

Review Essay: Dos propuestas subversivas para antologar a escritoras del Caribe

Cuesta, Mabel y Elzbieta Sklodowska, eds. *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden: Almenara, 2019. 378 pp. ISBN 9789-4922-6040-6

López, Magdalena, coord. *Más que islas. Antología de cuentistas del Gran Caribe hispano*. Cáceres: La moderna, 2019. 149 pp. ISBN 9788-4949-9087-8

La investigadora Magdalena López nos propone *Más que islas*, una antología de cuentos de escritoras caribeñas hispanohablantes, a partir del ejercicio de repensar la noción y alcances de lo que comúnmente se evoca por el Caribe. En el breve texto que presenta la antología, “Sobre esta antología”, López señala que “el Caribe se expande en una extensa red de conexiones culturales que desembocan en los más insólitos territorios, prácticas e imágenes” (7) como punto de partida para replantearlo como un “archipiélago abierto”, entendiendo archipiélago como “sistema de flujos y reflujos culturales en el que lo insular y lo continental han sostenido múltiples vínculos a lo largo de la historia” (7), que conjuga islas y tierra firme. El planteamiento es interesante, pues comparte esa función del mar Caribe de vincular las islas con el continente, visibilizando la producción literaria de Centroamérica.

La presentación señala, por un lado, como advertencia, las limitaciones que la selección de toda antología puede presentar, la subjetividad del antologador; por otro, enfatiza que los textos ofrecen diferentes “enfoques” para referir el panorama genérico que éstos despliegan. Sin embargo, me parece que tras leer la antología pueden deducirse algunas directrices que hubiese sido interesante que se discutieran en dicha presentación: primero, la mayoría de las autoras reunidas nacieron en la década de los setenta, a excepción de cuatro (Arias del 62, Fernández Pintado del 63, Santos-Febres del 66 y Suárez del 69), pero la obra de todas despega en los noventa; segundo, se incluyeron tres autoras por cada una las naciones en islas (Cuba, República Dominicana y Puerto Rico), mientras que del Caribe continental, una escritora por país; tercero, hay una bella y bien lograda transición en el orden de los cuentos—los primeros cuentos tienden hacia polos más imaginativos, varios de corte ciencia ficcional, en la parte central es predominante la figura de la madre y hacia el final predomina un problematización de lo histórico-social más realista— que de alguna manera sustenta esos flujos de comunicación del archipiélago del Caribe postulado por López.

Más allá de estos puntos de continuidad en la disposición y organización de la antología, se echa en falta una formulación de esa configuración caribeña en los países centroamericanos; por ejemplo, en el caso de Carolina Lozada (nacida en Valera), Lillian Pallares (de Barranquilla) queda más clara la relación por la cercanía de sus ciudades de origen con el mar Caribe y su cultura, particularmente en contraste con el resto de Venezuela y Colombia, respectivamente. Sin embargo, Phe-Funchal, Taylor Herrera y Fuentes Belgrave son de las capitales de sus respectivos países, mientras Pérez Cuadra crece más cerca del Pacífico que del Atlántico. No es que me parezca equívoca la propuesta de integrarlas a la cultura caribeña, pero hubiese sido interesante elaborarla más en amplitud, pues también se deduce de la antología que lo caribeño es una configuración más compleja que la presencia del mar Caribe en los relatos, que poco aparece directamente en el volumen.

En los dos primeros cuentos de la antología el sexo ocupa el centro de los relatos; es un “Animal ralengo” con voluntad y apetito propio en el texto de Carolina Lozada, y la dimensión en la que se dan verdaderamente las tensiones y luchas de poder en la relación de pareja de Jani y la narradora, de Ena Lucía Portela. Los cuentos “Eva nunca muere” y “Ella” comparten tanto un

registro ciencia ficcional como el hecho de que sus sujetos femeninos se convierten en objetos manipulados por el jefe de un régimen totalitarista y por el marido respectivamente: una mujer-robot y una mujer cuya conciencia ha sido trasplantada a otro cuerpo. “Cloe y Zoe” sirve un tanto de bisagra entre las violencias de pareja y las relaciones conflictivas con la figura materna, que son el centro de “El exilio de los asesinos”, “La noche muda” y, también de alguna manera, “Sala de estar”. En “Cloe y Zoe” la violencia es una tendencia a la autodestrucción. De cierta manera, hasta aquí, los cuentos se centran en las tensiones de los mundos privados, las esferas íntimas, tanto en un registro realista, como en coqueteos con el ciencia ficcional o fantástico (“Sala de estar”, pero quizá también un tanto “Animal ralengo”).

A partir de “Cancán y la ignominia” la dimensión histórico-social de la vida cotidiana ocupa el eje de los relatos. Aurora Arias refiere la huida del pueblo de una madre y sus hijas para evitar que Rafael Trujillo se llevara a la más grande, Cancán; en “Agua dura” Fernández Pintado refiere de soslayo la parametración de un profesor de liceo en la Cuba del quinquenio gris. Mientras que en “Quimbamba” la narradora refiere el proceso de migración de una familia puertorriqueña a Estados Unidos, una “*mudanza criolla creativa*”, al narrar la historia de su hermano y la perra que da nombre al relato. “Servicio autónomo” tematiza la migración africana a España, mientras “Tour” problematiza lo pernicioso del turismo (¿podría hablarse de *Morbid Tourism?*) en las dinámicas sociales de los lugares visitados. Clausura el libro (y este segundo núcleo del volumen) la narración de Melanie Taylor Herrera, “El viaje”, en el que aparecen la esclavitud, servidumbre y la violencia que experimentan diversos sujetos femeninos en la colonia española Castilla del Oro cuando la ciudad es atacada por piratas.

Quisiera iniciar la reseña de *Lecturas atentas* señalando la complejidad de dicha empresa; por un lado, es una antología tanto literaria como crítica que roza la cercanía de las cuatrocientas páginas; por otro, no hay un texto de presentación/introducción en que las editoras, Mabel Cuesta y Elzbieta Sklodowska, nos ayuden a vislumbrar su configuración. Señalo esto como hechos que dificultan la labor del reseñista, sin implicar necesariamente que son aspectos negativos, sino retos para lxs lectorxs de *Lecturas atentas*. A lo anterior se suma el impresionante trabajo de convocatoria, selección, organización y conjugación de autoras, tanto de ficción como de crítica literaria. El extraordinario trabajo de Cuesta y Sklodowska se presenta al lector sin preámbulos, sin instrucciones, sin directrices; el lector tiene la tarea de ir deduciendo los criterios de inclusión y organización del volumen. Un ejercicio interesante, definitivamente, pues también provoca una inmersión en el libro al mismo tiempo desprejuiciada e inquisitiva; pero quizá por ello está dirigida a un lector ya familiarizado con la literatura cubana de las últimas décadas.

Tal como lo señala el subtítulo, *Lecturas atentas* reúne en sus páginas en una especie de continuidad, diálogo y contrapunto cada uno de los 20 cuentos antologados con su respectiva crítica literaria; dinámica que se extiende además en la convocatoria de escritoras cubanas del exilio, la diáspora o desde la isla. Volumen único en su propuesta porque este principio de inclusión se aplica tanto para las autoras de ficción, como las investigadoras literarias que participan, e incluso, hay alguna autora que contribuye al volumen con textos de las dos categorías, *i.e.*, Odette Casamayor Cisneros—aunque, vale la pena señalar, varias de las antologadas han incursionado tanto en la crítica como en la creación literaria, por ejemplo, Mayerín Bello, Ena Lucía Portela o Mirta Yañez.

Debido a la decisión de no presentar la antología, la selección misma hace diversas postulaciones a través de su configuración: primero, se acoge a una idea transterritorial (Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*) y/o transnacional (Carlos A. Aguilera, *Teoría de la transficción*) de lo cubano al incluir escritoras que escriben desde diferentes horizontes, situaciones,

posicionamientos y ubicaciones del campo literario cubano; segundo, se presenta una especie de canon de la cuentística femenina cubana de la últimas décadas, pues se conjuga a autoras de diversas generaciones (desde aquellas nacidas antes de la Revolución a las que podrían ser conjugadas ya en la llamada Generación 0) y se complementa/refuerza con un corpus crítico; tercero, se privilegió el registro realista de los cuentos seleccionados, aunque varios rozan el absurdo o sinsentido. Quisiera destacar la inclusión de un único cuento ¿multimodal, intermedial?, “Sana Rabia” de Jacqueline Herranz Brooks que va acompañado de algunas fotografías. En el orden en que están dispuestos los cuentos me parece identificar una progresión (sutil, no totalitaria ni tajante) de autoras que iniciaron su quehacer en el campo literario fuera de la isla a aquellas que se insertaron primero la escena cultural de la isla. Aparte de las pocas autoras que ya he referido, *Lecturas atentas* incluye cuentos de: Chantel Acevedo, Yanitzia Canetti, María Liliana Celorrio, Gleyvis Coro Montanet, Laidi Fernández de Juan, Mylene Fernández Pintado, Grettel Jiménez-Singer, Dazra Novak, Nara Mansur, Achy Obejas, Verónica Pérez Konina, Legna Rodríguez Iglesias, Karla Suárez, Mariela Varona, Anna Lidia Vega Serova y Elaine Vilar Madruga.

Si bien es predominante la inclusión de investigadoras cubanas, se suman también las importantes voces de quienes por años se han ocupado del estudio de la literatura cubana de manera excepcional, como Nanne Timmer, Jacqueline Loss o la misma Elzbieta Sklodowska. Importante es mencionar también que se incluyen voces de larga trayectoria internacional como de relativamente reciente incorporación al campo académico; me parece importante señalar que en la inclusión de investigadoras cubanas también hay una pluralidad de horizontes, situaciones, posicionamientos y ubicaciones, lo cual señala la complejidad geopolítica e histórica del campo cultural cubano. Asimismo, parece (deduzco) que las editoras buscaron hacer una correspondencia entre autoras e investigadoras, pues 19 de los 20 textos críticos son de investigadoras; solamente el último texto crítico está a cargo de un investigador, Jordi M. (Morales) Utria, de la University of Houston.

Me parece importante señalar que los textos críticos son bastante diversos, no sólo teórico-metodológicamente hablando, sino incluso en sus registros; hay textos que se aproximan solamente al cuento antologado, mientras que otros buscan entender los relatos en contexto con la obra; algunos ofrecen datos específicos de la autora o el relato que permiten ubicarlos de diversas maneras (publicación original, fragmento de un texto más amplio o especificar si son o no traducciones), mientras que otros omiten esa puesta en relación. Destaca por ejemplo, el texto de Nanne Timmer que ensaya un ejercicio creativo de crítica literaria en la primera parte de su texto, para problematizar la forma y registro de la crítica literaria como un dominio masculino; y al mismo tiempo, es la única autora que refiere al volumen en el que se inscribe su texto para entenderlo como una antología académica y problematizar sus implicaciones:

Este ensayo [...] para una antología académica que reúne en abrumadora mayoría textos de ensayistas mujeres. Me pregunto si ese dato contribuye al hecho de que me haya aventurado a subvertir el género académico [...] Creo que sí, y me pregunto por qué. Como si el mundo se pudiera dividir genéricamente entre los académicos conservadores y las académicas anticonvencionales. (274-75)

En general, el volumen editado por Cuesta y Sklodowska es un interesante ejercicio crítico por las implicaciones ya señaladas y una muy propositiva selección de la cuentística cubana de las últimas décadas. De alguna forma nos propone una forma subversiva de entender lo que Yanitzia Canetti señala en “En cuento *casi* triste con un final *muy* feliz (cuento para niños adultos)”, Cuba como un

sitio en el que “se vive del cuento y nadie se da cuenta de nada” (31), pues es a través del cuento cubano escrito por mujeres, un lugar de resistencia, que se nos propone leer entre líneas y enterarnos de todo.

Ivonne Sánchez Becerril, Universidad Nacional Autónoma de México

Review Essay: Formas de escribir y estar presentes en las primeras décadas del veinte y del veintiuno

- Fernández, Ángel José y Estela Castillo Hernández eds. *Estridentópolis y la vanguardia*. México: Universidad Veracruzana, 2020. 298 pp. ISBN 9786-0750-2890-3
- Giorgi, Gabriel y Ana Kiffer. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2020. 134 pp. ISBN 9789-8771-2189-6
- Rashkin, Elissa J. y Ester Hernández Palacios coord. *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*. México: Universidad Veracruzana, 2019. 232 pp. ISBN 9786-0750-2794-4

Las primeras décadas del siglo XX en México—cuando se da la implementación de un nuevo orden de estado—fueron un periodo de efervescencia cultural marcado por la transformación de ciertas dicotomías asociadas a la producción artística tales como lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, lo político y lo estético, lo culto y lo popular. Tanto *Luz Rebelde. Mujeres y producción cultural en el México postrevolucionario* como *Estridentópolis y la vanguardia* tienen como propuesta revisar esta producción artística en relación con dichos cambios. Mientras que el primer volumen está dedicado a la producción cultural de mujeres que no caben fácilmente en la historia cultural mexicana, el segundo libro es un recorrido exhaustivo sobre el estridentismo y su papel vanguardista dentro y fuera de México.

Tomando en cuenta tanto los cambios reales como imaginados en los papeles de género y teniendo como telón de fondo una ciudad modernizante, *Luz rebelde* estudia detalladamente cómo las creadoras participaron en los debates sobre la nación, el feminismo y la izquierda, cuando todavía no se había garantizado abiertamente la participación de la mujer ni en la cultura ni en la política del país. Cada uno de los seis capítulos del libro habla de manifestaciones culturales diferentes a través del trabajo y la biografía de una productora cultural en particular, subrayando la complejidad y multiplicidad de perspectivas de la época.

Luz rebelde abre con el trabajo musical de Concha Michel. Ester Hernández Palacios hace un recorrido biográfico y sitúa a Michel como una de las figuras más importantes de la música popular mexicana, ya que no solo compone canciones sino que recopila todo un repertorio de música nacional, principalmente corridos revolucionarios y cantos indígenas. Además de la música popular, Hernández Palacios aborda los principales puntos políticos y feministas de Michel a través del folleto de su autoría titulado “Marxistas y ‘marxistas’” (1934), donde critica la relación entre patriarcado y capitalismo. Finalmente, Hernández Palacios argumenta que la propuesta conceptual más importante es la idea de la mujer como diosa y la insistencia en que dualidad femenino-masculino respeta las diferencias, defiende la igualdad y valora la maternidad (42-45). La poesía de Aurora Reyes comparte este interés por lo divino y los binarismos, intereses analizados en el segundo capítulo por Karla Marrufo. La autora relaciona la obra poética de Reyes

con Carlos Pellicer y Octavio Paz, enfocándose en la idea del tiempo mítico y en la figura de la “Gran Madre” que articula la poesía de Reyes.

Los siguientes dos capítulos están dedicados al periodismo cultural de Concha Urquiza y Leonor Llach. Mientras que Margarita León analiza el eclecticismo y la heterodoxia del pensamiento de Urquiza, Susie S. Porter explora el espacio literario de las oficinistas a través de la escritura de Llach. El artículo de Porter sobresale del resto justo porque Llach no parece formar parte de las mujeres que se rebelaron contra las normas sistemáticas de la femineidad ni se distingue como artista (116). Según Porter, su trabajo en oficinas públicas y su educación comercial demuestran cómo estas experiencias contribuyen al desarrollo de una cultura literaria diferente a la imaginada por Ángel Rama en la ciudad letrada. Además de resaltar que esta figura cuenta una historia diferente de la articulación del campo literario mexicano, Porter también demuestra que en los artículos de Llach hay un pensamiento feminista que cuestiona la esfera doméstica como el espacio femenino, la moralidad, el matrimonio y en general, representa una voz femenina que defiende su autonomía.

Emily Hind nos habla del pensamiento transicional de la escritora Asunción Izquierdo Albiñana. A través del análisis de las novelas *Andréida (El tercer sexo)* y *La selva encantada*, y enfocándose en la cultura de la celebridad en los años treinta, Hind se centra en el performance contradictorio de la escritora, identificándolo como un rasgo de su pensamiento transicional: “Andréida y Cecilia responden a la transición histórica, y como quizá demuestra el abandono en que se tiene actualmente a la obra de Izquierdo Albiñana, estas ‘mujeres nuevas’ no ganaron el debate de sus tiempos. [...] La disputa entre el recato y el encanto, o entre la introversión tomada por decente y la extroversión interpretada como escandalosa, parece asustar a Izquierdo Albiñana” (167). Finalmente, el libro cierra con Lola Cueto. Elissa Rashkin se centra en las aportaciones que la artista hace al arte nacional en un periodo caracterizado por el debate y redefinición de lo mexicano. Para Rashkin, el trabajo de Cueto—especialmente sus bordados y el teatro infantil—no polemiza sobre el deber ser de la mexicanidad ni representa una falsa ingenuidad sino un trabajo de depuración—original y riguroso—que conecta la mexicanidad con otras influencias y corrientes artísticas como el movimiento vanguardista sin caer en el folclore o el fetiche.

Uno de los aciertos de *Luz rebelde* es que, a través de la multiplicidad de perspectivas y formas artísticas, recrea la fugacidad de la rebeldía femenina de la época revolucionaria “desde la intensidad de su flama hasta la aparente frialdad actual de sus cenizas” (13). A pesar de los rasgos que estas mujeres tienen en común—su militancia en el partido comunista, sus escritos feministas, su compromiso social y político—el libro privilegia las diferencias para no llegar a generalidades basadas en el género ni a conclusiones que encasillen la producción de estas mujeres. Una pregunta que el libro no responde es las razones detrás de la selección de estas artistas y productoras culturales. Más allá de la obviedad del género y la época, la selección a veces me resulta azarosa. No dejo de preguntarme, por ejemplo, el por qué Lola Cueto y no las acciones de Concepción Jurado/Carlos Balmori. Me parece que esta arbitrariedad apunta a un amplio camino por recorrer, uno que apenas vislumbra el papel de la mujer como productora cultural en las décadas de los veinte y treinta. *Luz rebelde* es solo eso: una luz que ilumina la complejidad de la época, una invitación a no apagar la llama.

Es curioso leer *Estridentópolis y la vanguardia* después de un volumen como *Luz rebelde*. Lo primero que el lector nota es que la ciudad de estridentópolis es una urbe masculina y que la mujer imaginada por los estridentistas, aquella de *La señorita etcétera*, no corresponde del todo con el escenario planteado por *Luz rebelde*. Si bien *Estridentópolis* no está organizado por artistas sino por temas y su intención no es la de recuperar voces sino repasar los puntos principales de la

vanguardia y proponer nuevos puntos de fuga, sólo un capítulo está dedicado al trabajo de una mujer. En “Los grabados ultraístas de Norah Borges” Bianni Sandoval Toledo rastrea los grabados de Borges publicados en las revistas *Grecia*, *Ultra*, *Horizonte* y *Reflector*. Además de Borges, aparecen otros nombres como el de Lola Cueto, Tina Modotti y Elena Álvarez. Por otro lado, Elissa Rashkin señala que la cuestión de género en el Estridentismo es un tema complicado pero que los hombres siempre extendieron su apoyo a las mujeres innovadoras de su época. El volumen confirma lo argumentado en *Luz rebelde*: la historia y crítica literaria tiende a relegar al olvido a las mujeres creadoras.

El prólogo de *Estridentópolis* explica que los textos reunidos son el resultado de las ponencias del Congreso Otoño y Poesía que se llevó a cabo del 24 al 26 de octubre del 2012 en Xalapa, congreso que tenía por tema la vanguardia mexicana. Además del prólogo, el libro está dividido en dos secciones: “Conferencias” y “Artículos y ensayos”. La primera parte está compuesta por las tres conferencias magistrales impartidas por Rodolfo Mata, Elissa Rashkin y Evodio Escalante. A través del análisis de la representación de Estridentópolis en *Horizonte* y teniendo como contrapunto a *Irradiador*, Mata argumenta que hay una especie de conciliación entre la vanguardia formal y la del compromiso social que se puede encontrar en los diez números de *Horizonte*. Para Mata aspectos como la disposición gráfica, las portadas y los anuncios sugieren que en esta revista hay una mayor preocupación por los problemas sociales y la necesidad de construir un futuro a partir de la revolución que fomentar la rebeldía e irreverencia. Según Mata, en *Horizonte*, se vislumbra aquella desconexión entre política y vanguardia que al final llevaría a Manuel Maples Arce a elegir la vida de funcionario público en Xalapa. Siguiendo la relación entre arte e ideología, Elissa Rashkin desenmaraña la relación entre poesía y política en el pensamiento estridentista al proponer que dicha vanguardia está simultáneamente comprometida y es políticamente ambivalente, contradicción que, según la autora, responde a la modernidad. Finalmente, Evodio Escalante afirma que *Irradiador. Revista de vanguardia* es el detonante de la vanguardia mexicana a pesar de su carácter efímero.

En la sección de “Artículos y ensayos” se revisan con detalle algunos de los textos e ideas planteados en las conferencias magistrales. Por ejemplo, Carla Zurián de la Fuente revisa los aspectos visuales tanto en *Irradiador* como en *Actual*. Por otro lado, Bianni Sandoval Toledo y Ángel José Fernández analizan lo visual en lugares que han sido poco explorados por la crítica. El primero revisa la figura de Norah Borges como ya mencioné anteriormente y el segundo revisa la revista *Grecia*, publicada en España y centra su atención en Rafael Cansinos-Asséns para explicar los postulados y la recepción de esta impresión. Silvia Pappe en “Aire, vuelo, vértice” analiza imágenes vanguardistas que sostienen el “andamiaje estridentista de las miradas” (113). Para la autora, los vértices, umbrales, esquinas, alturas y vuelos que se encuentran en la producción estridentista nos hacen percibir la novedad del mundo moderno.

Partiendo del ensayo de Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, donde se defiende la idea del arte moderno para un individuo privilegiado en lugar de la masa, Luis Josué Martínez Rodríguez reflexiona acerca de la producción artística mexicana de principios de siglo XX bajo otros espacios que también reconfiguran a la nueva modernidad: el espacio público y el privado. En “Historias públicas, historias privadas: La cultura de masas en el estridentismo”, el autor explica cómo este movimiento buscó generar “discursos para un “yo”, un “usted” espectador, que de la misma manera que el lector de las revistas ilustradas, se desplegaba en un nosotros, un yo público, un yo masivo, que cumplía con la paradoja de ser un individuo de la masa” (151). Además, el artículo profundiza en las formas en las que los estridentistas asimilaron la cultura visual

publicitaria tanto por su atractivo visual y moderno como por su potencial para destruir la sociedad del espectáculo que comenzaba a surgir.

Como las conferencias de estudios literarios, uno de los aciertos de *Estridentópolis y la vanguardia* es que resume el trabajo de investigación de sus autores a los puntos centrales y plantea, desde miradas novedosas y no, nuevas rutas de investigación y diálogo. A los nombres ya mencionados, se suma el trabajo de Ester Hernández Palacios y Enrique Padilla sobre Manuel Maples Arce. Leticia Mora Perdomo nos habla de la fotografía en *Horizonte*. Efrén Ortiz Domínguez sobre las memorias de Maples Arce y Salvador Novo. Alberto Rodríguez se adentra en la poesía de Germán List Arzubide, Pablo Pillot Rueda en la de Mario Santiago Papasquiaro y Alejandra Méndez en la de Orlando Guillen. Finalmente, Daniel Téllez nos habla sobre el Teatro del Murciélago. El balance entre repasar lo ya conocido y explorar nuevas esquinas y umbrales satisface tanto al lector especializado como al que apenas se adentra en el tema.

Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas es un libro a cuatro manos, entre países y dos lenguas: el portugués y el español. También es un libro escrito entre mapas sociopolíticos argentinos y brasileños que inevitablemente producen afectos y experiencias diferentes. Es un texto escrito entre el temblor de las democracias. Un libro producido entre los pliegues y matices de ese *entre-lugar* que trae “al centro de nuestra experiencia el diálogo en la diferencia” (15) dicen Gabriel Giorgi y Ana Kiffer. Un nuevo tipo de escritura crítica que ejerce lo que propone: la ética y los afectos de los nuevos agenciamientos colectivos. Giorgi y Kiffer, están interesados en el odio por ser el afecto más problemático—aquél que lleva al límite las formas de lo social, lo discursivo, lo civil y lo democrático—que simultáneamente tiene el potencial de abrazar una promesa emancipadora y actuar como ejercicio ético. Escriben: “El odio como afecto colectivo se vuelve terreno de una pedagogía, a la vez sensible y política, hecha de formas de expresión y de objetivos u horizontes colectivos” (12). Es decir, el interés recae en la capacidad del odio para rearticular el lugar desde donde se enuncia.

Si bien este interés no es nuevo, la dimensión afectiva que subrayan Kiffer y Giorgi no solo es novedosa, sino que complementa un panorama que ya han comenzado a dibujar otros pensadores y académicos latinoamericanos. Pienso, por ejemplo, en Cristina Rivera Garza con sus ideas de desapropiación y necroescrituras o bien la académica Marcela A. Fuentes con su investigación sobre los movimientos sociales y los usos performativos de las herramientas digitales. Ambas señalan los cambios en el discurso y las nuevas formas colectivas de enunciación que se dan gracias a los territorios electrónicos y su relación con el cuerpo. *Las vueltas del odio* continua esta discusión llevándola a las constelaciones afectivas que marcan al siglo XXI, aquellas principalmente asociadas con dicho sentimiento.

Según los autores, estamos ante un nuevo tipo de escritura, las escrituras del odio que emergen no en la cultura letrada ni en la mediática sino en “los territorios de la calle, del entre-cuerpos de la manifestación, en las zonas aurales de la voz y de la cacofonía colectiva, de los foros online, de las instalaciones y de las prácticas performáticas” (13). Los ejemplos abordados en la *Las vueltas del odio* que exhiben los lenguajes colectivos de este afecto—*Diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny (2014 y 2016) y escenificada por el grupo ORGIE dirigido por Silvio Lang (2017), *Odiolândia* de Giselle Beiguelman (2017) y *Menos um* de Verónica Stigger (2014)—confirman lo propuesto: las escrituras del odio son los laboratorios del ahora y reordenan las relaciones entre prácticas estéticas, lugares de enunciación y las construcciones de lo público y lo común (78).

Además de esbozar justamente una arqueología del odio, en su ensayo “Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad”, Giorgi propone que la cuestión del odio va de la mano con la idea de literatura. A través del análisis de las piezas antes mencionadas, Giorgi señala que en éstas no importa ni la figura del escritor ni la del lector, sugiriendo una literatura hecha desde su afuera y con un tejido de voces anónimas:

una suerte de laboratorio literario, donde los libros no son necesariamente la terminal o el punto final sino una secuencia dentro de un espacio de escritura más amplio. Esta capacidad de estas escrituras para resituar el libro como una parte dentro de una práctica literaria más amplia—donde el eje es la intervención *sobre y desde* la escritura—es lo que, creo, aquí funciona como potencia de reflexión y expansión sobre el lugar y la naturaleza de las literaturas del presente ... [una literatura] que opera sobre sus afectos para trabajarlos en su potencia pública y su politicidad, descentrándolos—como en el caso del odio—de sus pulsiones más letales. (75)

Dicho de otra manera, las escrituras del odio nos recuerdan algo que parece olvidado: la literatura tiene la capacidad de reinventar el espacio público y crear nuevos espacios compartibles y subjetividades políticas.

Por otro lado, Ana Kiffer en “El odio y el desafío de la relación. Escrituras del cuerpo y afecciones políticas” (traducido por Mario Cámara), piensa las afecciones límite y sus desafíos a partir de la idea de relación de Édouard Glissant y en el interior de una cultura que impone el desligamiento—la ruptura—como política de la vida contemporánea. Para Kiffer y en la misma línea que Giorgi, hay que apostarle al odio como un proceso afectivo que “busca apartarnos del mito de una raíz unificada, de un momento originario de creación de una nación o pueblo que perpetúa una asimilación mortificante” (114) y que nos exige que busquemos alternativas para relacionarnos.

Es por ello que ambos autores consideran el activismo y trabajo de grupos minoritarios como ejemplos de lo que se puede hacer con el odio. Estas minorías han descentrado el impulso por eliminar al otro—un impulso tan característico del odio—para re-articularlo en una lucha contra el régimen de la explotación. Pienso, por ejemplo, en la marea verde, en la primavera violeta, en las movilizaciones después del asesinato de la activista afrobrasileña Marielle Franco. En fin, *Las vueltas del odio* nos enseña sobre la capacidad de los afectos en nuestra realidad actual. Es un diagnóstico de la nueva literatura que se está produciendo, pero sobre todo es una lección de escritura, un ejemplo de que el pensamiento crítico puede ser un ejercicio colectivo y lleno de afectos.

Francesca Dennstedt, Southern Illinois University-Carbondale

Review Essay: “Poner los pies en los espacios de los muertos”: fantasmas, violencia, memoria en Colombia y México

Londoño, Vanessa. *El asedio animal*. Ciudad de México: Almadía Ediciones, 2021. 103 pp. ISBN 978-607-8764-47-1

Quintana, Pilar. *Los abismos*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2021. 246 pp. ISBN 978-607-380-342-7

Rivera Garza, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2021. 302 pp. ISBN 978-607-380-405-9

Los cuentos de fantasmas nunca son sólo sobre los muertos; son, más bien, sobre su permanencia en el mundo de los vivos. Parafraseando a Juan José Arreola, los seres queridos necesitan espacios en donde ser fantasmas, en donde demostrar que su existencia aún importa, y nosotros, los vivos, somos el lugar de esas apariciones. O al menos eso es lo que tienen en común las obras aquí reseñadas: son las tres reflexiones en torno a la desaparición de seres queridos, con su presencia fantasmal y el rol que la violencia, tanto íntima como sistémica, tiene en este tipo de narrativas que nos persiguen, determinan y destruyen. Aparecidos y desaparecidos, la huella de la violencia, y lo fútil de la memoria son algunos de los temas que se pueden encontrar y que desarrollaré a continuación.

Sin duda no es coincidencia que los lugares desde donde se enuncian estas tres escritoras—Pilar Quintana, Vanessa Londoño y Cristina Rivera Garza—son países como Colombia y México, geografías que desde hace más de treinta años conviven con una multitud de violencias a las que el arte en general, y la literatura en particular, han tratado de dar forma, si acaso en un intento vano por aprehenderlas, entenderlas, “hacerles sentido” diríamos en una construcción gramaticalmente más del *spanGLISH* que del español. Porque “tener sentido”, no lo tienen; ese sentido si acaso hay que construirlo, buscarlo, desenmascararlo. Son así textos que buscan justicia frente a una realidad que cercena y consume en su indiferencia frente a los muertos. Y la pregunta que permite hilar estas tres lecturas es sin duda ¿cómo podemos escribir la violencia sin espectacularizarla? ¿cómo hablar de nuestros muertos de manera que las palabras le hagan justicia, no ya a su muerte sino a lo que fueron sus vidas? ¿qué efectos tienen estos eventos en nosotros, en la construcción de nuestras identidades personales y colectivas?

La respuesta de Pilar Quintana en su novela *Los abismos*, ganadora del Premio Alfaguara de novela 2021, es observar desde los ojos de la infancia. La protagonista, Claudia, habla desde el recuerdo de lo que fue su niñez en la calurosa ciudad de Cali, cerca de la costa del pacífico colombiano, inserta en un espacio que se debate entre la interioridad del mundo femenino y lo que ocurre en el mundo de afuera, complejo y poco comprensible para una niña de escasos ocho años. Quintana logra crear el escenario de su narrativa con el uso de un instrumento sumamente interesante: las revistas femeninas. La madre de la protagonista, quien lleva el mismo nombre, es una asidua lectora de *Vanidades*, *Hola* y *Cosmopolitan*, y son estos objetos textuales los que constituyen el vocabulario a partir del cual la niña se comunica con su madre, un lenguaje que le posibilita adentrarse en las lógicas detrás de las acciones de estos personajes adultos, tan extraños e incoherentes para la visión de la protagonista. Sabemos así que son los años ochenta porque la madre lee las noticias de las muertes de Natalie Wood y Grace Kelly, ambas fallecidas en circunstancias sospechosas y sumamente atractivas a los ojos de una madre que piensa estas muertes como escapatorias. Esto es el contexto inicial para desarrollar la relación que establecerá esta niña con una madre constantemente en estados depresivos, disfrazados de “rinitis”, que

constituyen a lo largo de la novela una especie de, nunca mejor dicho, abismo, un persistente mirar a la muerte como si fuera un filo frente al cual hay que resistir el impulso de saltar.

Se trata de un texto repleto de mujeres fantasmales, que en su acumulación construyen una especie de constelación o sintaxis de la muerte que Claudia utiliza en aras de tranquilizarse frente a la incertidumbre de la vida. Así, por ejemplo, al enterarse de la muerte de un familiar, recurre intuitivamente a las imágenes que conoce: “Cabeza abajo, cabeza arriba. Igual que la princesa Grace de Mónaco dentro del carro mientras se despeñaba. [...] Larga y maciza. El pelo crespo abierto sobre el pavimento. Natalie Wood en asfalto” (113). Las muertes que impactaron a su madre se convierten así en un lenguaje simbólico al que puede recurrir (tanto la protagonista como la autora) para hablar del proceso de resignificación de la violencia, en este caso, aquella que se pueden infligir estos personajes a sí mismos como producto velado de una existencia llena de vacíos.

Lo más interesante en ese sentido es el modo que encuentra la niña para hablar de los métodos que encontramos los vivos para no olvidar. “La selva eran los muertos de mi mamá. Sus muertos renacidos”, dice Claudia sobre las plantas que meticulosamente cuida su tocaya y que constituyen un elemento recurrente en la novela (29). Esta construcción simbólica de los espacios de memorialización de los muertos resulta particularmente interesante cuando se complejiza en la narración y se presentan las diferencias en las maneras de recordar que encontramos los vivos. Así, Claudia nos dice que los muertos de su papá “vivían en sus silencios, como ahogados en un mar de calma” (79). La mirada de la niña es precisamente el espejo a partir del cuál se hace evidente la necesidad humana por encontrar mecanismos de recuerdo que revelan en el fondo nuestra subjetividad, el propio temor a la muerte y, por supuesto, al olvido. Dividida en cuatro partes, y con una trama que nos lleva de Cali a una finca en las montañas cercanas, donde la familia decide vacacionar, la obra de Quintana constituye una lectura ágil y divertida, en la que la ternura de la infancia va dando paso paulatinamente a la complejidad del mundo de los adultos. Sin duda se sigue percibiendo la mano que la autora bien dejó ver en su libro del 2017, *La perra*, en donde los espacios domésticos y un cierto tipo de feminidad que los constituye son la característica que más llama la atención en una escritura que, en su sencillez, invita al lector a identificarse con sus protagonistas.

Por su parte, los personajes de Vanessa Londoño no necesitan habitar los espacios de otros, sino que son ellos mismos, todavía en vida, los fantasmas de la persona que fueron. En un estilo que recuerda la noción fantasmagórica que da vida a la Comala de Rulfo, la narración de *El asedio animal*, publicada en 2021 por la editorial Almadía, nos coloca vagamente en el Caribe colombiano, cerca de los paisajes de la Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta, territorio de los indígenas Kogui, lugares en donde cuando llega la lluvia, arrasa con todo lo que se le pone enfrente. Como si quisiera dejar de lado la posibilidad de concentrarse en los muertos individuales, la narración es lírica y fragmentaria, invitando a sus lectoras a concebir la violencia y sus consecuencias en términos colectivos, ya que es imposible pensar la novela en términos individuales. Estos muertos, estas heridas, son de todos.

Por lo mismo, la respuesta que al parece da Londoño sobre cómo escribir o retratar la violencia sin espectacularizarla radica precisamente en no hacer uso de un lenguaje simbólico que la vele o disfrace. Es violencia mirada de frente, con todos sus acentos y atrocidades, pero narrada siempre desde la multitud de voces que la conocen de primera mano. Este tono polifónico de la novela abona en la creación de una sensación de perturbación. En ese sentido, sin duda lo primero que llama la atención es la dificultad de situarse en relación con las historias que se están contando, siendo imposible aprehender y articular los trasfondos y contextos de cada personaje. En lo que

parece ser un ejercicio consciente por desconcertar al lector, Londoño intercala a lo largo de sus cuatro capítulos y menos de cien páginas más de seis personajes (quizás más, quizás menos, en realidad no importa), todos los cuáles han sufrido multitud de atrocidades.

La exploración que lleva a cabo Londoño está en ese sentido también vinculada con una idea del cuerpo como entidad colectiva. A pesar de la cualidad fragmentaria del texto, hacia el final de la novela uno siente cómo las historias, que parecían desvinculadas una de otra, pueden y deben pensarse como partes de un todo (un todo que es Colombia, que es América Latina). Pienso así en la voz femenina que describe su cuerpo y nos deja ser testigos del cruce entre lo material y lo fantasmagórico, del umbral entre lo que somos y lo que fuimos: “Froto el cuerpo contra las baldosas rencorosamente para comprobar que no hay arena y eso me entristece, pero de repente siento que a mis muñones les crecen un par de manos frescas, que en mi cuerpo crecen las piernas que le cortaron a Fernanda Huanci; que desde el esófago me crece el esqueleto inmune de la lengua que le cortaron a la partera muda; que desde mis cuencas resoplan el par de ojos nuevos que perdió el papá del soldado con los disparos de los perdigones a las retinas” (97). Estos límites difusos entre lo que está y no está ahí, de la mutilación a diferentes niveles, logra que la novela despierte una sensación de comunidad que conecta al que lee con los sujetos que ya no están.

Si bien es cierto que los cuerpos mutilados de las víctimas forman uno de los elementos que más llama la atención en la obra, Londoño está interesada en retratar las violencias que exceden los límites de nuestros propios cuerpos, aquellas que parecen ser invisibles pero que son en realidad sistémicas. Concentrada como está en contar la historia de una región alejada del poder del Estado, inserta aún en lógicas coloniales, resulta particularmente fascinante el modo en que se entremezclan aquí, de manera sencilla pero contundente, las agresiones que surgen del hecho de formar parte de colectividades condenadas a no ser vistas ni consideradas. Es el caso de uno de los personajes, al que nos encontramos vagando con dirección a su pueblo, del cuál tuvo que huir por culpa de la violencia—la de los paramilitares, la de la guerrilla, la del narcotráfico, todas y ninguna al mismo tiempo—quien demacrado y moribundo se aferra a lo único que le queda: “Cuando pudo por fin reincorporarse nos contó que su padre había guardado en esa lata de galletas la única herencia que le habían dejado sus abuelos, una serie de pagarés que se les quedaron sin cobrar y de escrituras de terrenos que estaban a punto de desmoronarse porque ya no representaban nada materialmente cierto, ninguna porción concreta de tierra, ningún bien mueble o inmueble” (83). La imagen del pagaré a punto de deshacerse, un papel que contiene todo y simultáneamente no vale nada, heredado a lo largo de tres generaciones, representa aquí la historia de un olvido, cuyo origen excede los límites del cuerpo y del tiempo. La agresión silenciosa de la burocracia ineficiente resulta aquí un instrumento sutil pero poderoso al momento de narrar los diversos grados de abandono y olvido que determinadas poblaciones han sufrido, recurso que la autora sabe movilizar en beneficio de su narración.

En el texto autobiográfico de Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana* (2021), la burocracia se hace también presente, ya no sólo en su agresiva ineficiencia, sino como instrumento formal al interior del texto mismo. Interesada, como lo ha estado siempre, en el concepto del archivo, Rivera Garza intercala los documentos del registro burocrático de una manera contundente en su texto y, mejor aún, deja que sean esas palabras las que de forma transparente revelen no sólo la torpeza institucional, sino la violencia que representan cuando lo que hacen es imposibilitar el acceso a la justicia. Es desde ese espacio desde donde la narración comienza, acelerada, con frases cortas que reflejan el lenguaje coloquial: las lectoras nos encontramos con una mujer que, después de 29 años, desea encontrar el expediente del asesinato de su hermana:

Mira cómo he sudado. Ya después, por favor, hay que pararse en una de las seis filas disponibles para saber a qué oficina dirigirnos. La amabilidad de los burócratas es apabullante. Buenas tardes. Si me hace el favor. La molesto con su identificación oficial. Le muestro el oficio 23971, dirigido a la Procuradora Ernestina Godoy Ramos, el sello de recibido de fecha del 3 de octubre de 2019, a las 14:20. Y me entrega la nota informativa, con folio 0029882, donde se indica que el oficio fue turnado a tres áreas. (18)

Con un lenguaje que nos hace pensar inevitablemente en una novela policial, con sus números y sus detalles precisos, se hace evidente de forma rápida que la relevancia de este archivo es mostrar las diferentes capas de injusticia e impunidad que suelen rodear un feminicidio.

Dividida en once capítulos, a su vez con un sinfín de subdivisiones, la obra de la autora mexicana es, antes que nada, o a pesar de todo, una larga carta de amor a su hermana Liliana, asesinada en Azcapotzalco el 16 de julio de 1990 a manos de quien fuera su pareja. Avasalladoramente relevante para las demandas que diversos movimientos feministas han exigido en los últimos años en México, Rivera Garza hace de esta historia una reflexión simultáneamente íntima y colectiva, familiar y política. En ese sentido, la violencia que busca retratar la autora es aquí una gran amalgama de circunstancias que atraviesan de nuevo el tiempo y los espacios. Es por esto que resulta particularmente eficaz el uso, no sólo del archivo policial, sino de lo que la misma autora llama “el archivo de Liliana”: las cartas, los diarios, las pequeñas notas, todas incluidas con una caligrafía diseñada para asemejarse lo más posible a la letra de su hermana pequeña. Las lectoras podemos así adentrarnos en un universo que, más allá de la violencia del final nos deja vivir y disfrutar la belleza y libertad de todo lo que vino antes: la vida universitaria, los primeros amores, las primeras caricias, todo desde una voz de finales de los años ochenta, citadina y chilanga, con canciones de la época y geografías que evocan, no una muerte, sino una vida. De un modo que recuerda las voces múltiples que comentaba de Londoño, aquí nos encontramos con un esfuerzo consciente por dejar que los fantasmas tomen la palabra y hablen por sí mismos: “La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma: tengo la impresión de que, a cada vuelta del camino, aun en los momentos más oscuros, Liliana no perdió la capacidad de verse a sí misma como autora de su vida” (198).

Es aquí en donde radica uno de los gestos políticos más contundentes de la obra: en el replantear qué es lo que quiere decir una muerte cuando el género de la víctima es femenino. ¿Cómo hablar de feminicidios en un país en donde, por más que gritamos, no parecen oír? La respuesta que da Rivera Garza es engañosamente simple y absolutamente poderosa en su sencillez: dejemos que hablen las muertas. En ese orden de ideas, la estructura misma del texto parece querer reforzar este anhelo de justicia desde la vida, ya que las anécdotas que constituyen la reconstrucción de Liliana forman casi toda la obra, ganándole espacio a lo que inevitablemente viene después que es el crimen y la investigación. Sumados a las cartas de su puño y letra, y después de empezar la trayectoria (el camino al Mictlán, la tierra de los muertos) de la mano de Rivera Garza, lo que nos encontramos son las voces de los amigos de Liliana. Misceláneas en sus versiones de quién era, quién fue Liliana para ellos, se adivina un proceso que implica descubrimientos no sólo para aquellos que leemos, sino para la hermana mayor que poco a poco tropieza con los pequeños rastros que tendrían que haber sido advertencias y que, pareciera desea que sirvan de *cautionary tale* para las que todavía estamos. Se trata a fin de cuentas de un ensayo que busca hacer evidentes los moretones invisibles de la violencia doméstica, sistemática y sistémica que a tantas se ha llevado y se lleva.

Así, cuando después de 239 páginas nos encontramos con la muerte de Liliana, es un suceso que pesa doble: primero, porque reafirma el final (y el inicio) de la búsqueda de justicia y, segundo, porque para este momento de la narración Liliana ya no es sólo de su familia y de sus amigos y de sus novios, es también nuestra. Todos somos, para este punto, una hermana que busca a su hermana muerta, desaparecida entre anaqueles burocráticos que la olvidan. Y esta obra, esta lectura, representan el esfuerzo activo por recordarla, ya no como un caso más, sino como una vida que acabó antes de tiempo. Como dice su propio papá, “Las palabras que utilizaron los de la procuraduría ensucian la vida de nuestra hija” (290). Es por eso mismo que hay que encontrar palabras nuevas, palabras nuestras, palabras de vida y no de muerte.

Finalmente, las tres obras presentadas aquí son, cada una a su manera, ejercicios de conmemoración y búsqueda de justicia. Si bien tienen objetivos diferentes, resulta revelador que la historia de una niña que busca darle sentido a la muerte y a la violencia como *Los abismos* tenga como dedicatoria “Para mis hermanas”, haciendo un eco que, quizás por mera coincidencia (aunque Jung diría que las coincidencias no existen), resulta particularmente emotivo con relación al texto de Rivera Garza; un vínculo sororo que también se puede observar en la dedicatoria que hace Londoño “A la memoria de Aura”, la joven mexicana que murió repentinamente, y cuyo premio homónimo hace posible a día de hoy la publicación de escritoras contemporáneas. Son ejercicios de conmemoración que ponen el dedo sobre el renglón y en la llaga de lo que realmente implica recordar, el papel que la memoria ocupa en la búsqueda de justicia, y la pertinencia de inventar desde lo personal posibles respuestas ante violencias que parecen irresolubles. Como le dice la Licenciada Padilla a Rivera Garza ante la idea de crear un espacio de conmemoración para su hermana en la UAM Azcapotzalco, “pensemos juntas en cómo hacerlo”. Los tres textos aquí reseñados son un buen lugar desde donde empezar a pensar y conmemorar juntas.

Alejandra Vela Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México

Review Essay: Autobiografía reciente y unas obras completas largamente esperadas

Pettersson, Aline. *Selva oscura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020. 162 pp. ISBN 9786-0716-6905-6

Torres, Juan Manuel. *Obras Completas. Tomo I. Cuentos y relatos*. José Luis Baena y Mónica Braun, coords. México: Nieve de Chamoy, Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, 2020. 375 pp. ISBN 9786-0798-8743-8, ISBN 9786-0786-3413-2, ISBN 9786-0750-2831-6

Los textos reunidos en *Selva oscura* de la narradora y poeta mexicana Aline Pettersson ofrecen una visión singular desde la prosa cuidadosa y precisa que denota la pasión de esta autora por el trabajo de los médicos cirujanos, tema constante en su obra. Dado su carácter autobiográfico, que no autoficcional, el libro ofrece la mirada única de una pluma determinada por contextos sociohistóricos muy específicos. En relatos como “Autorretrato”, “Mi barrio de la infancia”, “Padre”, “Madre” o “Los Pettersson”, figuran los pasajes más personales en los que la autora se permite retratos muy francos de personalidades familiares que marcaron su infancia. La condición de suecos en el exilio durante el periodo de entreguerras, las discusiones en la mesa del comedor con el padre de la joven Aline, la negativa del apoyo familiar en que persiguiera el sueño de estudiar medicina van moldeando la idea de una mujer contestaria desde la infancia. En otros textos

como “Juan José Arreola” y “Salvador Elizondo y Juan Rulfo” se ofrecen las vivencias de una escritora en ciernes rodeada de figuras brillantes que hallaron eco en la inteligente jovencita que decidió apostar por las letras.

Desde su estimada Josefina Vicens y el tío Pepe Ferrel hasta autoras de renombre internacional como Doris Lessing y Margaret Atwood, las páginas se llenan de anécdotas ingeniosas y a menudo divertidas. Resuena la voz crítica de una autora que reconoce en el género una seña de identidad que la define hasta el día de hoy en su trayectoria vital, incluida su experiencia como escritora. Su tránsito por la segunda mitad del siglo XX mexicano ofrece una mirada lúcida del medio literario sin necesidad de caricaturizar ni hacer sorna, y sin dejar de mostrar las huellas de lastres como el machismo. Por otra parte, puede apreciarse un cierto aire de solidaridad y camaradería en el gremio. Mención especial merece el relato de una conferencia de José Emilio Pacheco en el que una afortunada sincronía reunió al autor de *Las batallas en el desierto* y a la autora.

Homenaje a otras épocas, a la vez que reflexión sobre el ser y la necesidad de la escritura, *Selva oscura* es un libro actual que mira con escepticismo el presente y los posibles futuros. Sin duda el texto más contundente es precisamente el último, titulado “Selva oscura” en el que Pettersson enfrenta el tema de la vejez ofreciendo una reflexión cruda acerca de la sociedad actual y el lugar tan lamentable en el que se coloca a los ancianos, lo cual hace recordar la obra *Catastrophe* de Samuel Beckett. La autora sentencia: “Los viejos, como posibles portadores de la sabiduría que otorga la experiencia, no tienen cabida en la sociedad contemporánea, cuyo desarrollo médico ha prolongado de forma importante la vida” (160). No por casualidad, este ejercicio de escritura memorioso de una autora octogenaria puede leerse entonces como un testimonio y a la vez como un posicionamiento.

Leer a Juan Manuel Torres había implicado hasta el momento emprender búsquedas en librerías de viejo o bibliotecas universitarias. El rescate que hacen Baena y Braun del autor veracruzano era una tarea pendiente que ahora la editorial Nieve de Chamoy en colaboración con la Universidad Veracruzana y el gobierno del mismo estado han hecho posible para poner sobre la mesa a un autor poco difundido y aún menos discutido. Dos volúmenes, el primero de cuentos, *El viaje* (Joaquín Mortiz, 1969), y el segundo una novela *Didascalias* (Era, 1970), comprenden la obra de Torres. Menos desconocida es su trayectoria como cineasta que en este proyecto editorial está también considerada con la próxima publicación de sus guiones de películas. Quien se acerque al primer tomo de *Obras completas* podrá conocer la prosa reflexiva, intrigante y acuciante de un escritor de los años setenta que no desdeña el aprendizaje de la llamada generación perdida estadounidense al tiempo que hace ver sus influencias de autores europeos que eran muy poco difundidos por entonces en México: Broch, Musil, Schulz, Gombrowicz.

Las preocupaciones existencialistas de este escritor suceden en un contexto europeo, cuestión que resulta indisociable de las propias vivencias del mismo Torres en Polonia durante cerca de una década. Como deja ver la investigación del archivo epistolar de Sergio Pitol, realizada por Baena y referida en su introducción, Torres estaba familiarizado con el idioma polaco al grado de haber preparado la que habría sido una primera edición en México de *Las tiendas de color canela*, uno de los libros de cuentos consagrados de Bruno Schulz. También refiere Baena los avances de Torres en la traducción de *Cosmos* de Witold Gombrowicz, que luego terminaría el propio Pitol.

No obstante sus intereses tan peculiares, o quizás precisamente por eso, Torres se había convertido en un autor de culto al que a menudo se leía en fotocopias debido a la dificultad para

encontrar sus relatos. La temprana muerte del también director de *La otra virginidad* (1975), ocurrida en un accidente automovilístico en 1980, no contribuyó a la escasa difusión de su obra. De modo que esta empresa editorial en 2020 se convierte en una deuda saldada con la literatura mexicana.

El primer volumen de estas *Obras completas* incluye, además de los relatos de *El viaje*, diez cuentos sueltos, varios de ellos publicados en revistas y antologías; reseñas de la época, entre ellas las de Julieta Campos y Julio Ortega; artículos de académicos contemporáneos y un par de testimonios de la hermana y la hija del autor. Mónica Braun preparó para esta edición una cronología de la vida de Torres, así como de sucesos clave en su narrativa. A esto se añaden mapas de lugares que aparecen mencionados en los cuentos. La detallada e ilustrativa edición crítica estuvo a cargo del propio José Luis Baena quien, habiendo estudiado a fondo la obra de Pitol, se ha ocupado ahora también de la obra de otro escritor de origen mexicano menos reconocido que tampoco escatima en el ánimo cosmopolita.

Jesús Nieto Rueda, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México

Review Essay: Developmental Aspirations contra Internationalist Solidarity: Mexico and the Global Economy

Thornton, Christy. *Revolution in Development: Mexico and the Governance of the Global Economy*. Oakland, California: University of California Press, 2021. 301 pp. ISBN 9780-5202-9715-9

Zolov, Eric. *The Last Good Neighbor: Mexico in the Global Sixties*. Durham: Duke University Press, 2020. 388 pp. ISBN 9781-4780-0543-8

Mexico's standing on the international stage during the mid-decades of the twentieth century encapsulates the contradictory struggle of the global periphery to find a way out of underdevelopment while remaining true to the principles of international solidarity. Mexican foreign policy offers a rich tapestry to approach the set of ideals and aspirations that, in the decades following the Mexican Revolution, galvanized social and political forces in favor of a more equitable international distribution of wealth. Christy Thornton's *Revolution in Development* and Eric Zolov's *The Last Good Neighbor* explore the uncharted depths of Mexican internationalism and cultural diplomacy to offer a vivid picture of Mexico's role in shaping the economic order that emerged from World War II. Making use of an extensive collection of primary sources and archival materials, these works provide new evidence to better understand Mexico's international projection and the limits imposed on it by the country's economic and geographical proximity to the United States.

Both monographs challenge conventional narratives about the reach of Mexico's internationalist agenda. While *Revolution in Development* traces the impact Mexican interventions had in shaping the set of rules and institutions that came to regulate the global economy in the aftermath of World War II—a history that subverts the narrative of a monolithic, ready-made US program for the new world order—*The Last Good Neighbor* offers a detailed account of how Mexico leveraged the good neighbor policy to forge new alliances and counterbalance the influence of the United States in the context of the global sixties. Revisiting key moments in Mexican foreign policy from the late 1950s and 60s, *The Last Good Neighbor* contests the narrative that has presented Lázaro Cárdenas and Adolfo López Mateos as competing figures in Mexico's

strategic fight for economic and political sovereignty. Instead, the book emphasizes the role Cárdenas played as a trusted interlocutor of the Mexican government, whose political clout helped the López Mateos administration (1958-64) contain the demands for radicalization advanced by the Mexican left in the wake of Bandung (1955), the Cuban Revolution (1959), and the Non-Aligned Movement (1961). Both works contribute a Mexican perspective to the growing field of Global South studies, offering new pathways to specify Mexico's semi-peripheral position within the global economy. While working with different timelines, both monographs set the 1970s as the temporal limit to their studies, reading the contradictions of the Luis Echeverría administration (1970-6) as the historical boundary to the developmental project of the Mexican state.

Thornton's *Revolution in Development* unearths Mexico's long struggle to achieve political representation and uphold redistribution as a guiding principle of the legal structures and financial frameworks of the global economy. The book foregrounds the compenetration between nationalism and internationalism to reexamine Mexico-US relations in the light of an emergent Global South mobilization. Ultimately, Thornton demonstrates that Third World demands not only informed but rather helped shape US hegemony. The book follows a cast of first and second-line Mexican officials and representatives (ministers, ambassadors, staffers, subsecretaries, diplomatic attachés) whose interventions boldly pushed for an alternative international vision based on the principles of national sovereignty, equality among nations, nonintervention, and international solidarity. Thornton's study of Mexico's sustained effort to advance these principles exhumes the stunning compendium of radical ideas and progressive convictions that informed Mexico's pursuit of development in the aftermath of the Mexican Revolution. For example, the book follows the shift from the advocacy for *smaller* countries to the advocacy for *debtor* countries championed by José Manuel Puig Casauranc, whose prescient formulation of international finance as a social relation (52) undergirded Mexico's demand for a new philosophic conception of credit based on solidarity and the mutual accountability of debtor *and* creditor countries (Chapter 2). Likewise, the book shows how Mexican interventions around the question of the imbalance in the terms of trade galvanized Latin American countries in their struggle to secure the resources needed to expand industrialization and defend the interests of primary-exporting economies against those of the industrialized world.

The first half of the book captures the atmosphere of dynamism, possibility, and enthusiasm that characterized the Mexican 1940s, a period marked by full-blown industrialization and urbanization. The receptive climate for international cooperation, however, quickly became undone once the possibility to use international organizations as an effective mechanism to curb US economic power began to threaten the geopolitical interests of the core countries. The struggle for the creation of the International Trade Organization, derailed by US capital after the UN Conference on Trade and Employment held in Havana in 1947 (Chapter 6) is a case in point. Such reversal led Mexico to deepen its import substitution industrialization project and opened the door for future administrations to pursue a more independent foreign policy in the context of the global Cold War. Mexico's "flirtation with neutralism," (149) particularly during the López Mateos administration—the focus of Zolov's *The Last Good Neighbor*—became a central feature of the Mexican state's strategy to counterbalance US power and defend the principles of representation and redistribution that had come to define Mexican foreign policy during the previous decades.

In turn, *The Last Good Neighbor* focuses on Mexican foreign policy and cultural diplomacy during the 1960s to argue that the López Mateos administration enacted a "global pivot away from dependency on the United States" (206) and toward Third World solidarity. With the support of domestic left-wing political mobilization, this strategy, a hallmark of the López Mateos administration, ushered in a period when Mexico came to play a central role in international

negotiations thanks to its position as a privileged interlocutor between the United States, Latin America, and the Third World. *The Last Good Neighbor* emphasizes López Mateos's clever use of the good neighbor policy against US intervention in internal affairs. The window of opportunity created by peaceful coexistence and the radicalization of the Latin American left in the aftermath of the Cuban Revolution, allowed Mexico to carve out a place of its own at the international negotiation table and consolidate its regional leadership as a counterweight to US geopolitical ascendancy. Mexico's aggressive cultural diplomacy—as demonstrated by Anastas Mikoyan's visit to Mexico for the inauguration of the 1959 Soviet Exhibition (Chapter 2), the official visits of Jawaharlal Nehru (1961), John F. Kennedy (1962), Josip Broz Tito (1963), and Charles de Gaulle (1964), among others, as well as López Mateos's travels through Eurasia (1962-1963)—lent weight to the demands advanced by Mexico in different international fora. In parallel to the revision of Mexican foreign policy, *The Last Good Neighbor* surveys the political effervescence and the ideological fluctuations of the Mexican left, from the emergence of a new political ethos in the late 50s (Chapter 1) to the new left's subsequent fragmentation along the fault lines of vanguardism and cosmopolitanism (Chapter 6). Zolov paints a careful picture of the shifting role the Mexican intelligentsia played as a mediator between the state and the middle classes, with particular attention to Carlos Fuentes as a key figure in the cultural landscape of the Mexican 1960s.

While *The Last Good Neighbor* convincingly complicates lopsided readings of Mexican foreign policy, one of the main problems the book encounters is how to explain convincingly the choice of Gustavo Díaz Ordaz as López Mateos's successor. The two main reasons advanced, the absence of a unified front on the left to oppose the nomination and López Mateos's confidence in the unstoppable momentum of internationalism, reveal a more fragile balance between Mexico's developmental aspirations and its economic dependency than the book's main argument seems to allow for. Zolov hints at a third possible answer when he argues that the “central paradox of Mexico's newfound internationalism, however, was that it occurred in concert with a *strengthening* of diplomatic relations with the United States,” (198) a statement that resonates with Thornton's use of the notion of a Mexican Paradox to designate a corporatist development project that became deeply dependent on foreign capital. The growing contradictions between Mexico's internationalist apertures and its deepening economic dependency gave place to a frivolous cat-and-mouse game between Mexico and the United States that is perhaps best exemplified in the campaign to adopt a Charter of Economic Rights and Duties of States that became the capstone of Echeverría's foreign policy—an episode that both *The Last Good Neighbor* and *Revolution in Development* revisit in their closing pages.

The negotiations leading to the introduction of the charter reveal the benefits Mexico had come to enjoy as a dependable ally of the United States and corroborate the degree to which Mexico's relative independence had become *de facto* sanctioned by Washington. However, as the project moved forward, it ran into the hardening of US protectionism and the mounting pressure from US capital, which ultimately prevented the charter from becoming a reality. Meanwhile, the violent response to the student-led protests of 1968 and the spiraling repression that would snowball into a decade-long dirty war, irreversibly widened the gap between the Mexican state's domestic and international deportment. Echeverría's return to an activist foreign policy aligned with Third World causes became, as Zolov suggests, “a central factor in sustaining the ideological appeal of the ruling party, despite mounting social opposition, for nearly thirty more years” (295). As the Third World began to coalesce around the demand for a New International Economic Order, Mexico found itself struggling to find a way out of its increased reliance on foreign borrowing, which would, in turn, lead to a “total restructuring of the Mexican economy” at the hands of “the

very institutions that Mexico had initially championed as necessary for the redistribution of capital” (Thornton 193). The clock on Mexican developmentalism was about to run out.

To conclude, it is worth considering some of the lessons that can be derived from Mexico’s decades-long struggle for representation, redistribution, international autonomy, and economic independence. First, as modern and contemporary history has repeatedly demonstrated, solidarity, regardless of its ideological underpinnings, is difficult to achieve, and even more difficult to defend. Mexico’s ambivalent position toward Third World struggles—curtailed by the desire to protect its position as a US ally and to take advantage of the opportunities delivered by a rapidly changing international context to advance its own economic interests—reveals what a formidable obstacle a system structured around the uneven distribution of wealth and power presents to the creation of international instances of solidarity. Second, despite Mexico’s sincere efforts to create a financial order that worked in favor of the less powerful nations and its adamant rebuke of the international mechanisms that produce misery for some and wealth for others, the country’s structural dependency on foreign borrowing and the increased capacity of international financial institutions to demand changes in policy as a condition for access to credit, should prompt a renewed skepticism toward reformist illusions—something that Thornton’s *Revolution in Development* makes explicit by framing its narrative as a cautionary tale for recent efforts directed at South-South cooperation. Finally, the fragmentation of the Mexican left, its inability to subsume its ideological differences in favor of the consolidation of a strong, autonomous left-wing movement that could lend its support to the democratic struggles being weighed at home and abroad, should remind us that, however strenuous, organization is the most significant weapon of the oppressed in the pursuit for a more just world.

Pavel Andrade, University of Pennsylvania

Barrera, Jazmina. *Linea nigra*. 2019. Ciudad de México: Almadía, 2020. 164 pp. ISBN 9786-0786-6748-2 [Primera edición, La Rioja, España: Pepitas de Calabaza]

Cuando estaba embarazada, un amigo escritor me sugirió que lo anotara todo. Salí de la cena convencida de hacerlo, pero estaba en mi primer año del doctorado y me comió la escritura de tareas y ensayos académicos. Tampoco leí mucho sobre maternidad en esos tiempos. Estaba inmersa en lecturas de medieval, del siglo diecinueve en Latinoamérica y España o de poesía vanguardista latinoamericana. El diario quedó como una idea y muchos momentos de mi embarazo y los primeros meses de maternidad quedaron en una bruma de hormonas y desvelos.

A mediados del 2020, cuando mi hija ya tenía dos años y estábamos confinados en casa, me metí a un grupo de lectura sobre maternidad. *Linea nigra* fue una de las primeras lecturas que hicimos. El texto se publicó por primera vez en España, editado por Pepitas de Calabaza en el año 2019 y, al año siguiente, salió una nueva impresión de Pepitas de Calabaza, Almadía y la Universidad Autónoma de Nuevo León. Este libro difícil de clasificar, que es al mismo tiempo un ensayo creativo, un diario de embarazo y de lecturas, un relato o un trabajo de ficción, escrito en fragmentos en primera persona y cuya narradora tiene el mismo nombre que su autora, me llevó a lugares de la memoria que pensé que habían quedado en el olvido. Este texto deja a sus lectores pensando en la forma—de la escritura, del cuerpo, del embarazo y la maternidad. Leer a Jazmina Barrera es sumergirse en la experiencia de la maternidad de alguien más al tiempo que recuerdas o imaginas la propia. Es repensar tu relación con tu madre y su maternidad, así como

la de las mujeres del mundo en sus distintas formas. Barrera mantiene el balance entre mostrar lo extraordinario de la experiencia individual de su narradora, que debe de ser contada por ser única, y enfatizar su universalidad: todos y todas hemos nacido de una madre.

Lejos del lugar común, Barrera describe la maternidad desde lo gótico. Ciertamente hay ternura y alegría, pero revela este proceso como un relato de terror. La experiencia del embarazo, el parto y el inicio de la maternidad están llenos de oscuridades y de sueños vívidos que se convierten en pesadillas en la vigilia. Madre e hijo son *doppelgängers*. El cuerpo de la mujer se asimila a una bruja por su capacidad de transformarse y dividirse. Los fetos son vampiros o parásitos. Barrera nos recuerda que el inicio de la vida se roza con la muerte y el amor con el horror.

Por otro lado, la autora echa luz a aspectos de la maternidad que han permanecido por siglos en una oscuridad a la que no pertenecen. Habla abiertamente—y con detalles—de temas “controversiales.” Describe las transformaciones físicas y hasta ontológicas de la narradora, un parto de manera extendida, cada punto del posparto y el proceso de lactancia con sostenidos y bemoles. Es un retrato de la maternidad sin tapujos ni eufemismos. Quienes la leen no se acercan a una maternidad romantizada, sino incómoda, inquietante, oscura y riesgosa.

Sobre todo, la narración ilumina a la madre como individuo y profesionista con planes, proyectos, ansiedades y una relación claroscuro con su maternidad. El acto de escribir se complica e interrumpe. El tiempo se expande y se encoge de maneras que parecen incompatibles con el trabajo. Y, sin embargo, la escritura insiste y se manifiesta en cada fragmento, transformada por la maternidad en fondo y forma, en tiempo y método, pero enriquecida por la experiencia.

Barrera hace énfasis en una genealogía femenina de doble vertiente. Convertirse en madre conecta a la narradora con su genealogía familiar. La madre y abuela, que además era partera, son referencias recurrentes. Incluso hay apariciones de sus tías, tías abuelas y bisabuela. Su comunidad de cuidado está formada por mujeres con quienes se conecta a través de la maternidad. Pero la autora también se inserta en una genealogía literaria de mujeres—desde Sor Juana hasta Valeria Luiselli, pasando por Virginia Woolf y Maggie Nelson—que, aunque no todas hayan sido madres, piensan y escriben sobre la maternidad.

En poco más de 160 páginas, Barrera discute más temas de los que caben en esta reseña. En la primera parte, “Imagen embarazada,” relata el descubrimiento del embarazo y las primeras transformaciones de la narradora. En este capítulo sucede el terremoto de septiembre de 2017 en la Ciudad de México, que revela a la maternidad como la destrucción y reconstrucción de la mujer convertida en madre. La segunda parte, “Linea nigra,” cuenta la evolución del embarazo desde aproximadamente el tercer trimestre hasta su último punto. En la tercera, “Algunas noches blancas,” la narradora relata el momento del parto—uno de los fragmentos más largos—, la lactancia y el cuidado de un recién nacido. Cuenta también cómo la alegría de ser madre se mezcla con la tristeza, la angustia y los miedos. Y la cuarta parte, “El árbol de nuestra carne,” trenza el posparto, la vida de su nuevo hijo, la lactancia y el cáncer de su madre. Es un capítulo en el que predominan menciones de la muerte, sobre todo la muerte infantil, y los fantasmas. Revelando el proceso de escritura, la narradora muestra cómo se transforma su texto: el libro que iba a ir del embarazo al fin de la lactancia se ve atravesado por terremotos y el cáncer de su madre. Al final, incluye una larga lista de las lecturas que Barrera hizo durante la lactancia, muchas de las cuales aparecen en referencia en las páginas del libro. Es una bibliografía de la maternidad sin instrucciones.

La representación de las mujeres embarazadas es un tema que reaparece, en el arte y en la literatura, a lo largo del texto. Abundan ejemplos de mujeres artistas y escritoras que dibujan imágenes de la maternidad de maneras distintas a las que la sociedad las ha querido ver en cada

época. A Barrera le interesan la mujer representada por otras mujeres y, sobre todo, la autorrepresentación de las mujeres embarazadas. Su visión se centra en la manera en que las madres se perciben durante este proceso y qué imagen de ellas mismas quieren presentar al mundo. En este sentido, *Linea nigra* también se puede pensar como el proceso de escritura del autorretrato de una mujer que se convierte en madre y se nos presenta a su propio ritmo y en sus propios términos.

Regina Pieck, Brown University

Cleary, Heather. *The Translator's Visibility. Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. New York: Bloomsbury, 2021. ISBN 9781-5013-5369-7

In this book Heather Cleary argues that contemporary Latin American fiction featuring translators uses metafiction to assert a deconstructive understanding of indeterminacy against the region's relative exclusion in world literature circuits. The examples come from Mexico, Brazil, and Argentina, largely from the last thirty years. These works answer Lawrence Venuti's famous accusation against the invisibility of translators, with each chapter focusing on a problem in translation theory. The book approaches translation to non-dominant literatures as a potentially "anti-colonial response to the hierarchies of global cultural relations" (12). Figures like Borges and Silvano Santiago figure strongly throughout for their shared convictions about the transgressive nature of textuality. Translation studies is at an exciting moment in its development. *The Translator's Visibility* will be required reading about Latin America. With combined talents for translation theory and literary translation, Cleary promises to be a major figure in this field.

Chapter one, "Monsters and Parricides," contradicts the patriarchal sense of fealty implied when translation is measured through faithfulness to an original (23-53). This measure is often figured as descent through a legitimate male line. Reading works by Graciela Safranchik, César Aira, and Luis Fernando Verissimo, Cleary offers an alternate model in which inventive translations (monsters) commit acts of parricide against their originals. The result is a ludic valorization of unfaithfulness as "a unique space in which translation can conduct its creative experiments" (47).

Chapter two, "Foreign Correspondence," addresses untranslatability or incommensurability through an analysis of cognate terms (55-86). Incommensurability has become an issue partially as a result of Barbara Cassin's influential *Dictionnaire des intraduisibles* (2004), which Cleary puts into dialogue with Walter Benjamin. That dialogue emphasizes a productive role for untranslatability, with translations being understood as provisional and never definitive. Analysis of novels by Pablo de Santis, Salvador Benesdra, and Néstor Ponce leads to an idea of translation as a form of reading comparable to Derrida's notion of friendship: a relation of respectful distance rather than identity.

Chapter three, "Writing in the Margins," destabilizes the authority of originals by means of footnotes (87-119). Unsurprisingly, Cleary opens again with Derrida, this time in the form of the supplement. The core of her reflection comes from short stories by Rodolfo Walsh and Moacyr Scliar along with novels by Mario Bellatin, one of which Cleary herself translated. In all these examples, the footnotes foreground how "the translated text always reaches the reader through a process of refraction" (98). The high quality of the literary examples is especially clear in this chapter, and it establishes most strongly how the core ideas in *The Translator's Visibility* derive as much from engagement with literature as from theory.

Chapter four, “Writing off the Map,” takes up translation in the global literary system (121-49). Building critically off Pascale Casanova, Cleary highlights how works discussed earlier in the book emphasize a Borgesian sense of power “found in the irreverence at the margins” (133). Finishing with novels by Valeria Luiselli and Cristina Rivera Garza, Cleary contests the secondary role of non-European writing in Casanova in order to create a metaphor for creativity. This brings Cleary to conclude with the potential of translation to articulate a “third space” or “contact zone” as Homi Bhabha and Mary Louise Pratt defined those terms.

Cleary is an accomplished translator, and this book establishes her as a double treat in theory. However, the examples at hand always become instances of the theory. This is particularly true with deconstruction: the supplement subverts the text, the margin displaces the center, discourse is unstable, the copy surpasses the original. The applications are laudable, but caution also seems relevant. Translation shares with other areas of theory the condition of being a topic of reflection and a craft. Decades ago, literary studies in the United States absorbed two other paradigms with this dual profile: psychoanalysis and Marxism. In both cases, theory was severed from praxis. The result harmed both psychoanalysis and Marxism as tools for cultural history. It also harmed the Humanities as a field when these paradigms lost ground in their home disciplines. Psychoanalysis (particularly the Lacanian version) now plays no role in psychology, and Marxism long ago lost its purchase in political science. Their persistence in literary theory has not bolstered the Humanities (and to be clear, I say that as a Marxian scholar). Deconstruction seems poised to follow this path to oblivion (if it has not done so already). Translation would do well not to be steered by this fading star. I would suggest instead a greater faith in praxis.

On this level, it might be worth considering how the craft of literary translation answers theoretical problems like those raised in *The Translator’s Visibility*. To be sure, mastery is not at issue here. Cleary commands the theoretical material. By the end, however, it is hard not to sense some unevenness between the predictability of the theoretical vocabularies and the creativity of the literature. One yearns to see how texts as rich as those by Walsh and Scliar can be more than instantiations of Derrida. Overall, the literary texts could engage with the problems of translation more as peers if translation praxis were allowed to be a place of theory. Here I would encourage Cleary (and her future editors) to allow for more “breaking of the fourth wall” (as Cleary puts it), that is, for her to speak more from her own work as a translator or to address how translators work with issues that theory tends to posit as aporias.

To give one example, deconstruction points to indeterminacy as an outcome of dissemination (the infinite play of the signifier evades recentering). The craft of translation usually cannot end there because in most cases choices have to be made. This comes up when Cleary quotes literary texts alongside either her own English renderings or published translations. An especially acute instance is Cristina Rivera Garza’s experimental novel, *El mal de la taiga* (2012). This novel is elusively written and ripe for consideration not simply as a reflection on the relationship between languages within the novel but as a chance to look at the novel and its translation. Cleary quotes a passage in which the notorious spatial terms “allá” and “ahí” appear. In their published translation, Suzanne Jill Levine and Aviva Kana give “over there” and “over there, exactly.” We don’t need to second guess Levine and Kana to think about other options and, more importantly, to think about what criteria inform the choice between options. Discussion of how to arrive at a solution in situations like this would flesh out what it means to posit translation as a potentially creative or subversive act and, just as importantly, to think anew about what happens when theoretical concepts like incommensurability or infinite come face to face with the requirements of practical translation.

Lest we get too deep into the weeds of formal analysis, the passage in question from Rivera Garza leads Cleary to her concluding invocation of Homi Bhabha's "third space" or Mary Louise Pratt's "contact zone" as ways to think about translation. Rivera Garza's novel then becomes Cleary's chance to advocate for "a flux or indeterminacy between conjunction and exclusion" (145). It is hard to disagree in the abstract, especially if the alternative is to translate from a commitment to finality or authority. Instead of that false premise, Cleary invites us to understand the "translational space" as "a positive appropriation of the qualities of invisibility and marginality" with a focus on "the everyday, everywhere acts of reading and re-imagining that confer meaning" (149). That eloquent suggestion begs a closer look at how meanings emerge from the negotiation that always happens in translation.

The Translator's Visibility is filled with beautiful parallel passages of originals and translations, and it constantly invites its readers to look at how these passages line up against each other. Obviously, metafiction is going to be an unavoidable topic in a book about books about people translating books, and a certain degree of deconstructive theory related to metafiction is probably also inevitable. However, it may also be wise to find an analytical thread outside the theme of the object of study. Cleary might have allowed herself the luxury of succumbing to the temptation her own examples by exploring more directly how the books here have been or could be translated. I suspect that such an exploration would have the best chance of reaching beyond invocations of the third space or the contact zone, terms which, however admirable and influential, are now more than three decades old.

Brian Gollnick, University of Iowa

Climent-Espino, Rafael. *Del manuscrito al libro: Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, 2017. 299 pp. ISBN 9781-9307-4480-6

Rafael Climent-Espino begins *Del manuscrito al libro: Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992* with an anecdote describing his surprise encounter with poetic book-objects published as a pack of cigarettes and a matchbox. The works' innovative format, with poems rolled up as cigarettes and with haikus on matchsticks, illustrates the critical contribution of Climent-Espino's analysis: literary texts are material objects whose rich textual diversity is often concealed by the published book format. The study argues that for some narratives the book is an inadequate textual container because it literally *contains* or *restrains* fiction and thus limits the range of possible readings. Climent-Espino draws on the well-established approach of genetic criticism, analyzing the manuscripts of four Iberoamerican novels to demonstrate that the creative processes inherent in the original documents reveals a rich and unique reading.

Climent-Espino's proposal of an original theoretical concept, which he terms *material infrastructure* ("*infraestructura material*"), is, perhaps, his greatest contribution in this study. He defines this idea as a series of materially autonomous texts positioned hierarchically beneath the narrative structure that form the material framework of the fictional work. These underlying objects include items such as letters, pamphlets, reports, notebooks, recipes, diaries, graffiti, and notes that serve as the material foundation of their respective narrative and shape the literary text

(47, 271). Climent-Espino's concept serves as a particularly useful tool in studies that approach literature from a material perspective and that question the book format.

Chapter one argues that the underlying material structure of Manuel Puig's *Boquitas pintadas* casts doubt on the book as the ideal format for conveying its narrative. Climent-Espino asserts that an examination of Puig's original manuscript suggests the novel is better understood as a kind of *codex factitium* due to its documental and calligraphic variety, flexible binding, and compiled nature. The manuscript further demonstrates that Puig's writing follows what Climent-Espino describes as a *poetics of recycling*, a concept he develops from Lévi-Strauss's theory of bricolage. This poetic recycling is both conceptual and physical; for example, in the novel Puig imitates the content and style of his local newspaper's social pages and repurposes the inverse of the manuscript folio to draft a different section of the text. Recycled and repurposed materials are fundamental to understanding the narrative because they offer subtle clues into the author's aesthetic and creative practices that the book format obscures.

The second chapter proposes a new reading of Clarice Lispector's *Agua viva*, focusing on the materiality of the text. Climent-Espino's analysis in this chapter confirms the obvious impressions one has when reading Lispector's novel, while also imparting original observations that enrich the reader's understanding of the text. The author thoroughly examines the novel's pre-publication manuscripts, paying particular attention to the lengthy draft titled *Objeto gritante*, concluding that the novel's conception, elaboration, and structure reveal a formless and fragmented narrative whose format most resembles an anti-book. The manuscripts also reveal substantial changes, which question Lispector's claim that she does not rewrite her texts. Climent-Espino then compares *Agua viva*'s narrative form to shapeless two-dimensional artwork, including Lispector's own abstract paintings, *Liquid words* by Edward Ruscha, and Abelardo Morell's photographs. He then concludes that the book format, which represents an integral unit, dilutes the fragmentation and liquidity of the novel. Indeed, binding *Agua viva* into a physical book is a repressive act that limits its possible readings.

The following chapter asserts that Ignácio de Loyola Lopes Brandão's novel *Zero* is a hidden archive of the Brazilian military dictatorship masquerading as literature. This chapter provides a detailed description of the novel's uncatalogued manuscript, comprised of an extensive variety of documents including newspaper clippings, pamphlets, and broadcast media programming, which Loyola later turned into literature. Loyola organizes *Zero*'s material infrastructure into twenty-one separate sections, including filled envelopes and notebooks, which contain pre-textual, published, and post-textual sources. These fragments reflect an ideologically divided society and challenge the unity imposed by the military government. The diversity found in the manuscript and novel demonstrates that archiving papers is part of the work's composition and suggests that the compact book-object fails to transmit fully its story.

The final chapter explores Carmen Martín Gaité's manuscript of *Nubosidad variable* in order to understand the novel's structure and internal dynamics. This chapter draws attention to the narrative's material format to demonstrate that writing functions as a form of therapy for the narrators and author. Climent-Espino divides the chapter into four subsections, the first detailing the manuscript text as a mosaic of papers and collages organized into fourteen notebooks. The second section analyzes the theme of writing as therapy in the novel and in the protagonist-narrators' lives, while section three describes the narrative's material design as a *novel of bundled papers* in which the protagonists' letters and notebooks adopt alternative orders or disorders. Indeed, the physical format of the book fails to respect the autonomous and jumbled nature of the protagonists' written texts. The fourth and final section considers how these writings configure the

narrative paths Gaité uses to transfer authorship to the protagonists. Since *Nubosidad variable* reads like a series of intimate texts and has the epistolary genre at its core, Climent-Espino finds that the ridged book format restricts the heterogeneous structure of the narration.

Climent-Espino's *Del manuscrito al libro: Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992* invites readers to see the book for what it obviously is: a physical object whose format, material, and design are key to understanding literary texts and authorial processes. This analysis demonstrates that the material infrastructure of novels encourages the reader to explore alternative methods, themes, and information. Indeed, narratives are material objects that question the homogeneous book format. This study is especially timely given that electronic and alternative publication formats are poised to alter the literary landscape.

Cody C. Hanson, Indiana State University

Goldwaser Yankelevich, Nathalie. *Escribir mujer, fundar Nación: literatura y política en el Río de la Plata y Nueva Granada, 1835-1853*. Buenos Aires: IEALC y Milena Caserola, 2020. 598 pp. ISBN: 9789-8783-9200-4

Nathalie Goldwaser Yankelevich's *Escribir mujer, fundar Nación* aims to disentangle a key contradiction: the fact that despite their very literal exclusion from the political realm, women populated the texts of the founding fathers of what would become Argentina and Colombia. Divided in two parts dedicated to the regions of Río de la Plata and Nueva Granada respectively, *Escribir mujer* interrogates the narrative and rhetorical function of female figures in the writings of Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi, Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre, José Joaquín Ortiz, Juan José Nieto Gil, Manuel Ancízar, and Emiro Kastos (pseudonym of Juan de Dios Restrepo). Goldwaser reveals that “al evocar la nación” these male writers consistently “invocaron a la mujer” (32). Organized in an introduction, six chapters, and conclusion, *Escribir mujer* examines how women were written by men in the moment of Latin American nation building. Encompassing novels, journalism, and essays, Goldwaser examines not only the tropes that emerged in textual representations of women during the nineteenth century, but also the extent to which these writings engaged in a performative political discourse that marked “la transición de la mujer de ‘objeto de la escritura’ a ‘sujeto de la acción’” (31).

Although Argentine and Colombian women would not be granted the status of full political subjects until the mid-twentieth century, in 1947 and 1954 respectively, they figured as the preferred and central theme of nineteenth-century political discourse in the region. Taking a comparative historical approach, Goldwaser highlights how this patriarchal age was nevertheless defined by an urge to investigate and clarify the nature of women—to solve “el misterio de las mujeres,” and the role they would take in these newly formed nations (19). This was a period defined by liberal, socialist, and republican thought, yet there was a striking contradiction at the heart of these writings: the advocacy of equality and liberty did not extend to women. The opening of the book lays out what the author sees as an absence of considerations of women in the current historiographic discipline. Goldwaser usefully highlights that the very term *gender* must itself be problematized and historicized and offers an interrogation of the specific related terms that dominated discussions of the role of women in the nineteenth century: *sex* and *sexual difference*, *patriarchal ideology*, and “la condición femenina.” In a time of unprecedented “civilismo” and secularization in the region, the position of women within society became no longer a reflection of God's order, but rather a result of a so-called natural order.

Goldwaser identifies four key tropes that emerge in the representation of women in this corpus: 1) women as beings awaiting illumination—an attentive and exemplary audience for the teachings of enlightened men; 2) women as a pretext for social critique; 3) women as an unwanted intrusion and obstacle to progress; and 4) women framed as a *frontera* or *bisagra* between the past and a desired future—between the colonial age and the modern nation-state. In a period marked by the desire to construct an active citizenry, the issue of education was at the center of intellectual and political debates. In the writings of Alberdi, for example, we see women transformed into a symbol for the latent potentiality of a populace awaiting education in the new ways of being a useful citizen of the nation. For their part, Echeverría and Sarmiento framed women themselves as natural educators who would play a role in forging the moral values of the next generation of citizens of the Argentine republic (their rational education would, however, be conducted by men). In the context of Nueva Granada, the work of Ortiz likewise presented woman as “la representante de la cultura civilizada” (359). However, women were at the same time depicted as a lingering threat to civilization (aligned with an untamed barbaric landscape). Within both Río de la Plata and Nueva Granada, it is “a través de la *mujer*” that writers encapsulated “la tensión dialéctica del momento” (213).

Coming in at almost 450 pages, excluding appendices, bibliography, and such, *Escribir mujer* is an extensive study that would have benefitted from greater concision. Though written in an engaging and accessible style, there is a heavy emphasis placed on literature review, which, despite offering some important contextualisation, often hinders the development of the book’s own original line of argumentation. One of Goldwaser’s stated aims is to reveal the “mapa de la exclusión” constructed within the discourse of the Generation of ’37 and the “Generación *sandanderista*” (106). This is a realm that has, according to the author, remained until now the purview of postcolonial and feminist strands of cultural and literary studies, rather than of the discipline of history. Cultural and literary studies scholars will find that Goldwaser’s *Escribir mujer* treads very familiar ground—territory already staked out almost three decades ago in works such as Francine Masiello’s *Between Civilization and Barbarism* (1992) and Doris Sommer’s *Foundational Fictions* (1993). A key distinction between the present study and these earlier works is their engagement with the writing of women themselves.

Although Goldwaser is very open from the outset that this study will not account for the exceptional cases of women who held an active role in the public sphere during the nineteenth century, this still strikes me as a missed opportunity. Some examples are offered from the writings of women—for example, a brief comparison drawn between Nieto Gil’s *Rosina* (1842) and Flora Tristán’s *Peregraciones* (1838)—but these could have been developed further. Considering the fascinating and pioneering work of women such as Juana Manso and Soledad Acosta de Samper, not to mention Gertrudis Gómez de Avellaneda, Mercedes Cabello de Carbonera, and Clorinda Matto de Turner in the wider region, there was great potential for a rich dialogical dimension to this project. *Escribir mujer* opens with an epigraph from Hanna F. Pitkin declaring that “en los escritos políticos la mujer está presente por sus ausencias.” Having established a useful framework for understanding men’s symbolic and rhetorical use of women, let us hope that this book leads to future studies that continue to account for women’s presence in nineteenth-century nation building not through asserting their absence but through foregrounding their voices.

Camilla Sutherland, University of Groningen

Higashi, Alejandro. *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Ciudad de México: Tirant Humanidades, 2015. 463 pp. ISBN 9788-4163-4985-2

El objetivo de Alejandro Higashi en *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* es sencillo y ambicioso: ofrecer una guía de lectura que permita al lector interesado explorar el entorno (según él) caótico y disperso de la poesía mexicana publicada en los primeros quince años del siglo XXI. Para ello, plantea una pregunta que estructura los tres capítulos que conforman el libro: ¿cuáles son las razones de esta dispersión estética? Higashi localiza su respuesta en dos instituciones instauradas en las últimas décadas del siglo XX: la estética popularizada por Octavio Paz et al. en la antología *Poesía en movimiento* (1966), y el sistema de estímulos estatales a la creación artística puesto en marcha en 1988.

Higashi dedica su primer capítulo, el más interesante del libro, a analizar las razones por las cuales *Poesía en movimiento (PM)* se convirtió en el tronco central del canon de la poesía mexicana del siglo XX. Para responder esa pregunta, lee la antología en el contexto de movilización social y fermento intelectual de los años 60. *PM* se publicó en 1966, como parte del catálogo de Siglo XXI, editorial fundada en respuesta a un acto de censura, y fue coordinada por poetas en lugar de críticos. Por ello, se presentó como un proyecto contestatario, contrario al autoritarismo estatal y el tradicionalismo academicista. Esta reputación le ganó la simpatía y atención de la juventud universitaria de la Ciudad de México. El prólogo didáctico de Paz, su ordenamiento contra-cronológico y la decisión de no incluir poemas que siguieran rígidas formas tradicionales ayudaron a hacerla accesible para los jóvenes universitarios de la época, que no necesariamente manejaban el lenguaje especializado de la métrica clásica y estaban inmersos en el fervor rebelde de la época. Higashi argumenta que la popularidad de *PM*, su didactismo y el vacío crítico con que fue recibida ayudaron a que esta antología rupturista deviniera canon y modelo tanto de poemas como de antologías subsecuentes.

Higashi describe, entonces, los legados estéticos de la antología. La decisión de favorecer poemas “rupturistas” llevó a que formas métricas tradicionales (el soneto, la octava, la sextina) quedaran fuera del repertorio de los poetas de las siguientes generaciones, y a que unos cuantos recursos se sobre-expusieran: el verso libre, el poema en prosa y “el típico verso partido de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX” (64). La estética de la tradición de la ruptura y el signo en rotación enfatiza el rol del lector en la construcción del significado del poema, lo que incentiva a la lectura deshistorizada y alegórica: un modelo de lectura no basado en la interpretación sino en la semiosis, la proliferación de posibles significados. El poema escrito con ese lector en mente, a su vez, privilegia la paradoja, la abstracción y la resonancia, para invitar lecturas variadas y complejas.

En el segundo capítulo, Higashi parte de las ideas del crítico y poeta mexicano Gabriel Zaid para perfilar una “crisis cultural” caracterizada por un público lector que no tiene las herramientas simbólicas para enfrentarse al reto que le plantea el signo en rotación. Describe un círculo vicioso en que la escasez de lectores, la preferencia de la mayoría de ellos por la novela y la ausencia de una crítica profesional (académica o no) lleva a los poetas a escribir para un público ultraspecializado compuesto por los poetas mismos. El resultado es una poesía solipsista, a la que “el público lector frecuente poco y, cuando lo hace, vuelve de ella con lesiones en su autoestima” (156).

Los capítulos iniciales sientan las bases para el tercero, en que Higashi llega al que para él es el factor determinante para entender la producción poética contemporánea en México: el sistema de apoyos públicos a la creación artística. Dicho sistema, instaurado en 1988 por el gobierno

neoliberal de Carlos Salinas de Gortari y defendido por el círculo de escritores de la revista *Vuelta* (presidido por Paz), instauró una política cultural basada en el mecenazgo, diseñada no para garantizar el derecho ciudadano a la cultura sino el derecho romántico del escritor a la libertad y la autonomía. Como consecuencia, “la poesía crece en un invernadero al calor de fondos públicos y sin advertir, en muchos casos, su situación privilegiada y mucho menos la grave carencia irresuelta de condiciones sociales generales para el verdadero repunte de la poesía” (210). Al convertir la escritura en una competencia entre autores por el reconocimiento de sus pares y la asignación de becas y premios, el sistema de estímulos estatales incentivó la dispersión estética y complejización barroca que, de acuerdo con Higashi, caracteriza el entorno fragmentado de la poesía mexicana actual.

A partir de las ideas resumidas hasta ahora, *PM / XXI / 360°* plantea un panorama extenso y a veces caótico de la escritura de poesía en el México del siglo XXI, y desarrolla lecturas detalladas de las obras de poetas muy diversos: Paula Abramo, Julián Herbert, Sara Uribe, Heriberto Yépez, Maricela Guerrero... Es tan tentador como imposible revisar aquí sus propuestas específicas respecto a cada uno de ellos. Baste decir que Higashi crea un aparato crítico poderoso que genera lecturas perspicaces al igual que algunas un tanto reduccionistas. Dado el volumen del libro, la ambición omnívora del autor y su adhesión a un modelo tradicional de crítica literaria, era imposible que fuera de otro modo. Se necesitan otros estudios, que partan de otros acercamientos, como la sociología bourdieusiana, ecocrítica o, muy especialmente, crítica feminista, para matizar el panorama general y las lecturas específicas que Higashi propone. Ese es el trabajo que queda por hacer.

Fernando Bañuelos, New York University

Hernández, Paola S. *Staging Lives in Latin American Theatre: Bodies, Objects, Archives*. Evanston: Northwestern UP, 2021. 232 pp. ISBN 9780-8101-4337-1

Paola S. Hernández’s dynamic study, *Staging Lives in Latin American Theatre: Bodies, Objects, Archives*, examines the way artists stage auto/biographical content as a response to our post-truth era and ever expanding virtual “realities.” Focusing on Latin America, Hernández intervenes in foundational theatre of the real scholarship that has predominantly privileged Western geographies. Additionally, by expanding upon Diana Taylor’s definitions of archive and repertoire, Hernández offers a nuanced reading that situates the body as a medium “through which other stories get told and retold,” blurring the lines of fact and fiction (2). Via her thoughtful consideration of “personal objects-turned-props,” Hernández reconceives archival materials as lively mechanisms capable of reorienting perceptions of the past, sometimes even resulting in measurable social change. Informed by Jane Bennet and Theresa Brennan, *Staging Lives* argues that bodies, objects, and archives become “actants” capable of transmitting energies and affect on and off stage (3). With examples from Chile, Argentina, and Mexico, Hernández’s innovative approach illustrates how Latin American documentary theatre provides a creative outlet for understanding, working through, and imagining alternatives to individual and collective traumas.

Chapter one, “Biodramas: Vivi Tellas and the Act of Documenting Lives,” introduces readers to one of Latin America’s pioneers in bridging visual arts, curatorial practices, and theatre. Departing from Tellas’ conceptualization of the body as a walking archive, Hernández studies how on-stage bodies and their objects foster intimacy and conviviality within the performance space. Hernández highlights Tellas’ Biodrama cycle (2002-Present) and Proyecto Archivo cycle (2003-

2008) as performance endeavors rooted in the artist's own theory of documentary theatre. As Hernández details, Tellas refers to her concept as el Umbral Mínimo de Ficción (UMF: Minimal Threshold of Fiction), meaning the theatrical qualities that exist beyond the theatre production and the friction the artist perceives between fiction and non-fiction (15). In centering her practice around this philosophy, Tellas welcomes failure as part of the creative process, hence also broadening definitions of "actor" to include even animals. Tellas' collaborations with artists, like German-based Rimini Protokoll, and everyday citizens, serve to tell quotidian stories often overlooked or ignored. Honing in on three pieces, *Mi mama y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), and *Escuela de conducción* (2006), Hernández showcases the connections "between family, friendship, and work" that resonate on the individual and collective level (42).

"Reenactments: The Autobiographical at Play in Lola Arias," considers Arias' artistic take on performing traumatic memories of the past. Hernández analyzes two trilogy series: the first explores the familial relationships between children and parents in post-dictatorial Chile and Argentina in *Mi vida después* (2009), *El año en que nació* (2012), and *Melancolía y manifestaciones* (2012), and the second considers the lasting impact of the Falklands/Malvinas War in *Veterans* (2014), *Campo minado/Minefield* (2016), and *Theatre of War* (2018). Hernández underscores how Arias' presentation of the "autobiographical mode is framed by constant doubt," whether as theatre, video installation, or documentary film (52). Differences in genre aside, Arias consistently relies on witnessing and recollection to create reenactments that build "a story through collective memory" (53). Her work is also defined by "the search to destabilize the authority of the archive using a playful approach" that reinforces the very real vulnerability of the person onstage and upends the supposed truth inherent in the archival materials that inform the way we think about a traumatizing past (62). Hernández reminds us that within this uncertainty, the bodies and objects on stage activate relationships and comradeship that can facilitate the healing process or even change laws.

Chapter three, "Shadows of the Real: Teatro Línea de Sombra" focuses on Mexico and one of its most provocative documentary theatre groups, Teatro Línea de Sombra (TLS). TLS collaborates with visual artists, musicians, digital specialists, and graffiti artists to create "visual and corporeal poetics that destabilize traditional approaches" to theatre, the archive, and history (107). Focused on *Amarillo* (2009), a piece that depicts the hardships of crossing the U.S./Mexican Border, *Baños Roma* (2015), which weaves the story of former boxer Mantequilla Napoles with the violence that plagues Ciudad Juárez, and *El puro lugar* (2015-2016), a site-specific installation that reveals Veracruz's history of violence, Hernández stresses how the symbiotic, affective relationships between objects and the actors' bodies shed light on the individual and collective experience of Mexico's marginalized (115). These works emphasize how TLS thinks of human rights as linked to the conviviality of theatre as well as the group's community activism, such as building a chapel in the border town of Altar, Sonora or renovating Napoles' gym. As Hernández attests, through on-site engagement and on-stage performances, TLS pushes the boundary of documentary theatre, creating works that intertwine the stories of Others, physical geographies, and the artists themselves.

The final chapter, "Memory Sites: Guillermo Calderón's Excavation for the Truth," accentuates how the Chilean dramaturg uses theatre "as a forum for political debate" regarding human rights abuses, memory politics, and impunity (132). Via three works, Hernández contends that Calderón does not focus on "the stage, props, or even actors' movements but, rather, language" as malleable archive and actant (132). In *Villa+Discurso* (2011) three actors, all named Alejandra, debate, sometimes incoherently, the future of former torture site, Villa Grimaldi. During the second half, the women take turns reciting former President Michele Bachelet's story of abuse during the

Pinochet era. The mixture of Bachelet's words and fictionalized contradictory remarks make for a humorous and confusing discourse on how Chile understands its own past. *Escuela* (2013) proposes the need to inform and train the post-dictatorship youth in the ways of guerrilla tactics with insights from former leftist militant, Jorge Mateluna. When Mateluna was later charged and sentenced for a crime Calderón is convinced he did not commit, the playwright penned *Mateluna* (2016) as an attempt to prove the former guerrilla innocent. As Hernández shows, Calderón's plays prove documents are fragile, yet didactic, tools that reconfigure affective bonds beyond the stage.

Staging Lives demonstrates how Latin American documentary theatre creatively responds to "shifting paradigms of truth, reality, and information" (161). Hernández's groundbreaking work highlights how artists intentionally blur fact and fiction and disrupt limits of the archive to activate personal, social, and political innerworkings of memory on and off stage. Balancing examples of documentary practice and theatre theory, Hernández offers an impressive historical analysis of the genre's transformation across geographies. Moreover, in centering her investigation on the ingenuity of practitioners in the Global South, *Staging Lives* is a critical contribution to the field of theatre studies, often dominated by the Global North.

Christina Baker, Temple University

Lamas, Carmen. *The Latino Continuum and the Nineteenth-Century Americas: Literature, Translation, and Historiography*. Oxford University Press. 2021. 304 pp. ISBN 9780-1988-7148-4

In *The Latino Continuum and the Nineteenth-Century Americas: Literature, Translation, and Historiography*, Carmen Lamas offers a creative approach to Latino/a intellectual production in the United States during the 19th century. Lamas understands the Latino/a identity continuum as an "identity that is not entirely Latin American and not entirely US American. Nor is it merely transnational, which is ultimately still tied to the geographical/spatial; rather it is identity that simultaneously occupies multiple spatialities while inhabiting and crossing diverse temporal moments" (5). Lamas demonstrates that the intersection of the many elements that compose the Latino/a identity, such as the political, the linguistic, the cultural, the religious, have been underexamined or overlooked. The author gives an adventurous reading of an array of cultural products such as novels, essays, historical texts, and translations that reflect the situation of Latino/a intellectuals who lived in the US.

Lamas' concept of the continuum de-centers the notion of US American or Latin American literature, as these 19th century Latino/a productions configure a new sensibility based on particular experiences and textual productions. Lamas argues for the continued relevance of such *continuum* texts, which continue to create a new historiography that moves beyond Western thought. Lamas approaches the archive audaciously, establishing and reconsidering relations between Latino/a intellectuals and their context in the US, while bringing an archive written mostly in Spanish to the light of the present for anglophone scholars and readers.

This book pays particular attention to Cuban thinkers, showing how their interactions and intellectual productions reflect and respond to the political and intellectual context of the US and Latin America.

The authors studied in the *The Latino Continuum* are excellent illustrations of the complexity of the relation between the US and the independent or soon-to-be independent Latin American nations, as well as the Latino/a intellectuals exiled in or emigrated to the US. The list of authors analyzed ranges from the well-known to the overlooked: Félix Varela, Miguel Teurbe Tolón, Eusebio Guiteras, José Martí and Martín Morúa Delgado. These intellectuals are crucial vectors for understanding the diversity of ideas published by Cuban intellectuals in the US during the Cuban war of independence. These authors express their ideas through essays, novels, speeches, public debates, and translations. In all of these works, Lamas unveils the many layers and intersectional problems or “archival juxtapositions” (12) that the authors addressed and the many forms in which they dialogued with anglophone and Spanish speaking audiences within and beyond the US.

Chapter 1 analyzes the figure of Catholic priest Félix Varela, who played a crucial role in theological debates and was a central figure in the secularization of the public education in New York. Lamas brings to light debates in which Varela advocated for Catholicism in the US, denouncing the limited religious freedom enjoyed by Irish, German, Italian and Hispanic immigrants who practiced that faith in a nation where Protestants were a hegemonic group. Varela also contributed to political thought by translating Thomas Jefferson's *Manual of Parliamentary Practice* as a way of presenting a parliamentary model for Latin American governments.

Chapter 2 studies Miguel Teurbe Tolón. Lamas goes beyond the well-known writing of the author to show how his ideas that promoted Cuban independence informed his works as a translator. Miguel Tolón translated Emma Willard's best seller *Abridged History of the United States, or Republic of America*. He intended this translation as a tool for English speakers to learn Spanish. Tolón also translated for Spanish speakers of the new territories, as well as audiences abroad. He redefined the relation between Spanish speakers in the US territory and recreated a historiography with his translation.

In Chapter 3, Eusebio Guiteras' translation of the Johann Netvig *Descripción Geográfica* converts a historical text into a cultural device that is capable of connecting the Spanish colonization to the history of the US, the history of the Southwest border, the cultural place of the Latinos/as in the US, as well as the role of the Catholic Church in Cuba. At the same time, the translation itself creates a new archive. This translation becomes pertinent in the context of the US-Mexico war and the Apache Wars. Lamas explains in detail how this translation was intended to transform American society by prompting North Americans to reflect on their history, particularly their relation to indigenous people and the institution of slavery.

Chapter 4 begins with a reminder of how problematic José Martí's perception and conceptualization of Black people were in his famous essay “Nuestra América” and his novel *Amistad funesta/Lucía Jerez*, where Martí largely fails to acknowledge the Black presence in a positive manner. Here Lamas introduces the Black Cuban writer Martín Morúa Delgado, to establish a brilliant contrast with the figure of Martí. Morúa lived in the US and was influenced by American authors. He also read out loud for the workers in a tobacco factory. Morúa had in mind a general public, but also designed his novels with historical and textual markers that could be codified by Black readers. His intention was to transform Black readers and empower them by placing them in his novels as the foundation of the continent.

Chapter 5 further analyzes Martín Morúa as a translator and an essayist. Lamas points to how Morúa strategically translated Jon Relly Beard's *Toussaint L'Ouverture: a biography and autobiography*. In his essays Morúa urges an understanding of the slave uprisings in the Americas as political acts, and not as mere reactions. In his translations and essays, Morúa's work attributes

political agency to the slaves, and he proposes the slave experience of political resistance as a model for redeeming the black and oppressed people in the Americas.

Carmen Lamas concludes that it is necessary to acknowledge and to include the Latinx authors in the study of the American Literature as well as in the field of World Literature. The authors that Lamas analyzes offer new ways to envision the Americas and to understand a very complex historical and cultural process where the Latino/a contributions have been overlooked.

Enrique Chacón. Southern Oregon University

Moraes Medina, Mariana. *Turistas intelectuales. Viaje, política y utopía en María Rosa Oliver y Ezequiel Martínez Estrada*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020. 307 pp. ISBN 9786-0730-3065-6

Os estudos históricos e literários se beneficiam com mais um lançamento de livro que traz uma excelente pesquisa sobre o tema das viagens e viajantes. *Turistas Intelectuales. Viaje, política y utopía en María Rosa Oliver y Ezequiel Martínez Estrada* foi escrito pela uruguaia Mariana Moraes Medina, que realizou este trabalho originalmente como uma tese de Doutorado defendida em 2015 na Universidade de Navarra, sob orientação de Javier Navascués. A publicação em formato livro se deu recentemente, em 2020, pelo Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales (CEPHCIS), da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que agregou este novo título na série “Viajeros”.—o relato de viagem—se desenvolveu nas últimas décadas. Se os relatos de europeus vindos à América no período colonial e no século XIX foram foco primordial das pesquisas até os anos 1990, as análises passaram, a partir de então, a abarcar diferentes situações, como os textos contemporâneos, do século XX, os relatos de mulheres e os escritos de autores oriundos das “margens”. Este livro trata justamente de escritores argentinos—María Rosa Oliver (1898-1977) e Ezequiel Martínez Estrada (1894-1964)—, que se deslocaram para diferentes regiões do planeta, mas principalmente para os países socialistas na primeira metade do século XX. União Soviética, China, Cuba são exemplos. Também destaca passagens pelos Estados Unidos e Suíça, mas a marca segue sendo a de autores que tiveram uma identificação com a esquerda. Assim, a pesquisa se inscreve nessa abertura de leque para diferentes possibilidades de abordagens dentro dos estudos sobre viagens. Além disso, instiga a curiosidade dos leitores que se interessam não só por viagens, mas por América Latina (especialmente Argentina), pela produção intelectual neste país, pelas relações dos intelectuais com a esquerda e pela experiência dos mesmos em países que fizeram a revolução e buscaram desenvolver regimes socialistas.

O trabalho é resultado de viagens da própria pesquisadora a diferentes países e de um mergulho em diversos arquivos e fontes já publicadas e também inéditas, tanto de Martínez Estrada quanto—e principalmente—de María Rosa Oliver. Esta personagem, menos conhecida e estudada, também torna o trabalho merecedor de destaque, pelo ineditismo. As fontes utilizadas foram escritas entre as décadas de 1930 e 1970, quando os autores produziram grande parte de seus textos, mas Mariana Moraes Medina também incorporou escritos publicados postumamente. Relatos, cartas, ensaios, memórias são mobilizados para investigar os périplos desses intelectuais a vários países.

O livro dedica a primeira parte às viagens de María Rosa Oliver e a segunda parte às de Ezequiel Martínez Estrada. Sem precisar forçar os entrelaçamentos, a autora consegue naturalmente mostrar o que une esses dois intelectuais. Além de serem argentinos e de terem viajado praticamente no mesmo período, ambos partiram ou bem de um universo social

privilegiado ou bem de uma posição político-ideológica liberal, e migraram suas atenções, seus interesses, sua dedicação a perspectivas políticas progressistas, à esquerda, elaboradas em favor e em nome dos grupos desfavorecidos. Viveram o momento da Guerra Fria, em que as opções políticas se encontravam também de alguma maneira delimitadas por esferas de influência dos países centrais no capitalismo e no socialismo. Também interferiu na produção desses intelectuais o contexto argentino, marcado pela presença do peronismo, em relação ao qual existiram frequentes tensões, sobretudo por parte dos intelectuais.

A adesão dos intelectuais estudados às perspectivas de esquerda fez com que se engajassem em programas de turismo institucional promovidos por governos dos países socialistas visitados. As contradições sociais e políticas que presenciaram ali foram, muitas vezes, obscurecidas pelos comitês de recebimento. Os questionamentos que possivelmente poderíamos esperar desses autores—chamados, no livro, de *intelectuais*—, nem sempre se fizeram presentes. Mariana Moraes Medina alude a uma certa ingenuidade ou a uma espécie de “miopia” desses autores, ao não identificarem ou não trazerem à tona as limitações impostas por uma espécie de dirigismo político-ideológico que os afetava.

Esta questão do dirigismo político presente nessas viagens, aliada à reflexão sobre o título do livro de Moraes Medina—“*Turistas intelectuales*”—, deixa ao leitor uma pergunta: até que ponto esses termos são compatíveis? Aderindo tão fortemente ao *turismo* oficial desses países e calando-se em relação às contradições neles presentes, teriam os autores conseguido manter os compromissos que, sob certa acepção, os *intelectuais* poderiam ou deveriam manter, como a reflexão crítica ou a liberdade de pensamento? Este livro nos coloca, então, a pensar sobre os limites entre militância e reflexão crítica por parte dos intelectuais.

Difícil elencar os tantos e tão vastos aspectos levantados por este livro. Sem ter esta pretensão, vale a pena apenas comentar os desfechos vividos pelos dois autores estudados aqui. Eles se referem às experiências de María Rosa Oliver e de Martínez Estrada em Cuba. O livro nos dá a oportunidade de conhecer a leitura que Oliver faz de Cuba revolucionária, principalmente a partir do encontro com Che Guevara, expondo uma visão espiritualizada de Cuba socialista, algo que se associava ao cristianismo primitivo. Trata-se de uma leitura utópica que diz muito dessa personagem, principalmente em relação à sua formação e sua origem abastada. Apesar de sabermos ser uma leitura projetiva e distante da realidade, pareceu-nos uma interpretação “criativa” da revolução. Por outro lado, a experiência de Martínez Estrada é dura e dramática. Como ficamos sabendo ao ler o livro, ele trabalhou arduamente, depois de sua “conversão” à esquerda, em prol do regime cubano, e quando voltou à Argentina, sofreu uma espécie de ostracismo por parte das lideranças cubanas, conseguindo manter pouco ou nenhum contato com a ilha.

Para concluir, cabe afirmar que se trata de um livro denso e fruto de uma pesquisa de fôlego, que levanta aspectos envolventes de uma história ainda muito próxima de nós. O envolvimento se torna maior quando sabemos que a guinada de Martínez Estrada à esquerda teria se dado depois de uma reclusão doméstica de cinco anos por causa de uma doença de pele. Foi depois desse “retiro” que o autor saiu modificado do ponto de vista político-ideológico. Por esse aspecto da vida pessoal – que não é o foco central do livro –, conseguimos estabelecer uma conexão entre sua vida material, seus projetos e o impacto das suas escolhas. Na seara dos aspectos pessoais e, dentro deles, das doenças (que, como afirmado, não é central no trabalho), María Rosa Oliver também passou por fatos marcantes em sua trajetória biográfica. Foi vítima da poliomielite na infância. De que maneira essa e outras contingências poderiam ter levado essa mulher de origem abastada a participar de perspectivas oficialistas da esquerda e ainda a optar por um caminho político que foi

de dedicação aos povos necessitados? Estas são hipóteses que ficam permeando a imaginação do leitor ao fim deste interessante trabalho que, sem dúvida, passa a ser uma referência para os estudos sobre as viagens no século XX.

Stella Maris Scatena Franco, Universidade de São Paulo

Moraes Medina, Mariana. *Turistas intelectuales. Viaje, política y utopía en María Rosa Oliver y Ezequiel Martínez Estrada*. Mérida: UNAM, 2020. 307 pp. ISBN 978-607-30-3065-6

Este libro ausculta las condiciones de politización de la élite liberal argentina y explora las transformaciones de la conciencia y la función social del intelectual, en el lapso que va desde la Segunda Guerra Mundial a la Revolución cubana, a través de las experiencias viajeras de dos de sus figuras destacadas: María Rosa Oliver (1898- 1977) y Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964). El origen del libro de Moraes Medina es su tesis doctoral dirigida por Javier de Navascués, en la Universidad de Navarra (España). Se vertebrará a partir de tres capítulos, una introducción, las conclusiones y un listado bibliográfico en donde se destacan los textos inéditos. El primer capítulo versa en torno a la caracterización del viaje emprendido por ambos escritores—turismo ideológico—en diálogo con la tradición viajera en la literatura argentina. El capítulo segundo gira en torno a la perspectiva de Oliver en relación a sus viajes por EEUU, China, Rusia y Cuba, y se sitúa entre el panamericanismo de la Buena Vecindad y el latinoamericanismo de signo tercermundista. “A fin de cuentas, los años de contacto con la América entera en Washington y los viajes ‘semidiplomáticos’ que le encargara el panamericanismo la ayudaron a forjar una visión de conjunto, identidad y proyecto común continental que verá sublimado en la Revolución cubana”, expresa Moraes Medina (81). En el capítulo tercero, la autora propone leer la inflexión particular que Martínez Estrada—definido como un pasajero en trance—le imprime a sus viajes y a sus textos. Hará uso, para tal fin, de interesantes documentos, cartas, notas, relatos, así como también de un inventario de sensaciones, percepciones y reflexiones desde donde el sujeto escriturario construye su proyecto.

En rigor, en los itinerarios intelectuales de ambos escritores, que estuvieron ligados a la revista *Sur*, se puede observar una cierta transformación en el carácter mismo del viaje acometido. De alguna manera, se produce un pasaje entre el viaje cosmopolita ligado al ocio de las élites argentinas, por un lado, y una práctica política de intervención y de toma de posición a través del viaje, por otro. Ese comportamiento ideológico de Oliver y Martínez Estrada se construye a partir de fisuras y superposiciones que resquebrajan (o reconfiguran) el cosmopolitismo y lo convierten luego en la década del treinta en internacionalismo. Este viraje también tendrá repercusiones en relación a los sitios visitados. El desplazamiento se gestará al calor de la utopía, es decir, se podrá constatar una creciente tendencia a desplazarse a aquellos territorios en donde se veía encarnada la utopía (277): Estados Unidos, Suiza, la Unión Soviética, la China maoísta y la Cuba de Fidel, a medida que pasaban los años.

Un halo de cierta ingenuidad caracterizaba a Oliver en sus visitas a los diversos países que el libro va detallando: “ese estado de bondad natural, de inocencia infantil suele ser una constante en las estrategias de representación de aquellos pueblos con los que Oliver se comprometía políticamente, lo que abarca desde los Estados Unidos de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo ruso y chino y, finalmente, el cubano. Sin duda, al dar con una utopía, la autora se entregaba a su defensa, que era, en el fondo, la defensa de su propio deseo de creer” (112).

El volumen reconstruye así una nutrida producción de testimonios de viaje, relatos inéditos, olvidados o poco atendidos por la crítica literaria y cultural. En estos viajeros, la invitación a *ver* llevaba implícito otro gesto, según Moraes Medina, el de *hacer ver*, esto es, el de testimoniar. A fin de cuentas, son viajeros militantes de causas que tomarán diversas tonalidades a lo largo de los años. Por ejemplo, a principios de los años cuarenta, Oliver trabajaba al servicio del panamericanismo estadounidense y se autopercibía, podríamos decir, como un agente político ideológico. Concebido entonces como activismo internacionalista, el viaje hundía sus raíces en la función del intelectual como mediador y constructor de la legitimidad del poder. En Martínez Estrada, por su parte, Moraes Medina nos muestra una perspectiva marcada por tensiones y ambigüedades entre el orden conservador-oligárquico y el progresismo cultural que se materializará luego en un “viraje de la élite al pueblo” (279).

Ahora bien, otro dato que interesa subrayar es que el texto recorre episodios viajeros de estos dos escritores basculando entre textos editados e inéditos. En efecto, Moraes Medina realiza un relevante trabajo archivístico que incluye los textos inéditos de Oliver alojados en la Universidad de Princeton y los de Martínez Estrada que se encuentran bajo la custodia del Archivo de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada en la ciudad de Bahía Blanca (Argentina). De igual modo, la autora exhuma textos olvidados o menores de estos turistas intelectuales: tanto aquellos producidos en la esfera privada como los pensados para su publicación constituyen un valioso testimonio de las tensiones ideológicas que atravesaban a ambos escritores. El entrecruzamiento privilegiado entre un vasto archivo de referencias y una atinada selección de las piezas va configurando aquello que la autora propone denominar como turismo ideológico y que parte de la operación sistemática de cotejo entre el lugar de origen y los diversos sitios recorridos, gesto distintivo, por cierto, de la literatura de viajes. Según la percepción de Oliver, por citar un ejemplo, la Unión Soviética aparecía como un oscuro y temido enigma para Occidente; China, en cambio, era un mundo de misterios milenarios y, al mismo tiempo, de absoluta renovación a sus ojos.

Como decíamos, el volumen reconstruye ese cambio que Oliver y Martínez Estrada realizaron desde la derecha a posiciones más de izquierda. Esa conversión ideológica hacia la izquierda se hace visible tanto en sus obras como en las redes intelectuales a las que se integraron, según se puede observar también a partir de sus memorias, epistolarios y otros papeles de archivo, por ejemplo. En efecto, ese cambio ideológico, en el arco que va desde la Segunda Guerra Mundial a la Revolución cubana, se puede examinar, como apuntábamos más arriba, poniendo el foco en los diferentes países que visitaron.

Los textos trabajados permiten profundizar en los intereses ideológicos de los autores, así como en las principales tensiones que asumieron en su intento de tomar posición, de hacer frente al cambio de paradigma político y cultural que los hizo replantearse el vínculo entre intelectuales y pueblo. Y en este sentido, los textos puestos en consideración pueden pensarse también como relatos de conversión político-social. A modo de ejemplo, citamos las ilusiones y los desengaños con la política de buena vecindad de Roosevelt por parte de Oliver.

Dos cuestiones más para finalizar. Por una parte, cabe destacar que el volumen se publicó bajo el sello de la Universidad Autónoma de México y forma parte de la Colección Sextante, especializada en literatura de viajes y coordinada por Carolina Depetris. Por otra parte, como hemos intentado expresar, el libro nos remite a un campo conceptual actual y cuestionador, la constelación siempre inquietante de la literatura de viajes o, más precisamente, del relato de viajes en particular. En este sentido, *Turistas intelectuales...* constituye un aporte fundamental al estudio de la escritura del viaje político-cultural en Latinoamérica, consolidando un fructífero diálogo entre la historia intelectual y la historia literaria de una parte del continente.

Dra. María Florencia Antequera, Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Arg.)
Universidad Nacional de Rosario, Universidad Católica Argentina

Morejón, Nancy. *Madrigal para un príncipe negro*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020. 24 pp. ISBN 9789-5926-0 [faltan los números restantes]. [El texto se encuentra disponible en línea: <https://afrocubanas.com/wp-content/uploads/2020/10/Madrigal-para-un-principe-negro.pdf>]

Resulta arriesgado y difícil escribir un poemario que reelabora, como profunda experiencia poética, un crimen atroz con implicancias políticas descomunales como ha sido el asesinato de George Floyd. La brevedad del texto colabora con la penetración de su intensidad creativa y su impacto vigoroso sobre los lectores. Sin dudas, el riesgo de hacer un texto predominantemente politizado e incluso propagandístico, al entremezclarse denuncia y poesía, ha sido magistralmente transitado y superado por Nancy Morejón. La intersección del mundo histórico y horroroso de la esclavitud con una consustanciación poética penetrante y sutil, ha producido poemas como “Mujer negra”, “Amo a mi amo”, “Madrigal para cimarrones” y “Negro”, textos que constituyen alegorías nacionales de la cubanidad, incrementando la dimensión estética y dejando aflorar a sus superficies los contextos históricos y sociales. Estos textos amplían el público lector, el cual puede, hasta cierto punto, ignorar previamente aspectos de la historia revelada en los poemas.

Madrigal para un príncipe negro se vuelve, tal vez, más densamente simbólico y complejo que los poemas mencionados y apunta a un lector que conozca la historia transformadora a partir de la cual se configura. Pareciera enfocarse sobre crímenes e injusticias históricas puntuales, sin embargo, las re-articula y las representa con un nivel de abstracción y simbolismo que las vuelve augurios universales de un futuro recuperado:

Esas hojas, en su ritual verdor,
irán cayendo hacia la tierra firme de sus ancestros, [...]

El título mismo del cuaderno es parcialmente autorreferencial (“Madrigal para cimarrones”, “Negro”) y, evidentemente, universaliza al personaje de George Floyd, quien debe ser celebrado en un madrigal (compleja pieza musical euro-renacentista) en tanto “príncipe negro”. “Príncipe” refiere a muchas “realidades”, pero resaltan en el poemario las etimologías latinas de principiar, principal y principios. La tragedia de Floyd resulta, a la vez, el evento radiante de un nuevo principio que altera radicalmente las relaciones entre los seres humanos.

El 25 de mayo de 2020 George Floyd fue asesinado, de una forma cruel, absurda e inmotivada por Derek Chauvin, oficial de la policía de Minneapolis. El movimiento “Black Lives Matter”, fundado en 2013, adquirió una visibilidad sin precedentes, en tanto una parte considerable de la población estadounidense dejó de ver como meta ultra-radicalizada o irrazonable la idea de desfinanciar los aparatos policiales e incluso el ejército. El asesinato de Floyd inspiró una ola de protestas heroicas e irrefrenables que alcanzaron una dimensión literalmente planetaria.

A partir de estos hechos, corporizándolos y a la vez, distanciándose de ellos, la poeta reformula un discurso creativo y revelador. Es importante considerar que el poemario coincide en el tratamiento del referente con una multiplicidad de tipologías discursivas: discurso periodístico, histórico, político, y pintura mural, al menos. ¿Cómo hace Nancy Morejón para redimensionar este referente en la pluralidad discursiva de su texto agregando un significado relevante y fundacional?

El libro entero es la ejercitación de una justicia poética y una reconfiguración simbólica permanentes que disuelven el significado de la lógica “caníbal” del racismo.

El poemario se divide en una nota en prosa “Al lector” y doce poemas breves. El yo poético transita expresivamente por una pluralidad de personas gramaticales remarcando la amplitud comunitaria del texto. En la nota introductoria la autora hace una referencia al asesinato y a la historia de violencia sufrida por el “pueblo negro en los Estados Unidos [...] junto a inmigrantes de diversos orígenes, provenientes de numerosas latitudes” (7-8). La mención pluralista de figuras tales como Sojourner Truth, Martí, Walt Whitman y Emerson, y de la esencialidad de “nuestra condición humana” (7-8), predice un poemario donde el ataque racista y la brutalidad policial se subordinan al significado superador de la condición humana. De este modo Derek Chauvin ocupa muy poco espacio en el libro: es el asesino, el caníbal, la crueldad, el verdugo, el “abuelo de Jim Crow”, la inhumanidad absoluta:

sin laurel, sin aliento y sin voz,
eternamente. (10)

Otro procedimiento que multiplica los escenarios referenciales y la enunciación poética es citar una obra de arte preexistente con el título de un poema de la serie. “Balada de Emmet Till” (1962) es una canción conmovedora de Bob Dylan pero es, sobre todo, la historia espantosa del adolescente torturado y asesinado en 1955 y arrojado al río en Money, Mississippi, que tanta repercusión política y cultural produjo. “Orfeo negro” apunta a la exitosa película de Marcel Camus (1959), la obra teatral de Vinicius de Moraes (1956), las favelas y el carnaval de Rio, pero sobre todo a la productividad humana del mito de Orfeo y Eurídice:

Tu muerte ha inventado una brújula
incrustada en un mapa de jarcias [...] (16).

Alejandro Solomianski, California State University Los Angeles

Nogales Baena, José Luis (coord.). *I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020. 335 pp. ISBN: 9788-4472-2939-0

La antología crítica sobre la obra de Mario Levrero coordinada por José Luís Nogales Baena se suma a una serie de publicaciones similares realizadas, especialmente, a lo largo de los últimos años. Más allá de la importancia inaugural que la publicación tiene en el ámbito español, un repaso por las publicaciones más relevantes sobre la obra levreriana puede dar un panorama del interés creciente de la crítica: los números 16/17 de la revista *Nuevo Texto Crítico* (1995) dirigidos por Jorge Ruffinelli; el libro *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)* (1996), de Hugo Verani; el número 10 de la revista *Hermes Criollo* (2008); los intercambios epistolares reunidos en *Conversaciones con Mario Levrero* (2008), de Pablo Silva Olazábal; *Estética del laboratorio* (2010), de Reinaldo Laddaga; la tesis doctoral de Jorge Olivera, *Intrusismos de lo real en narrativa de Mario Levrero* (2010); la antología de ensayos realizada por Ezequiel de Rosso, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Mario Levrero* (2013); la biografía de Mario Levrero realizada por Jesús Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el lenguaje imaginativo* (2013); la recopilación de Elvio Gandolfo de las entrevistas brindadas por Mario Levrero, *Un silencio*

menos. *Conversaciones compiladas por Elvio. E. Gandolfo* (2013); la antología *Caza de Levrero* (2014), realizada por la editorial Rebeca Linke; la antología compilada por Carolina Bartalini, *Escribir Levrero* (2016), entre otros.

El motivo del interés crítico en la obra de Mario Levrero es a un mismo tiempo causa y consecuencia del movimiento que su obra ha realizado de la periferia al centro del canon literario, tanto uruguayo como internacional. Esta explicación parcial de los mecanismos institucionales de la literatura, considerada en la introducción por el coordinador de la publicación, que incluye también las estrategias editoriales de comercialización de la obra (parafraseando al crítico Hugo Verani, Nogales llama a esto “boomcito Levrero”) aborda de forma tangencial el contexto de recepción o las dinámicas de lectura de los nuevos públicos que se han acercado a Levrero. Una limitante para este abordaje parece ser el punto de partida en la noción de “figura de autor” que el biógrafo de Levrero, Jesús Montoya Juárez, se ha atribuido para, paradójicamente, descartar como una posibilidad cierta de abordaje esta inflexión performativa entre vida y obra. Pero acaso, ¿no son los textos levrerianos enmarcados en las escrituras del yo los que han proyectado su obra al público contemporáneo? ¿No parten estos textos levrerianos, en especial, *La novela luminosa*, de una figuración del yo autorial? Rechazar estas líneas interpretativas suena a una defensa de la *autonomía* literaria que poco puede aportar a una comprensión, por ejemplo, de los fenómenos de recepción. Al mismo tiempo, esta postura hace foco en una de las llamativas ausencias interpretativas de este volumen: el lugar de la obra levreriana en el panorama de las escrituras del yo en la literatura hispanoamericana contemporánea.

Al respecto del cambio en la valoración de la obra de Mario Levrero, el apartado “Mario Levrero en la literatura”, de Norah Giraldo Dei Cas, propone una reinterpretación del lugar periférico de Levrero en la literatura uruguaya e internacional para sugerir que su extrañeza o rareza no es tal o, mejor dicho, al igual que ocurre con la obra de Felisberto Hernández, es la propia de las obras que al desviarse de la norma conquistan nuevo terreno para la literatura.

La sección que luego presenta el volumen, “Tácticas de escritura”, es quizás la más ecléctica de la publicación, ya que el corpus de las obras analizadas allí es el menos unificado en relación a las etapas de la obra levreriana. Por un lado, Jesús Montoya Juárez parte de los trabajos de Ramiro Sanchiz y Luciana Martínez sobre los vínculos de la obra de Levrero y la ciencia ficción para analizar, especialmente, las pautas del género que permitirían catalogar dentro de este marco a la novela *Gelatina*. Jorge Olivera, basándose en distintas entrevistas y en sus propios ensayos sobre la “Trilogía involuntaria” (*La ciudad, El lugar y París*), se detiene en las estrategias ficcionales de los libros de cuentos *La máquina de pensar en Gladys, Todo el tiempo y Espacios libres*. María Pía Passetti, a su vez, analiza los elementos paratextuales (en especial, el desmesurado prólogo de *La novela luminosa*) utilizados por Levrero como mecanismos de cajas chinas que *desplazan* los límites de la ficción. Por último, Jesús Gómez-de-Tejada analiza el vínculo entre la literatura policial y la obra de Levrero en la senda de los trabajos de Ezequiel de Roso e intenta una ubicación en el contexto contemporáneo.

La sección “A través del archivo” contiene tres aportes de diferente alcance en lo que refiere a la comprensión de la obra de Mario Levrero a partir del estudio de los documentos organizados bajo la dirección de Pablo Rocca en el archivo del SADIL, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República de Uruguay. Por un lado, Ignacio Dansilio acomete la difícil tarea de ordenar y analizar los diarios oníricos del autor sin citar pasajes del abundante material inédito ni referir conexiones relevantes con la obra publicada. Tomando en cuenta esto, el esfuerzo, de momento, queda en la incógnita. Por otro lado, Luciana Martínez profundiza en sus anteriores trabajos críticos que abordan el vínculo de la obra de Levrero con la

ciencia a partir de la colección de revistas científicas presentes en el archivo. El sólido y fundamental trabajo previo de Martínez tiene en este ensayo más una confirmación de sus investigaciones anteriores que una verdadera ampliación, sin mantener su habitual claridad para desarrollar los complejos aspectos de la filosofía de la ciencia que permiten un acceso orientador al pensamiento del autor sobre la “realidad” y las posibilidades de saber. En muchos sentidos, el trabajo de Carina Blixen, que cierra esta sección y toma como punto de partida la exploración inicial realizada por María José Bon, es el que conjuga con mayor eficacia el relevamiento de los materiales del archivo con las posibilidades de interpretación de la génesis de algunas las obras del autor enmarcadas en las escrituras del yo: “Diario de un canalla”, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

La sección “La veta imaginativa” contiene trabajos de Petra Báder y Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda que repasan, respectivamente, lo “inaprehensible” y lo fragmentario a través de las distintas estrategias que vinculan imagen y palabra durante la etapa de Levrero que abarca los textos de sus primeras obras. La sección se cierra con un ensayo de Diego Vecchio que, a diferencia de los dos anteriores, propone una lectura novedosa en relación a las novelas *Fauna* y *Desplazamientos*. Dejando de lado la posibilidad de lectura intertextual de estos textos en relación a gran parte del *Manual de parapsicología* de Levrero, Vecchio se decanta por una lectura donde un único fenómeno de dislocación perceptiva rige la novela *Fauna* y aborda *Desplazamientos* desde una relación entre el contenido junguiano de la obra y su montaje de collage.

En la sección “La veta de *a diario*”, Raúl Caplán analiza el vínculo entre el humor y la crítica a la modernidad que surge de las columnas de *Irrupciones* de Mario Levrero. Christina Soto van der Plas, por su parte, aborda *El discurso vacío* como obra en proceso que recoge a nivel metaficcional las etapas de su propio surgimiento. Nicolás Campisi analiza *La novela luminosa* centrándose en la postergación como dinámica de escritura y latencia del sujeto contemporáneo. Helena Corbellini cierra la sección con un estudio de *Burdeos, 1972*, que parte de la fusión entre el diario y las memorias.

La sección “Mario Levrero en el recuerdo”, a cargo del crítico y escritor Elvio E. Gandolfo, presenta una serie de perfiles de Levrero que van desde la relación de amistad entre ambos a los juegos de figuración que Levrero encarnó a través de la creación de uno de sus heterónimos más conocidos, Lavalleja Bartleby. Por último, la bibliografía de José Luis González Baena que cierra el volumen pone al día de forma exhaustiva y ordenada el abundante material crítico producido en los últimos años y constituye una guía indispensable para cualquier investigador que se acerque a la obra de Levrero de aquí en más. A su vez, un rápido recorrido por las entradas de la bibliografía permite identificar claramente cuánto de esta nueva publicación tiene de actualización de investigaciones previas y cuánto de auténtica novedad.

Matías Núñez Fernández, Universidad de la República, Uruguay

Ojeda, Iván Monalisa. *Las biuty queens*. Madrid: Penguin Random House, 2019. 126 pp. ISBN 9788-4204-3811-5

Replete with cheeky sass, playful humor, and some not-so-laughable, candid moments of truth, Iván Monalisa Ojeda’s book of short stories, *Las biuty queens*, details the day-to-day experiences and struggles of transexual immigrant prostitutes in the bustling city of New York at the turn of the 21st century. All the stories are first-person accounts of Chilean protagonist, Monalisa. As indicated by their shared name and the blurb on the back of the book, the author and

protagonist are one and the same; yet her narrative focuses more on her friends and the trans community as a unit than herself alone. In fact, Monalisa is the subject of only two of the thirteen anecdotes. Among these is “Biuty queen” in which, while poised in front of a mirror, she becomes Deborah (“with an H”) Hilton in a monologue of self-admiration and pride for the many crowns she is sure to win in the upcoming trans beauty pageants. We learn through the other stories that the sentiments conveyed here are not simply arrogance and self-adoration, nor merely a representation of the reverence all the characters hold for pageants such as Chicago’s annual Miss Continental and their aspirations for earning enough money in the streets to participate in them. More precisely, this haughty tone symbolizes the sense of defiance and trait for resilience that characterize all of Mona’s friends.

Each chapter highlights one of these relationships. Through their unique personalities and the wide range of cultural tidbits they contribute, the characters turn New York into a home away from home, a new space for Latina voices. Among the many presented here is that of Silvia. She is the friend who comforts Mona on the phone as she makes her way to the emergency room after smoking a cheap “nickel bag” of angel-dust-laced marijuana and starts hearing voices that aren’t really there. Always the voice of reason, Silvia is the same friend who curses Mona out for her irresponsibility and dangerous lifestyle when she is sure that Mona has reached the safe zone of the hospital. Another is Vladimir, the Chilean comrade who shows Mona gentle kindness within the hyper-masculine space of the jail after she is busted for prostitution. Concerned for her safety and justice, he schools her on the hierarchies within the jail and helps her understand her legal rights within the prison system, such as her right to shorten her stay by posting bail.

Meanwhile, Maru comes to the rescue by collecting the money to bring her home. Another of the group, Raquel, hosts hormone injection sessions, or “vitamin parties” for the women so they can continue to look and feel beautiful and attract their male clients. Mona’s superstitious Colombian friend teaches her ways to coax the spirits into bringing them good fortune, such as jumping on discarded mattresses in the street—in high heels and all—and pouring a sip of beer on the floor in the spirits’ honor. By the same token, Niña, the Dominican, reads Mona’s tea leaves when she is desperate to learn if her lover will call her soon. Niña’s reading is correct: Mona’s love interest calls her within 48 hours.

Mona learns about their testimonies of hardship, as well. Willie, a silent schizophrenic, witnessed the murder of his mother by his stepfather in Puerto Rico. Diana was abused by her stepfather, and la Rayito still battles with nightmares of the deaths she witnessed while crossing the desert to reach the U.S. Sabrina gets left at the altar by a cold-footed fiancé. In other words, Mona’s is a diverse network of friends fortified by their Spanish-speaking, migrant condition and their abilities to overcome acts of violence and hatred, neglect by the local protective forces, estrangement from their families, economic strife, alienation as immigrants in an industrial urban space, othering by majority social groups, and problems typical of their nocturnal enterprise of prostitution, drag performances, and drug use. Mona’s anecdotes give voice to what is too often a voiceless community, and through them their individuality and beauty shine through. The performer in “Biuty queen,” Deborah Hilton, then, embodies all the characters in Mona’s narrative.

This book has much to offer generalists of Latin American and Latinx Studies and sociolinguists, with its frequent Spanish-English code switching. It is an especially rich site to further distill topics in queer studies and comparative literature. While distinguished by its contemporary pop culture references and emphasis on technology as a means of conducting business, communicating, and exercising agency, *Las biuty queens* has a worthy place among other seminal works of its genre such as those of Reinaldo Arenas, Luis Zapata, José Revueltas, and

Manuel Puig. Its tone is at once shameless and colloquial, recalling Zapata's *El vampiro de la colonia Roma*, as well as elegant and cinematic, sharing characteristics of the dialogue and movie references in Puig's *El beso de la mujer araña*. Akin to the narration in Arenas's *Antes que anochezca*, moments of self-reflection, self-discovery, and epiphany flourish in *Las biuty queens*, though in less interpretive, poetic terms and in a more forthright manner. It does occasionally hint at sadomasochism like that of Revueltas's *El apando*, as the reader gets the sense that Mona holds herself prisoner for days upon days, albeit voluntarily, in a psychological jail of drug-induced stupors and sexual pleasure with multiple people. With most of the characters being involved in sex work, sex talk is indeed present in *Las biuty queens*. Even so, heavy emphasis on eroticism that marks other works of the genre is scarce. Save for one episode with a client named Boridick that is certain to make the unsuspecting reader blush, Ojeda has far more ground to cover than simply shocking the reader with sexually explicit pages of bedroom sessions with clients like those abounding throughout Zapata's *El vampiro*. By contrast, Ojeda's work prioritizes calling attention to the lack of justice for murdered sex workers, and especially those who are transexual, in "Los claveles de Jennifer," the disadvantageous position of foreigners in the U.S. in "En el bote," and the problem of addiction in "Sobredosis" and "Ortiz funeral home," among many other eye-opening themes. In effect, Ojeda's *Las biuty queens* humanizes the subaltern while uplifting and the LBGQTQ voice.

Haley Osborn, Eastern Florida State College

Schmidt-Cruz, Cynthia. *Argentina Noir. New Millennium Crime Novels in Buenos Aires*. Albany: State University of New York, 2019. 292 pp. ISBN 9781-4284-7304-8

Crime has been a foundational topic in Argentine literature since Esteban Echeverría's "The Slaughterhouse" (circa 1839). In *El cuerpo del delito: Un manual* (1999), Josefina Ludmer opened a novel way to analyze nineteenth-century Argentine culture and literature. More recently, Osvaldo Di Paolo Harrison's *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea* (2011) and Roman Setton and Gerardo Pignatiello's *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1970-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (2016) explored Argentine crime literature and popular culture. Belonging to this field, *Argentina Noir* is a remarkable volume (the first in English) that examines eleven Argentine crime novels written in the twenty-first century, out of more than one hundred read by the author. This volume is comprised of an introduction, five chapters, and a conclusion chapter.

The introduction is dedicated to tracing the evolution of detective and crime fiction in Argentina from the late nineteenth century to the twenty-first and explains the differences between the American hard-boiled and its Argentine counterpart. For Schmidt-Cruz, *novela negra* includes stories of both detectives and criminals (xiv). The author cites Argentine writer Sergio Olguín (1967-), who notices that crime fiction has a role "in representing political and social reality in Argentina" (x) to explain the boom of this Argentine literary genre after the year 2000. A crucial section of the introduction is the overview about current practitioners which surveys more than twenty authors as well as festivals dedicated to crime fiction. The author adeptly pursues the argument that many of these novels—set in Buenos Aires—critique and denounce the pernicious effects of Argentina's swift introduction of neoliberalism in the 1990s. Citing José Colmeiro, Schmidt-Cruz contends that the noir novels depict "an unjust and immoral society based on the domination of the powerful over the weak and the rich over the poor through exploitation and

violence” (xvi). Thus, the socio-political features of Argentine society in the twenty-first century, such as the painful legacy of the dictatorship and police corruption are pivotal in the crime fiction novels of this monograph.

The first chapter is dedicated to analyzing the representation of human and drug trafficking and corruption in the novels of Guillermo Orsi (1946-) and Ernesto Mallo (1948-). A discussion of real-life human and drug trafficking in Argentina contextualizes the novels *Ciudad santa* (2009) by Orsi and *Los hombres te han hecho mal* (2011) by Mallo, which is part of a trilogy (narrated in the third person) whose protagonist is Lascano, a sentimental and lone hero. As an honest member of a police force riddled with corruption, Lascano constitutes an exception not only in this novel but also among other detectives of the Argentine noir novel. Deploying gruesome violence, Mallo’s novel deals with the human traffic of a fifteen-year-old from an underprivileged background, a fact that makes the crime more heinous. In *Ciudad santa*, Orsi presents the dark side of “the Paris of South America” as his novel, “a virtual encyclopedia of corruption,” deals with drug traffic and the collusion of the federal police with criminals (31). The author makes the case that in these novels Buenos Aires’ decay is an allegory of a society that has irrevocably lost its core values.

The second chapter, turns to two novels, *El vuelo de la reina* (2002) and *El muerto indiscreto* (2003) by journalists who became writers: Tomás Eloy Martínez (1934-2010) and Rubén Correa, who wrote for *La nación* in the 1990s. Set in that decade—the period known as Menemismo—, these crime novels feature crime journalists who investigate wrongdoings in search of truth and justice, and in the process, uncover illegal deals and corruption. Schmidt-Cruz notes that Correa’s novel is organized around “the classic model of death-detection-explanation” (57) and offers two stories: the story of the crime and the story of detecting. Both novels that could be seen as *testimonios* that denounce political crimes involving fictional Argentine presidents and include captivating female characters (lovers and wives) who threaten the masculinity of the male protagonists.

The third chapter is dedicated to the conspiracy thrillers *Asalto al paraíso* (2002) and *El fiscal* (2015). In the first one by established writer Marcos Aguinis (1935-) a female journalist investigates the bombing of the AMIA that took place in 1992. For its part, *El fiscal* by an author who has used a pseudonym, provides a chronological narrative that recounts to the mysterious demise of Argentine prosecutor Alberto Nisman (1963-2015). *El fiscal* offers a savvy spy working for both the CIA and the Mossad who manipulates a gullible prosecutor. According to Schmidt-Cruz, *El fiscal* critiques the Argentine press for highlighting the most sensational aspects of Nisman’s case, without a deep search for the truth.

In chapter four, Schmidt-Cruz analyzes *Retrato de familia con muerta* (2008) by Argentine lauded writer Raúl Argemí (1946-), and *Las viudas de los jueves* (2005) and *Betibú* (2011) by Claudia Piñeyro (1960-), both of which have been turned into films. All three novels are set in the suburban and upper-middle-class spaces of the country club. Similar to *El fiscal* based on a high-profile case, Argemí’s novel offers a fictional retelling of the death of María Marta García Belsunce. These novels center around the psychology of the perpetrators and the ethical choices that both family and members of a selective community face when confronting crimes. The final chapter explores Juan Martini (1944-)’s *Puerto Apache* (2002) whose sleuth is involved in drug traffic, and Sergio Olguín’s *La fragilidad de los cuerpos* (2012) whose detective is an upper-class female journalist. These novels, situated in marginal spaces, provide a counterpoint to those studied in chapter four. In the conclusion, the author alludes to recent cases of corruption in Argentina and foretells that they will be depicted in future crime novels.

All in all, *Argentina Noir* is an impressive volume, clearly written and well researched. The selection of noir novels includes some that have been analyzed and others that are new for Anglophone scholars and students.

Carolina Rocha, Southern Illinois University Edwardsville

Vaquer Fernández, Kadiri. *Ritos de pasaje*. San Juan, Puerto Rico: la secta de los perros, 2019. 63 pp. ISBN 9781-7023-8850-4

Comienzo con el “blurb” que escribí para la contraportada de *Ritos de pasaje*, libro que he enseñado y leído ya múltiples veces con profunda admiración: *Ritos de pasaje* de Kadiri Vaquer Fernández (n. 1987) es una invitación al viaje, a asomarnos a la ventana de una infancia llena de precariedad, a ver la belleza de sus imágenes de la cotidianidad, del dolor y la vulnerabilidad. La presencia de la madre muerta permea en la mayoría de los poemas, con una voz que rememora ese pasado convertido en sueño, en pecera, en la taza de café negro y espeso. Los espacios poéticos nos transportan a un Puerto Rico, hecho de trazos de recuerdos, a una isla azotada por el huracán, al vaivén de la diáspora y también a una poesía que deslumbra ante un tú que a veces se viste de madre y a veces de isla, de “matria.” “Por crear ese país del recuerdo / nos fuimos del país” (49). La voz poética se convierte en guardiana de los recuerdos de la madre enferma, quien vive de dosis en dosis, y que huye de Puerto Rico, de sus aguacates, del recaó, de la casa azul, como si huyera de sí misma. Kadiri Vaquer Fernández esculpe una poética valiente, elegante, en la que gobierna la metáfora, en la que los poemas en prosa son páginas abiertas de un diario arrojado por la orfandad. *Ritos de pasaje* es un ramillete de poemas, un homenaje íntimo a su madre, a la poesía como cura. Con este libro, Kadiri Vaquer Fernández se enraiza en la poesía contemporánea puertorriqueña.

Me permito reseñar el libro porque este segundo poemario revela una voz poética madura y consciente que lo personal es político, y quería desarrollar con más detalle la lectura que propongo en el blurb. El primer poemario, *Andamiaje* (Ediciones Callejón 2013) recibió el Premio de Poesía Joven: El Farolito Azul (2012), y sitúa a Vaquer Fernández dentro de una generación de poetas puertorriqueños que están redefiniendo el panorama literario caribeño. Como revela la autora en una entrevista colectiva que le hicimos en mi clase graduada de poesía contemporánea en el otoño del 2020, *Ritos de pasaje* tiene grandes tintes autobiográficos, oscilando entre la poesía y la prosa poética, el pasado y el presente, entre Puerto Rico y Estados Unidos, y juega con dirigirse a múltiples destinatarios. El poemario se distingue por una resistencia a los títulos pues los poemas no están titulados. Sin embargo, titula su estructura tripartita: “Duermevela,” “Ritos,” y “Matria.” Los poemas vacilan en ese estado de “in between,” entre el sueño y la vigilia, evocando este desplazamiento que provoca la diáspora. En “Duermevela” también evoca la constante preocupación de la voz poética, quien vela por el sueño de la madre, ya que teme y presiente su muerte. El estado de duermevela de su madre sedada es un motivo recurrente, en donde con mucha sensibilidad nos dibuja la cara vulnerable y frágil de las personas que sufren enfermedad mental.

La estructura es una forma de tratar de darle orden, al igual que su madre, trataba de darle orden a su vida a través de la medicación. La madre tenía los hábitos de sueño muy alterados, y con frecuencia dormía durante el día, y despertaba durante la noche. El primer poema empieza con una imagen enigmática: “En el retrato / la casa era azul / Y tú residías / al otro lado de las horas...” El tiempo, el pasado, se vuelve un país, un lugar al que recurrir. Como plantea el comienzo, el poemario dibuja y desdibuja el retrato de su madre. El “tú” (en este caso la madre) parece vivir

congelada en ese espacio de la representación, en el retrato de la casa azul. Esta imagen un tanto surreal, en donde la destinatario se reside “al otro lado de las horas,” se puede entender también dentro del contexto de la realidad alterada por los anti-depresivos. La personificación de los medicamentos como soldados, la brigada que la ayuda a luchar contra sí misma en la guerra interior que provoca su depresión, describe la cotidianeidad de un paisaje emocional enfermo. Vivir en “Duermevela” ni despierta ni dormida del todo revela ese sin vivir de la madre enferma pero también la angustia de la hija.

Vaquer Fernández emplea un lenguaje onírico que a veces sugiere una conexión con un Puerto Rico dormido o en un estado de duermevela. En el segundo poema de la colección retoma el tono nostálgico “Hasta dormida.../ va por los rastros...” (14). El Puerto Rico que dejaron atrás al mudarse a Estados Unidos es el “país abandonado” pero también es el país de la memoria, del pasado, de la ternura perdida. Las fronteras entre tú y el yo a veces también se difuminan, “sonámbula te veo vagar” (15), ya que no se aclara quién es la sonámbula, en estos poemas en dónde el sueño y la realidad están constantemente entremezclados. Los poemas a veces son cómo pinturas surrealistas en donde los peces se vuelven pájaros, el “tú” se confunde con la madre, el yo, el país o inclusive un posible amante. Es recurrente encontrar una poética de la ambivalencia, donde el poema se torna como un cuadro. La voz poética se asoma a la taza para leer el espeso negro del café (30); ese intento de lectura me recuerda al blanco de las páginas en estos poemas, que Vaquer asocia con el silencio en el texto. El poemario se construye también como una búsqueda de la palabra, un reencuentro con la cura que brinda lo poético, una reconciliación con el vaivén del que vive entre dos países, entre varios espacios temporales: “Vas a la deriva / como un exiliado...” (22) El yo también se identifica con ese tú que parece estar siempre a la deriva, en el espacio liminal, entre metáforas marítimas.

En “Ritos,” la segunda sección del poemario, los poemas en prosa nos introducen a las escenas del pasado de la infancia y su cotidianeidad. En “Duermevela” la isla se describe como un espacio de libertad, entre gallinas, aguacates y recaos. (23) En “Ritos” la isla reaparece pero desde la perspectiva de un yo que se define como sujeto de la diáspora: “Desde las orillas de los canales de televisión” el yo vigila a la isla. El tú en estos poemas (32 y 33) es un Puerto Rico asediado por el huracán María, y muestra el agobio colectivo e individual de las personas que vivimos en la diáspora ante la falta de información sobre los seres queridos que están en la isla. La televisión, las redes sociales, el periódico son las fuentes de información que calman y angustian a la vez, y la voz poética se balancea irónicamente “al borde del sosiego,” ante la incógnita de los efectos del huracán. Su crítica política a la situación colonial y los efectos nocivos en la isla se vuelve evidente: “A partir de hoy levantan el toque de queda / en este país / de rehenes del litoral / de puentes derrotados / y leyes de cabotaje” (33). Los puertorriqueños se encontraron en el otoño del 2017 prisioneros en su propia isla. Sin poder salir, sin acceso a luz, agua, alimentos, medicinas, la situación colonial y las desigualdades sociales se acrecentaron junto a la desconfianza ante los números oficiales de las víctimas. Esa angustia del sujeto de la diáspora se incrementa: “sé que todo este malestar es multiplicado por la / distancia...” (34). La isla en el poema se vuelve empequeñecida, como parte del mapa que parece borrarse con el huracán.

En “Matria,” la última sección del poemario se juntan los dos destinatarios, la feminización de la patria, la madre perdida. La ficción del país del recuerdo, y sus conexiones con su madre muerta, invade casi todos estos poemas en donde lo fantasmagórico reside cómodamente con lo soñado. La poesía la lleva a poder reconstruir esos espacios con “trazos y trizas” (49). “Matria” cuenta la historia tanto del arraigo como del desarraigo, la historia de la madre soltera, quien se fue con sus hijos a Estados Unidos, y después de 14 años decide volver a la isla. También describe

los pozos del alma, el dolor ante la pérdida y la pobreza, y los objetos que acompañan esas estampas del luto, “amuletos, velas...” (51). Este hermoso poemario termina con un impactante poema en prosa ante la muerte de la madre: “Teníamos tan poco en aquel tiempo...” (59). No había dinero ni para el viaje a la isla, ni para una tumba o entierro. Las cenizas solo las pueden poner en la tumba de la abuela. Una tristeza particular invade estos versos ante la desolación, ante la madre muerta que no tiene lápida.

La primera vez que leí este poemario, se lo leí a mi madre, que moría de cáncer, también presa del Alzheimer. Mi madre, quien me enseñó a leer poesía, encontraba en mi voz aliento y a su vez un intento de resignación. *Ritos de pasaje* nos conmovió profundamente, vivimos la lectura de estos poemas de forma íntima, silenciosa. Kadiri Vaquer Fernández nos permite enfrentar los trazos de los traumas encapsulados en la memoria y los sueños, el dolor de la diáspora y de la pérdida de su madre. Las cenizas, que no tienen nombre, ni tumba, ni casa, encuentran su hogar, su vida, su mejor homenaje en estos versos que huelen a azucenas.

Cecilia Enjuto Rangel, University of Oregon

FILM REVIEWS

A media voz, dir. Patricia Pérez y Heidi Hassan. Cuba, España, Suiza, Francia. 2019. Dur. 90 min.

Imágenes distorsionadas, sonidos imprecisos y luego un mensaje en código morse. Alguien trata de establecer comunicación. Así comienza el viaje visual y sonoro que es *A media voz*, documental realizado en 2019 por las directoras Patricia Pérez y Heidi Hassan. Creo que no existe un filme que haya expresado la pérdida, el reencuentro, la nostalgia y la integración en la diáspora de Cuba desde la poesía y la amistad como *A media voz*. En su sensibilidad innegable expone la complejidad de cuestiones como el feminismo, la política, la maternidad y la migración. La sinergia que establecieron las cineastas sirve para contarnos su lado vulnerable desde la memoria, la nostalgia y un incondicional amor por el cine.

Con carácter episódico y epistolar, este filme auto-etnográfico narrado en primera persona, cuenta la historia de dos amigas alrededor de los 40 años de edad que se reencuentran en la diáspora tras haber perdido casi total contacto durante más de una década. A través de video-cartas, las cineastas revisan su relación con su lugar de origen y con ellas mismas. Y al hacerlo describen sus nuevos entornos y retratan momentos privados en sus hogares, con sus parejas, sus mascotas y sus recuerdos. Hassan reprocha a Pérez que la haya dejado en Cuba y haber ocultado su intención de irse del país. Para la amiga que partía, el silencio era necesario. Trataba de esconder el proceso ilegal por el que muchas personas salieron de la isla y cruzaron fronteras durante años. Como confiesan en el relato, ambas mujeres se han codeado con la precariedad cotidianamente desde pequeñas por la inestabilidad económica de una nación exhausta donde han visto desmoronarse los valores con los que crecieron varias generaciones. El documental se alinea así con lo que Laura Marks (2000) ha llamado el cine intercultural o de los sentidos. Un cine que, a diferencia de las percepciones sensoriales privilegiadas en sociedades modernas euro-norteamericanas, no concede supremacía a la visualidad óptica. Las creaciones interculturales hacen hincapié en la experiencia del cuerpo como fuente de memoria individual y cultural. Se logra así una nueva percepción, una *visualidad háptica* o táctil, que es también olfativa, auditiva, multisensorial.

A medio camino entre desplazamiento e integración, Hassan y Pérez han dirigido una de las obras cinematográficas más importantes de la diáspora cubana. Por la enorme inseguridad de su proceso migratorio, el camino de Pérez fue desordenado. Para ella, el reto mayor fue la sobrevivencia. Su viaje de salida definitiva de Cuba le condujo a vivir indocumentada durante años en la sociedad de “acogida.” Cual nómada, trabajó por toda España usando estereotipos de la cubanía—el mojito, el baile, la música popular—para ganarse la vida. Cuando finalmente logró legalizar su situación, se fue a vivir al lado del mar. También compleja, para Hassan la integración a la nueva cultura consistió sobre todo en reconocerse desde el lado profesional a través de la fotografía y el cine. A pesar de ello, sus días se volvieron un ajeteo incesante por intentar salvar la brecha que la distanciaba de su nuevo contexto.

Mezcla entre realidad e imaginación, el filme combina imágenes actuales y de archivo que llegan hasta 1988 cuando las directoras se conocieron en La Habana. Le siguen registros del proceso de filmación de *Hay que saltar del lecho* (2001), tesis de graduación de ambas en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Las cineastas utilizaron el guion sólo como referencia. Rodando y editando en paralelo imaginaron y re-entablaron la comunicación. Para lograrlo, volvieron sobre archivos inéditos que Pérez filmó y guardó durante años y que documentaron las primeras sensaciones corporales de su diáspora: el olor de la madera, el frío de la nieve, el silencio. Por su parte, Hassan se refugió en la fotografía, en crear desde la luz con la cámara.

Presentes en la película, sus autorretratos la desdibujan y fragmentan en espacios domésticos vacíos o reflejando otras identidades como la ciudad y sus amigas. A ese ejercicio intermedial se suman las sensaciones viscerales que provocan los hermosos paisajes de Galicia, las imágenes lánguidas de Ginebra, fotos de adolescencia con amigos y amigas de Cuba, la piscina en ruinas de La Habana. Y todo un panorama sonoro de trenes, aviones, lluvia, sonajeros al viento y canciones infantiles.

Cuando al inicio del filme Hassan se sienta en un banco público de Ginebra, un grafiti en la pared lee "*Smash Patriarchy*" / "Aplastar el patriarcado." Y solo con ese gesto, la película devela con sutileza una perspectiva feminista. Signos de la necesidad de esa destrucción machista, se advierten en varios momentos de la película. En las clases de natación de la escuela primaria, las directoras eran las únicas chicas de la piscina. Y en ese contexto deportivo hipermasculinista comenzó su sororidad. En la adultez, aunque quisieron tener hijos y se sometieron a complejos tratamientos para quedar embarazadas, ambas critican el dogma social que presupone la maternidad como estado necesario para la realización femenina. Al solicitar empleo como directora de fotografía, Hassan miente en su currículum y se hace pasar por Pierre, solo para ser descubierta durante las entrevistas. Y si la discriminación por inequidad de género no fuera suficiente, en cierto momento un hombre blanco suizo corrige su uso de la lengua francesa y pone en duda su capacidad profesional. Pese a todo, Hassan no para de buscar la oportunidad que le haga regresar al cine y Pérez se resiste a definirse en términos nacionalistas.

A media voz es un círculo que no cierra. En tanto las directoras se ponen al centro de la historia y delante de la cámara, la película es un modo de hacer las paces con el trauma de la separación. Pérez y Hassan nos hablan de la amistad, de la construcción de comunidades como única opción para sobrevivir en el desplazamiento y de la importancia de encontrar asideros que nos mantengan a flote. Hacen un cine que resuena donde haya un o una emigrante y donde la experiencia personal alcanza verdadera magnitud universal.

Zaira Zarza, Universidad de Montréal

Sin señas particulares. Dir. Fernanda Valadez. España, México. 2020. Dur. 105 min

Magdalena es una madre mexicana que busca a su hijo, de quien no ha tenido noticias desde hace dos meses. El menor emigró a Estados Unidos a través de la frontera con un amigo, cuya muerte en el cruce es corroborada por la madre al ver la foto de su hijo. Ella acompaña a Magdalena ante las autoridades para encontrar noticias sobre los dos muchachos. Cuando un funcionario le muestra la mochila de su hijo, Magdalena se niega a reconocer que ha muerto, al menos hasta que no reconozca su cadáver. Para ello, se sumerge entonces en un viaje por los sitios más violentos y marginales de México, buscando cualquier pista que la lleve a su hijo. En el camino, se cruza con Miguel, un joven que realiza un viaje a la inversa, luego de haber sido deportado por las autoridades estadounidenses, y que va a reencontrarse con su madre en Ocampo, un pueblo dominado por los narcotraficantes y que se encuentra sumido en la más absoluta miseria y abandono. Cuando Miguel llega a su casa, junto con Magdalena, se encuentra con que su madre no está, y el joven se enfrenta también a la posibilidad de que ella haya también partido a buscarlo, tal como lo hizo Magdalena. Con esta incertidumbre transcurre la película.

Sin señas particulares fue lanzada en noviembre del año 2020 y fue la ópera prima de la directora mexicana Fernanda Valadez, quien también participó en el guión. La cinta, que ganó el premio *Horizontes Latinos* en el Festival de Cine de San Sebastián, se erige, en primer lugar, como

una historia marcada por una profunda tristeza, desesperanza y desolación. Así, desde su escenografía hasta las propias actuaciones de los personajes, no falta nunca el tono austero, hasta en el más mínimo detalle. La dignidad estoica de los personajes principales revela que ni aun en los momentos o lugares más oscuros, la mujer y el hombre mexicano, en general, han dejado de poseer esa especie de dulzura y resignación que tantas veces acompaña a los más humildes.

La directora se propuso, felizmente, conseguir un relato en el que el ritmo del mismo transcurriera lento, así como transcurre la vida, sobre todo cuando nos encontramos ante circunstancias en las que nada depende de uno. Y es a partir de este detalle donde emerge uno de los éxitos de la filmación de *Sin señas...* Los rostros de los funcionarios que en la primera mitad de la historia, atienden a Magdalena, no se muestran al espectador. Como si ellos no importasen pues después de todo, casi nunca pueden ayudar a la madre angustiada y se remiten a repetir las mismas afirmaciones burocráticas de siempre. Con esto, la directora consigue que veamos el lado más despersonalizado y deshumanizador de quienes se supone se encargan de hacer cumplir las leyes.

El espectador se mantiene con la mirada fija en el rostro de Magdalena, quien, quizás por su humilde condición social, expresa en todo momento una actitud obediente, o sumisa. De esta suerte, su actuación es magnífica por cuanto con solo su mirada logra reflejar la profunda tristeza que soporta. Y lo mismo ocurre con Miguel. Cuando Magdalena conoce a Miguel, ella le dice, en una escena: “De espaldas te pareces a mi hijo”, a lo que él le contesta que de espaldas todos nos parecemos. Como una especie de guiño al título de la película, esta escena pudiera entenderse desde la imposibilidad de destacar el carácter único de los seres queridos. Y es que se precisa mucho más que una mochila, o la visión de una espalda, para encontrar realmente las verdaderas señas particulares de una persona.

La fotografía y la música de la película, esta última abordada sobre todo desde los ruidos naturales o sonidos de la naturaleza, contribuyen al dramatismo de un filme profundamente conmovedor, que refleja una realidad diaria, una realidad que es mucho más fuerte de lo que creemos o hemos visto. Los diálogos, aunque cortos y pocos, también aportan esta idea de desamparo, tal vez porque los personajes saben de la importancia de la discreción en el entorno en el que se desenvuelven. Incluso, en el momento en que Magdalena se encuentra con un anciano que estaba en el camión donde iba su hijo, éste le narra lo sucedido en un dialecto que la mujer no entiende. Aunque la hija del hombre le traduce, el espectador no necesita escuchar lo ocurrido en castellano, desde que la escena de la matanza lo expresa todo. Al final, la violencia, no tiene idioma.

En la escena que precede a la culminación de la película, Magdalena se encuentra sentada ante otro funcionario “sin rostro”, en una suerte de retorno a lo mismo que había hecho al inicio del filme. Resulta estremecedor escuchar al funcionario referirse a ella como una mujer sin teléfono propio, sin instrucción escolar; y observar los labios de Magdalena temblando de tristeza y de rabia. Pero ante la mirada de Magdalena, con sus lágrimas al borde, la audiencia se da cuenta, de golpe, que todo el problema de la inmigración mexicana va mucho más allá de un hijo desaparecido, posiblemente asesinado; víctima, como tantos otros. La idea principal de esta película consiste en representar la migración mexicana como un asunto complejo cuyos efectos abarcan más que el solo hecho de cruzar una frontera.

Greity Gonzalez Rivera, University of Florida

IN MEMORIAM

In memoriam, David William Foster. Review Essay: The Conversation We Never Had.

Forcinito, Ana. *Intermittences: Memory, Justice, and the Poetics of the Visible in Uruguay*. Pittsburgh, Penn: U of Pennsylvania P, 2019. 257 pp. ISBN: 9780-8229-6566-4

Forcinito, Ana. *Óyeme con tus ojos: cinco mujeres, visiones, y voces*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2018. Premio Casa de las Américas Ensayo-Artístico, 2018. 272 pp. ISBN 9789-5926-0521-3

I arrived one Roasted Chicken Shawarma wrap short.

Damn.

It is June 16, 2020, shortly after noon. Foster and I are standing in the kitchen of his 9th-floor condominium in downtown Phoenix. He is gleefully unwrapping the take-out lunch I had gotten for us from Pita Jungle, tearing into the packaging like a child on Christmas morning. It contained his favorite menu item. Realizing that we were one wrap short did nothing to diminish his enthusiasm. Decisively splitting the wrap into two halves, he placed each carefully on a plate. We ate our abbreviated lunches on the balcony overlooking Phoenix.

Foster loved his adopted hometown of Phoenix, perhaps partly because of its underdog status compared with other major urban centers of the United States. Phoenix has none of the “cool” factor of Seattle or LA. None of the gravitas of Washington D.C., nor the cultural fare of New York. It has none of the natural beauty or panache of San Francisco. But he loved it all the same.

While Foster's work on Latin American cultural production is well-known around the world, what many do not realize is that he was similarly invested in that which emerged from his desert city. Indeed, if there were a Mt. Rushmore for the Humanities in Phoenix, Arizona, Foster's face would undoubtedly be emblazoned there. He was a pioneering scholar in many areas connected to that city's cultural production, not merely those associated with “high” culture but also popular culture, including the local children's television program *Wallace and Ladmo* or the books of the late best-selling comedic writer and Phoenix resident Erma Bombeck. To take a walk or drive with Foster through Phoenix was nothing short of magical. The city came alive through his vivid retelling of how neighborhoods were transformed within the last century. He would point out and explain the history of the few remaining “survivors” among the buildings, those that had resisted demolition in the constant quest for urban renovation. Foster could make a vacant lot come to life, bringing forth the people, the struggles, the communities, the edifices that once filled the empty space.

We were supposed to have met in Buenos Aires three months earlier, on March 11. His son David Raúl would be with him. Although Foster loved all of Argentina, he would often remind me, “*Dios está en todas partes, pero únicamente atiende en Buenos Aires.*” His first arrival in that city was as a Fulbright scholar in 1967. Twenty-two years later, in 1989, at his insistence, I arrived there as well, anxious to fully immerse myself in the culture, exactly as he had instructed me to do. He had given me a detailed list of every book of Argentine literature and literary criticism that I must buy and the name and location of the bookstore where I must buy them. He gave me another list of the

plays by Argentine dramatists that I must see. Yet another that was comprised of the cinemas that only played Argentine or arthouse films. His adopted city, Buenos Aires, became my own. I came yearly, as he did, and spent extended periods living in Argentina over the subsequent three decades, often overlapping with Foster's own visits. Thirty-one years after my own first arrival, our plan had been to spend the late afternoon at a milonga that takes place in a rose-colored building just steps from the *Congreso*. Foster and David Raúl could watch the tango dancers, myself included, swirling on the dance floor, and engaging in the elaborate *códigos* that Foster found so fascinating. Later, we would make our way upstairs to a Spanish restaurant for dinner.

But on February 24, I received this message from him in the hospital: "Viaje cancelado. Aguda neumonía. Estoy desolado."

On March 3, he was upbeat: "I'm feeling much, much better! I may still live yet! *¡Mala hierba nunca muere!*"

His health remained delicate those final few months of his life, with repeat visits and extended periods in the hospital.

On June 7, upon learning of his most recent stay, I implored him: "Will you please let me know when you are in the hospital? If anything should ever happen to you, I need to know."

His response was immediate. It was strong and resolute: "Don't worry, my dear. I'm not going anywhere!"

We agreed to meet on June 16 at his condominium. Early in our conversation that sweltering summer afternoon, he asked, "Have you agreed to review Ana Forcinito's two books yet for *Chasqui*? You *must* read her work. It is *brilliant*."

Foster was always trafficking in hyperbole, both positive and negative. It was exhausting. In our many years of friendship, I can't recall him ever being indifferent to anything. The latest book, article, film, or play was either a work of genius or complete drivel. The worst. The best. Unlike anything he had ever encountered before or since—more appalling, more thought-provoking, more insipid, more humorous, more ingenious, or more mind-numbingly dull.

Many, if not most of our conversations had begun precisely that way, with Foster telling me what I *must* experience. These talks started in 1987 when, at the age of 23, I wandered into his office one afternoon, interrupting his writing. He invited me to sit down for a chat. An hour later, we had managed to cover the death of Harvey Milk, Central American migrants in the Arizona desert, feminism, the Iranian Revolution, Bugs Bunny, and Madrid. Our conversation had never once touched upon Latin American literature. When he invited me on the spot to join the graduate program, I felt a searing bolt of joy. The world was electrifyingly alive, my future ripe with possibilities.

I accepted his invitation.

He informed me that as scholars in the humanities, it is our job to carefully, even painstakingly, examine the cultural narratives that surround us. Every detail—every word, sound, and image—is charged with substance and meaning. Engaging in this sort of intellectual endeavor, and training our own students to do the same, enables us to better understand and appreciate the richness and complexity of the world.

During my years at ASU, he would routinely tuck articles and books that I *must* read into my department mailbox.

After I finished my Ph.D. in 1995 and began my formal academic career as an assistant professor, the fare that I *must* consume would arrive in the mail.

Later, as I made my way up through the rungs of the profession at the University of Arizona, all that I *must* see, read, or hear would be sent via email in pdf attachments or zip files, or it would appear in shared Box folders. Often Foster would give them to me directly during my frequent visits to see him in Phoenix.

Receiving anything from Foster carried an implied “Save-the-date!” invitation for a future conversation. Once I had read, heard, or otherwise experienced what he had so passionately endorsed, embarking upon the latest recommended intellectual adventure, we would have animated discussions.

For more than three decades, I watched closely as Foster engaged in spectacular feats of intellectual daring, an erudite Wallenda on a highwire.

Hearty intellectual fare was life-sustaining for Foster. This love, indeed, this voracious hunger to devour cultural texts in all forms, often simultaneously, is something he passed on to his protégés.

The last meal that Foster had so lovingly shared with me that final afternoon in Phoenix consisted in Ana Forcinito’s two books, *Óyeme con los ojos*, from 2018, and *Intermittences*, from 2019, along with one half of a Roasted Chicken Shawarma wrap.

It is hard to encapsulate Foster's role in my life. He loomed over my adulthood like a colossus, bearing witness to my life's promises, illusions, accomplishments, heartbreaks, and tragedies. And yet, my experience of him was exquisitely solitary. Early in our friendship, I petulantly told him I refused to see him if he insisted in inviting others—his graduate students, colleagues, or other friends—to join us. An ultimatum was issued: either I would have 100% of his attention, or I would have nothing. He acquiesced. From that moment on, apart from the occasional presence of his son we were always alone.

It has taken me more than a year to read Forcinito’s two books. Instead of joyously plunging into them, as I would in the past, based on Foster's glowing recommendation, I stared at them for months, overcome with grief. I set them in different places of the house—on the nightstand, later the kitchen table, finally a coffee table in the living room. I brought them to my office and to cafés. I thought that perhaps seeing the books in a different location would inspire me to open them. It didn't. I sunk into deepening despair.

I knew that once I finished Forcinito's books, and indeed, once I finished this review essay, there would be no ensuing conversation. It would be another form of death.

It has now been more than one year of adjusting to living in this world without him.

One year without hearing his mischievous cackle.

This essay is an attempt to create order amid the chaos of grief. Its form underscores one of Forcinito's arguments in her two books, now that I have, at long last, read them. Meaning and memories will always be contingent upon the context. They are never stable, but instead, they shift over time. Some memories fall away, while others become part of the "official" version of what, or in this case, who, is remembered.

The essay would have been markedly different had it been written two years ago, before this extended period of sorrow and global tragedy. Indeed, even one year ago, my own thoughts and disjointed memories of our last afternoon together in Phoenix would have altered it. Coming from a place of raw grief, my memories of our last time together were fragmented and multisensorial—the scorching heat of the desert afternoon, the taste of our shared lunch, the sound of his laughter, and the feel of his last embrace. They did not approach anything resembling coherence. I was unable to sift feelings from fact, to describe the indescribable, or grasp the magnitude of my loss.

As anyone who has experienced grief understands, it is akin to being swept into a whirlwind of flying debris, all tumult, piercing sounds, sharp objects, and splintered wood. The forces swirl and churn around you. The grief defies, at least initially, words. It resists any attempt to fix meaning.

It is only later, over time, once the winds have died down, that one can emerge from the wreckage, and cast a gaze outward to survey the path of destruction. Only then can one begin to piece together, slowly, methodically, the splinters of memories, like so many shards of glass, with the goal of creating a semblance of cohesion, a mosaic, something beautiful that may provide solace.

What insights had Foster wanted me to glean from Forcinito's work? Her two books, *Óyeme con los ojos* (2018), the title taken from a line of poetry by Sor Juana Inés de la Cruz, and *Intermittences* (2019), touch upon sound, memory, trauma, and pain. They both grapple with how to render that which defies words. In *Óyeme* this is analyzed in films directed by Argentine feminist filmmakers, and in *Intermittences* it is examined in myriad forms of cultural narratives from Uruguay following the demise of the dictatorship. Both books touch upon the impossibility of attaching a stable meaning to what is heard or what is seen. All renderings will always be, necessarily, incomplete.

Óyeme con los ojos won the Casa de las Américas Award for Critical Essay in 2018. In it, Forcinito argues that women's voices have historically been circumscribed and silenced, so it is essential that we analyze how Argentine women directors utilize sound in their films. What is heard? How do these sounds convey meaning, and how may they be associated with a specifically feminist aesthetic? She analyzes this acoustic dimension over seven chapters in twenty-four films by Argentine women directors including María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Lita Stantic, Maria Victoria Menis, Lucia Puenzo, Sabrina Farji, Paula de Luque, Anahí Berneri, Sandra

Gugliotta, and Gabriela David. One chapter is devoted to analyzing five film shorts 25 *miradas/200 minutos: Los Cortos del Bicentenario* (2010). Her central question is this: how does the role of sound or silence in these feminist films speak (ironically enough) to the grinding machinery of misogyny?

Forcinito demonstrates how silence may be understood to be a result of extreme marginalization. Although she focuses on women, marginalization, and silencing, happens to people irrespective of biological sex—victims of homophobia, religious persecution, intolerance, repression, and other forms of exclusion. Because of this imposed silence, this extreme marginalization, any focus by filmmakers on individuals from these groups requires that viewers “hear” with their eyes. They must derive meaning from the compendium of sounds, many of which are strange and disconcerting—shouts, door slams, whimpering, gunfire, breathing, humming, whistling, howls, chortles, and guffaws. The creative force of these Argentine feminist filmmakers is precisely their capacity to draw our attention to these sounds, to denaturalize them, and in the process create meaning.

The sounds and utterances serve to convey the fragmented psyche of the female personages in the films. Forcinito argues that they are eloquent articulations of the women’s lived experiences. They must use sounds because they cannot use words or direct speech. As she states, “Desde el silencio el lenguaje articulado de la narración de la violencia habita un campo minado por imágenes, sonidos, paisajes, y normas de la violencia sexista. También propongo oír con la mirada: es decir, recorrer los cruces y las interrupciones que la voz y el sonido producen en las imágenes narrativas” (227-28). Theoretically, Forcinito frames her analysis by utilizing the work of many of the most important contemporary feminist scholars, some of whom have focused entirely on film; Laura Mulvey, Judith Butler, E. Ann Kaplan, Hélène Cixous, Catherine Malabou, Teresa de Laurentis, Kaja Silverman, and Mary Anne Doane.

Óyeme con los ojos is an ambitious, if not audacious, critical endeavor to undertake. It is entirely original, exceptionally rigorous, detailed, and well-argued. In his own review of the book, Foster called it “a powerful model designed to shift our perception of the cultural record [...]” He continued, “Forcinito addresses the urgent question of how subalternities, especially women, can construct meaningful and persuasive voices without being merely supplements to dominant masculinist discourse.”

In *Intermittences*, published the following year, Forcinito attempts to interrogate the construction of memory during the transitional justice processes in Uruguay following the 1973-85 period of dictatorship. How is memory created, both individually and collectively? How is it formed, sanctioned, and memorialized? What becomes of the memories, or “intermittences” as she calls them, that extend beyond the realm of what is imaginable, or acceptable, to discuss? How do these intermittences threaten the narrative cohesion of the official version?

Forcinito argues that, instead of adopting a fixed view of the period of authoritarianism, which is to say, the “official” story, one can understand the multiple perspectives of what transpired by envisioning a kaleidoscope. This metaphor was initially put forth by Argentine theorist Pilar Calveiro. In a kaleidoscope, the multiple tiny lenses that make up the view that one sees while gazing through the cylinder are all equal. No image is privileged. Indeed, the renderings spin out

in different directions as the hand turns. They are in constant flux, unable to be fixed or contained because they constantly revealing new images while obscuring others. What is seen is as important as what is not seen. What is forgotten is as important as what is remembered. The metaphor of the kaleidoscope eloquently conveys the poetics of memory.

Forcinito asks herself and the reader, how can these intermittences, these fragments of memories that do not fall within the constraints of the official collective memory, be rescued before they are lost forever? Years from now, when the last witnesses and victims of the authoritarian violence are gone, all that will remain is the official story of what happened. Forcinito refuses to allow this to happen. Thus, she focuses on memories that are inconsistent with or even directly contradict the official view. Each memory tells different story. Forcinito is an activist. She is determined that these voices and memories be documented and heard. She does not do so to privilege them as much as to acknowledge their existence. In doing so, she reminds the reader that the official story of what transpired during the period of Uruguayan authoritarianism is, in fact, merely one view of the many that may be glimpsed through the kaleidoscope.

Forcinito bases her work on Jacques Rancière, Paul Ricoeur, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Judith Butler, and Elizabeth Delin, among other theorists. She deftly makes her argument in eight chapters by examining photography, art installations, films, documentaries, videos, museums, court documents, and the testimonies of detained and disappeared. Two of the chapters are focused on women, violence, and (in)visibility. The intermittences examined in Forcinito's book are usually centered on the body, which serves as the site of torture, and on the mind, which serves as a site of resistance and a mechanism for survival. The final chapters deal with how the trauma of the dictatorship is lived indirectly and "remembered" through subsequent generations.

What is deemed worthy of being seen or remembered? Who decides which voices may be heard? What memories are ignored, erased, or otherwise forgotten, relegated to silence and oblivion? Forcinito's book, above all, questions how memory is constituted. How and why do some memories become permanent fixtures over time while others disappear? She traces the shortcomings in "official" memories and memorialization of Uruguay's recent past and asks both herself and her reader to think deeply about how we "remember, forget, and frame the past" (4).

The themes of Forcinito's two books dovetail closely with Foster's own intellectual work, which is to say, she uses a broad feminist and cultural studies approach that analyzes a radically heterogeneous selection of cultural narratives, always underscoring the role that relations of power play in the construction of meaning. Like Foster, Forcinito elucidates the importance of context and the conditions of a given cultural narrative's production and consumption. Finally, in an approach much like Foster's own, her wide-angle vision of examining cultural production is strikingly original and has a sustained focus on social justice.

Foster saw in Forcinito a kindred spirit. He saw her as someone who illuminates her subject matter with the exact sort of dazzling erudition that he possessed (no one would ever accuse him of being humble). He considered her a new star in the constellation of scholars working on Latin American cultural production.

Reading Forcinito's books within my own context, which is to say, the loss of my beloved friend and mentor, and the memories of our final afternoon together, reinforces some of Forcinito's central arguments in *Intermittences*.

What, ultimately, will be remembered of David William Foster? What will fall through the cracks? And what about the shards of memories that do not fit into the final mosaic? What is not seen, validated, nor included, and thus becomes lost, when all is said and done? In the case of David William Foster, his life and work, there is an "official" history, the exhibition at ASU's Hayden Library that documents his life, shows his books, and focuses on his many accolades. That said, anyone who views the exhibit only "sees" the man through the lens of the person who curated it, a person whose interpretation of his life has been sanctioned by the prevailing power structures. Thus, the items included, consciously or unconsciously, will only be those that reinforce and sustain the curator's interpretation of who Foster was, their own personal or professional experience of him. Commemorative events have also taken place, both live and on-line, in which different individuals—friends, family, and colleagues—were invited to speak.

But what about the memories and voices, the intermittences, of those who also loved him dearly but were either unknown to the events' hosts or simply deemed not sufficiently important enough, either professionally or in his personal life, to warrant inclusion in the official memorializations of David William Foster's life?

It is hard not to reflexively rank the legitimacy of mourning. Who has the "right" to mourn publicly? For whom is this mourning performed, and in what context?

The kaleidoscope is fixed on David William Foster. Each of us who knew him is holding tightly to our own view of him, our tiny colored reflecting surface that tumbles and collides with others as the cylinder is turned. No one fragment, no one view, can ever encompass the man in all his brilliant, endearing, maddening, eccentric, and generous ways. Not the library exhibit. Not the official commemorations of his life, not the panels of grief-stricken colleagues, nor the notices in academic journals or newspapers.

Not even this essay.

In an interview with the Argentine newspaper *Página 12* in Buenos Aires, Foster explained the deeply humane reason that he was devoted to literary studies, one that is clearly in synch with that of Forcinito: "Mi intención fundamental es colaborar con la formación de seres humanos interesados en un mundo justo y derecho. Un famoso profesor norteamericano, Cleanth Brooks, innovador en la enseñanza de la literatura como fenómeno de raigambre ético-moral, decía que 'la literatura es instrucción para vivir'. No sé si podemos cambiar el mundo (lo dudo), pero podemos concientizar a la gente sobre él, lo cual no es poca cosa, dada la empedernida ignorancia del ser humano."

His health failing him at the end of his life, Foster was keen to see that the future of his beloved area of Latin American feminist research would be in good hands. He wanted to find scholars who exemplified his own audacity, adventure, cheekiness, and originality, as well as his activist bent.

He was asked to provide an essay on recent feminist scholarship for the first issue of the new journal *Mistral: Journal of the Latin American Women's Intellectual and Cultural History*.

The essay appeared after his death. In it, he discusses the radical originality and wit of *Chasqui* Book Review editor Emily Hind's work on Mexico, Sophia Beal's brilliant scholarship on Brazil, and Ana Forcinito's work in Southern Cone studies. It was clear to me, upon reading the essay, that Foster was passing the baton to those marching behind him in the parade—a new generation who now must assume their role as leading scholars in the field of Latin American feminist cultural studies. His multiple guarantees to me notwithstanding (“I’m *not going anywhere!*”), he knew he was not long for this world. He knew.

Had I read that essay before our last conversation, I would have teased him mercilessly for his massive ego—“So you think it takes three scholars to match the intellectual heft and breadth of just one David William Foster? What are you, an academic version of a cartoon superhero, like Mighty Mouse?”

He would have been aghast.

Foster had no patience, even in cartoon characters, for the performative masculinity of an earnest, do-gooder, simpleton such as Mighty Mouse. Beyond that, it was well-known that he was a lifelong, devoted fan of Bugs Bunny. He delighted in, and identified with, Bugs' sly humor.

In 2016, an event was held on the campus of Arizona State University to celebrate Foster's 50 years at ASU. He had said I could speak briefly at the event about his impact on my life. The invitation was rescinded by the event's organizers the day before, who informed me that only Foster's family and his “close friends” would be allowed to speak. “But I am family!” I protested, to no avail.

I attended the event, watching the program in silence, and later emailed Foster the words I had planned to say:

Everything I have in my life is because of you. I have carefully watched your model of fearless scholarship and activism and your example of generosity and unwavering devotion to your students. Your faith never falters. You are there for your former graduate students not only when things are going well for them in their academic careers but much more importantly when things are not.

And as for how to handle the nasty political battles, the turf wars, and fragile egos, the backbiting that seem to be endemic to academia?

“Best to have a short memory,” you have always told me. You forged ahead, undeterred by detractors, traveling the world with your infinite energy, fueled by your boundless curiosity, publishing books and articles at lightning-fast speed on what felt like every conceivable topic, all the while using your “impish” (as your writer friend once so perfectly rendered it) humor to get through professional life's more challenging moments.

You model for your ASU students what it means to be an educator who is fearless, generous, devoted, forgiving, adventuresome, curious, prolific, and humorous. I try to do the same for my own students, though inevitably, I fall short. No doubt your other protégées similarly follow suit. As such, your impact ripples out to our own students, many of whom will also go on to become educators.

And so it goes—fearlessness begets fearlessness, generosity begets generosity—hundreds of thousands of lives transformed, perhaps more.

Your impact is incalculable. It is everlasting.

This is your professional legacy

It is not the result of the many books you have authored that line shelves.

It has nothing to do with your many awards and accolades.

It is in the way that you exist within all of us.

Despite his fragile health, Foster enlisted someone to drive him to Tucson on January 11 of 2018, when I was one of six professors inducted into the highest two ranks at the University of Arizona, the Regents and Distinguished Professors. I told Foster that I had been given unlimited tickets and encouraged to invite my “entire” family. I informed him that this meant that he would be attending the event with my cat, Lino. His response, “What is Lino wearing? I don’t want the humiliation of showing up wearing the same outfit...”

At the end of the ceremony, someone on the stage took a photograph of the audience when, proudly wearing our new medals, we were presented to the audience by President Robert C. Robbins. Colleagues, friends, and family jumped to their feet, hollering, whistling, and applauding wildly. I caught a glimpse of Foster in the second row. He had stood, albeit unsteadily, and his face was beaming with pride. His protégé is the only professor among those at the highest ranks at University of Arizona to have earned all three degrees at the rival research university in the state, his beloved Arizona State University.

After that event, he suffered a precipitous decline in his health. Foster knew the streets of Buenos Aires perfectly; he had walked every inch of them over more than fifty years. But in those final visits in which we were together in the city, in 2018 and 2019, I would watch, semi-panicked, as he navigated the chaotic streets and sometimes became lost. His gait was wobbly. He walked with a cane. One morning, after we said goodbye, I turned back and watched him as he slowly, laboriously, made his way across the street. Cars maneuvered recklessly around him, coming precipitously close. His frailty terrified me. I was overcome by fear that something could happen to him.

As all who knew him can attest, Foster had an unmistakable voice, and with it, a distinctive, somewhat high-pitched, exuberant laughter that sounded almost like a cackle. Once, while I was walking on Sarmiento Avenue in Buenos Aires in the early 1990s, the sound of that cackle flew

out from an open window of a cafe. I popped my head in, thinking it uncanny that someone could have Foster's voice, only to find him sitting there, laughing away, animatedly engaged in a phone conversation.

I didn't record our last conversation on June 16, 2020. I had no reason to think that it would be our last. I had taken my leave and was waiting for the elevator when he called out to me from down the hall, "I love you!"

That was the last time I heard his voice.

"I'll be back in a couple of weeks!" I shouted back, stepping into the elevator. But as I made my way through the desert back to Tucson, I kept hearing his words. Foster had never ended one of our conversations that way. He was not a man given to fluffy sentiments, detesting awkward, unsettling displays of intimacy. Anything approaching personal feelings in conversations made him deeply uncomfortable.

Did he know that these would be the last words that I would ever hear him speak? Did it somehow make it easier for him to say them because it would only be the sound of his disembodied voice that I would hear from down the hall?

As I drove back to Tucson that afternoon, I began to panic, struck by his frailty, pained that I had not returned the sentiment at the time. I returned home and sent him a photo of him I had taken that day at lunch. In it, he looked dapper, though tired. I told him that I loved him, too.

Two days later, on June 18, he sent me a message, "A bit of bad asthma yesterday, but it has cleared nicely. See you soon!"

On June 21, he sent another few messages, this time, more ominous. "Back in the hospital. Oh, shit." Then, "It's my lungs again."

Later he sent me the exact same message twice, his last words to me, telling me that he was "all alone" in the hospital. No visitors were allowed.

Three days later, he was gone. The world for me was drained of its magic and color.

It has taken me 15 months to write this essay. I had not wanted to finish, knowing that there would be no more words forthcoming. There would be nothing I *must* read.

Only emptiness.

Unbearable silence.

What can be salvaged from the silent darkness?

In *Óyeme con tus ojos*, Forcinito asks, what is heard? In *Intermittences*, she asks, what is remembered?

Look carefully at this photo I took of David William Foster laughing with me one rainy winter evening over dinner in Buenos Aires, less than a year before his death.

Study his face. Notice how the joy he exhibits is underscored by the cheerful yellow color of his sweater.

See the hint of mischief.

Remember that odd, unmistakable, high-pitched cackle.

Hear it.

Hear him with your eyes.

Melissa Fitch, The University of Arizona

