la inclusión de la *Pachamama* (“madre tierra”) en un documento como la constitución es sumamente interesante. Así, explica que tratar a la naturaleza como a un sujeto, dentro de la constitución, es un indicador de un sistema plural de valores que coincide con argumentos del materialismo que ven la naturaleza y la cultura como dos entidades imposibles de separar.

A partir de conceptos propiamente andinos, Daly logra darnos una perspectiva renovada respecto de temas largamente estudiados. Este es el caso de un nuevo acercamiento a la valoración de “lo nuevo” sobre el que se fundan las vanguardias latinoamericanas. En este contexto, *Pacha*, siguiendo a Josef Estermann retomado por la autora, es una palabra que reúne los conceptos de tiempo y espacio. “Lo nuevo” como algo absolutamente desconocido en este sentido es imposible dentro del pensamiento andino. Los modificadores temporales no son “adelante” y “atrás”, o “pasado” y “futuro”, sino “antes” y “después” porque parten del principio de relación y no de la dualidad, acercándonos a un entendimiento del tiempo que reúne múltiples sistemas de comprensión.

Otro de los aciertos del libro es el cuidado de la forma, en total correspondencia con otro de los principios de las vanguardias en general. Así, podemos encontrar una correspondencia entre los Capítulos Uno, “César Vallejo’s Lithic Poetry: Stones as Material Guides”, y Cinco, “Magda Portal’s Bare Life in the Sea”; y Dos, “Alejandra Dorado’s Installation Art: Material Transmutations in Contemporary Cochabamba”, y Cuatro, “Mujeres Creando Comunidad: Communitarian Feminisms from the Bolivian Soil”; dejando el Capítulo Tres, “José María Arguedas’s 1960: The Air as Space of Material Encounters”, en el centro mismo del argumento.

Al respecto de los capítulos del libro, la lectura de Daly nos explica que tanto César Vallejo como Magda Portal, quienes abren y cierran el libro, además de ser representantes directos de la vanguardia nos dejan ver en sus escritos una interacción con la materia natural en directa relación con sus otras aspiraciones artísticas. Por su parte, siguiendo siempre a Daly, las propuestas de Julieta Paredes y Alejandra Dorado estarían utilizando el cuerpo como una superficie para interpelar la política y en esto demostrar que el cuerpo no se separa de la naturaleza o la cultura. Finalmente, Arguedas, que como bien apunta Daly no quería ser asociado con la experimentación propiamente vanguardista, no deja de ser influenciado por el aspecto político de la misma; y al mismo tiempo que lleva adelante una crítica social de las vanguardias, ingresa la materialidad desde una comprensión quechua del mundo.

Cuando Daly, analizando el texto de Arguedas, se detiene en la fricción entre la mano de Ernesto y el muro de piedra para explorar la idea de “la vida como experiencia material” propone que detrás del “análisis material” de Arguedas se encuentra un cuestionamiento del concepto occidental de “humanismo” que se sostiene sobre el dualismo sujeto/objeto. Así, pensar en las rocas como seres vivos, evita el presupuesto de pensar en la materia como inferior a los seres vivos, anticipando una nueva comprensión sobre lo que se conoce como “pensamiento material”.

El excelente trabajo de recopilación de lo que podemos denominar como: textos alternativos y prácticas textuales, podría ser complementado con una reflexión más crítica respecto de la importancia que todavía hoy se le asigna al texto escrito y que se cultiva con fervor durante el período formal de las vanguardias latinoamericanas (1916-1946). La materialidad del texto escrito nos dejaría también repensar el concepto de “humanismo” a partir del concepto de “grafocentrismo”. Igualmente, los conceptos de “transculturación”, “hibridez” y

“heterogeneidad”, al igual que la elección del concepto de “pluralidad” merecen más de desarrollo, principalmente si se tiene en cuenta que cada uno de ellos propone un acercamiento distinto a la comprensión de una identidad, en este caso, andina.

La valoración de lo que Tara Daly acertadamente denomina como “vanguardia andina”, no solo nos invita a cuestionar uno de los conceptos más importantes dentro del pensamiento occidental y dominante como es el de “humanismo”, sino que además nos invita a pensar en lo que denominamos de manera general como productos culturales pero que podemos considerar como “textos alternativos” y “prácticas textuales”, de manera de cuestionar lo unívoco y reconocer comprensiones de mundo que desde tiempos inmemoriales nos reconcilian con nuestro entorno.

Blanca Aranda Gómez García, Western Washington University

Fernandes, Sujatha. *The Cuban Hustle. Culture, Politics, Everyday Life*. Durham: Duke UP, 2020. 184 pp. ISBN 9781-4780-0964-1

When the Soviet Union collapsed in 1991, Cuba entered into a great economic, political and social crisis that would change the country for good—the euphemistically called “Special Period in Times of Peace.” In a moment of extreme scarcity, Cubans had to resort to creative ways of finding money, food, and virtually any other goods or services. Such schemes, which in contemporary Cuban Spanish receive many names—*resolver*, *luchar*, *inventar*, or *jinetear*—arrived to stay and have become defining elements of life in Cuba. These unconventional “strategies of survival” are what Sujatha Fernandes translates as the “hustle” in contemporary Cuba (1). *The Cuban Hustle* is, therefore, not so much a book about the sociopolitical and economic implications that the fall of the Soviet Bloc had on Cuba—although Fernandes’ information is always properly contextualized—but an insight into the myriad ways in which Cuban people reinvented themselves in order to survive and grow in a post-Soviet world.

The book is a timely compilation of 22 short essays and interviews that focus on the wide range of sociocultural initiatives that have been taking place in the island since the 1990s. Relying on textual analyses and ethnographic research, Fernandes is able to give a succinct but compelling overview of the way post-Soviet Cuba has transformed in the last thirty years. One of the book’s greatest contributions is that it focuses on the last two decades in the island, offering a refreshing examination of Cuba’s most recent reality that remains understudied in contemporary literature. Fernandes’ clever insights on the country’s changing relations with the US and Latin America—and the way they impact the lives and actions of ordinary Cubans—is another major highlight of *The Cuban Hustle*.

Rather than an in-depth study of a specific phenomenon, the book serves as an engaging general survey of post-Soviet Cuba that can give readers a better understanding of the country’s complex and rapidly changing context. Fernandes’ accessible writing style and abundance of anecdotes make this piece a pleasant read for general and Cuban-curious readers alike. Although it compiles a majority of previously published essays that are not interdependent, the book follows a chronological order that gives it a certain unity. The texts are structured into three main sections that go from the 1990s to 2019, each one headed by a brief introduction that highlights the most salient events of that time.

Part I, “Cultures of the Special Period,” sets the background necessary to fully understand Cuba in a post-Soviet context. Fernandes contextualizes the artistic initiatives that emerged throughout the 90s by surveying the changes that took place in Cuba after the dissolution of the

USSR and by comparing 90s culture with that of the previous decade. Although the Special Period brought scarcity and growing differences among Cubans, it also enriched culture by opening the island to transnational influences and reigniting a lot of sociocultural interests and initiatives that had virtually disappeared during the previous decades of the Revolution. Race, gender, and sexuality are brought to the forefront at this time through the creation of different collectives—like the feminist organization Magín (23)—and with the (re)emergence of critical artistic manifestations, most saliently filmmaking (53) and hip-hop culture (63).

Moving on to the 2000s, Part II—“Normalization: Netflix Meets the Weekly Packet”—focuses on the sociocultural initiatives of Cuba under a new reality: that of an economy defined by international tourism, private businesses and transnational connections. The measures that the government adopted to face the Special Period had strong consequences upon the Cuban population that translated into greater race, gender, and class divides, but also opened new paths for social activism and artistic creation. Essays in this section stand out in the way they connect the practices taking place in Cuba at this time with their international reception. Fernandes discusses the US attempt to infiltrate Cuban hip hop (90) and the varying degrees of international recognition that bloggers and documentary filmmakers have received (94), among other topics. The highlight of this section is perhaps “In Cuba, Will the Revolution Be Digitized? (111), where the author accounts for the changes of the last ten years regarding internet use, accounting for the unique sociocultural practices that the country’s poor internet access has sparked among the Cuban population.

The death of Cuban leader Fidel Castro in 2016, same year as Trump won the US election, is the dividing line that signals the beginning of Part III, “Cuban Futures and the Trump Era.” This section, the shorter one in the book, summarizes the consequences that Cuba has faced both under the Trump administration and as a result of the rise of right-wing parties in Latin America. Fernandes shows that, as food shortages and brownouts are making people think of a second Special Period, Cubans are reinventing their social activism through community projects, like Artecorte—a socially conscious hairdressers’ association—and Tejar Dolores—an independently-run community center that has given new life to a village in Pinar del Río.

Fernandes concludes in a brief Epilogue with the observation that, despite their differences, all of the initiatives included in *The Cuban Hustle* are connected by two elements: they are affected by Cuba’s growing exposure to global and transnational influences, and they share a desire to critically negotiate their space with institutional organisms. While the book offers a good general panorama of Cuba’s recent sociocultural history, it may leave readers missing a more original insight that has not already been published in other journals/magazines, or a more in-depth study of some of the described phenomena—like the *paquete semanal* or Artecorte. Furthermore, the economic and political situation in the country continues changing rapidly. For example, Cuban authorities announced that by 2021 the double-currency system that had defined the country’s economy since the Special Period would be eliminated, and it is still uncertain how the presidency of Joe Biden in the US will impact the island. While we cannot fathom the changes that Cuba will undergo in the next decade, Sujatha Fernandes’ work gives us at least one certainty: Cubans will keep hustling.

Carmen Torre Pérez, University of Pennsylvania

Ferrero Cándenas, Inés, coord. *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato; Ediciones del Lirio, 2020. 170 pp. ISBN: 9786-0744-1717-3

Los ocho ensayos reunidos por Inés Ferrero Cándenas en este compendio—el primer monográfico sobre la obra de Guadalupe Nettel—están al tanto de la solidez que ha demostrado la escritora mexicana en torno a tópicos rectores, constelaciones semánticas y andamiajes narrativos: las corporalidades anómalas o perturbadoras, los animales como metáforas de las emociones humanas, los repliegues de la enunciación en primera persona o la continua tematización del sentido de la vista, por mencionar algunos elementos. Dichas iteraciones conducen a las autoras y los autores del volumen a postular sus acercamientos críticos como miradas hacia un microcosmos literario. Cada uno de los capítulos se aproxima a este universo compositivo desde distintos flancos, bordea una o más aristas de su poética y examina publicaciones específicas en orden de aparición.

*Otros modos de ver...* comienza con “Cartografías paralelas: cuerpo y ciudad en *El huésped*”, donde Inés Ferrero Cándenas y Rogelio Castro Rocha se ocupan de la *opera prima* de Nettel a partir de la simbiosis entre los desdoblamientos de su narradora—los cuales siguen la progresión tramática del *bildungsroman*—y los sitios por los que transita: desde un lúgubre instituto para personas ciegas, hasta las profundidades laberínticas del metro. De acuerdo con su lectura, “Ana dibuja esos espacios a la vez que es dibujada por ellos” (24). En vista de esta correlación, el primer capítulo evidencia la crítica incisiva de la novela hacia las instituciones públicas y la marginación de ciertas identidades.

La peculiar configuración de *lo bello* es asunto del segundo capítulo, titulado “La belleza incómoda”. En su contribución, Ezra Gibrán Guzmán Magaña cataloga la narrativa de Nettel como *freak*, mote que justifica a través de la admiración casi maniaca de sus protagonistas hacia diversas insurrecciones corporales. Si bien Guzmán Magaña ejecuta un recorrido tal vez demasiado anecdótico alrededor de tres cuentos—los ya muy comentados “Ptosis”, “Pétalos” y “Bezoar”—, sostiene que sus aciertos radican en la aguda perspectiva sobre los resquicios más hondos de la intimidad humana.

El tercer capítulo, “‘Ahí estaba todo y no sabía entenderlo’: (des)enfoques narrativos e ideológicos en *Pétalos* y otras historias incómodas”, está a cargo de Felipe A. Ríos Baeza. El tratamiento del investigador resulta novedoso; primero, porque traza un rumbo poco explorado que conecta el conjunto de relatos con los conceptos de *ideología* y *fantasía* de Slavoj Žižek; y segundo, porque sugiere un ajuste a lo ya dicho por la crítica acerca de la corporalidad como eje en la producción de Nettel: “Son *partes del cuerpo*, y no el cuerpo en tanto organismo totalizado, las que funcionan como estímulo para la edificación fantásica” (56). De tal modo, el ensayo describe cómo los personajes contemplan, espían o acosan aquella asimetría, fragmento o desecho corporal que les obsesiona, al tiempo que se erige una contemplación encubierta del mundo y de las relaciones sociales que lo modelan.

Mención aparte merece el capítulo “La mirada asimétrica. *El cuerpo en que nació*: de la autobiografía a la novela”, coescrito por Claudia L. Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón. Con ojo quirúrgico, las autoras de esta cuarta contribución exponen el trasiego entre las dos versiones del texto y refutan la pertinencia de la categoría que ha servido para abordarlas en numerosas lecturas previas, es decir, la *autoficción*. A juicio de las investigadoras, en cambio, Nettel replica gestos autobiográficos en ambos registros: cada uno acentúa o amortigua, a su manera, diferentes ítems retóricos y enunciados políticos, lo que da cuenta de modos heterogéneos de tomar la palabra, de ejercer su postura ética como escritora.

Berenice Ramos Romero extiende las reflexiones de su tesis de maestría, orientada a los trasvases de la estética japonesa en la narrativa mexicana contemporánea, al capítulo “Del bonsái al pez. Apropiaciones orientalistas y feminismo en dos cuentos de Guadalupe Nettel”. Este quinto apartado rastrea variables del imaginario nipón que la escritora hilvana en los relatos “Bonsai” y “El matrimonio de los peces rojos”. El inventario manifiesta que, a pesar de ubicarse en tomos distintos, los textos evidencian tanto una reapropiación como una desacralización, operadas por medio de la irrupción de lo siniestro, o bien, de la intersección con planteamientos feministas.

A continuación aparece “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”. A la luz de las teorías de Zygmunt Bauman en cuanto a la flaqueza de los vínculos y los afectos, Carmen Dolores Carrillo Juárez revisa las colindancias y los reflejos del *continuum* de especies que anidan en los seis relatos del libro, incluidos los humanos. En el mismo tenor, el penúltimo capítulo discute los paralelismos que, a manera de símbolos o analogías, Nettel suscita entre sus personajes y el universo animal no humano. Específicamente, Jazmín G. Tapia Vázquez se detiene en el cuento “La serpiente de Beijín” para confrontar el *pathos* instintivo de nuestra naturaleza feral con el servilismo que le rendimos a la razón.

El capítulo “‘Felina’: gatos y otras maternidades”, escrito por Mara Itzel Medel Villar, es el último del compendio. La autora se ocupa de un cuento que no ha recibido tanto abrigo crítico y que, además del tópico de la animalidad, sustenta otro denominador común en la obra de Nettel: la pregunta sobre la reproducción como destino biológico o como elección autónoma de las mujeres. Al hilo de un sólido marco teórico en el que suma las reflexiones de Silvia Tubert, Judith Butler, Marta Lamas y Lina Meruane, Medel Villar sospecha de algunas acotaciones de la voz narrativa y las interpreta como ironías mordaces frente al “rol materno” como mandato dictado por la naturaleza. Las conclusiones, aunque escuetas, refrendan el papel que juega este relato en lo tocante al discernimiento y la voluntad de las mujeres para replantear prioridades profesionales, llevar a término un embarazo o asumir papeles de cuidado.

Por todo lo dicho, la exploración de este volumen se torna ineludible para quienes decidan acercarse al universo literario de Guadalupe Nettel, no sólo por el nutrido panorama de antecedentes con los que conversa sino porque, a partir de él, se articulan planteamientos originales o se prolongan los diálogos iniciados en otros abordajes.

David Loría Araujo, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Fuentes, Marcela A. *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2019. 178 pp. ISBN 9780-4721-2583-8

Marcela A Fuentes’s *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America* offers an impressive hemispheric cartography of performance-based tactics of resistance. Spanning temporalities and localities, Fuentes studies how embodied groups of people *and* technology-based resources create networks, or constellations, of collaboration. Fuentes argues that these “asynchronous and multisited performances” of resistance “enable activists and protestors to scale bodily, expressive actions beyond physical space” (3). Importantly, they also generate connections at the local and global level. The author highlights how coordinating digital and embodied efforts produces fissures, small and large, in oppressive neoliberal practices. Positioning herself in relation to Diana Taylor’s key work, *The Archive and the Repertoire*, Fuentes’ book is a much-needed intervention into conversations about performance that privilege

the liveness of the body. By engaging scholars from new media studies, performance studies, and political economy, Fuentes maps interdisciplinary spheres into intelligible means of sparking social change.

The first chapter, “Assembling Convergence Online: NAFTA, the Zapatistas, and the Electronic Disturbance Theatre,” examines transnational support following the 1994 Zapatista uprising against NAFTA. While Fuentes outlines the rebellion and its key figures, she focuses on web-based demonstrations devised by the U.S. collective, Electronic Disturbance Theatre. Fuentes explores what EDT called “virtual sit-ins,” acts of solidarity across borders following the massacre of forty-five indigenous people by paramilitary forces in Acteal, Chiapas, on December 22, 1997 (31). These “sit-ins” relied upon a hacking technique to clog networks and shut down servers. Disrupting the flow of action, EDT animated “sophisticated practices of embodiment beyond actual bodies” (25) by engaging actors from around the globe. For example, *Netsrike for Zapata* (1998) called for the coordinated attacks on five websites symbolizing Mexican neoliberalism *par excellence*: Bolsa Mexicana de Valores, Grupo Financiero Bital, Grupo Financiero Bancomer, Banco de México, and Banamex (31). The *404 File Not Found* campaign (1998) targeted the website of then president, Ernesto Zedillo. Participants used the hacking program to modify the website [www.xxx.gb.mx](http://www.xxx.gb.mx) so that the it would read “Human rights not found” or the names of the Acteal victims followed by “not found.”

Chapter two, “Articulating Local and Global Resistance: Fugitive Capital and On-/Offline Protests in Argentina” hones in on three performative responses to Argentina’s 2001 economic crisis: *Argentina2001.ppt*, a PowerPoint presentation sent across the globe that explained the financial crisis; *Vacaciones en el banco*, an family’s embodied occupation of the bank that stole their life savings; and [www.cacerolazo.com](http://www.cacerolazo.com), a website that recreated an atmosphere of unrest via the sounds of banging pots and pans. These particular examples replicated and utilized the live component of performance to create online networks via email sharing and other media outlets. The localized approach to dissemination, Fuentes suggests, led to greater transnational coverage, knowledge, and spread of political acts of resistance. Fuentes also ties these initiatives, particularly the physical occupation of space and the jarring noises of banging pots and pans, to resistance methods employed within the U.S., such as Occupy Wallstreet. Importantly, Fuentes showcases how means of resistance and creative interventions in the North are indebted to the Global South.

“Expanding Moves, Enacting Futurity: Debt Governance, Transmedia Activism, and the Chilean ‘Fearless Generation’” studies how two acts of occupying public spaces, *Thriller por la educación* (2011) and *1800 horas por la educación* (2011), were “enhanced, sustained, and multiplied by asynchronic modes of cooperation” across platforms such as Facebook, Twitter, and Vimeo (86). In the case of *Thriller*, students performed the famous choreography in a flash mob to symbolically articulate how crushing education debt was poised to transform a generation into lifeless bodies, destined to be cogs in the neoliberal machine. Participants throughout Chile learned the dance via pre-recorded videos and organized events via Facebook groups. Similarly, *1800 horas* was a durational performance conceived by drama students who proposed running around La Moneda for 1800 hours, the time needed to earn enough money to afford one year of tuition (81). Supporters turned social media to recruit volunteers and to increase online visibility of the protest itself. As Fuentes claims, these events represent the way social media fosters a digital “sense of belonging” that transfers the burden of individual oppression into collective embodied action for change.

Chapter four, “Contesting Disappearance after Ayotzinapa: State Terror, Hashtags, and the Pulsating Event,” posits hashtags as performances that archive social engagement and measure

global affective economies. Focusing on the forced disappearance of 43 students from Ayoztinapa, Guerrero in 2014, Fuentes examines how hashtag activism allowed protestors to “aggregate responses, foster affiliation, and accumulate affective intensity” (91). Generating a critical mass of online engagement, the parents, family members, and broad base of enraged Mexican citizens showcased the effectiveness of social media to circumvent the government’s efforts to censor and silence. Fuentes draws connections between Mexican twitter’s subversive acts of resistance with efforts such as #SlayingMexico, used to criticize rhetoric positioning Enrique Peña Nieto as the nation’s savior, and #YoSoy132, used to bring attention to education reforms. She argues that in using #Ayotzinapa, #TodosSomosAyoztinapa, #FueElEstado, #YaMeCanse, and more, hashtags map constellations of engaged users through time and space, situating Mexico within global conversations that challenge oppression.

The conclusion, “Together We are Infinite: Projecting Performance Constellations,” proposes hashtags like #LiberenABelen, referencing a particular woman charged on allegations of abortion, and #NUM, clamoring for the end of feminicides become “the most visible expression and mechanism of coalition-building that are reinvigorated by distributed forms of activism” (108). These distributed forms take shape, for example, in the women who protest *en masse* across Latin America with green bandanas and banners declaring “Será ley.” Even if demands remain unheeded, as Fuentes notes is often the case, these initiatives do successfully disrupt global and local networks of neoliberal abuses. Yet, as proof of how performance do, in fact, prompt change, on December 30, 2020, Argentina passed a law legalizing abortion.

*Performance Constellations* is an ambitious and nuanced analysis of digital and embodied acts of resistance throughout Latin America. Like much scholarship regarding the ephemeral, one of limitations of Fuentes’s book is the fact that many of her examples of early digital activism no longer exist. Yet, the plethora of more recent examples and accessible prose make this a wonderful companion to courses at the graduate and undergraduate level. In addition, her cutting-edge interdisciplinary approach is an invaluable contribution to Latin American Studies, Theatre & Performance Departments, Political Science, and Media Studies.

Christina Baker, Temple University

Garcia Lopez, Christina. *Calling the Soul Back: Embodied Spirituality in Chicana Narrative*. Tucson: U of Arizona P, 2019. 232 pp. ISBN 9780-8165-3774-4.

In *Calling the Soul Back: Embodied Spirituality in Chicana Narrative*, Christina Garcia Lopez explores how Chicana narratives suggest spirituality as a form of embodied knowledge, promoting interconnectivity between mind, body, soul, and our environment. This kind of knowledge serves as a healing process whereby both individual and collective traumas are overcome. This spiritual healing appears through encounters between protagonists and nature, other bodies, memories, and dreams. Working from the framework of *curanderismo*, a healing system based in the colonial history of Mexico, and the spiritual ailment of *susto* or soul-fright, Garcia Lopez argues that Chicana writers, use their narratives as a form of healing to address the “soul-frights” experienced by Chicana people as othered subjects in the United States. Her analysis focuses on traditional literary works like those by Helena Maria Viramontes, Rudolfo Anaya, and Luis Alberro Urrea, theoretical essays by Gloria Anzaldúa, children’s books by writer and illustrator Maya Christina Gonzalez, an illustrated fable by Sandra Cisneros, and performative monologues by Irma Mayorga and Virginia Grise.

In the first chapter the author focuses on bodies in trauma, analyzing how both Gloria Anzaldúa in her essay “Let us be the healing of the wound: The Coyolxauhqui imperative—la sombra y el sueño” and Virginia Grise and Irma Mayorga in their monologue “Panza Brujería,” address the embodied trauma experienced as a result of the terrorist attacks on 9/11 and the aftermath of nationalist war and anti-immigrant sentiment deployed by the George W. Bush administration. In her essay, Anzaldúa speaks to a sense of being torn apart both individually as she bore witness to the events of 9/11, as well as nationally, as the United States turned to war in the Middle East while tearing immigrant Muslim and Arab families apart in the United States. In “Panza Brujería” the writers and performers center the collective political trauma of this time period as embodied in their mid-section or “panzas,” and respond by evoking “brujería” or witchcraft as an anti-imperialistic decolonizing framework for cleansing and healing both individual and national bodies.

Garcia Lopez continues mapping embodied spiritual ruptures and healing in her second chapter, analyzing spiritual rituals represented in Helena Maria Viramontes’ short story “The Moths.” In this story Viramontes offers “alternative sacred spaces as feminist sites of embodied ritual and knowledge production,” such as the garden, the kitchen, and the rooms in her grandmother’s home, where the narrator experiences bonding with other women, as well as an escape from the patriarchal control of her father and the rules of the Church (66). In the final ritual, where the narrator cleanses her grandmother’s dying body, she “becomes a witness to the narrative arc of her grandmother’s life” as she traces every scar on her body. The moths that are released at the end from the grandmother’s body mark the final cleansing of both the narrator’s and her grandmother’s patriarchal trauma.

Garcia Lopez turns next to the “grieving body,” analyzing lesser-known works by two giants of Chicana letters, Sandra Cisneros’ illustrated fable, *Have You Seen Marie?* and Rudolfo Anaya’s novella *The Old Man’s Love Story*. In both narratives, the protagonists deal with the death of a loved one, negotiating the consequent disorientation they experience as they search for their loved ones’ missing bodies. In Anaya’s story the protagonist continues to converse with the spirit of his dead wife, while in Cisneros’ fable, the woman in mourning, finally comes out of her home, to help her friend search for her missing cat. In both stories the protagonists find healing by emerging out of their self-isolating grief and re-connecting to the world around them. Thus, the grieving parties, having lost not only the bodies of their loved ones, but their own selves in the midst of their loss, find a renewed sense of self through an embodied reconnection between themselves, the spirit of their loved ones, and their surrounding world.

Contributing to the growing literary scholarship on children’s literature, the next chapter focuses on two picture books written and illustrated by Maya Christina Gonzalez, *I Know the River Loves Me/Yo sé que el río me ama* and *Call Me Tree/Llámame árbol*. In both texts the author offers “nonanthropocentric stories of existence” as the children establish relationships with “a living world of water and trees” (124). In this manner, the texts challenge Western binary notions between human and nonhuman. The stories emerged from the author’s own experience of rejection by her homophobic family after coming out. To heal from this rejection, she underwent her own process of redefining kinship and friendship and thus illustrates a similar process for children demonstrating how they can broaden their sources of love and support to include their surrounding environment. As Garcia Lopez concludes, “Through iconography and image, Gonzalez’s stories work to heal the wounds of the epistemic and ontological violence that ruptures our felt sense of interconnection to others across space and time, including the spirit and bodies of the natural world” (149).

In the final chapter, the author turns to Luis Alberto Urrea's historical novels, *The Hummingbird's Daughter* (2005) and *Queen of America* (2011), based on the life of Mexican mystic Teresa Urrea. In particular, the author analyzes the relationship between Teresa and her spiritual guide Huila, who appears to her in dreams, teaching her the knowledge of healers. Garcia Lopez's key argument here is that dreams carry embodied knowledge that transcends time and space and becomes visible in our dreams. Her overall goal in this study, therefore, is to demonstrate how Chicana literature, through its representation of various forms of embodied spirituality, can make us more "conscious in our relationships to and engagements with society, the world, and the cosmos" (187). Thus, Garcia Lopez's study not only broadens studies on Chicana literature through the various literary narratives she analyzes, but also contributes to contemporary discourses on decolonial knowledge through her nuanced analysis of spirituality in these texts.

Elizabeth Garcia, University of Florida

Ginway, M. Elizabeth. *Cyborgs, Sexuality, and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction*. Nashville: Vanderbilt UP, 2020. 247 pp. ISBN 9780-8265-0117-2

There are times especially appropriate for certain books to reach readers, and this is the case with Elizabeth Ginway's *Cyborgs, Sexuality, and the Undead*, as it comes in a foreboding time of Modernity's continuing crisis or, if you prefer, Postmodernity's heyday amidst a raging pandemic. A welcome counterpart to cultural studies focusing on the representation of the (post)human body in Latin American fiction (beyond the traditionally Anglophone context), the book constitutes a truly comprehensive, in-depth study of Brazilian and Mexican speculative narrative that displays the body as a symbol of cultural signification and political control. The value of Ginway's work lies in its comprehensive scope, filling the lacunae of not only Mexican-Brazilian comparative studies of several historical periods of late Modernity and the present, but also of cross-over "speculative" genres like fantasy, gothic horror, and science fiction from the late 1800s to the present. Moreover, its value is doubled by the depth of analysis founded on and supported by an admirable wealth of classic and current research in the broader field of postcolonial cultural studies and the akin areas of science-fiction, fantasy, history, politics, and economics of the vast Mexicana and Braziliana archive.

From the outset, Ginway's discourse speaks to the importance of the body, especially in its ambiguous (intermediary and transitional) states personified by cyborgs, sexual queerness, zombies, and vampires. The body becomes "the ideal locus for the study of speculative fiction in Mexico and Brazil" (1) within a cultural studies framework connecting narrative literature with the crisis of Modernity (and even with the current pandemic with references to viral infection). The study of cyborg, queer, spectral, zombic and vampiric characters who are outcasts within the normative, patriarchal, and capitalist sociopolitical establishment of Western culture offers an insight to two complex (because relatively new and hybrid) cultures of Brazil and Mexico, and to their historical struggles with colonialism and capitalism. And it is the focus on this struggle and the emerging resistance of their populations, symbolically personified in fictional characters, that makes this book so exceptional, giving it a profoundly philosophical and humanistic dimension, and setting it beyond plain literary criticism.

The thesis that Ginway poses "is that bodily transformation is used in these stories to show human resilience in the face of national and global inequalities arising from a past often characterized by authoritarian rule", and that it represents the "resistance by those who have survived and continue to challenge structures of power and control." (2) One theoretical concept

that sustains these claims is the “baroque ethos,” developed by Ecuadorian philosopher Bolívar Echeverría, as an attitude of adaptation and silent resistance to historic injustices and economic difficulties imposed on Latin Americans by colonialism and capitalism. This resistance takes on the form of cultural production (such as literature), but as political contestation that ultimately leads to social change. Another key concept substantiating Ginway’s analysis and interpretation of speculative fiction is Roberto Esposito’s *immunitas* set in the broader context of biopolitics and understood as the community’s resistance to bodily invasions of individuals, with the group joined by a common *munus* or duties/sacrifices that bind them into a community. Besides these two guiding theorems, throughout her analysis the author opportunely utilizes Donna Haraway’s and N. Katherine Hayle’s discussions of cyborgs and posthuman identities at the crossroads of cybernetics and the body, of human and machine, of masculinity and femininity.

In her examination of Mexican and Brazilian texts, Ginway undertakes a carefully composed trajectory determined by types of embodiments of the uncanny characters found in the speculative fiction of the two countries from the last 150 years. Chapter one focuses on (proto) cyborgs, or characters with bodily alterations (technological augmentation, implants, enhancement or replacement of the body) that offer insight into personal boundaries and embodiment. They relate to changing social and political institutions and national identity in texts from three key economic periods: the export-based economy from 1870 to 1910, postwar industrialization from 1945 to 1980, and the neoliberal period from the mid-1980s to the present. The author illustrates how characters in these stories embody dilemmas of gendered labor and social inequities while serving as a voice for the subalterns who display the silent resistance of the “baroque ethos.” Ginway aptly explains how this literature exemplifies Oswald de Andrade’s notion of “cultural anthropophagy” and Bolívar Echeverría’s *codigofagia*. Beginning with Machado de Assis’s story “O capitão Mendonça”, through João do Rio’s “O bebê de tarlatana rosa,” Pedro Castera’s speculative novella *Querens*, moving on to Juan José Arreola’s story “Anuncio,” Dinah Silveira de Queiroz’s “O carioca,” Caio Fernando Abreu’s dystopian story “A ascensão e queda de Robhêa, manequim e robô” and Emiliano González’s story about a gendered cyborg “Rudisbroeck o los autómatas,” the analysis reaches the more recent Mexican cyberpunk novel *Gel azul* by Bernardo Fernández (Bef), the allegorical story “Rosas brancas” by Roberto de Sousa Causo with its mixed-race, sexually queer cyborg assassin, Shiroma, and J.P. Cuenca’s *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* about a sexualized female posthuman android, Yoshiko.

Chapter two centers on queer characters that display traits of altering sexuality, or whose bodies are queered, transgendered, or taken out of their heteronormative context of Brazilian and Mexican policies of *mestizaje/mestiçagem*, industrialization and neoliberal globalization. They too represent the baroque ethos of defiance and resistance to official discourses of nation-building. The analysis again starts with Machado de Assis and his story “As academias de Sião,” and goes on with Gastão Cruls’s *A Amazônia misteriosa*, Carmen Boullosa’s *Duerme*, Amado Nervo’s classic *El donador de almas*, Coelho Neto’s *Esfinge*, Roberto de Sousa Causo’s *O par: Uma novela amazônica*, to finalize with examples of bodies of women as other species in Efrén Rebolledo’s “Salamandra”, Diana Tarazona’s *El animal sobre la piedra* and Aline Valek’s 2016 novel *As águas-vivas não sabem de si*.

Chapter three is dedicated to the figure of the zombie in its three incarnations: the trauma, the consumer, and the political zombie, as a bodily figure that foregrounds contemporary fears of global viral pandemics through contagion, and the zombie as the posthuman of consumer capitalism. This is portrayed in the analysis of stories “A nova Califórnia” by Lima Barreto and “Café, café” by José Bento Monteiro Lobato, and in Diego Velázquez Betancourt’s novel *La noche*

*que asolaron Tokio*, Homero Aridjis's *Ciudad de zombis*, Bernardo Ortiz Montellano's "Cinq heures sans Coeur," Manuel Becerra Acosta's "El laboratorio de espíritus," Carlos Drummond de Andrade's "Flor, telefone, moça," Bernardo Esquinca's "La otra noche de Tlatelolco," Érico Veríssimo's novel *Incidente em Antares*, Lygia Fagundes Telles's "Seminário dos ratos," and Karen Chacek's 2014 short novel of the fantastic *La caída de los pájaros*.

The final chapter seals the trajectory of embodiment with the figure of the vampire, adding an overview of its history in literature and film. Its presence is examined in the works of Alejandro Cuevas "El vampire," Carlos Fuentes "Tlactocatzine en el jardín de Flandes," Amparo Dávila "El huesped," Lúcio Cardoso *Crônica da casa assassinada*, Gabriela Rábago Palafox "Primera Comunión," in Gerson Lodi Ribeiro's cycle of the alien vampire Dentes Compridos in *O vampiro da Nova Holanda*, in Gabriel Trujillo Muñoz's 1999 novel *Espantapájaros*, José Luis Zárate's *La ruta del hielo y la sal*, André Vianco's *Os sete*, and Giulia Moon's *Kaori: Perfume de vampira*. The meaning of vampiric presence refers to the concepts of immunity and resistance to what is perceived as the viral contagion of colonial, often foreign capitalist exploitation.

The afterword finely highlights the central idea and contribution of the book: the revelation of the originality and the social commitment present in Mexican and Brazilian speculative fiction with the incidence of cyborg, queer, zombified and vampiric bodies that resist the "positivist ethos" and provide an alternate perspective on rapid growth and modernity in the last two centuries. Ginway's study shows how the body symbolizes the connection between nature and culture, between the individual and the society, and how its presence embodies the baroque ethos, an attitude of resistance and of survival of the self and of the group, in this case, the subaltern. It explains embodiment as the *immunitas* of the community, a resistance to the "virus" of modernity and the two "diseases" of capitalism and colonialism. As the author points out in her closing remarks, "the baroque ethos may be seen as the foundation of cultural immunity to necropolitical and other institutional forces. Baroque bodies may be supplemented, adorned, strengthened, or inoculated, recombining male and female, human and machine, and the living and dead as a way of questioning the binaries of our increasingly homogeneous globalized modernity" (167-68).

Ginway's book, with all its attributes of a well-composed, deeply thought out and theoretically substantiated text, offers the reader a reformulation of the concept of science fiction that, with bodily estrangement, goes beyond technological innovation and helps to reconceptualize the entire genre in Latin America. What stands out is how skillfully the author combines gender, queerness, cyborgs, and the undead in different types of speculative fiction from the two largest and quite different literary traditions of Latin America using the keystone theorems of the "baroque ethos" and *immunitas* to explain embodiment in a context of postcolonial "contagion". There is something very infectiously attractive here for every reader who undertakes the journey through Brazil's and Mexico's counternarratives of progress, masterfully explained with an impressive theoretical-critical apparatus that proves the book's thesis: embodiment is resistance and a new way of imagining the body politic.

Krzysztof Kulawik, Central Michigan University

Mayorga, Esteban. *Galápagos: imaginarios de la evolución textual en las islas encantadas*.

Purdue UP, 2019. 217 pp. ISBN 9781-5575-3877-2.

*Galápagos: imaginarios de la evolución textual en las islas encantadas* de Esteban Mayorga trata, evidentemente, de las Galápagos, pero la cuestión aquí es cuál o cuáles. Como es sabido, "Galápagos" se refiere a un archipiélago que forma parte de Ecuador. Se sabe que Charles

Darwin formuló su teoría de la evolución por selección natural gracias a las observaciones que hizo allí. Este suele ser el límite en cuanto a conocimiento general, incluso dentro del campo académico relacionado con la literatura y la cultura latinoamericanas. Pero Mayorga trasciende estos hechos elementales para adentrarse en una problemática poco conocida de la que Darwin, entre otros, forma parte.

En un mundo donde términos como “primer mundo” y “tercer mundo” todavía gozan de una amplia resonancia, la historia de las islas Galápagos es parecida a la del barroco americano: su realidad o no existe o solo importa dentro de campos especializados. Mayorga pone a la vista cómo las Galápagos han estado sujetas a influencias hegemónicas que las han llevado a funcionar como un significativo vacío a partir del siglo XVI. Este período de tiempo no es casual, pues nos ubica en la época de la transformación violenta del “Nuevo Mundo” por parte de España, reemplazada posteriormente por otras fuerzas hegemónicas.

El que se lleva el mérito de “haber descubierto” las Galápagos en 1535 es fray Tomás de Berlanga. En el primer capítulo Mayorga señala que Berlanga no bautizó las islas “al descubrirlas”. Este *no acto* coadyuva a desencadenar una prolongada discordancia entre significante y significado. Un resultado de esta discrepancia variable, dependiendo del sujeto enunciador, será la ocultación de la realidad física o social de las islas. Berlanga inicia esto deshaciéndose del referente, percibido como de poco valor material y moral según su cometido y cosmovisión.

El segundo capítulo de nuevo nos sitúa en el siglo XVI. Mayorga analiza una leyenda del explorador y cronista español Pedro Sarmiento de Gamboa. La leyenda relata un viaje de Tupac Yupanqui (1441–1493) a las islas Galápagos. Dilucidando el procedimiento retórico de Gamboa, Mayorga explica que “los ‘tesoros’ provenientes del viaje de Tupac Yupanqui que se narran en la leyenda . . . se parecen más a lo que se encontraba en . . . las salomónicas, que a las desconocidas como las Galápagos” (31). Nuevamente estamos frente a una relación determinada por un cometido y cosmovisión particulares, pero Gamboa eleva las islas a un estatus mítico, pues “en [su] texto, la esencia de las Galápagos es imaginaria” (35).

El capítulo tres versa sobre Darwin y su forma de relacionarse como sujeto metropolitano con el archipiélago. Cuando el naturalista británico llega a las Galápagos en 1835, Ecuador ya es un estado soberano. Mayorga revela cómo Darwin modifica la segunda edición del *Voyage of the Beagle* (1845) que resulta en una narrativa constituida retrospectivamente y que desemboca en *On the Origin of Species* (1859). El científico también borra la existencia fáctica del estado ecuatoriano de su discurso por más que hubiera pobladores ecuatorianos (en su mayoría presidarios). En resumidas cuentas, el naturalista presenta al mundo “la imagen del laboratorio dependiente del edén deshabitado”: “un significante biológico desprovisto de significado” (5).

En el cuarto capítulo Mayorga analiza la obra narrativa *The Encantadas, or Enchanted Isles* (1856) del escritor estadounidense Herman Melville, otra reconstitución discursiva. Melville desprestigia el Transcendentalismo, la expansión imperialista y la narrativa naturalista de la que Darwin forma parte. Apartándose de estas tendencias, “insiste en una falla epistemológica a la que el narrador no puede acceder” (69–70), desplazando las islas de la órbita de la mirada metropolitana e imperialista y coadyuvando, pese a sus prejuicios, a la formación de una identidad galapaguense.

El foco del capítulo cinco es la novela *El pirata del Guayas* de 1855 del chileno Manuel Bilbao. Se revela aquí una paradójica estrategia de constitución identitaria partiendo de una simbología negativa. La novela se enfrenta a las narraciones discursivas anglófonas. En Bilbao la narración de las “figuras [violentas] del preso y del pirata” —“desagradables y contraproducentes

tanto para el oficialismo como para las narraciones extranjeras”— se vuelve necesaria “para instaurarse”, (re)constituirse “en el lugar” (6).

En el sexto capítulo Mayorga se aproxima al siglo XX con *Galápagos a la vista* (1952) de Bolívar Naveda. Esta novela se produce en plena expansión neoimperialista por parte de Estados Unidos en la región latinoamericana. En esta época Estados Unidos fundó una base militar en el archipiélago galapaguense. La novela utiliza el discurso para “rebatir los constructos extranjeros y reafirmar los nacionales redefiniendo las fronteras narrativas del espacio establecidas hasta entonces” (7). Se destaca por generar un discurso “desde dentro del espacio” (7).

El último objeto de análisis examinado en el capítulo siete es *Galápagos: huellas en el paraíso* del 2005 de Hugo Idrovo. Idrovo es cantante y compositor además de exponente de la literatura y el arte ecuatorianos. Este capítulo demuestra cómo el significante “Galápagos” es subsumido por el capitalismo global. Mayorga desacredita la superficialidad de este texto que circula y hace circular “Galápagos”, signo que supedita su referente a la lógica mercantil, para vender una experiencia hiperreal del archipiélago.

Mayorga demuestra cómo las islas Galápagos están constantemente entre la posibilidad de una autodeterminación que implica una identidad netamente galapaguense y los designios provenientes de afuera, ya sean países y capitales extranjeros o la hegemonía estatal. El análisis discursivo quizás se hubiera beneficiado de incorporar—más allá del uso pertinente de la idea de la recreación y la repetición de la isla desierta de Deleuze—teorías de pensadores como Ernesto Laclau y Jacques Lacan. Aun así, no disminuye la importancia de este texto no solo para los estudios ecuatorianos, sino también para los estudios literarios y culturales latinoamericanos, pues es necesario incluir discursos de lugares con menos representación como es el caso de Ecuador y las Galápagos, y la aportación de Mayorga en este sentido es un feliz desafío.

Alexander Torres, Embry–Riddle Aeronautical University, Daytona Beach

Ocasio, Rafael. *Race and Nation in Puerto Rican Folklore: Franz Boas and John Alden in Porto Rico*. Camden: Rutgers UP, 2020. 239 pp. ISBN 9781-9788-1920-4

In his book Rafael Ocasio offers a thoroughly researched study that will be of interest to those concerned about the career of two anthropologists: Franz Boas—whose name is well-known even to those who are not anthropologists—and John Alden. The book will also be informative to those who study or wish to know more about Puerto Rico during the years it transitioned from Spanish to U.S. colonial rule. Ocasio’s book shows readers how the two U.S. anthropologists’ incomplete understanding of the island’s politics and culture as well as limited interaction with Puerto Rican intellectuals and anthropologists led them to almost entirely ignore important elements of Puerto Rican culture. Their lack of documentation of Afro-Puerto Rican traditions coincided with efforts on behalf of Puerto Rico’s intellectual elite to resist U.S. colonialism by affirming a connection to Spain. Ocasio’s is a complex, well researched work that builds on that done by Jorge Duany and Arlene Dávila among others. Ocasio shows how the complicated and fraught relationship between Mason and his mentor Boas plays out against the political turmoil in Puerto Rico at the time as intellectuals there attempted to define Puerto Rican culture as a bulwark against U.S. imperialism.

Though the book focuses largely on the relationship between Mason and Boas, it also studies the contributions of Aurelio Espinosa. The story begins with Mason landing in Puerto Rico shortly after it became a U.S. possession. Wrested from Spanish colonial rule by the U.S. invasion in 1898, Puerto Rico was a land without an internationally recognized identity in 1914 when Mason

arrived to begin his study, excited to curry favor with the powerful Boas. Like any freshly minted PhD in a field where work is hard to come by, Mason is desperate to please his mentor. Their relationship devolves due in part to issues surrounding money as well as Espinosa's questioning of Mason's ability to transcribe local folklore because of his imperfect knowledge of Spanish, a debility that even he, Mason, admitted. Boas' resistance to paying what Mason felt he deserved for the work he had done or for reimbursing him for paying typists is gossipy tidbit that adds to the picture that some of us may already have of Boas. However, what is perhaps even of greater interest is the conflict created in part by Espinosa over Mason's transcriptions.

Espinosa was from New Mexico and, due to his heritage, considered himself a native or near-native speaker of Spanish. Though Mason had worked for Boas in Mexico and had, as a result gained some competence in Spanish, he was clearly not as fluent as Espinosa. Mason did, however, develop a system of transcribing sounds that allowed him to reproduce phonetically what people said. This, however, was not enough for Espinosa who told Boas that the transcriptions needed to be in "correct Castilian or taken by a trained linguist who knows the language perfectly" (60). Though they hired a typist to help with the transcription of the transcripts, the unnamed person in question was not familiar with the complex linguistic patterns of the Spanish spoken by the mountain dwelling *jibaros* who were the focus of Mason and Boas's research. Espinosa seems too busy with his own work to engage in yet another project that both Ocasio and Duany say he did not consider to be of much importance. Late in life, Mason wrote humble letters to both Espinosa and his son praising him in hopes of recovering the transcribed documents, but neither responded to him. This is a tragedy because the imperfect yet abundant material he had collected seems to be lost forever.

Espinosa's lack of interest may have something to do with his own background and his emphasis that the transcriptions be made in "correct Castilian," a process that would have erased the regionalisms still evident today that characterize many aspects of Puerto Rican Spanish. Espinosa's own Hispanophilia, he is proud of his work done on Spanish folklore for example as well as his own family's ties to Spain, as well as his commitments to other projects he deemed more important also explains why he had little time to work on what he probably saw as someone else's project. Those concerns, however, do not explain why he never responded to Mason's request that he return the transcripts Mason had documented.

Though Mason is aware of the Afro-Puerto Rican presence on the island and its importance to its culture, both he and Boas focused the majority of their research on the mountain dwelling *jibaro* who, according to the myth at the time was of purely of European descent, and who was largely free of contact with Afro-Puerto Ricans who were enslaved and, it was thought, worked mostly on coastal sugar plantations. This is a myth dispelled by studies like Arlene Dávila's and Jorge Duany's, which Ocasio relies on for some of his sources. While Ocasio says that Mason did some work in Loiza, a community consisting largely of former slaves, and that he did some work with Melitón Congo, a former slave, the work of recording Afro-Puerto Rican myths and rituals is almost entirely inconsequential for Mason and Boas. As Ocasio says, "a rather striking element of Mason's correspondence with Boas is his rather bland descriptions of Loíza's rich ethnographical culture" (137).

The work that Mason and Boas did do collecting Puerto Rican folklore is largely ignored by Puerto Rican anthropologists. This is perhaps because of what Ocasio calls a "scrubbing" of the oral records in order to conform the language to a standard Spanish as well as their elision of Afro-Puerto Rican stories and traditions renders their work unimportant as "rending it politically

ineffective.” This book documents the tragedy of lost cultural heritage due to ineptitude, personal squabbles, and racism.

John Waldron, University of Vermont

Piñeiro, Claudia. *Catedrales*. Buenos Aires: Alfaguara, 2020. 336 pp. ISBN 9789-8773-8715-5

*Catedrales* (2020), de Claudia Piñeiro (1960), es una novela que habita en la paradoja: nos hace, por su título, la promesa de una verdad que se sostiene y que ha sido acogida por la espiritualidad y por el arte, por la promesa de acercarnos al cielo y a la inmortalidad, pues quedarán para la fama aquellos que construyeron la entrada al reino de Dios. Pero, al mismo tiempo, remueve los fundamentos de aquellas catedrales que sus personajes han construido para comprender su interior: la religión, la familia, la ley y el amor.

Una familia se ve atravesada por una tragedia: el cadáver de Ana, una de las hermanas Sardá, es encontrado incinerado y descuartizado en un terreno baldío. Su hermana, Lía, que es con cuyo relato comienza la novela, vive en Santiago de Compostela desde hace treinta años y no piensa volver a Buenos Aires hasta que se sepa algo que aclare la trágica muerte de su hermana más querida. Solo mantiene una correspondencia medida con su padre, Alfredo Sardá: no se dan el permiso de darse noticias más allá del presente contenido que puedan describir en una carta. Narrada a siete voces, los personajes van reconstruyendo la historia de la muerte hasta llegar al descubrimiento de los hechos. ¿Es eso la verdad?, nos pregunta, lacerante, la novela. Mientras recorren los recuerdos, los traumas, los silencios, las negligencias, las verdades a medias, los secretos, reconocen, también, que el recorrido por los lazos familiares es igualmente doloroso al recorrido a través de la búsqueda de un culpable de asesinato.

El relato de cada uno de los personajes hace de *Catedrales* una novela sobre la compleja confusión entre la intimidad y el secreto, y sobre cómo esta relación explota las fronteras entre el afecto y el crimen, la fe y el crimen, el designio de Dios y el crimen. La ley es insuficiente; su veredicto, equivocado. Por eso el paso del tiempo deslíe los hilos familiares, aleja a los protagonistas de sus propios núcleos y se siente tan pesado: porque está legitimado. Es una catedral a medias. Y allí donde no alcanza a entrar la ley, en la intimidad de las preguntas que se hacen los personajes y que los conectan consigo mismos, con su manera de habitar los escenarios familiares y sobrellevar el dolor, nacen las historias que cada uno narra. Estas historias no son más que las vueltas que cada uno da alrededor de los hechos y alrededor de sí mismos: ¿cuáles son las leyes que han construido para legitimarse? ¿En qué catedrales tienen sentido esos relatos sobre su verdad? ¿Cuál es el relato que narra el nacimiento de su subjetividad y de su lugar en la familia, en la sociedad y en las relaciones afectivas? ¿Es el cuerpo un templo? La multiplicidad de voces en la novela produce un efecto mucho más poderoso que ser sencillamente una serie de testigos reconstruyendo un caso: es el tejido de narraciones individuales y colectivas que aleja y acerca a los personajes, que los enreda y que, al mismo tiempo, les traza el camino hacia la esperanza del descubrimiento.

En esa intimidad y en esa relación de los personajes entre sí en busca de un sentido, se cuelan las reflexiones sobre el amor. ¿Es posible el amor como una catedral? Muchos de los amores de aquí están atravesados por el mandato, el pecado y la culpa. ¿Cuáles son los fundamentos afectivos de una familia en la que se proscriben las palabras? ¿Cómo conviven el amor y el secreto? La novela nos instala en la ambivalencia: la intimidad es lo agradable, como la amistad y la complicidad, y lo terrible, como el reconocimiento tardío del lugar del padre en la vida de una hija, el amor sin memoria y la muerte. ¿En qué día habrá creado Dios la intimidad? ¿La habrá creado

como refugio o como castigo? ¿O habrá puesto en la voluntad la manera de escogerlo? “El amor no se puede cimentar en algo tan turbio” es la sentencia. Por eso, quizás, la novela también plantea la posibilidad del amor, pero en la paradoja: tardío y sin memoria. Marcela Funes. Alfredo Sardá.

En el cuento de Borges, Funes, el memorioso, estaba condenado a la imposibilidad de pensar por exceso de datos memorizados. En *Catedrales*, Marcela Funes es el eslabón perdido, la potencia de la verdad que palidece frente a una promesa. Ella sufre lo opuesto del memorioso: olvida los datos, tiene que anotarlos en una libreta, armar puentes entre las palabras escritas para poder darle un significado hasta que lo vuelve a perder. Padece de pérdida de memoria corta después de un trauma. Olvida los datos. No puede pensar y no puede amar, por falta de ellos. Su catedral es el tiempo. Ahí podía seguir siendo. Así, sin complementos: siendo.

Quizás las catedrales de todos los personajes eran el tiempo y sus propias voces. Así como los descargadores del muelle de la Catedral del Mar llevaban a sus espaldas las piedras para construirla, los Sardá llevaban en su espalda, pesando, la promesa o el castigo de la verdad. ¿En dónde se construye o cómo? A través de las narraciones en las que acuden a su memoria, a sus deseos, a sus culpas, a sus pedidos de inocencia, y de los lazos afectivos que encierran en sí mismos la semilla de su destrucción: unen, pero atan.

Valerie Osorio Restrepo, The University of Texas at Austin

Shlossberg, Pavel. *Crafting Identity: Transnational Indian Arts and the Politics of Race in Central Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 2015. 270 pp. ISBN 9780-8165-3099-1

Pavel Shlossberg's *Crafting Identity: Transnational Indian Arts and the Politics of Race in Central Mexico* focuses on the work of indigenous and mestizo *artesanos* from the region of Lake Pátzcuaro in the state of Michoacán, home of the Purépecha indigenous community. His book, based on ethnographic work conducted between 2004-2005, begins with an anecdote about mask maker and union leader, Xavier Reyes. Reyes was to be featured in a promotional video practicing his craft, but during the course of filming a director—clearly disappointed by seeing Reyes' attire—asked him to remove his shoes, replace his slacks with *calzones*, and sit on a *petate*, suggesting that he should look more authentic, or more “Indian.” That is, Reyes' image was remade so that he could “appeal,” “excite,” and “entice” those interested in the “pure,” “pristine” and “authentic” indigenous folk art. The author often returns to this unsettling anecdote to advance his argument examining how *Indigenismos* of the past and fanciful “Indian tales” continue to haunt the present, which also informs scholars, museum professionals, tourism, and other institutions. His firm critique is balanced with other ethnographic vignettes that reveal how indigenous and mestizo mask makers from rural communities undermine and mock relations of power through their art in creative and humorous ways. That is, “They have harnessed this system for their own purposes” (13).

Shlossberg's ethnographic study also illustrates how Indigenous cultural identity becomes a complicated and fluid construct. *Artesanos* might self-identify as mestizo, but be deemed indigenous or prescribed another cultural identity to appeal to market forces. Some of these communities' members are imagined as solely indigenous, belonging on a pedestal in the past and uncorrupted by capitalism. They are fetishized as folks who work on their *milpas*, or field, uninterested in material accumulation, or as Shlossberg states: “The Indian is not any actual being, of course; it is a story, an image, and imagined construct” (67). Xavier Reyes, for example, self

identifies as *mestizo*, yet he is made to enact a specific ethnic stereotype as illustrated in the promotional video.

Shlossberg's well-researched book includes an introduction, six chapters, and two brief concluding chapters. In Chapter 1, Shlossberg explores how the judges from *Concurso Artesanal* in Uruapan, Michoacán—considered one of the largest and most important contests of its kind—evaluate art and bestow prizes upon its artisans. This *concurso* inaugurates the indigenous folk-art market, or *tianguis*, which attracts tourists and folk-art merchants and galleries nationally and internationally. Shlossberg analyzes every aspect of the 2004 *concurso* which, as he states, “dramatizes a civic subordination ritual and via this event exclusionary, racialized cultural identities and elitist social hierarchies are imagined, celebrated, and reproduced” (21). Master artists from the region are mostly excluded from judging their peers, and instead, socially elite outsiders or “social betters” evaluate and judge the work of *artesanos* (described as rural peasants or Indians). The elite-socialite jurors often evaluate the authenticity of indigenous folk art, disqualifying those whom they consider not pristine or too deviational from what is deemed authentic Indian art; in doing so “[a] set of paternalistic and racist practices can continue to exist in an era when the state and society has publicly and ostensibly moved beyond these practices” (45).

Like in Chapter 1, Chapter 2 is informed by his fieldwork and first-hand knowledge. In this chapter Shlossberg questions the overdetermined boundaries of what is usually considered traditional indigenous art in media, tourism brochures and other texts. He offers readers a view of the *pastorelas* performances that take place every February 2 in Tócuaro, Michoacán. The *pastorelas*, brought to the region during colonial times, are both sacred and profane: they tell the tale of a faith and the difficult Christian road to salvation, but also feature characters from mass media and popular culture (Superman, President Vicente Fox, Chuparman—a type of super drinking character). On this stage, performers can dynamically express social concerns, make political commentary, and make fun of spectators by portraying them in their performances. While tourist brochures and other texts might focus on the pre-Columbian roots and sacred qualities of the *pastorelas*, Shlossberg's suggests that these performances are dynamic and fluid and not simply traditions frozen in some idyllic past.

Chapter 3 continues with the themes he discussed in the previous chapters illustrating how notions of authenticity and racial difference rationalize and justify rural poverty. The author's ethnographic vignettes center on their stories of marginalization, exclusion, and financial hardship. On one hand, these rural communities and their artists are imagined and pure and pristine and their art as pre-colonial relics, yet, they are also “the contemporary artesano and contemporary human being,” whose humanness Shlossberg constantly brings into focus (105). It is clear that he esteems his informants and goes into great detail discussing their struggle to make a living wage. Throughout the text, including Chapter 4, Schlossberg critiques how museums, galleries, tourist books, markets both create and inform attitudes Mexican masks, *danzas* and its people. He illustrates how books such as *Lonely Planet Mexico* guidebook fuel ideas about pre-Hispanic pristine and authentic traditions, or more precisely: “These markets also reflect, express, perpetuate, and put a price tag on this fetish for the fantasy of the uncorrupted, uncommodified, ‘use-value’ authenticity of indigenous and primitive artifacts and cultures” (117).

The final two chapters focus on how artisans fare in the United States and how there are forces here too that undermine Mexican folk artists. Museum experts and scholars have aided in propagating cultural myths. Shlossberg's description of the fall from glory undergone by Donald Cordry's famed *Masks of Mexico's* (1980) elucidates many of the points Schlossberg had already

made in the previous chapters and provides rich examples of how *artesanos* responded to market demands to produce inauthentic “authentic” masks. *Artesanos* are both creators and merchants. They design, subcontract work, sell, network, negotiate, and create demand to earn a living wage to feed their families. Together, the last two chapters reveal the underbelly of market transactions that limit artisans’ agency and yet, also illustrate how artisans navigate and undermine a system that consistently provokes them to enact self-racializing stereotypes. Notably, the tourism that existed during his first visits in 2004-2005 mostly vanished by the time he returns in 2013, underscoring an ongoing financial precariousness.

Overall, Shlossberg’s ethnographic study is focused, elucidating, and well argued. The book is made more engaging when the author includes fragments from his field journal and interviews, giving readers a glimpse of the artisan life of Michoacán. His critique of the folk-art industry is at times searing, impassioned, and tinged with irony, yet, empathetic. This noteworthy research could inform researchers working in indigenous folk art from other regions and shape questions such as how the *tapetes* from Central America or the *alebrijes* from Oaxaca are informed by *Indigenismos* of the past and fanciful “Indian tales.” Would those researchers see the same forces at play? As scholars, how do we address and dismantle social inequalities and hierarchies that undermine indigenous and rural communities? This ethnographic study is a valuable resource for critics interested in indigenities, folk art, Mexican culture, and Latin American Studies.

Carmen A. Serrano, University at Albany, SUNY

Torres, Alexander. *Bastardos de la modernidad: el Bildungsroman roquero en América Latina*. New York: Peter Lang, 2020. 290 pp. ISBN 9781-4331-6900-7

A clear-eyed examination of literary history reveals that the first instances of rock literature in the Western hemisphere appeared in Mexico in the mid-1960s. This situated south-of-the-border authors at the forefront of a musical and literary phenomenon generally associated with the global north. From this point forward, rock music infiltrated and radically transformed Spanish American literature, and particularly books about adolescence. Within a few decades, novelists throughout the Spanish-speaking world began to intuit that to write about growing up was inherently tied up with writing about young people’s cultural experiences, and this meant, to some degree, taking seriously the cultural, social, and aesthetic impact of rock music. Alexander Torres is among the first scholars in Spanish American literature to reflect seriously upon the relationship between rock and the coming-of-age novel. In his book, *Bastardos de la modernidad*, Torres makes a strong case for reading books where music becomes “un medio de educación estética y de inconformidad con lo establecido” which allows the young protagonists of Spanish American *Bildungsroman* reflect and reevaluate “la potencia histórico-cultural de la *Lebenswelt* latinoamericana” (44).

While the book is ostensibly organized into six chapters, it might be best understood as a tripartite structure. The first two chapters constitute the book’s lengthy, yet detail-rich, theoretical preamble where the author provides an in-depth, historicized exploration of the *Bildungsroman* from Goethe to the present and a substantial discussion of Bolívar Echeverría’s concept of the baroque ethos as it applies to Latin American modernity, notions to which he circles back throughout the entirety of the book. From there, the bulk of Torres’ argument develops over three central chapters where the author provides insightful close readings for two rock novels from a specific country per chapter. Chapter three considers José Agustín’s *De perfil* (1966) and Luis Humberto Crosthwaite’s *Idos de la mente* (1999). This chapter splits along two temporal lines.

The first aligns with the Mexican countercultural movement of the 1960s and explores Agustín's role in defining the ethos of Onda writing. By contrast, the second shifts forward 30 years and reads Crosthwaite's novel as a product of a hybridized Tijuana, a crossroads between the global phenomenon of Beatlemania and the regional success of a *norteña* duet. The next chapter considers matters of race and modernity in Colombia with Andrés Caicedo's *¡Qué viva la música!* (1977) and Ignacio Echevarría's *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2002). Regarding the first, Torres underscores the ways in which Caicedo's protagonist navigates tensions between rock music as an avatar for foreign cultural imperialism and salsa, which comes to symbolize an authentic form of being Latin American. In his discussion of Echevarría's novel, the author addresses this conflict by leaning into postmodernist theory to assert that the hero "pasa por alto el rock porque, aun siendo una cultura musical que, a través de sus canciones, su estética y sus actitudes, representa una resistencia ante el *ethos* realista, su efectividad es incierta en un mundo definido cada vez más por el simulacro" (213).

The fifth chapter of the book covers two Argentine novels, Mariana Enríquez's *Cómo desaparecer completamente* (2004) and Juan Terranova's *Mi nombre es Rufus* (2008). To my mind, the inclusion of Enríquez marks an important transition in the ways that the rock *Bildungsroman* is evolving. Where, in previous generations, writing about rock music was primarily and problematically an all-male affair—both in terms of who was writing and who were the protagonists—in recent years, women writers have made a point of reflecting on the musical experiences of their adolescent characters. The book closes with a brief recapitulation of the main points of the preceding essays and closes by affirming that rock music "ha quedado retratado en los *Bildungsromane* roqueros como el archivo de una rebelión natural, de la inconformidad, de la posibilidad de construir una identidad colectiva que, evocadora de la forma natural del mundo de la vida, podría dislocar el despliegue deshumanizador de una biopolítica generada por la vida social contemporánea fundamentalmente determinada por la valorización del valor" (288-289).

*Bastardos* does a nice job balancing tradition with novelty by establishing the foundation for a genealogical reading of rock writing. The two pioneers, Agustín and Caicedo, are shown in their respective chapters to be years ahead of the curve and clearly identified as founders of a genre that employs music as a means of critiquing processes of modernization and reflecting upon the influence of foreign cultural products. Crosthwaite and Echevarría, each writing more or less three decades after their precursors, are presented as a continuation of these narrative lineages. This approach does not repeat itself in the chapter in Argentina, where contemporaries Enríquez and Terranova appear almost *ex nihilo*, abstracted from any preceding connection to the music scene or writers who might have written about music previously. This genealogical impulse piques my curiosity about the potential for a longer, continental history of rock writing in Spanish America. Torres touches upon some compelling recent novels from three countries with strong literary and musical traditions, but my sense is that there must be more out there. Are there Caribbean, Central American, Andean, or Southern Cone writers who, like the Mexican *onderos*, gave voice to emerging young generations by pushing the musical boundaries of fiction during periods of radical social, economic, and cultural transformation? If so, what might their *Bildungsromane roqueros* look—or maybe more importantly sound—like?

While reading *Bastardos*, I couldn't help but notice that this feels very much like a dissertation. It would have benefited from some stylistic revision and a good, concise introduction to establish what the book is about, to lay out the stakes of the analysis, and to signpost how the various threads of thinking come together. Having said this, I want to underscore that *Bastardos de la modernidad* makes an outstanding case for reading initiation novels in the key of rock. Torres

steps into some fascinating unexplored territory and does what few others have: he has taken seriously the idea that rock constitutes an important idiom within contemporary Spanish American fiction that speaks to the problems of growing up, modernity, and cultural authenticity. In that sense, his book makes an important contribution to what is, I hope, a growing field of literary study.

Brian Price, Brigham Young University

Valdés, Vanessa K., editor. *Racialized Visions: Haiti and the Hispanic Caribbean*. Albany: State U of New York P, 2020. 292 pp. ISBN 9781-4384-8103-6

Within the study of Latin American literature, the Caribbean finds itself divided into categories of linguistic difference, which further perpetuates and privileges colonial status. *Racialized Visions: Haiti and the Hispanic Caribbean*, edited by Vanessa K. Valdés, makes a necessary intervention in understanding the interconnectedness of the Caribbean and its literary production in a way that moves beyond language. A crucial and critical move, this work uncovers shared histories and affects produced from the traumas of slavery, the colonial condition, and revolution. With the Haitian Revolution as the moment of inception, the essays in this collection see Blackness as constantly returning to the moment of revolution and attest that “Haiti remains a beacon of freedom for Black peoples across the hemisphere” (3).

As one of the founding titles of the new and burgeoning “Afro-Latinx Futures” series (also edited by Valdés) at SUNY Press, *Racialized Visions* suggests that the future is contingent on returning to the Haitian Revolution as the site of liberation. This edited volume contains eleven essays, which move across time and place, centering on Haiti as a point of contact with the Dominican Republic, Cuba, and Puerto Rico. These essays uncover shared histories of slavery, colonization, dictatorships, and revolutions, while navigating memory, trauma, the plantation, and the border as essential sites of literary study. By moving beyond linguistic difference and emphasizing Haiti’s shared cultural and literary production within the Hispanic Caribbean, this edited volume “challenges the notion that linguistic difference has kept the populations of these countries apart” (3).

Grappling with one of the most historically tense relationships in all of the Americas, “The Border of Hispaniola in Historical and Fictional Imaginations Since 1791: Redemption and Betrayals,” Claudy Delné navigates the border between Haiti and the Dominican Republic and the historical and imagined materializations of border crossing and living. Delné uses the literary works of Jacques Stephen Alexis, René Philoctète, and Edwidge Danticat to revisit and reimagine the physical border between Haiti and the Dominican Republic during pivotal points in their shared history. A refreshing and necessary look at the historical complexities of these two nations, “most of the authors cited here all recognize that the seemingly ethnic conflict is a mere theater of appearance, beyond which we need to look at the real issue of the power of coloniality and the economic monopoly of the elites of both sides of the island” (47-48). By resisting the rhetoric that predominantly surrounds this historically tense relationship, Delné allows for a more productive reading of the border as a shared site that imbues “hope in the midst of government policies or lack thereof” while also being reminded “that we are bound to live together, and that unity and peace are still possible” (48).

Natalie Marie Léger’s “Mucho Woulo: Black Freedom and *The Kingdom of This World*” utilizes Alejo Carpentier’s novel to explore *cimarrón* sensibilities at the moment of the Haitian Revolution that continue to be felt amongst Cubans of Haitian descent. The presence of Haitians

in Cuba is a constant reminder of “Black power and Black defiance” (94). Léger reads *mucho woulo* as a form of maroonage that informs Carpentier’s imagining of the Haitian Revolution and the “unknown revolutionaries” that represent the most “debased subjects of slavery, colonialism, and coloniality” (92). Pointing to Cubans of Haitian descent that identify as *cimarrones*, Léger uses Carpentier’s novel to create a space for Black life and liberation within maroonage. Like the border, maroonage creates a liminal space for movement and flight, “a freedom-building project intended to secure a place to be peaceably black *and* unconditionally free” (107, emphasis in original). Reading maroonage as a lens of a shared “freedom-building” instinct collapses distinction based on their colonial condition, following the Haitian Revolution to Cuba. Also thinking through migration as a manifestation of freedom, Mariana Past’s “‘But the Captain Is Haitian’: Issues of Recognition within Ana Lydia Vega’s ‘Encancaranublado’” uses the Puerto Rican author’s short story to read Haiti and the Hispanic Caribbean as being in “the same boat” (163-164). In this text, Puerto Rico is represented as an extension of the United States, a potential reminder of the colonial condition in the new age. The Puerto Rican Coast Guard assistant warns the Haitian, Dominican, and Cuban men of the pitfalls and hardships of migrating to the United States. His presence and intervention in the encounter with the racist Coast Guard agent allows the three men to see themselves in solidarity against United States imperialism and border policing. Puerto Rico’s presence within the short story produces a memory relapse of the conditions and traumas of coloniality.

These collected works bring new life to the study of Caribbean literary production within Latin American literatures. An essential intervention, *Racialized Visions* offers new optics to reading and studying Haiti in conversation with the Dominican Republic, Cuba, and Puerto Rico. These essays not only point to otherwise overlooked moments of solidarity and sociality across time and place, but also underscore the pedagogical and academic labor required to think through these relationships outside of their constructed differences. In doing this labor, *Racialized Visions* intimately connects shared traumas and memories of Haiti and the Hispanic Caribbean and navigates their mutual histories that bring these people together. Taking a new look at the literary production of this sector of the Caribbean continuum, this work brings revitalizing importance to the memory of the Haitian Revolution and the ripples and vibrations of Black liberation that have been felt since.

Gisabel Leonardo, University of Illinois at Urbana-Champaign

## Film Reviews

*Yuli*, Dir. Icíar Bollaín. España, Cuba, Reino Unido, 2018. Dur. 115 min.

En esta era mundial, que se encuentra caracterizada por una creciente internacionalización, es común que las historias viajen y surjan proyectos tan interesantes como el de la película *Yuli*. En el caso que nos ocupa todo comienza por un libro: la autobiografía del célebre bailarín cubano Carlos Acosta, titulada *Sin mirar atrás*, que llega casi por casualidad a las manos de la directora de cine española Icíar Bollaín. A partir de ese momento nace un proyecto colaborativo a nivel internacional, entre España Cuba e Inglaterra; y, también a nivel interdisciplinar, puesto que el que propio bailarín va a participar como actor en varias escenas de la película.

*Yuli*, que en 2019 recibió cinco nominaciones a los premios Goya en España, hace referencia al apodo que le pone a Carlos Acosta su propio padre en honor a un famoso guerrero indígena. Queda patente, por tanto, desde el comienzo la ruptura con los estereotipos raciales y con la injusta dicotomía entre civilización y barbarie. Términos que la carrera fulgurante de Carlos Acosta invierte e invalida demostrando que lo que podemos definir como arte “civilizado” se encuentra al margen de las divisiones y clasificaciones a las que se le ha vinculado tradicionalmente.

La infancia de Carlos Acosta se va a ver marcada por un entorno marginal (específicamente de un barrio deprimido de La Habana) y unas circunstancias familiares complicadas. No porque deba mantener en secreto una afición que es denostada por la familia (lo que sí sucedía, recordemos, en *Billy Elliot*), más bien al contrario: el protagonista odia el ballet y es el padre, un hombre paradójicamente rudo e inculto, el que toma la decisión de convertir a su hijo en una estrella de la danza.

Al mismo tiempo se pone de relieve la importancia de ese profesor que es capaz de ver las cualidades de sus alumnos y que desempeña un papel vital a la hora de encauzar su talento. Este personaje aparece representado en la entrañable figura de Ramona de Súa quien no solo ayuda a Carlos Acosta a pulir sus habilidades artísticas, sino que logra transmitirle parte de su amor por la danza, lo que años más tarde va a resultar fundamental para el bailarín.

Otro aspecto que habría que destacar en *Yuli* es la profundización en los distintos matices que encierra el término “rechazo”. Así, habría que destacar la doble alienación a la que debe hacer frente todo bailarín de ballet clásico de orígenes humildes. Por un lado, en su propio entorno, un mundo de pandillas y peleas callejeras, al dedicarse a una actividad que es concebida como “poco masculina”. Y, por otro lado, en ese estrato social, de familias pudientes, lujo y esnobismo, en el que de pronto se encuentra inmerso.

A todo ello habría que sumar, igual que ya se ha mencionado, un rechazo de carácter racial, pues Carlos Acosta, que ya había experimentado cierta xenofobia en su Cuba natal, va a recibir una invitación del English National Ballet de Londres para seguir formándose. Este logro parecerá imposible incluso para los miembros de su propia familia, que son muy conscientes de los obstáculos que se encuentra el joven bailarín solo por su color de piel. De hecho, cuando recibe la noticia el padre trata de “animarle” así: “Tú eres negro. Tienes que aprovechar esta oportunidad”. Sin embargo, la estancia en Londres no es el ansiado final feliz sino el comienzo de una nueva etapa marcada por la sensación de desarraigo y por la nostalgia ante la vida sin pretensiones, lejos de la rigidez de la academia, que Carlos Acosta sabe que podría estar viviendo en Cuba.

No obstante, la aceptación del propio talento, la reconciliación, al fin, con el ballet, que empieza a considerar no como una obligación desagradable, sino como una parte indisoluble de su propia identidad, de su existencia, le lleva a implicarse en las rigurosas exigencias del mundo del baile, pasando de ser un bailarín indisciplinado a un mito. “Los bailarines, bailan” observa en cierto momento Ramona de Saa “pero los artistas se arriesgan”. Y en efecto, Carlos Acosta, al abrazar por fin los riesgos que le impone su destino, se va a convertir en el primer bailarín negro en interpretar papeles protagonistas de obras clásicas del repertorio del ballet. Entre ellas, *El lago de los cisnes*, *Don Quixote* o *Romeo y Julieta*. En esta última obra, por cierto, compartió protagonismo con la bailarina española Tamara Rojo (quien representó el papel de Julieta), lo que nos ofrece otro ejemplo de diálogo cultural entre España y Latinoamérica, en esta ocasión, a través del ballet.

Finalmente, un último aspecto en el que habría que detenerse antes de concluir esta reseña sería la importancia de la danza en la película. No me refiero a la danza como elemento artístico y visual, sino a la danza como un hilo conductor, un hilo comunicativo que permite contar una historia a través del movimiento, sin necesidad de palabras. En *Yuli* la danza en sí misma se convierte en narración. Muchas de las escenas prescinden de diálogos para mostrar coreografías (quizá una de las más impactantes es aquella en la que el padre de Carlos Acosta le propina una paliza), lo que sin duda alguna es otro de los aciertos de esta película, ya que el ballet pasa de ser “lo narrado” a un “elemento de narración”.

En conclusión, en *Yuli* detrás de lo que en apariencia se puede definir como otra historia sobre danza, tenemos una película que nos habla de romper fronteras: fronteras personales, fronteras que nacen de estereotipos, fronteras sociales, fronteras raciales, fronteras artísticas entre narración, cine y baile, e incluso fronteras internacionales (entre Latinoamérica y España). Un mensaje que hoy, casi tres años después, en el confundido y fragmentado mundo de la pandemia, nos infunde la calidez de una nueva esperanza.

Alba de Diego Perez de la Torre, Universidad Waseda, Tokio.

*El perro que no calla*. Dir. Ana Katz. Argentina, 2021. Dur 73 min.

Ana Katz's latest feature-length film, *El perro que no calla*, is a series of standout moments in the life of the protagonist, Sebastián [Daniel Katz], and is shot in black and white. These moments include a global catastrophic event that mirrors our current Covid-19 reality; however, in Katz's film, the catastrophe appears and disappears without a great deal of explanation. In a sense, *El perro que no calla* is an exploration of life events and how we remember them. Just as we only recall certain occasions, this film presents a series of significant and, at times, random moments in the protagonist's life as he works through odd jobs, loves and loses loved ones, and becomes a parent. In the end, the disaster does not define his life but only takes its place among many life experiences and the film ends on a note of optimism about the human capacity to endure and find fulfillment even after the most difficult situations.

One element that is clear from the beginning of *El perro que no calla* is the significance of sound. In the vein of other Argentine filmmakers such as Lucrecia Martel and Lucía Puenzo, Katz privileges sound over sight in the opening scene. Soon after the first sounds of plant sheers, we meet Sebastián and some of his neighbors, who reunite in the rain to discuss the protagonist's dog Rita and how she cries all day when he is away. Aside from the absurd elements of this sequence, including a neighbor crying over what the dog must be feeling, there is the sound of

the rain tapping on their umbrellas. Interestingly, in a film where sound prevails, the audience is not privy to the sound of the dog crying and barking until later; we get this second hand from the neighbors and Sebastián's bosses at work. Moving through the sequences of this film, sound plays a key role in each. For example, background music takes a foreground role in the following: a melancholic piano song when Sebastián plays with his dog in the pastoral setting of the Pampa; the heartrending sound of Rita's cries when she is hit by the car; a slow yet playful Brazilian song playing when the protagonist wheels his ailing uncle around his home in a chair; the song playing at his mother's wedding when he meets his future partner [Julieta Zylberberg]; the sound of the protagonist breathing inside of the helmet he must wear following the devastating event of an asteroid hitting the Earth; and the upbeat song that sets the optimistic tone of the final sequence. Ironically, the protagonist himself does not speak much, moving through the sequences in a quasi-apathetic fashion.

Another noteworthy technical element in *El perro que no calla* is the variety of shots. For example, in the sequence following Rita's death, the film shifts to animated black and white drawings of Sebastián cradling, burying, and mourning the dog. This technique returns when everyone suddenly passes out if they stand up straight; we see the event of the asteroid through a series of black and white drawings that depict the impact and then a drawing of what looks like reverse evolution in which man goes from standing straight up to being curved and walking close to the ground, like a chimpanzee. Along with this technique, Katz employs various camera perspectives, including a panoramic view of Sebastián playing with Rita in the Pampa's wide open spaces; the closeup shots of Sebastián cutting an eggplant at his mother's house; camera height variations when the camera follows the characters in helmets who can stand up straight versus the lowered camera when helmetless characters must crawl or waddle to stay under four feet; and the documentary-style shots in the final sequence in Sebastián's new apartment that focus more on his son playing and on the plants he is watering.

The film touches on our present Covid-era reality, including inequities in access to safety measures. In one scene, we see a man wrench the protagonist's helmet from him while he is at work and we watch the protagonist desperately try to chase the thief. In another scene, we witness the tension between Sebastián and his partner when she explains that she spent their life savings on helmets for herself and their child, saying that she can no longer go on this way and she wants their son to have a normal life that includes childhood activities like climbing trees. This idea will return toward the end of the film when we see children climbing trees in a park in the after-time, following the global event. There are scenes that include the family doctor explaining to the couple that they should avoid passing their own fears onto their child, as this is the world he was born into and it is all he knows. Later, the couple sits at the doctor's desk and Sebastián's partner asks how this existence will affect her son's life expectancy and whether they should consider buying a bubble, to which the protagonist argues it is too expensive. Many of these conversations, parallel current reality; a reality in which parents are thrown into impossible situations trying to keep their children safe and recognizing there are real economic and logistical barriers to this desperate desire. Characters even comment on the time it will take to return to normal—the doctor notes “Ya falta menos de un años para que volvamos a la normalidad” and Sebastián tells his partner that they kept saying the quarantine would only be for six months.

*El perro que no calla* reflects some of the same themes and techniques as one of Katz's earlier films, *Una novia errante* (2007), in which we follow a life-changing series of moments in the protagonist's life. As with this earlier film, Katz's most recent film is subtle in its depiction

of these life moments. In *El perro que no calla*, we see that these moments shape but do not define an entire life, a hope we hold for our current reality, as well.

Traci Roberts-Camps, University of the Pacific

*Ceniza negra*. Dir. Sofía Quirós. Costa Rica, Argentina, Chile, Francia. Dur. 82 min.

¿Es la entrada de las niñas a la pubertad una etapa natural, un período caracterizado por la percepción de otros jóvenes, o ambos? Esta es la pregunta que parece plantear la guionista y directora Sofía Quirós Ubeda (1989-) en su película debut, *Ceniza negra* (2019). Esta coproducción entre Argentina, Chile, Costa Rica y Francia fue la nominación de Costa Rica para los premios Oscar de 2021. Quirós, nacida en Argentina, pero de familia costarricense, tuvo la idea para esta película después de un corto que realizó mientras estudiaba cine en Buenos Aires. Tanto *Selva*, el corto, como *Ceniza negra* tuvieron como protagonista a Smashleen Gutiérrez, una niña que no era actriz profesional. *Selva* fue invitada a Cannes, evento que alentó a la guionista/directora a encarar el rodaje de *Ceniza negra*. El largometraje de Quirós fue ganador en el festival de cine de El Cairo y fue nominado en Cannes y otros festivales de cine alrededor del mundo.

*Ceniza negra* está filmada en exteriores en la provincial de Limón, en el Caribe costarricense. La belleza natural de la zona se transforma en un personaje más, testigo de las vicisitudes de Selva, una niña mulata cuyos padres están ausentes y que vive con su abuelo afro-costarricense, Tata (Humberto Samuels). La química entre abuelo y nieta es palpable y muestra los lazos afectivos entre las distintas generaciones. Ya entrado en años, Tata se apoya en Elena (Hortensia Smith), quien es su pareja, pero no es la abuela biológica de Selva. Entre los tres, comparten un universo inocente pero afectivo al utilizar un lenguaje inventado que les sirve como una forma especial de relacionarse. La película expone cómo la adolescente posee una relación de amor y odio con Elena, a quien insulta, pero a quien también cuida y reconoce como su guía y mentora para el mundo adulto en el que está ingresando. Una de las escenas más desarrolladas es cuando los tres bailan juntos ilustrando un momento lúdico, en el que se enfatiza la comunidad y mutua estima entre los miembros de esta familia de afro-caribeños.

*Ceniza negra* presenta un aspecto de la niñez latinoamericana que hasta ahora no se había hecho visible en las pantallas de cine: la experiencia de las afro-latinas. Si *Ixcánul* (Jayro Bustamante 2015) explora el paso de la niñez a la adolescencia de una indígena guatemalteca, *Ceniza negra* nos brinda una ventana a la adolescencia afro-latina. Existe un mirar curioso en las actividades de Selva, en los objetos con valor afectivo que atesora, en su compenetración con las conchas. Desde la primera escena en la que Selva aparece en el baño, los espectadores son invitados a adoptar su perspectiva. La adolescente que carece de padres goza de gran autonomía, pero al mismo tiempo, una profunda soledad en el hogar. En la escuela, se relaciona con compañeras de clase y un compañero. No obstante, en este ámbito también faltan personas adultas. Como forma de sobrellevar la incomunicación, Selva recurre a la fantasía de comunicarse con su madre, una joven afro-costarricense. La relación entre ambas se despliega lejos de la comunidad urbana de Limón, en el ambiente tranquilo y misterioso de la selva costarricense. Además de su madre, la adolescente posee la complicidad con su abuelo. Ambos creen en ovejas imaginarias que los visitan. Esta fantasía gradualmente se desvanece, especialmente cuando Tata empieza a dar muestras de desorientación y no acepta la ausencia de

Elena, negándose a comer. Los roles se invierten: ahora es Selva quien cuida de su abuelo, teniendo que recurrir a su creatividad para alimentarlo de cuerpo y alma.

Un símbolo recurrente en *Ceniza negra* son las variadas serpientes que Selva y Elena tocan: hay una negra de la cual Selva se deshace, hay una de colores beige que Elena trata de vender, hay otra verde que Selva mata y cocina. También están los cangrejos que Selva entierra. Esta cercanía de la adolescente con animales tropicales y del mar sirve para enfatizar su conocimiento de la naturaleza local y su destreza para defenderse y seguir con las costumbres de sus mayores. La directora presta atención tanto al día como a la noche. En la noche, existe la oportunidad de socializar y de bailar en el bar de la zona, pero también la noche despliega otras realidades: la muerte de Elena, la (in)existencia de las ovejas y la soledad de una adolescente en busca de comprensión sobre los misterios de la vida y la muerte.

Aunque todos son actores no-profesionales, la selección de los mismos fue acertada. Se destaca especialmente Smashleen Gutiérrez que logra transmitir la inocencia de la infancia y la curiosidad de la adolescencia. En numerosos primeros planos, la cámara capta su vulnerabilidad y también su determinación y fortaleza interna. Otro aspecto sobresaliente de *Ceniza negra* es el sonido. Los espectadores pueden escuchar el trino de los pájaros, el sonido del mar y el ruido de la lluvia en el tejado. Por otra parte, el silencio y las pausas también están incorporados en esta historia de pasaje de la infancia a la adolescencia. La ausencia de diálogo da lugar a otras formas de comunicación, especialmente a través de las miradas que intercambian Selva y Tata, por ejemplo.

La sencillez del final, sin embargo, nos brinda un mensaje de vida esperanzador en el cual se conjugan aspectos de la identidad, la relación con los sueños y la resiliencia de la protagonista. *Ceniza negra* invita a descubrir la magia que encierran los distintos ciclos de la vida a la vez que nos muestra una región de Costa Rica poco conocida.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville

*Crímenes de familia*. Dir. Sebastián Schindel. Argentina, 2020. Dur. 99 min.

No hay peor ciego que el que no quiere ver. En *Crímenes de familia*, Alicia (Cecilia Roth) parece ser la única persona de su entorno en haber alcanzado su séptima década en la feliz inconsciencia de una mujer para quien todo ha fluido siempre de forma suave y tranquila. Su vida transcurre en un elegante departamento de la calle más exclusiva del barrio porteño de Recoleta, donde nada desentona: desde su impecable melena rubia hasta su exquisito gusto en moda y decoración, todo lo que la rodea es de colores neutros, de buen gusto, inofensivo para los sentidos. Excepto la sangre, esa sangre que ensucia el baño al final del pasillo una noche, esa sangre cuyo espantoso origen va develando gradualmente este drama judicial argentino.

Desde la primera toma, en la cual la cámara examina lentamente los objetos y fotos familiares del departamento, *Crímenes de familia* presenta una trama compleja, casi siempre desde el punto de vista de Alicia y su mirada selectiva del mundo y de sí misma. Su esposo, Ignacio (Miguel Ángel Sola) juega un papel secundario pero contundente, sugiriendo una relación superficial y dañada por el largo proceso de ignorar las verdades que esconde la familia. Ella se considera una buena persona, una recta dama a quien a veces el mundo ha tratado injustamente, empezando por la nuera que le impide ver a su propio nieto y terminando con el terrible crimen cometido en su propia casa. Alicia siempre ha ayudado a los demás, y su ejemplo más estelar es Gladys (Yanina Ávila), una pobre muchacha de Misiones que trabaja cama adentro. Alicia está criando a Santiago, el pequeño hijo de Gladys, ya que la madre parece incapaz de entender cómo hacerlo. En cualquier caso, la víctima parece ser Alicia.

El problema es que no es oro todo lo que reluce, y menos el efusivo amor de su hijo Daniel (Benjamín Amadeo) por su familia y, en especial, por su madre. La acción de la película se desarrolla a partes iguales entre el departamento de Alicia y el juzgado donde se dirimen dos crímenes que, en principio, parecen no estar relacionados excepto por su conexión directa con ella: Daniel y Gladys, en casos separados, despliegan sus historias desde el banquillo de los acusados. Como espectadora y como testigo, Alicia va descubriendo en esa sala de justicia la podredumbre que envenena a su propia familia y que solo ella ha sido incapaz de ver.

La contraparte de Roth, la superestrella, en esta película es Ávila, una actriz no profesional originaria de Misiones cuya vida personal se superpone en parte con el personaje que interpreta. Ávila fue toda una revelación en su primer papel cinematográfico y lo vuelve a ser en este, su segundo. Su rostro asimétrico refleja desde un inicio todo lo que está torcido en la casa de Alicia, donde Ávila interpreta magistralmente el papel de Gladys. A través de la mucama, Schindel despliega un complejo trasfondo ideológico que transita por la pobreza, la discriminación, las desventajas y sobre todo la violencia endémica contra la mujer en la Argentina actual. Cuando Alicia se encuentra sola a cargo de Santi (mientras su madre está en la cárcel), empieza a ver cómo el racismo permea todo su entorno. Pero es Gladys la que, a través de sus silencios y sus miradas, revela la injusticia que la sociedad argentina inflige en sus miembros más débiles. Es difícil no identificarse con ese personaje cuyo cuerpo sufre la tragedia y el profundo trauma, sin narrarlos ni justificarlos, sin resignación pero también sin rebeldía.

En las escenas del tribunal, el entramado judicial se presenta como una estructura rígida diseñada para resolver solo los problemas obvios y visibles, y solo los de la clase privilegiada. Tanto la nuera de Alicia, Marcela (Sofía Gala Castiglione) como Gladys deciden, en sus respectivas declaraciones, que no merece la pena ni defenderse ni contar su historia. La violencia contra la mujer se encubre y se cuestiona, mientras que la violencia cometida por la mujer en defensa propia se castiga y se rechaza de la manera más contundente. La película revela alguna que otra verdad, pero solo cuando ya no importan, cuando las decisiones están tomadas, y cuando Alicia—y solo ella—encuentra una vía de escape.

El optimismo del final llega como una liberación para Alicia, quien, a través de la reconciliación con su nieto y nuera, junto con su nueva visión de las capas más sucias de su vida y su ciudad, es capaz de emprender una etapa más prometedora como abuela de Martín y madre adoptiva de Santi. Su camino hasta la casa de Marcela se presenta como una expedición al conurbano, en colectivo en vez de taxi, por calles sucias y paredes ennegrecidas que nada comparten con la armonía de Recoleta. Hasta los sonidos chirrían y atacan a los sentidos, desestabilizando al espectador hasta ahora inmerso en vetustos entornos de buen gusto.

Es sutil la manera en que Schindel denuncia la violencia de género, una denuncia que descansa sobre todo en los sufridos hombros de la psicóloga (Paola Barrientos), y en su resignado pero persistente trabajo de explicarle al panel de jueces las causas y consecuencias del trauma sufrido por Gladys, cuya historia se revela más por lo que la psicóloga asume que por lo que la víctima es capaz de articular. Quizás esta es, para muchos, una historia demasiadas veces repetida. Sobran las palabras.

Fiel a su género, la película no carece de drama ni de suspense, pero se desarrolla con un ritmo tranquilo y pausado. El espectador, plantado firmemente en la butaca—y no al borde—confía en que la verdad se revelará, aunque no necesariamente en la corte. Los cabos se atan, la redención llega (al menos para la protagonista), y la justicia castiga, al menos, al culpable. Por desgracia, también castiga a los inocentes.

*Crímenes de familia* está disponible en Netflix USA.

Beatriz Urraca, Widener University

