

RESEÑAS

Centro de Lingüística Aplicada. *Diccionario Básico Escolar*. 4° edición. Tomos I y II. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2014, 1354 páginas

El Diccionario Básico Escolar de Cuba contiene doce mil entradas en su cuarta edición, mil palabras más que ediciones pasadas y más de veintiún mil cien acepciones. La edición incluye dos tomos, el primero con las letras A-K y el segundo de la L-Z.

Las palabras incluidas en el diccionario son, en su mayoría, de uso general de los hispanohablantes. En esta edición incluyeron locuciones (loc. nom., loc. adj., loc. adv., loc. conj., loc. prepos., loc. verb.), fraseologismos (fras) y refranes (ref).

La planta es relativamente sencilla, especialmente diseñada para estudiantes de primaria: la flexión de género agregan -a, (*hermoso a*) pero cuando se añade el morfema femenino a una palabra masculina se agregan las dos letras que le anteceden (*caminador ora*).

Incluyeron una oración que ilustra el uso de cada acepción, y para resaltar el lema en el ejemplo utilizan la negrita. Se actualizaron las definiciones, los ejemplos, las notas de uso, etc., de acuerdo con los textos normativos de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española.

Los sinónimos y antónimos (Sin., Ant.) aparecen inmediatamente después de los ejemplos de cada acepción. Y algo bastante novedoso en un diccionario escolar es el subrayado (en las entradas) en aquellas letras que pueden presentar error ortográfico, por ejemplo: aseyerar.

Las entradas que provienen de lengua extranjera las registran en la lengua original e inmediatamente, entre corchetes, la pronunciación adaptada en la variante del español cubano.

Cada verbo incluye un número entre paréntesis después de la categoría gramatical. La cifra representa el modelo de conjugación verbal incluida en los anexos del segundo tomo.

Al final del artículo lexicográfico presentan la entrada dividida en sílabas, el plural y en algunos casos el diminutivo o el aumentativo. (dim., aum.). En los verbos agregan el participio pasivo (p.p.).

Incluyeron cien conjugaciones verbales en los anexos, imágenes con algunos centros de interés importantes para la primaria como animales, escuela, hospital, vestuario, información y comunicación, medios de transporte, entre muchos otros.

Gabriela Ríos González
Universidad de Costa Rica

Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (Eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, 10 años después*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015, 318 páginas

El volumen titulado *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez. 10 años después* (2015), editado por Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui, viene a ser un esfuerzo por mantener vivo el recuerdo en la crítica del más importante autor desconocido, que solo publicó esa

colección de relatos en 2004 y murió sin haber tenido tiempo de conocer el verdadero éxito de la crítica, público y traducciones. Es, asimismo, el resultado de un congreso en la Universidad de Zúrich diez años después de la muerte de su autor.

El texto se compone de dos notas preliminares, la primera a modo de presentación a cargo de las editoras y la segunda de Carlos Piera que muestra el texto como tragedia y desde la memoria histórica. Continúa una primera sección de semblanza, tras de lo cual aparecen los estudios y aproximaciones, que constituyen el grueso del volumen, seguidos de lo que se cataloga como los escritos del autor, más las entrevistas, ruedas de prensa y declaraciones.

La semblanza está constituida por tres textos. El primero, de Juan Antonio Méndez, habla de su autor como un escritor que no solo escribe bien, que descuelle porque conjunta pasión e ideología, en ese orden. Carlos López Cortezo y Alberto Corazón completan esa semblanza, el primero volcado en sus recuerdos personales y el segundo hacia lo que sería la publicación y premiación de su obra *Los girasoles ciegos*.

La segunda sección está dedicada por completo a estudios sobre la novela en cuestión. El primer texto es de Fernando Valls y se titula “De los aprendizajes de Alberto Méndez a los zumbidos de la memoria”, en donde hace un recuento de aspectos biográficos seguido de un estudio estructural del libro en sus cuatro partes bastante pormenorizado que incluye la dedicatoria hasta finalizar con algunos pormenores de la crítica cuando se le concedió el premio.

El siguiente documento, “Memoria agonística en *Los girasoles ciegos*”, firmado por Hans Lauge Hansen, entiende la novela de Méndez como un imperativo ético de cultivar el duelo. Inscribe su lectura dentro de lo que llama una memoria agonística a partir de la cual se concentra en cada cuento. El discurso agonístico de la memoria se caracteriza por aspectos como presentar una pluralidad de perspectivas, no aplicar conceptos morales a los agentes de procesos históricos, contextualizar política y socialmente las acciones de los perpetradores y entender el concepto de ‘diálogo’ en el sentido polifónico de Bajtin y no en el de Habermas (como diálogo racional que genera consenso y reconciliación). Cada análisis consta del comentario de un elemento temático y otro enunciativo.

De este modo, *Los girasoles ciegos* se pueden leer no solo como una reacción a los discursos de transición sobre la Guerra Civil ni tampoco como una reacción frente a los discursos nostálgicos de la Guerra Civil que ha predominado en la narrativa española contemporánea, sino como una respuesta dialogada a dos diferentes modos ético políticos predominantes en los discursos memorialistas.

Juan Carlos Cruz Suárez, en su participación titulada “De los sentidos de la derrota. Consecuencias éticas y socio-culturales de la lectura de *Los girasoles ciegos* en el contexto de los estudios de la memoria” aborda el texto a partir de la visibilidad de las víctimas que la historia reciente y la institucionalización del olvido pasan por alto a raíz de las políticas de la transición. Concibe la visibilización como necesaria para una conciencia colectiva que sea reparadora y crítica, es decir, un reconocimiento ético y una solidaridad universal a través de una literatura memorialista, no histórica. Los personajes derrotados de Méndez adquieren fisonomía simbólica en el conjunto de españoles hacinados en la cámara oscura de una memoria ausente desde una emoción poetizada.

El escrito de Juan Varela-Portas de Orduña, “Entre dos muertes: Alberto Méndez y el ángel de la historia” es de los más extensos. Inicia planteando la novela en cuestión como respuesta a un proceso socioeconómico global de confrontación económica, social e ideológica. El autor evidencia la utilización de Méndez del planteamiento ideológico de las

Tesis de filosofía de la historia, de Walter Benjamin, empezando por el título de la obra, donde utiliza la metáfora del sol para representar lo espiritual y refinado y la dicotomía entre luz y oscuridad y lo que es más benjaminiano es el planteamiento como historia de los vencidos, es decir, como una no-historia porque los vencidos son sin voz, reducidos a la oscuridad del olvido y del silencio, que no han nacido. Así, reconoce que la novela establece tres tipos de narración diferenciada: la de los vencedores, del historiador historicista de los documentos y hechos ciertos; la de los vencidos del lenguaje del inconsciente, los sueños y la literatura; y la del narrador-analista-materialista histórico, que busca el contenido en las imágenes del sueño y se apropia para una redención revolucionaria. Por tal razón el lenguaje psicoanalítico de Lacan es operativo para entender en esas imágenes oníricas el trauma histórico. En la última sección aborda a los personajes como lo que Lacan llamaba “entre dos muertes”, entre la muerte simbólica y la muerte física. Son vivos murientes o no-vivos. No pueden ser asesinados porque no tienen valor legal como seres humanos pero tampoco pueden ser sacrificados porque no tienen ningún valor imaginario. En ese espacio “entre dos muertes” se da la *nuda vita*, la vida sin atributos, que es insostenible.

“La paradoja tiene quien la escriba”, de Cristina Albizu estudia específicamente “La tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”, en la que entiende que el protagonista forma parte de un juego del lenguaje que, como Scherezade, lo aparta de la muerte y complace a quien lo escucha. Albizu establece un paralelismo con Carlos Alegría, de la “Primera derrota”, que es “la representación de la paradoja” porque abandona al ejército que va a ganar la guerra, cambia de trinchera y se vence al enemigo porque no quiere formar parte de la victoria. Ello lo relega a la soledad y al silencio, lo mismo que a Senra, con lo que la muerte de ambos termina con esas vidas de prestado. Se postula una forma de vida, similar al lenguaje de los muertos de Senra, donde no existan los límites del lenguaje.

En cambio, Itziar López Guil se dedica a otro relato en “Literatura y compasión en la ‘Segunda derrota’ de *Los girasoles ciegos*” donde inicia identificando los niveles de narración y los efectos de lectura entre los que se cruzan el editor ficticio, el protagonista, los versos de Góngora y las versiones del relato mismo que había quedado finalista en el XVI Premio Max Aub en 2002 con la que enmienda en versión definitiva del libro. En su análisis de la estructura, López Guil se centra en la compasión que el personaje despierta en el editor, que cierra el relato con la frase que cierra el texto y que entiende como una *mise en abyme* de “Si fue el autor de este cuaderno lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que esa no es edad para tanto sufrimiento”.

En “Inocencia victimiológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles ciegos*”, Antonio López-Quñones plantea que la fascinación ética y estética por el derrotado tiene más que ver con el momento de publicación que con el tiempo al que se refiere su argumento. No descubre la naturaleza de la Guerra Civil sino que recoge un imaginario vuelto hegemónico en Europa Occidental en el último tercio del siglo XX y que se articula en torno a la figura de la víctima. Como ilustra el capitán Alegría, el *locus* de la víctima es, durante un trance bélico, el único moralmente sostenible. Todos pierden, no hay ganadores, todos resultan victimizados, es lo que deduce de la tercera derrota. López-Quñones propone un imaginario victimológico como un giro ético, que encarna el personaje del último relato, Ricardo Mazo, inclinado más hacia la cosmovisión ético-liberal con aires contemporaneizadores. La melancolía y la admonición contra la violencia resumen el tono y el material narrativo de la novela. En las cuatro derrotas se narra la futilidad de la víctima

pero también la futilidad de la relación con ella. Son cuentos, dice el autor, sobre la amenaza inminente de una segunda victimización, el olvido, o la ignorancia.

El prestigioso profesor José María Pozuelo Yvancos firma “Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*”, que articula a partir del *pathos* moral como una forma interior que cohesionan los cuentos en un libro que tiene la voluntad de conjunto antes que una suma de piezas. El más claro indicador de ello es el sustantivo ‘derrota’ como eje que da unidad a los títulos de los cuatro relatos. Otra forma de cohesión está en algunos personajes que reaparecen en otros relatos, como una saga. Una tercera forma está en que todos los protagonistas están relacionados con la escritura. Apunta a la idea de que el carácter intelectual de las víctimas como parte de la España cultivada, de la cultura, se vio truncado por la barbarie de la guerra. Es el *topos* de las letras frente a las armas, la forma cohesionadora más importante. Ese *pathos* moral permite que el destino trágico sea resultado del *ethos* del personaje que salva su dignidad por elegir su muerte. Es como si Alberto Méndez, sostiene el autor, propusiera que en una guerra civil los perdedores detentaban una razón moral.

Otro de los aportes, “Voces póstumas que perviven en *Los girasoles ciegos*” de Ana Bundgård, plantea que la ambigüedad estética, la ambivalencia y lo paradójico de los cuentos transmiten dos formas de conocimiento complementarias desde la categoría de lo *trágico moderno* (Kierkegaard). Una primera surge de lo que llama “la lectura como método”, en la que el lector persigue esa verdad que encierra la muerte enigmática que rodea a los personajes. Estos encuentran salvación y prolongación de sus vidas truncadas por la derrota en la escritura. La segunda forma, “la enunciación de voces escritas” surge como testimonio memorialista de la etapa más cruel de la dictadura franquista. Méndez rememora hechos aledaños a la guerra como la culpa, la pena, la angustia y el dolor de esos seres condenados a vivir como enterrados en vida. Bundgård también retoma las ideas de Kierkegaard para entender el sentido de tragedia en los personajes en relación con la conciencia y lo hacen a través de referencias póstumas. La excepción está en el último relato, donde el carácter póstumo lo ofrece la voz de Lorenzo, que evidencia la falacia de la confesión de Salvador.

Justo Senra, en “La guerra última de la humanidad”, toma como eje articulador la derrota. Inicia situando la fenomenología de las guerras y las derrotas en el marco de la literatura española de la Guerra Civil. Aborda los relatos a partir de la derrota, de modo que al primer relato lo enmarca desde el valor; el segundo, por la referencia a Góngora, a la pareja de enamorados que huye de esa infame turba; el tercero lo aborda desde la tradición de Scherezade para mantenerse con vida hasta que claudica y el cuarto lo hace desde el rencor del diácono enemigo de los rojos. Méndez ha escrito un libro, como dice Senra, donde se aprende cómo se degrada al enemigo, cómo se le destruye mortalmente.

Esta serie de estudios sobre la novela termina con “Primera impresión de Alberto Méndez”, de Santos Sanz Villanueva, se transcriben los textos publicados en el diario *El Mundo*. El primero, “Anatomía patológica de la derrota”, donde destaca el elemento común de naturalidad y la aparición de sujetos reales en los relatos desde una rememoración histórica del autor para, desde una variedad de procedimientos, ahondar en la vivencia de la derrota. El segundo, “Otro rastro del dolor de la guerra”, ofrece datos personales del encuentro entre Sanz y Méndez, que incluye su activismo político, el cual es un pilar básico de *Los girasoles ciegos* por su alianza de ética y estética. Finalmente, “El cuento o la literatura de la modernidad” explica el Premio de la Crítica otorgado a *Los girasoles ciegos* –esa especie de híbrido entre novela episódica y libro de cuentos– por su sencillez y cuidado con un fondo político y social

que todavía afecta a los españoles. Con ello, Sanz Villanueva termina cuestionándose si el género del relato será el género de mañana.

La tercera parte del volumen consta de escritos publicados por el mismo autor que dan fe de su versatilidad. Uno primero, titulado “La crítica literaria en España”, publicado conjuntamente, valora el panorama crítico de posguerra. De inmediato figura un artículo inédito para el diario *El País* sobre política y nacionalismo a finales del siglo XX. Seguidamente hay una breve autobiografía escrita por el mismo autor de carácter más personal, luego los discursos pronunciados ante el Premio Max Aub y el Premio Setenil en 2003 y 2004 respectivamente. Se complementa con un apartado de entrevistas, ruedas de prensa y declaraciones.

Por último, una cuarta parte cierra el volumen con una bibliografía elaborada por Cristina Albezu en torno a *Los girasoles ciegos*.

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica

Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang (Eds.). *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)*. San José: Editorial UCR, 2017, 164 páginas

Esther Gimeno y Karen Poe han elaborado esta novedosa antología en los estudios de las visualidades que me complace presentar. En su presentación conjunta, destacan la insoslayable atención que ha merecido en los últimos tiempos la representación de las culturas indígenas tanto en el cine de ficción como en el documental. A la gran variedad de culturas indígenas los directores americanos les otorgan un espacio que ofrece visibilidad a sus problemas básicos, a sus distintas lenguas, tradiciones y mitos. No es casual que como una forma de reconocer su impronta, en la edición de 2015 la Berlinale dedicara su sección de cine indígena a América Latina.

Las autoras comentan que la crítica académica ha comenzado a dar cuenta de esta efervescencia creativa, destacando la obra pionera de Beatriz Bermúdez con su catálogo y reseña de las películas del tema desde el siglo XX. Igualmente mencionan otros estudios (libros y artículos académicos) centrados en las fronteras nacionales como Ecuador, Brasil y Bolivia.

El enfoque está dado desde la idea del cine como instrumento de resistencia cultural, que contiene la expresión de las lenguas minoritarias, el propósito de romper con los estereotipos y la forma subversiva del reportaje antropológico y el panfleto político. Con base en ello los nueve ensayos que componen esta antología analizan películas dirigidas por cineastas no indígenas que han alcanzado algún grado de visibilidad, lo que no tiene que constituir una limitante por la riqueza y diversidad que contiene el corpus. Son textos organizados a partir de tres ejes temáticos que son los siguientes:

1. Imágenes e imaginarios sobre la conquista
2. Representaciones del mundo andino
3. Indígenas: voz, cuerpo y géneros

En el primer eje temático, “Imágenes e imaginarios sobre la conquista”, los textos que lo componen enfocan sus temas desde la perspectiva decolonizadora y revisionista. El trabajo de Jeanette Amit, titulado “*Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett: un ejercicio decolonial en el cine histórico” inicia destacando la industria cinematográfica como soporte para promover

cierto tipo de representaciones nacionalistas e imágenes de consenso. Mientras las imágenes prehispánicas como *Apocalypto* de Mel Gibson están nutridas de confusiones y estereotipos, si no de apropiaciones o usurpaciones, este filme estudia el mundo prehispánico a partir de códices, la tradición oral y la transmisión de la memoria colectiva. *Retorno a Aztlán* crea también nuevas imágenes de lo prehispánico para representar un mito con base en la relación mágico-poética entre los sujetos y el mundo. La película, que se desarrolla a partir del texto de un cura español, la *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán, incorpora el mito del origen mexicana para después desmitificarlo con una crítica al mito de la historia. En la película se relata el episodio de la sequía de cuatro años que había obligado al gobernante mexicana al envío de sacerdotes y hechiceros en busca del camino de retorno a Aztlán, lugar mítico del origen del pueblo, para encontrar a Coatlicue a fin de presentarle ofrendas que renovarían su protección a los mexicanos. Pero es un regreso imposible porque el camino está cerrado y quienes lo conocían habían muerto. Asimismo una escena remite a la quema de libros realizada durante el reinado de Izcóatl, predecesor de Moctezuma I, pero este suceso debe entenderse como parte de las destrucciones ocasionales o cíclicas de edificios, esculturas y monumentos que formaban parte de una compleja dialéctica entre destrucción y recreación, continuidad y cambio que se mantuvo después de la llegada de los españoles. *Retorno a Aztlán* ejemplifica, pues, cómo una historia visual alternativa puede ofrecer nuevas formas para pensar el pasado a partir de representaciones que no estén cerradas ni perfeccionadas para aparentar fidelidad a algo que se piensa verdadero.

El texto siguiente, “Cine latinoamericano revisionista y Conquista de América en *Jericó*: del sujeto evangelizador al tránsfuga cultural” de Dorde Cuvardic, también trata de un filme sobre una etapa de conquista para lo cual la película parte de la figura protagónica de fray Santiago, de la orden de los dominicos en un filme que ficcionaliza el deseo evangelizador, la crisis misionera y la conversión identitaria. Desde el revisionismo como perspectiva, Cuvardic propone que se trata de la historia de un descreimiento que primero lo propone como un cambio progresivo y luego dice que es abrupto. Fray Santiago viene a ser un tránsfuga cultural –un proceso que implica pérdida cultural pero también adquisición y ganancia–. Esta condición permite que el filme cuestione los presupuestos del grupo dominante al que representa, en su integración parcial en una sociedad indígena. Lo mismo que *Retorno a Aztlán*, la película está hablada en lengua indígena (hotu), que aquí tiene lugar en la segunda parte. Este proceso de conversión culmina con el rechazo del cristianismo y su empresa evangelizadora para integrarse a la comunidad como esposo y padre de familia. Se trata en suma de la disolución de un proyecto a raíz de las dudas y contradicciones puestas en un sujeto occidental en crisis.

El apartado segundo, “Representaciones del mundo indígena”, está compuesto por varios trabajos. Diego Falconí presenta su interesante propuesta “*Los hieleros del Chimborazo y Baltzar Ushca, el tiempo congelado*: un análisis del documental indigenista ecuatoriano desde la teoría narrativa, el comparatismo y los estudios del cuerpo”. Falconí trabaja con los dos documentales mencionados, de 1980 dirigido por Gustavo Guayasamín y de 2008 por los hermanos Igor y José Antonio Guayasamín respectivamente en torno a la subjetividad indígena. *Los hieleros del Chimborazo y Baltzar Ushca, el tiempo congelado* son documentales de 22 minutos, como textos gemelos emparentados por sus mismos directores, donde el indigenismo como ideología busca su continuidad en el registro audiovisual a través de una marca de sangre. El sugerente trabajo se centra en dos partes: la primera, donde estudia la fascinación por el hielo de las miradas occidental e indigenista para analizar el tropo

congelado a partir de lo que funciona como un oficio, el de hieleros, que consiste en ir al Chimborazo y traer el hielo para fabricar refrescos. Hay referencias a la mirada europea con Humboldt y a la visión latinoamericana con el descubrimiento del hielo en Macondo. Destaca de este primer documental el tratamiento del tiempo y el espacio en la sociedad occidental con el andino, que articula la subjetividad indígena y la muestra a la mirada eurocentrada. La segunda, *Baltazar Ushca*, tiene el acierto de romper la narración cronológica para cifrar las acciones del sujeto indígena a partir de una narración en extrema res, rompiendo ambos el modelo narrativo tradicional. La segunda parte problematiza la representación del cuerpo del indígena como individual y colectivo en el formato audiovisual. En conjunto, dice Falconí, esos cuerpos forman una masa, son una suerte de espejo del volcán. El Chimborazo no solo es el espacio donde ocurren las acciones sino la materia misma que configura los cuerpos. Y también el cuerpo social indígena se fragmenta, se deshiela en el documental por un cuerpo social híbrido, en que interactúan con mestizos y blancos.

Esther Gimeno Ugalde presenta la perspectiva indígena de Bolivia en “Cholas y jailones: subalternidad y nuevos agenciamientos en *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia”, donde precisamente aborda el tercer largometraje en un cine que se ha caracterizado desde sus inicios por la temática, en un conflicto de identidad irresuelto en el proceso de configuración nacional. Hay decisiones que caracterizan el filme, como la de no traducir los diálogos que tiene como objeto representar al otro como tal, evitando cualquier intento de hacer que los personajes sean entendidos como metáfora de la incomunicación. El conflicto se plantea entre una familia mal llamada blanca y los sirvientes indígenas a partir de tomas circulares que dan la sensación de que los personajes viven en una burbuja de comodidad. *Zona Sur*, dice Gimeno, es el retrato de una minoría en decadencia que observa atónita cómo el edificio en que nacieron y se criaron se desmorona metafórica y literalmente. La familia cae en bancarrota y tiene que vender la casa que es comprada por los sirvientes indígenas, que se adueñan o agencian figuradamente de la casa. Se trata de una cierta apropiación simbólica pero real por los indígenas del espacio que durante largo tiempo fue ocupado por los jailones, sin que Valdivia demonice a la clase alta ni entronice a la indígena o mestiza o viceversa, como lo muestra la última escena, alrededor de la mesa donde patrones y sirvientes, jailones e indígenas comparten en un espacio de reconciliación de la nueva Bolivia.

El último ensayo que compone esta sección es “Duelo y resistencia en *La teta asustada* de Claudia Llosa”, escrito por Karen Poe. En él, la profesora Poe analiza los rituales indígenas, la lengua, la música y el canto como forma de sobreponerse a la muerte. La película realza así el valor de las tradiciones y saberes del mundo indígena como una forma de resistencia ante la opresión y exclusión social a los que somete la sociedad peruana contemporánea, hegemónica y occidentalizada. En la película de Llosa, la madre muerta hereda a su hija Fausta el trauma por la violación que habría sido transmitido por medio de la leche materna, lo que refiere a la violencia por parte del ejército y el grupo terrorista Sendero Luminoso entre 1980 y 2000. Es posible pensar, dice la autora, que lo que se transmite de madre a hija es la melancolía y el deseo de morir al que el incomprensivo médico llama “la teta asustada”, en una metáfora de la perpetuación y transmisión de un trauma producido por la violencia de la guerra y la violación. En *La teta asustada*, la herencia cultural indígena determina entonces el modo como Fausta enfrenta el duelo por la madre y el cadáver que guarda tiene que ver con la denuncia de Llosa de que es el testimonio mismo que demuestra que los indígenas habían sido asesinados. En este sentido, los cuidados funerarios prodigados al cadáver aparecen como una clara estrategia

de resistencia contra la violencia y la exclusión social. Mientras tanto, se mantiene un diálogo con la muerte a partir del canto, a veces en quechua, a veces en español. En suma, como dice Poe, la película denuncia la incompreensión del indígena en el mundo occidental, sea a través de su patrona que le roba la música o del médico que es incapaz de curarla. Pero la decisión final de Fausta es vivir.

El tercer apartado, “Indígenas: voz, cuerpo, género(s)”, está articulado a partir de películas con ese tema. Los dos primeros trabajos tratan sobre un mismo filme de Lucía Puenzo, *El niño pez*. El primero, de Valeria Grinberg, se titula “Desestabilizando el estigma de la víctima. Sobre la representación de la mujer indígena en *El niño pez* de Lucía Puenzo”. La película, que desestabiliza la normativa heterosexual, etno y falologocéntrica, está abordada desde cuatro acercamientos. El primero, la estructura narrativa, se centra en evidenciar que la historia está narrada de manera no cronológica. El segundo acercamiento aborda la película desde la estética y sensibilidad del concepto genérico *noire* y al formato *thriller* para presentar una trama policial desencadenada por la muerte violenta del padre de Lala, la protagonista argentina, que se narra desde la perspectiva de esta a raíz de la violación de su novia, Ailín, la sirvienta paraguaya. Dice Grinberg que al no centrar la trama en la investigación del asesinato sino en el periplo de las protagonistas, el detective ha perdido centralidad y la perspectiva está en mirar la realidad del crimen desde ciudadanías abyectas, es decir, desde quienes se convierten en criminales como respuesta a la violencia del sistema, la heteronorma patriarcal. El tercer acercamiento gira en torno a la tensión entre lo étnico y lo popular que se centra en la música, el guaraní y la leyenda del niño pez, que funciona como manual de aprendizaje transcultural entre la élite argentina y los sirvientes paraguayos. Y finalmente, el último acercamiento, sobre mirada y poder, conduce a proponer la película como desestabilizador de la reinscripción de la mujer indígena como víctima en el cine a partir de la constitución de relaciones jerárquicas o solidarias entre los personajes y sus padres que lleva en la primera parte a desafiar al propio padre –un juez– de una y en la segunda a cuestionar al padre de la indígena en la otra. A partir de los enfoques de miradas, ángulos, etc., el filme expresa la gramática de las relaciones de poder en relación con ellos o de solidaridad, entre ellas.

La película de Puenzo se ve complementada con el trabajo de Matthias Hausmann, titulado “El niño pez de Lucía Puenzo: ¿El mundo indígena como contraespacio a las grandes ciudades latinoamericanas?”, donde al inicio establece una relación con otra cineasta mencionada, Claudia Llosa y *La teta asustada*: como en esta, la protagonista canta en lengua indígena, esta vez guaraní. Hausmann destaca también, como Grinberg, la narración acronológica y la fragmentación, como reflejo del caos sentimental de Lala. Cuando planea el viaje con Ailín hacia el Paraguay, Puenzo deconstruye, para el autor, la dicotomía mundo moderno/mundo indígena que inicialmente parece construir en su película. Destaca también el mito del niño pez, base de los sueños de las chicas y en apariencia un mito idílico, encubre un secreto brutal y violento, que no es más que el mecanismo de protección de la paraguaya para superar el trauma de abuso de su padre y su propio asesinato del hijo. Ambas, pues, tienen los mismos problemas: una familia devastadora y una desconfianza hacia los demás que conduce hacia la violencia. El mundo indígena y la vida bonaerense están llenos de atrocidades parecidas, dirá Hausmann. En suma, para él la película deconstruye la noción ingenua e idealista de un paraíso indígena que podría servir como contraespacio a las maldades presentes en las grandes ciudades.

Los dos últimos trabajos de esta sección, en cambio, se centran en cinematografías más amplias: la guatemalteca y la argentina. María Lourdes Cortés firma “Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco”, donde recuerda que los grupos indígenas han sido desprovistos de voz y cuerpo, reducidos a mera decoración o al imaginario folclórico. Para su contextualización Cortés constata la amplia tradición fílmica que gozó la producción de largometrajes de ficción entre 1949 y 1980, en que se producen 32 películas en las que el tratamiento de los pueblos indígenas oscila entre la invisibilización absoluta y la idealización. Tras un recuento rápido de algunos de estos filmes, procede a la evolución del indígena que modifica Luis Argueta en *El silencio de Neto*, que trasciende la visión eurocéntrica y desarticulada en la que por primera vez un personaje indígena tiene voz, toma decisiones y se integra a la sociedad. Pero se centra especialmente en dos filmes recientes, *Distancia* de Sergio Ramírez y *Polvo* de Julio Hernández. Ambos abordan un tema central de la Guatemala contemporánea: la reconstrucción de la memoria histórica sobre el conflicto armado y el intento de reconstruir el tejido social, desde una perspectiva, en ambos filmes, de los vencidos. Ramírez no solo le da voz a sus personajes sino palabra escrita, testimonio que Tomás, el protagonista de *Distancia*, jamás abandonó la búsqueda de su hija. Y cuando la encuentra, resulta que hablan lenguas distintas, él q'eqchí y ella k'iché. La película es sencilla, sin propuesta de exotismo ni de embellecimiento y su tema fundamental no solo es la recuperación de la memoria, la sanación de las heridas nacionales y la reunificación familiar, sino la imposibilidad de construir una Guatemala homogénea. En *Polvo*, es al revés: el camino de búsqueda es del hijo al padre, que rastrea los restos de su padre –¿puro polvo? ¿levantando el polvo?– asesinado durante la guerra. Al igual que Ramírez, el estilo de Hernández se caracteriza por un respeto a sus personajes, pero con la diferencia de que es una película de desencanto, no de reconciliación en la que se pone en escena la inviabilidad del país de reconocerse como una comunidad abierta y múltiple.

Finalmente, cierra el volumen un texto de Miguel Santagada y Javier Campo, “Experiencias argentinas en representaciones audiovisuales de lo indígena”, donde inician planteando que cualquier referencia a la población indígena argentina ofrece grandes dificultades por la creencia de ser una nación “sin indios”, derivada de un proyecto político y militar que impide que la sociedad argentina fuera imaginada como multicultural o multiétnica como en realidad lo es. A partir de la reforma constitucional de 1994 se inició con relativo entusiasmo una política de restauración de las agresiones a las poblaciones indígenas que consiste en el reconocimiento de su preexistencia étnica y cultural, sin obviar las políticas neoliberales de los años 90 de abandono de la promoción para la equidad social. Santagada y Campo realizan una trayectoria desde las primeras experiencias en el cine silente, donde el primero de 1918 de Alcides Greca titulado *El último malón*, que documenta algunos aspectos de la cultura mocoví desde una perspectiva paternalista, el cortometraje *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* (1929) de un aviador y expedicionario alemán Gunther Pluschow, con imágenes tomadas desde el aire. El siguiente registro documental que rescatan los autores salta a 1977 con Anne Chapman y Ana Montes de González titulado *Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego* y se centra en Lola, la última indígena que mantuvo los hábitos de sus ancestros. A principios de los 80 surge el grupo Cine Testimonio, que vigorizó el campo del cine etnográfico argentino. Constituyen un conjunto de films que oscilan entre la interacción entre el relato y la indagación etnográfica. Destaca en ellos la construcción narrativa coral y la ausencia de comentarios de los realizadores. Finalmente, las últimas realizaciones, entre

las que destacan la documentalista italiana Fausta Quattrini, mantienen una perspectiva más académica que política, donde presentan a las comunidades originarias bajo el aspecto de movimientos sociales en defensa del medio ambiente en procura de recuperación de sus posesiones avasalladas.

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica

María Roof (Ed.). *Rosario Aguilar (Nicaragua): acercamientos críticos*. Serie Escritores Esenciales de la América Central n°1. Washington/Tegucigalpa: Editorial Casasola, 2016, 545 páginas

Esta voluminosa compilación, editada por la profesora emérita María Roof, reúne entrevistas, discursos, reseñas, notas, estudios y acercamientos críticos sobre la obra de Rosario Aguilar, escritora nicaragüense reconocida por su novela *La niña blanca y los pájaros sin pies* (1992). Asimismo, incluye una cronología biográfica, un listado de sus publicaciones, un resumen de cada una de sus obras, una bibliografía sobre Rosario Aguilar y, para cerrar, fotografías cedidas por la escritora. Se trata de un esfuerzo inédito por poner a disposición el archivo sobre Aguilar y ubicar mejor su figura de autora, tal y como lo subraya Roof en la introducción. Es un trabajo de equipo y se percibe la buena disposición de los autores y de la escritora por llevar a buen término el proyecto. En particular destacan Jorge Chen Sham y Nydia Palacios por sus múltiples contribuciones al tomo.

Inicialmente me pregunté por qué reimprimir, pues digitalizar el material en un sitio web tal vez habría sido más sencillo y más fácil de circular. Sin embargo los proyectos digitales requieren esfuerzo de mantenimiento y el libro, una vez que ya se ha puesto en el mercado, no necesita más. Por otra parte, los textos aquí publicados no necesariamente se encuentran en bases de datos pues se publicaron en periódicos o revistas no indizados. Asimismo, no todo el público académico interesado, especialmente el centroamericano, tiene acceso a las bases de datos de suscripción por lo que ofrecer estos textos de esta manera agiliza el acceso a los materiales.

Cabe preguntarse la razón por la cual no se ha visibilizado la obra de Aguilar de mejor manera y, en ese sentido, llama la atención que no se exploren a profundidad los motivos ya sea en la introducción o en un estudio historiográfico. No es suficiente señalar la difícil circulación de textos dentro y fuera de Centroamérica. Es una cita de Edward Waters Hood, traductor de la obra de Aguilar y de muchos otros autores centroamericanos, la que ofrece una pista en el artículo de Milagros Palma. Indica Waters que, a diferencia de otros escritores, Aguilar no fue promovida por el Frente Sandinista de Liberación Nacional. En consecuencia, completando el razonamiento de Waters, no participar en política en esos años de Guerra Fría y movimientos revolucionarios latinoamericanos significa quedar al margen de un campo literario mundial altamente politizado, con canales de publicación y vías de distribución en el mundo entero. En gran medida por eso, la obra de Aguilar ocupa una posición menor que la de Gioconda Belli, apenas una década más joven.

La comparación anterior entre Aguilar y Belli, que bien podríamos expandir al grupo de mujeres poetas centroamericanas que en los años setenta y ochenta personificaron el empoderamiento femenino a través de la poesía, no es gratuita. Aguilar se destaca por un abordaje frontal de temas tabú: maternidad no deseada, aborto, locura, internamiento

psiquiátrico, entre otros; mucho antes de que Belli publicara su primer poemario *Sobre la grama* (1972). Rápidamente remito al lector a los temas de las obras. De *Primavera sonámbula* (1964), impresiones y recuerdos de una joven en tratamiento por enfermedad mental; de *Quince barrotos de izquierda a derecha* (1965), retrospectivas de una joven prostituta encarcelada por el homicidio de su padrastro; *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), una madrastra que no ama a su hijastro discapacitado y le teme a la maternidad; *Las doce y veintinueve* (1975), el terremoto de Managua contado desde la perspectiva de una esposa cuyo marido está en brazos de otra en el momento del movimiento sísmico y pierde a uno de sus hijos; de *El guerrillero* (1976), la lucha por agencia de una joven maestra en medio de la revolución bajo la dictadura somocista; *Siete relatos sobre el amor y la guerra* (1986), siete historias de mujeres acerca de lo sucedido después del triunfo sandinista y acerca de la ofensiva final; *La niña blanca y los pájaros sin pies* (1992), la historia de mujeres de distinta extracción social bajo la conquista y la colonia; *La promesante* (2001) y finalmente *Miraflores* (2012), la historia de una protagonista enferma de SIDA.

Dadas estas temáticas, no es casualidad que, por lo menos, la mitad de los artículos consignados en la octava sección del volumen partan de un enfoque de género y que las entrevistas inevitablemente aborden el contexto nicaragüense desde ese punto de vista. Que la propia Rosario Aguilar subraye no ser feminista en varias de las entrevistas compiladas también permitir entender cómo su resistencia a pertenecer a ese grupo de mujeres que sí participaron en la política y se definieron como feministas, contextualiza su marginalidad literaria. Por otra parte, esta ambigüedad percibida con respecto a qué significa ser feminista anticipa lo que será la bisagra a partir de la cual se puede leer la primera parte de su obra. Ann González en su artículo “Las mujeres de mi país” (1993) le reclama a Raymond Souza, el primer crítico en analizar la obra de Aguilar según parámetros académicos, que no haya abordado el tema de género, a pesar de que este claramente marca la importancia del papel de la mujer en la sociedad nicaragüense desde diferentes ángulos y estratos sociales en la obra de Aguilar. El señalamiento es interesante porque, si bien Souza trae a colación la imaginación histórica, González lee a Aguilar en función del trabajo seminal de Jean Franco *Plotting Women* y, de esa manera, demuestra que la escritora es experta en revelar las tensiones y contradicciones que supone el binomio mujer-comunidad en la sociedad nicaragüense.

Poco después de las publicaciones de Souza y González, Nydia Palacios edita su tesis doctoral de la Universidad de Tulane (1995). Dos capítulos del libro derivado de la tesis, *Voces femeninas en la narrativa de Rosario Aguilar* (1998) se ponen a disposición en este volumen. Quisiera destacar que, dada la fecha de culminación de sus estudios resulta evidente que, en cuanto se publicó *La niña blanca y los pájaros sin pies* (NB), Palacios se dio a la tarea de analizarla. Ahora bien, con respecto a los dos textos reproducidos en el volumen, “(Re) Visión de la historia en *La niña blanca y los pájaros sin pies*: mujeres notables en la conquista” elabora la intersección entre género, identidad e historia y sienta las bases interpretativas de todos los artículos sobre NB publicados posteriormente, aunque no todos esos textos se escribieron tomando en cuenta los aportes de Palacios. Su otro estudio, “Evolución de los personajes femeninos: del silencio e imaginación a la construcción de un sujeto beligerante”, es un panorama de su obra anterior a NB, similar al que ya habían realizado Souza y González. Ahora bien, a diferencia de González, Palacios subraya el componente “mujer” en la ecuación “mujer-comunidad”.

Dado que Palacios ya había puesto a disposición su tesis doctoral en forma de libro y además había publicado el artículo “Rosario Aguilar y sus aportes a la novelística

nicaragüense” (2000), sorprende que en los artículos que menciono a continuación no se encuentre citada su producción crítica. Este desconcierto comprueba la dificultad de que la crítica centroamericanista llegue a su público meta y, por tanto, reafirma la necesidad de publicar esta compilación. Es el caso del artículo “Elementos históricos en *La niña blanca y los pájaros sin pies*” (1999) de Isolda Rodríguez, en el que a partir de la narratología destaca el *collage* de fuentes presente en la novela. El texto de Ann González “(Re)Visiones de la conquista: *La niña blanca y los pájaros sin pies*” (2001) sigue una línea de análisis más cercana a la de Palacios, aunque para González la metáfora de la ceguera en el texto resulta central y la desarrolla a profundidad. También se evidencia este desconocimiento en el capítulo “Las imágenes femeninas en los relatos de Rosario Aguilar (Nicaragua)” que se toma del libro de Seidy Araya *Imágenes femeninas* (2003). Pareciera que en este caso particular, Araya no actualizó la bibliografía de un estudio que terminó en 1986, pues esa fecha se consigna al final del texto. Su trabajo es similar a los esfuerzos panorámicos de Souza, González y Palacios con respecto a la obra de Aguilar anterior a *NB*. En su caso, Araya se concentra en analizar *Aquel mar sin fondo* (1966/1970) y *Quince barrotes* (1965). El mismo problema bibliográfico subyace en el artículo de Isabel Gamboa “Una niña que sin pies, volaba: crítica literaria feminista de una novela de Rosario Aguilar” (2008). Cita a Araya, lo cual sí es de esperar por publicar ambas en Costa Rica, pero no los textos publicados en Estados Unidos y Nicaragua. Si no se tuviera como parangón los artículos de Palacios, Souza y González, un texto como el de Gamboa resulta más que pertinente por su originalidad.

Dicho de otra manera, paradójicamente el reunir en esta compilación los primeros textos panorámicos y los dedicados a *NB*, su obra más estudiada, evidencia las similitudes entre estudios y la superposición los opaca entre sí. Afortunadamente, este fenómeno no se produce en la otra mitad de los artículos consignados en la sección de estudios críticos, ya sea en los textos panorámicos que cierran el volumen o en los estudios dedicados a obras específicas que se publicaron después de la fiebre de archivo por *NB*.

En cuanto a los últimos que hacen revista de su producción como un todo, Laura Barbas-Rhoden en su artículo “Asking Other Questions: Personal Stories and Historical Events in the Fiction of Rosario Aguilar” (2003), destaca el componente histórico y el binomio público-privado. Resalta la manera en que las protagonistas de Aguilar se apropian de la narrativa, reconfigurando y transformando así a la historia como sistema. Es el primero de los artículos panorámicos en incorporar *NB*. Por su parte, Barbara Dröscher, “Transculturación en narraciones de autoras centroamericanas: Rosario Aguilar”, presenta un resumen de un texto más amplio publicado en 2011 y se enfoca en las mujeres cruza-fronteras, “in-between” culturas presentes sobre todo en *Siete relatos* y en *NB*. Su enfoque se basa primordialmente en la transculturación y presenta una introducción muy completa al respecto de su marco teórico.

En cuanto a los estudios específicos, Milagros Palma, en “La manifestación del deseo: locura y género en la novela *Primavera sonámbula* (1964) de Rosario Aguilar (Nicaragua, 1938)”, publicado en el 2007, se aboca al análisis de la ópera prima de la escritora. En la primera sección se dedica a una panorámica; en la segunda, ya propiamente a la *PS* y en esta relaciona los paratextos con el género y la locura. Cierra señalando acerca de la autora: “aunque muestra reticencia de asociarse al discurso feminista, su contribución es muy importante porque con su introspección muestra cómo funciona la imposición y el control de las normativas de género en el individuo de sexo femenino” (194). De esta manera, sin usar el mismo marco teórico de referencia, Palma retoma lo que ya señalaba Ann González en 1993, acerca de la tirantez que supone ese binomio mujer-comunidad en la obra de Aguilar.

Jorge Chen Sham escribe “*Quince barrotos de izquierda a derecha: novela de liberación de la conciencia opresora*” expresamente para este volumen. Es una contribución importante porque, si bien esta novela se discute en los textos panorámicos en mayor o menor medida, no se le había dedicado ningún estudio específico. Trabajando desde la narratología, Chen analiza la construcción del texto con el fin de subrayar cómo se presenta la autoconciencia liberadora de la protagonista encerrada en la cárcel.

En cuanto a *NB*, casi una década después de los trabajos anteriormente referidos, Ann Van Camp en “Una reescritura femenina ¿e indígena? de las crónicas en *La niña blanca y los pájaros sin pies*” (2008) se posiciona de una manera muy crítica con respecto a la homogeneización de los pueblos indígenas y contrasta esta novela con otras centroamericanas de temática similar, publicadas alrededor del quinto centenario del llamado descubrimiento de América, como *Asalto al paraíso* de Tatiana Lobo (1992) y *El misterio de San Andrés* (1996) de Dante Liano. De su examen, resalta que la mayor contribución de *NB* es la reescritura de la conquista según perspectiva femenina.

Con respecto a *Siete relatos sobre el amor y la guerra* (SR), se incluyen tres artículos. Jorge Chen Sham, en “El fracaso del mutuo entendimiento y de la revolución en *Siete relatos sobre el amor y la guerra*” (2005) analiza a profundidad el manejo temporal y espacial. Insiste en que “la revolución por hacer está en el plano de los afectos y de la comprensión de las diferencias biológicas y de género” (243). De esta manera, leyendo este artículo más de una década después de su publicación, resulta claro que la obra de Aguilar se puede analizar a la luz de las teorías sobre el afecto tan en boga actualmente. Luego Chen publica “Repercusiones de la Revolución Sandinista en la novela nicaragüense: Rosario Aguilar y Conny Palacios” (2012) y allí retoma su trabajos sobre *SR*. Se enfoca en el peso del trauma y la memoria. En su comparación del texto de Aguilar con la novela de Conny Palacios *En carne viva* (1994), también aborda sus condiciones de producción, pues ambas novelas se publicaron fuera de Nicaragua. Finalmente, Doris Fiallos, sobrina de la escritora, con base en su tesis de maestría, presenta el artículo “La poética del espacio asociada al sujeto femenino en *Siete relatos sobre el amor y la guerra* de Rosario Aguilar” exclusivamente para este volumen. Incorpora un enfoque novedoso sobre la noción de espacio para abordar el exilio y el movimiento humano dentro del territorio nicaragüense, así como las fragmentaciones culturales que lo atraviesan.

Finalmente, se incluye el artículo “Biografía como representación *Soledad: tú eres el enlace*” (2014) de Nidia Palacios. Si bien se ha tratado el tema de la autobiografía a lo largo del volumen, en este texto, Palacios lo profundiza al estudiar cómo se plantea la biografía de una mujer no particularmente importante para la historia, la madre de la escritora. Su abordaje cruza géneros literarios, historia y testimonio.

Llama la atención que no se haya escrito textos académicos sobre las últimas dos novelas, a saber, *La promesante* (2001) y *Miraflores* (2012). Al menos, sí se incluyó una nota de cada una en la sección VII, dedicada a reseñas, notas y estudios no académicos. Isolda Rodríguez escribe un texto breve sobre *La promesante* en el que destaca la incursión de Aguilar en el mundo contemporáneo; siempre desde una temática fuerte, en este caso el VIH. De Nydia Palacios se presenta un artículo periodístico acerca de *Miraflores*, novela a la que califica de western nicaragüense y de la cual destaca el giro que le da a la novela regionalista. En definitiva, la ausencia de producción académica al respecto debe leerse como un incentivo para líneas futuras de investigación.

En suma, esta compilación es un aporte claro a la crítica literaria centroamericana y no sería posible sin la venia del proyecto cultural Casasola, dirigido por los hondureños Oscar

Estrada y Mario Ramos. La compilación que aquí se reseña es el número inaugural de la serie Escritores Esenciales de la Centroamérica, por lo que resulta más que recomendable estar atentos a nuevas publicaciones de esta índole por parte de dicha editorial. Finalmente, espero que el interés académico vehiculado por esta compilación motive a su vez la muy necesaria reedición de la obra de Aguilar.

Verónica Ríos
Universidad de Costa Rica

Édgar Cota Torres y José Salvador Ruíz Méndez (Comps.). *DEL OTRO LADO. Ensayos sobre literatura y frontera en la diáspora latinoamericana*. Méxicali, Baja California, México: University of Colorado Springs/ Universidad Autónoma de Baja California/ Editorial Artificios, 2017, 176 páginas

El presente volumen forma parte de una colección de libros dedicados a la literatura, el cine y la cultura de la frontera, todos ellos debidos al ingente esfuerzo de Édgar Cota Torres y de José Salvador Ruíz Méndez. Otros volúmenes de la presente colección *New Borders/ Nuevas Fronteras*, son *Expedientes abiertos. Cuentos policíacos de la frontera México-Estados Unidos* (José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz, compiladores), 2014, y *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos* (Édgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz, compiladores), 2014, o *Futuros por cruzar. Cuentos de ciencia ficción de la frontera México-Estados Unidos* (Gabriel Trujillo Muñoz, compilador), 2014, todos ellos producto del esfuerzo convergente entre la Universidad de Colorado Springs, la Universidad de de Baja California y la Editorial Artificios.

La presentación del libro está redactada por los compiladores, quienes destacan que los estudios se centran en una producción cultural (específicamente literaria) que tiene su origen en problemáticas sociales del mundo contemporáneo, la experiencia migratoria y la diáspora, muchas veces vivida por los propios escritores y artistas analizados por los críticos literarios y cinematográficos que componen los estudios del presente volumen.

Cynthia Meléndez, en “*The Beast of Times: una revolución cáustica de animales*” investiga los procedimientos de animalización desde tres perspectivas: la transferencia de la voz de la chicana queer a nuevas voces fronterizas; la presencia de una visión de mundo ecofeminista; y el surgimiento de una justicia ambiental, en el marco de una subjetividad ‘post-Obama’ (16). Es preciso explicar los objetivos buscados por Cynthia Meléndez.

Tomás Hidalgo Nava, en “Subalternidad y poder en la frontera México-Estados Unidos: Representaciones cinematográficas y televisivas de los feminicidios en Ciudad Juárez” analiza la violencia presente en la frontera –principalmente contra las mujeres– entre Estados Unidos y México en producciones cinematográficas –*Bordertown* (2006), del estadounidense Gregory Nava, y *Backyard/El Traspatio* (2009), del mexicano Carlos Carrera– y en producciones televisivas –“Tan infinito como el desierto” (2004), de la cadena mexicana TV Azteca, y *The Bridge* (2013-14), del grupo estadounidense Fox Entertainment Group. En todos estos casos, Tomás Hidalgo llega a la conclusión de que se representa “a las víctimas como subalternas dentro de un sistema globalizado en el que las élites y autoridades locales han establecido vínculos con el capital extranjero y en muchas ocasiones con el crimen organizado”.

“Memoria y fragmentación narrativa en *Atacama Poems* de Adrián Arancibia” de José Salvador Ruiz Méndez es un ensayo dedicado a la literatura chicana donde, según el crítico

del presente artículo, predomina una escritura en primera persona dedicada a representar la memoria de esta comunidad en la sociedad estadounidense. Arancibia nos ofrece un poemario estructurado narrativamente a partir del viaje de dos familias, unos viajes intergeneracionales que permiten recuperar la memoria de dos familias chicanas. Consecuencia directa de esta indagación de la memoria familiar es la estructuración fragmentaria de este poemario.

Adrián Arancibia, en “Reading the Spirits In a Material World –Adolfo López’s ‘A Taco Shop Canto for War Town San Diego’ Representation and Response to Gentrification” apunta a que este es un poema que, frente al proceso de gentrificación de San Diego, responde con una rehistorización de esta ciudad mediante la recuperación de la memoria de su pasado. El proceso de gentrificación postmoderno del espacio urbano trata de borrar con las huellas del pasado urbano, o recontextualizarlas en simulacros nostálgicos del espacio urbano local. Por ejemplo, a través de este proceso se tiende a borrar la intervención de las minorías en la vida cotidiana de las ciudades estadounidenses, desde su fundación hasta la actualidad. En este contexto, han surgido diversos escritores que buscan recuperar y mostrar esta memoria local, duramente reprimida por las condiciones postmodernas del mercado inmobiliario. Es común que en estos textos, como señala Adrián Arancibia, aparezcan personajes espectrales cuya función consiste en establecer vínculos con este pasado urbano reprimido (62). De esta manera, no sólo se problematizan en este tipo de literatura las fronteras étnicas, sino también las temporales.

Margarita López López presenta “La frontera: feminicio, tráfico de menores y la adopción monoparental en *Desert Blood*”. Esta última novela, cuyo título completo es *Desert Blood: The Juárez Murders* (2005), de Alicia Gaspar de Alba, forma parte de aquella literatura que ha surgido con el propósito de denunciar, y también de ficcionalizar, la ola de feminicidios y otros tipos de crímenes que han surgido en Ciudad Juárez y sus alrededores. La discriminación contra la comunidad LGTB también se integra en la novela, con motivo de la intención de la protagonista de la novela, Ivón Villa, de realizar un viaje a Ciudad Juárez para adoptar un niño y formar una familia.

Santiago Vaquera Vásquez presenta “Tijuana Re/Mixed: pásale, pásale a la ciudad del flow”. En su análisis de diversas obras que tienen por protagonista a la ciudad de Tijuana, la metáfora maestra que emplean estos escritores es la de la ciudad flujo (*flow*), en términos culturales, metáfora que, según este crítico literario, permite leer la ciudad como “múltiples historias posibles” (101). Entre otros textos, se analizan los cuentos “Sabaditos en la noche”, de Luis Humberto Crosthwaite, y “Tijuana para principiantes”, de Rafa Saavedra.

Jorge Chen Sham, en “Inmigración y fronteras en *Mundo, demonio y mujer*, de Rima de Vallbona: la toma de conciencia grupal”, analiza la experiencia migratoria y diaspórica de Renata, el personaje protagonista femenino de la novela de esta escritora estadounidense-costarricense, desde el concepto de ‘historia de vida’. Chen explica que estas experiencias no aparecen representadas de manera dicotómica, sino compleja. Desde la subjetividad de Renata, por ejemplo, no se establece un rechazo del país de llegada o acogida frente a una afirmación del país que se dejó atrás (124). Y no solo se plantea la incorporación progresiva de Renata en la sociedad norteamericana, sino también el largo y doloroso proceso de su emancipación como mujer, en el espacio privado hogareño.

Mayela Vallejos Ramírez, en “La Malinche como frontera cultural”, realiza una revisión interpretativa de la imagen de la malinche en la crítica literaria, así como en la literatura mexicana. Vallejos Ramírez explica que la figura de la malinche ha sufrido una resignificación en la literatura mexicana, desde la visión negativa que tiene en autores como Octavio Paz o Carlos Fuentes como la positiva que tiene en la poesía de Rosario Castellanos.

Ivelisse Santiago-Stommes presenta “Sexual Tourism, National Identity and the Politics of Survival in Daína Chaviano’s *El hombre, la hembra y el hambre*”. La novela ficcionaliza el llamado Periodo Especial, en momentos en los que Cuba sufrió extremas medidas de austeridad, a raíz de la caída de la Unión Soviética y del embargo. Este investigador nos expresa con claridad el propósito de su estudio, el de “explorar cómo la novela, a través de su doble vida como la intelectual Claudia y como la prostituta La Mora, desvela las paradojas sociopolíticas e ideológicas del Periodo Especial, mientras, al mismo tiempo, vincula el turismo sexual con las relaciones deterioradas entre la ciudadanía y la nación. Esto, a su vez, nos invita a reflexionar sobre la diáspora cubana, el concepto de nación, y el futuro de Cuba como estado socialista.” (la traducción es propia) (154). En otras palabras, Santiago-Stommes aclara la orientación alegórica de la novela: la prostitución de la protagonista, en este sentido, problematiza la ideas de Nación y del compromiso ideológico.

Virtudes del presente libro son el hecho de que se dedica a una literatura contemporánea, que por ende cuenta con una escasa crítica literaria, el dedicarse a una literatura marginada, si pensamos en términos de los campos literarios hegemónicos en español, como es la literatura y la cultura chicana, y la diversidad de géneros literarios de los que se ocupan los contribuyentes del presente volumen.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

Javier Sánchez Zapatero. *Max Aub: Epistolario español* (Prólogo de José-Carlos Mainer). Kassel: Reichenberger, 2016, 237 páginas

El presente libro analiza, desde el epistolario de Max Aub, la situación del campo literario y crítico español de la posguerra. Cosmopolitismo, exilio y diáspora son atributos que le definen como intelectual. Aub es un sujeto que actualmente definiríamos como transcultural, ya que nació en París de madre francesa judía y de padre alemán. A raíz de la I Guerra Mundial, sus padres se establecieron en España, como consecuencia del triunfo del bando nacionalista en la Guerra Civil española, vivió exiliado en México. Por otra parte, es un escritor ‘marginal’ en las historias de la literatura española: es un intelectual exiliado al que generalmente se le sitúa en el tradicionalmente despreciado marbete de las literaturas del exilio. El propósito de Sánchez Zapatero ha consistido, principalmente, en “analizar lo que se ha dado en llamar el ‘epistolario español’, es decir, el conjunto de cartas que Aub se cruzó con quienes habitaban en España durante la dictadura.” (11). Esta es la unidad temática que determina el criterio de selección de las cartas analizadas en el presente estudio, frente al conjunto del epistolario de Max Aub escrito a lo largo de su vida.

El libro inicia con una introducción al epistolario español de Max Aub. En esta sección, Javier Sánchez Zapatero plantea el método que ha seguido para ordenar y analizar las epístolas. Metodológicamente hablando, ha querido “esbozar un panorama global que permita clasificar las cartas y determinar sus principales características, prestando especial atención a los datos que pueden aportar para el esclarecimiento de diversos aspectos sobre la vida, la personalidad, la obra, la poética o la cosmovisión aubianas.” (11). Dos de las principales conclusiones de su investigación consisten, en primer lugar, en “mostrar cómo la dimensión memorística marcó buena parte de la escritura epistolar de Aub a través de su deseo de no ser olvidado en España,

activando todos los lazos de contacto posibles y procurando que su obras pudieran ser leídas en el interior del país” (11) y, asimismo, en segundo lugar, el hecho de que la “diversidad de interlocutores que tuvo Aub en España viene a derribar el mito de la incomunicación entre los exiliados y la cultura española del interior.” (5).

Tres son los ejes temáticos que componen el libro, segmentado, a su vez, en tres secciones. En la primera sección, “El contacto con la cultura del interior” se discuten las relaciones de Aub con la cultura española de la época franquista. Los vínculos entre los escritores exiliados y el campo cultural español han sido mayores de lo que en general se cree, como ocurre con el papel desempeñado por publicaciones como *Sala de espera* o *El correo de Euclides*. Este escritor conservó el contacto con aquellos escritores de la Generación del 27 que no marcharon al exilio –Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, preferentemente– y con dramaturgos como Alfonso Sastre o Antonio Buero Vallejo (en su epistolario se formulan apreciaciones sobre la situación del teatro durante la dictadura franquista). Su curiosidad por las nuevas generaciones de escritores también se aprecia en su contacto con jóvenes escritores. La situación sociopolítica de España y el dilema del regreso o del exilio permanente también son tópicos de su epistolario, analizados al final del presente artículo. El acercamiento a las epístolas, por otra parte, arroja algunas sorpresas. Sorprende que Aub mantuviera contacto con intelectuales franquistas, como Juan Fernández Figueroa o Dionisio Ridruejo.

En la segunda sección, “El contacto con el mundo editorial”, Sánchez Zapatero se refiere a los contactos de Aub con los editores españoles, en su intento por ver publicada su obra en España, en tiempos de la dictadura de Franco. Hasta la publicación de *El zopilote y otros cuentos mexicanos* no se publicó su primer texto en la España franquista. Esta sección muestra las relaciones de amistad y las negociaciones entre Aub y diversos editores españoles, entre ellos Esther Tusquets y Carmen Balcells. Los tópicos tratados en esta correspondencia son, más que todo, las posibilidades de edición de sus libros en España, su conciencia de ser un escritor permanentemente marginado en las letras españolas (por su condición de exiliado y de sujeto transcultural), sus preguntas a los editores en referencia a las obras que podrían pasar más fácilmente la censura, o las preguntas sobre la evolución de las ventas de sus libros en territorio español. En este epistolario Aub también externaliza su opinión sobre sus colaboraciones con revistas literarias españolas, sobre todo *Ínsula* y *Papeles de Sos Armadans*.

En la tercera sección, titulada “El contacto con el ámbito académico”, se indaga en su relación epistolar con los estudiantes e investigadores que, a partir de la posguerra, comenzaron a estudiar su obra. En estas cartas aparecen las reflexiones de ambas partes sobre la situación de la vida universitaria española o sobre la difusión de sus obras en el mercado editorial español. También se recoge el intercambio epistolar mantenido con críticos literarios que incorporaron reflexiones sobre su obra en estudios publicados dentro de la España franquista. Aub expresó su opinión, por ejemplo, sobre la publicación de *Narrativa española fuera de España*, de *Panorama de la literatura española contemporánea* –ampliación de *Literatura española contemporánea*–, o de *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Este capítulo termina con la relación epistolar sostenida con Prats Rivelles, con quien colaboró en la publicación de su biografía literaria.

El libro incorpora una nutrida serie de citas procedentes del epistolario de Aub, así como de una serie de fotografías de las cartas –manuscritas o redactadas a máquina de escribir– que dirigió a distintos escritores e intelectuales. Es un libro, principalmente descriptivo y de lectura amena, que interesará sobre todo a aquellos investigadores que indagan en el sitio que

ocupa Aub –desde su propia escritura, desde su propio punto de vista– en el campo literario español de la posguerra, lugar cada vez más revalorado.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

Vicenç Beltran. *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Edition Reichenberg, 2016, 205 páginas

La tradición de la filología española debe mucho a los estudios sobre el romancero hispánico. Con esta constatación, Vicenç Beltran empieza su breve “Introducción” (1-4) a una parcela de textos en su transmisión en pliegos sueltos y cancioneros, los “corpora” siempre en revisión, el desarrollo de motivos y de temas, que, como él plantea, “agobia y disuade” (1) al estudioso. Ahora bien, sin el abordaje de sus implicaciones socioculturales y artísticas, el romancero no adquiriría esta significación dentro de una tradición poética, al punto de que, situando ese punto cero de su eclosión en siglo XV, no podría pensarse en ese impulso que la oralidad le otorgó a sus formas y a las primeras adaptaciones en el ámbito cortés.

Por eso, en el capítulo I “De la oralidad a la literatura. La protohistoria del romancero” (5-48), parte de la premisa de que los romances se configuran en cuanto forma genérica cuando “comienzan a ser puestos sobre el papel, copiados o impresos” (5), independientemente del momento en que pudieron ser compuestos o incorporados a la tradición oral. Esta observación permite ofrecer un punto de partida en la historia literaria al romancero, para que Beltran se fije en el romance “Gentil dona, gentil dona”, copiado por Jaume de Olesa dentro de un tratado escolástico de la segunda mitad del s. XIV o principios del XV. Incorporados dentro de otros escritos, esta “transmisión extravagante” (7), así calificada por el estudioso, por ejemplo del romance “Si sestava en campo viexo” explica su inserción en libros notariales a causa de la formación retórica de estos, para que Beltran atestigüe su divulgación en la corte de Aragón entre los grupos letrados (11) y se constituyan las primeras manifestaciones de romances noticieros como los anteriores o los “Por los montes Perineos” y “Arcebispo de Çaragoça”, mientras que surgen también los primeros de tipo trovadoresco, como el “Terrible duelo fazía”, con el tema de la separación de los amantes, así como su integración a piezas de mayor calado, la “Canción e coplas e romance aparte fechas con mucha tristeza e dolor”, de amor cortés y con variaciones temáticas. Todo ello da cuenta de un campo en ebullición y de la consolidación/experimentación en torno al nuevo género poético. Beltran se detiene en explicaciones que posibilitan su circulación: la información de sucesos (17), la propaganda política y la conciencia de enaltecimiento de la Monarquía por parte de sus productores (18-19). Para el caso castellano, retoma las palabras del Marqués de Santillana, desdeñosas sobre esos “romances e cantares” calificados de “ínfimos”, porque no trabajan ni con “orden” ni “regla” a tenor de la concepción de arte poético medieval, al oponer además las consideraciones del Marqués de Villena, sobre estos decires antiguos, que con toda seguridad se cantaban. Beltran afirma la existencia del ciclo de Pedro I, el Cruel, que los supone vivos en su transmisión hacia el siglo XVI; pero no encuentra copias ni fuentes. A los que sí dedica más atención, es a los romances de sucesos de frontera, ejemplos, “Cercada tiene a Baeza” o “De Antequera partió el moro”, datados entre finales del XIV o principios del XV, pero indica que “[p]ara ninguno de ellos tenemos un texto anterior al siglo XVI” (33), de lo cual concluye el escaso interés en Castilla entre los letrados y

nobleza por esta forma (36) y que se dedicaran, por su carácter noticiero, solamente a contar los conflictos de sucesión o de fronteras. Eso sí, justifica en Castilla el romance oral, interpretado por juglares (39), frente al oficio de dignificación del arte entre Santillana o Mena.

El capítulo II “Romance viejo, romance trovadoresco” (49-78) apunta a ese momento de inflexión que significa el advenimiento de los Reyes Católicos, ya que se han podido datar entre 1471 y 1516 más de 150 romances (49). Se trata de una época de circulación entre todas las capas de la sociedad y de aclimatación del romance a diferentes ciclos temáticos (cortés, carolingios o novelescos), así como su auge en los repertorios tales como el LBI y el *Cancionero general*, que le sirven al estudioso de comparación. El triunfo del tema amoroso marca el desarrollo del romancero viejo, con de la Encina o Garcí Sánchez de Badajoz; triunfan las grandes “posibilidades expresivas y estéticas” (51), con ejercicios de reescritura: contrahechos, mudados o trocados en cuanto su ritmo y rima y expande el trabajo de la “glosa”, de citas sucesivas y referencias cruzadas. Por su parte, el ingreso del romance a los cancioneros hace que la conciencia estilística y genérica alimente estos repertorios, con la conciencia de tratar el sentimiento amoroso en la regulación del octosílabo, la selección del vocabulario, el tratamiento cortés y la construcción retórica: su ejemplo es el *Cancionero de Baena* (53). Beltrán insiste en que la conciencia de la escritura permite que estos romances viejos, ya sean líricos o novelescos, alcancen el éxito bajo el ejercicio cancioneril (57), al punto de que sus criterios de ordenamiento sean todavía los utilizados, tales como su contigüidad temática, la mayor parte de las veces; menos cuando se clasifican de acuerdo con las técnicas expresivas asumidas (59). Sería de una gran complejidad, para esta reseña, realizar un compendio descriptivo de los grupos de romances que incorpora y estudia Beltrán en este capítulo.

Por su parte, el capítulo III “El romancero viejo y el pliego suelto” (79-116) inicia con la afirmación de que el romancero viejo tiene su lugar en los repertorios a través del “imput” que le ofrece el ejercicio cortés, de imitaciones y travestimientos a modo trovadoresco. Entre 1511 y 1515, aparecen reunidos por el impresor sevillano Jacobo Cromberger, un manojo de los conocidos romances, entre otros “Ya cabalga Calafinos”, “Asentado está Gaiferos”, “Por mayo era, por mayo” o “De la luna tengo quexa”. La publicación en pliegos sueltos traduce la circulación de un subproducto literario de ambición comercial (80) y, muy pronto, las colecciones y repertorios se vieron saqueadas para publicar pliegos sueltos, como le sucedió a la Hernando del Castillo. La divulgación en pliegos sueltos permite valorizar la función del medio utilizado, su difusión masiva y económica (81), popular y transversal; para ello el testimonio de los fondos de bibliotecas es significativo para encontrar pliegos sueltos en esta afición de clérigos, letrados y nobleza; de copias y refundiciones; de dedicatorias y de ediciones bajo el cuidado de una persona (87). El inventario y catalogación de estos pliegos, pero con mayor pertinencia el estudio de sus contenidos, indica Beltrán, es la gran tarea en esta “selva” (89), porque revelarían los elementos que caracterizan, en su difusión colectiva, la cultura oficial y cortesana del siglo XVI en la que, con término de pliegos sueltos, entran unas prácticas de lectura y de edición muy disímiles.

Los capítulos IV, “Romance y propaganda” (117-124), y V, “El romance y el libro” (125-134), son muy breves en comparación con los anteriores. En el IV, Beltrán subraya la utilización del romance en su función de propaganda política, cuya finalidad ideológica es lo que llamamos modernamente la conformación de una “opinión pública”. Del tiempo de los Reyes Católicos, en donde predominaban los romances novelescos y cortesanos, al segundo tercio del s. XVI, con la primacía de los cancioneros y su gusto por los épicos e históricos,

los pliegos también muestran el resquicio de una corriente más conservadora en lo que se refiere al programa de la monarquía. Y lo es porque en materia de ejecución musical, estos romances se cantaban al son de la vihuela, lo cual le permite a Beltrán ver cuáles son los más musicalizados para su divulgación, de tal manera que identifica cómo los históricos, novelescos y caballerescos adquirirían primacía, mientras que, en el siglo XVI, los heroicos y noticiosos ganaban aún más terreno (121). El romance se transforma en instrumento de comunicación política (123), aunque le falta a Beltrán mostrar más datos, por ejemplo cuentas de las capillas de palacio, pago de músicos, que den más elementos de juicio a su afirmación. El capítulo VI se dedica a la canonización del romance en forma de libro o “cancionero de romances” como una forma particular de circulación/difusión, que según Beltrán se adaptaba muy bien al carácter itinerante de muchas bibliotecas de nobles (129), a las largas horas de transportación y a la necesidad de leer y de reunir, en forma de antologías, un gran número de romances (130), aunque el estudioso es muy consciente de que el término de “libro” aplicado a estas colecciones muchas veces en fascículos (132) es problematizador, cuando el concepto de “cancionero”, en tanto reunión/colección, mejor “enaltece y revela el tipo de público al que pretende llegar” (132).

Unas largas conclusiones se concretan en el capítulo VI con el título de “Consideraciones finales” (135-153). Comienzan con apuntes sobre el formato del “pliego suelto”, para que vehiculizara registros bajos y populares de la poesía cortés, villancicos y romances. El formato, útil y “pequeño” (135) por su precio lo hace más proclive a producciones de circuitos menos restringidos, con lo cual se advierte la ampliación de los circuitos lectores. Los pliegos trastocan el orden de los cancioneros, introducen poemas jocosos o burlescos, aportan glosas y romances. Y mientras los cancioneros, expresión de una cierta oficialidad en materia de literatura cortés, eran libros de acceso restringido, los pliegos se abren a la diversidad de formas y a una heterogeneidad que “había permanecido en estado latente en la tradición oral” (138), imponiéndose en la segunda mitad del siglo XVI la figura del “ciego rezador” (139) en un ambiente de mercado y de plaza urbanas. En su proceso de ampliación del público, el pliego se hace familiar a sectores iletrados y populares, para que luego se promuevan sus versiones escritas que, paradójicamente, salvan del olvido y de la oralidad, ante un consumo masivo y que explota a partir del último tercio del siglo XVII; proceso que coincide con el agotamiento del romancero tradicional y la apuesta dentro del canon culto de escritores tales como Góngora o Lope de Vega (144).

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Margherita Cannavacciuolo. *Miradas en vilo: La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014, 208 páginas

Este acercamiento a la narrativa del mexicano José Emilio Pacheco comienza destacando sus inicios literarios dentro de la generación de medio siglo, la práctica y perfeccionamiento del cuento con *El viento distante* (1963), así como sus referentes culturales en el campo cultural mexicano: el Ateneo o los grupos paradigmáticos del *Taller y Tierra*

Nueva. Cannavacciuolo pondera cómo los acontecimientos del 68 marcan a Pacheco “hacia una revisión de las problemáticas y las contradicciones nacionales” (17); se trata para ella de una actitud revisionista que animará toda su producción posterior. Ahora bien, la crítica italiana escoge otro camino a la hora de abordar la narrativa del mexicano, con el fin de revisar una temática más universal a partir de la noción de “mirada” (20), en tanto acceso a la otredad y a la identidad alterna. La relación “entre ver y poder” permite sopesar las funciones conectadas a la mostración del acto narrativo del cual deriva toda autoridad y perspectiva. Por ello remite al panóptico y a la asimetría que la visibilidad provoca en las relaciones de poder, no sin antes preocuparse por “la actividad visual” en tanto proceso cognoscitivo. Las formas y los contenidos del “ver” se dibujan y se problematizan en la metáfora de la caverna platónica, para subrayar las restricciones de la vista y sus “representaciones”. Los fundamentos filosóficos de este trabajo de la mirada se enuncian aquí, de modo que su indagación en la narración de José Emilio Pacheco pondera la perspectiva y fuerza de la mirada hacia una fenomenología de la percepción de los objetos (26), que no son ajenos a los esfuerzos de la narratología por explicar las técnicas de la focalización y la situación narrativa.

En la amplia sección con el título de “Variaciones” (29-129), Cannavacciuolo establece la superioridad de la mirada en tanto experiencia sensorial, cuya huella visible se palpa en el lenguaje. El campo semántico del verbo “ver” arrastra esa necesidad de que la verdad coincida con esa visión absoluta que es el conocimiento (31), para plantear el asidero de una fenomenología de la percepción, cuyo punto de partida es la conciencia perceptiva e intencional sobre la cual se genera radicalmente la experiencia. Los postulados filosóficos, deslindados por Cannavacciuolo, conducen al papel significativo que “la mirada tiene en el proceso hermenéutico” (35): su reconocimiento e identidad desembocan en la capacidad del lenguaje para conocer y proporcionar una versión de sí mismo y de la realidad, que en Pacheco produce di-versiones, a “causa de [la] fractura con su entorno” (36).

En el capítulo “La vista desautorizada: *La cautiva, Algo en la oscuridad, El viento distante*” (39-56), Cannavacciuolo analiza estos tres cuentos del libro *El viento distante* (1963). Desde ese fracaso en tanto dispositivo relacional y hermenéutico que la mirada debería desempeñar, no solo formal sino también temáticamente se inscribe la distorsión, el desorden y la difracción narrativa, respectivamente; todo ello conduce al terreno de la ceguera y al fracaso de la vista en tanto se desautoriza la realidad, bajo la extrañeza y la sorpresa que causa el acontecimiento; todo ello produce un desajuste con la realidad que los personajes intentan explicarse remitiendo a correlatos como la psicosis, las monstruosidades o las perversiones.

Continúa el capítulo “Distorsiones: *Shelter, El torturador*” (57-82), en donde Cannavacciuolo analiza estos dos cuentos de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990); su objetivo es apreciar la imagen apocalíptica que se produce cuando los personajes son proclives a alteraciones traumáticas que arrastran no solo la subjetividad sino también la ficción propiamente dicha (59). Desde el punto de vista de la narratología, la construcción se hace acreedora de una focalización interna en la que se cierra claustrofóticamente el narrador de “Shelter”, mientras que la focalización cambiante y variada en “El torturador” da cuenta de la vorágine de violencia en la que queda atrapado el protagonista. Cannavacciuolo utiliza los estudios sobre el trauma y el duelo para construir una interpretación de las secuelas y heridas en la experiencia vivida de los personajes (60): un refugio antiatómico desde donde surgen los miedos y los autoengaños, al tiempo que la conciencia se escinde en el primer cuento; un lugar desde donde se ejerce la tortura sobre el amigo disidente y se procura socavar las tretas del

débil y la noción de víctima expiatoria frente a la repulsión y persecución del victimario en el segundo cuento. Los análisis de Cannavacciuolo son pertinentes, bien argumentados y de una gran riqueza interpretativa.

El siguiente capítulo “Espejos vacíos: *El parque hondo, Tarde de agosto, El castillo en la aguja, La reina*” (83-107) inicia poniendo la mirada en la construcción de la identidad u ontogénesis del sujeto, cuyo estadio del espejo arrastra y percute en esa imagen especular a la idea del yo, siguiendo pues a Jacques Lacan (84). El estadio del espejo equivale a construcción de la identidad gracias al intercambio de miradas entre el niño y la madre y Cannavacciuolo utiliza tal constructo para acercarse a los cuentos sobre la infancia y la adolescencia, para lo cual analiza un corpus de *El viento distante* (1963). Sobresalen en ellos una situación inicial de ausencia de la madre (87) y su sustitución por una figura adulta, hostil al niño. Todos ellos poseen una estructura de la información basada en la revelación-descubrimiento, frente a una experiencia mutilada o carente del niño o adolescente ante la figura materna (90), de modo que el espejo no les devuelve una imagen nítida sino que se resquebraja, con lo cual advierte Pacheco la imposibilidad de una “identificación conciliadora entre el sujeto y la otredad” (96). Estos personajes se deslizan hacia la incertidumbre y la inseguridad, mientras que no logran ver, para que solamente provoquen “efectos perturbadores” (107).

El capítulo “Miradas en juego: *Civilización y barbarie, La fiesta brava, Parque de diversiones*” (109-129) se desarrolla a partir de una fenomenología de la visión y la toma de conciencia por parte del individuo en un contexto dado; se trata de “precisar de qué manera la idea de la mirada actúa con el concepto de sujeto a partir y dentro de la espacialidad” (109). La mirada se posiciona en este “estar-en-el-mundo” (109) y Cannavacciuolo la desarrolla en el relato “Civilización y barbarie” de *El viento distante* (1963), en donde tres historias fragmentadas y alternas corren yuxtapuestas, para que la ficción y la realidad se confundan, cuando quien mira se distorsiona a través del espacio y del objeto observado. Cannavacciuolo habla de un trastocamiento de la realidad y el lector le queda claro la inautenticidad en la que viven sus existencias, lo cual le permite analizar también “La fiesta brava” en la superposición de niveles narrativos en la que la narración autodiegética se combina con una pesadilla dentro de una compleja arquitectura (118) que contrasta el castillo/el museo en tanto lugares del descentramiento y de bajada de la mirada; tal y como ocurre en “Parque de diversiones”, laberinto de la memoria y de miradas concéntricas.

La segunda sección del libro, menos extensa, reagrupa con el título de “Constelación” (131-196), una serie de trabajos sobre esa capacidad de unir elementos disímiles dentro de un orden requerido. Cannavacciuolo establece un hilo entre el primer cuento publicado por Pacheco, “La sangre de Medusa” (1959) y las novelas cortas *El principio de placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), a través de la relación hombre-mujer (133). Su eje narrativo es el proceso de rejuvenecimiento del personaje masculino y las transformaciones ocurridas en su visión de mundo, además de la dicotomía ser/parecer, que sostiene toda una simbólica de la ceguera. Con el sugestivo y breve título de “El escudo de Atenas” (139-150), Cannavacciuolo plantea la necesidad de controlar las funciones del acto de ver/ser visto dentro de una reversibilidad que “La sangre de Medusa” escenifica por medio de su remisión al mito de la Gorgona y su ambigüedad constitutiva, monstruosa y huidiza al mismo tiempo (143). Pacheco le niega a ella su estatuto de personaje visible, es más bien elusivo, con la realización de un retrato sesgado y oblicuo (147). Por otra parte, en “La huella de la Gorgona” (151-174), Cannavacciuolo insiste en la centralidad de la mirada en los modelos cognoscitivos de nuestra cultura occidental, de

modo que la vista se transforma en canal y proceso a la vez, “amor y conocimiento” (151), indica ella. Siguiendo entonces con el mito de la Gorgona, su fuerza petrificadora radica en sus ojos, mientras el efecto destructor de su mirada estriba en una “acción apotropaica” (152): lo que suscita horror produce el mismo efecto en el observador de quien uno debe defenderse. Provocar pavor y, por otro lado, producir miedo o cobardía en quien lo amenaza a uno, le sirve a Cannavacciuolo para acercarse a “El principio de placer” y “Las batallas en el desierto”. Ella parte no solo de la ambigüedad narrativa de ambos relatos, sino también del estatuto de los personajes femeninos Ana Luisa y Mariana, respectivamente, elusivos y contruidos a partir de la mirada de la posición masculina. Arrastrado por ese amor obsesivo de Ana Luisa, Jorge es conducido de la idealización a la problematización del objeto amado, a la falsedad de la visión que poseía de ella, “de sus verdaderas intenciones y actuaciones” (163). Lo mismo ocurre en “Las batallas en el desierto”, en donde un niño, Carlos, se enamora de Mariana, de 28 años, madre de uno de sus compañeritos de escuela. Cannavacciuolo analiza todas las relaciones que unen a Mariana con la Gorgona, para que surja la misma ambigüedad del mito en la dicotomía ser/parecer. Todo el campo semántico del ver/ser visto, fundamental en la novela anterior, Cannavacciuolo ahora lo relaciona con la doble moral de la burguesía mexicana de los 50, conduciendo a la “deriva de la convicción de no ser vistos aunque mostrándose” (168), tal y como se comportan Jorge y Carlos en las dos novelas, ante la insistente negación de lo que ellos ven para que Carlos, al final, subraye el hecho de no “[querer]ser visto” (169).

Para terminar, el libro de Margherita Cannavacciuolo es de una gran coherencia hermenéutica y de un análisis llevado en profundidad y con coherencia a lo largo de todo el libro. Selecciona un concepto fundamental en nuestra cultura occidental y le ofrece un marco teórico que hace resurgir la maestría narrativa de José Emilio Pacheco.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Claudia Hammerschmidt. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”: Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 412 páginas

La “Advertencia preliminar” de este libro tiene la forma retórica de una *captatio benevolentiae*; señala que, aunque se basa en una tesis defendida en 1999, no se ha actualizado la bibliografía sobre Guillermo Cabrera Infante, ni tampoco se han incorporado los nuevos desarrollos de la crítica sobre este autor, lo cual me parece una excusa que del todo no es satisfactoria, cuando la misma Claudia Hammerschmidt aduce “que las nuevas publicaciones no sólo no contradicen la tesis principal de mi estudio, sino que más bien la subrayan: precisamente lo inacabado, lo abierto para remodelaciones” (13). Pregunto: ¿cómo podemos aceptar tal afirmación si no podemos confrontarla con el aparato crítico posterior sobre Cabrera Infante? Esto lo decía ella para la versión en alemán de este libro, que apareció en 2001 y que ella también reproduce en la versión del mismo en lengua española del año 2015. Ahora bien, me parece de poca modestia intelectual el hecho de que recalque, ahora, que solamente ha incorporado sus propios estudios sobre el escritor cubano, al tiempo que las obras

póstumas de Cabrera Infante vendrían a reconfirmar la validez de su tesis principal “sobre lo inacabado, móvil y abierto de su producción” (14). A todas luces, se justifica y al hacerlo el lector es llamado a tomar distancia de un libro que guarda mucho de tesis doctoral, con ese aparato pesado de citas teóricas y de una lectura por momentos difícil, aunque de unas líneas interpretativas muy sugerentes. Por último, no encontré una explicación de la cita inicial que se reproduce en el título del libro, pues el lector no iniciado necesitaría unas notas aclaratorias, ¿por qué hablar del “genio” y de Walter Ego?

El libro contiene un “Prólogo” (17-27) y unas “Palabras preliminares” (29-41), para que el aparato paratextual sea voluminoso y confunda al lector, porque el “Prólogo” es una verdadera presentación del horizonte teórico, cuando se hace un recorrido por las teorías estructuralistas y postestructuralistas del lenguaje literario, las cuales cuestionan las bases de una teoría mimética y los límites de la representación. La transitividad de la literatura y “la voluntad expresiva del autor” (20) se ponen en duda en Cabrera Infante, “que juega con su propia ‘figura’” (21) y se esconde en la multiplicidad de otros heterónimos. Hammerschmidt ve aquí un “agotamiento radical del lenguaje” (22) y tiene toda la razón, cuando lo que el escritor cubano hace es difuminar y sabotear la figura autorial en “una deslumbrante pirotecnia lingüística” (22) que, para ella, se inicia en el magistral *Tres tristes tigres* (1967). En esta obertura narrativa, Cabrera Infante no solo quiere reapropiarse de los sonidos y los modos del mundo cubano, sino también inscribir el nombre del autor (25), en la profusión y la continuidad de su ulterior proyecto de escritura. Creación y destrucción se convocan mutuamente, para que Hammerschmidt encuentre ese vaivén oscilante entre inscripción/destrucción del nombre del autor. Por eso, en “La escenificación del inicio o ‘Palabras preliminares’” remite a la biografía y a la cronología del escritor; su interés es plantear la permeabilidad, o si se quiere las fluctuaciones o la deriva de lo literario en esas *opera magna*, como lo son *Vista del amanecer en el trópico* (1974) o *La Habana para un infante difunto* (1979), siempre oscilantes y en péndulo constante entre la ficción y la no-ficción.

La “Primera Parte: *Tres tristes tigres*, o El vaciamiento de la lengua” (43-216) comienza con las dificultades de enunciar un relato con un orden y una finalidad, muy propio lo anterior de una concepción mimética de la literatura, al tiempo que la experiencia del lenguaje que dibuja *Tres tristes tigres* escenifica lo contrario, el procedimiento de la elipsis o la proliferación desbordante, de algo que siempre comienza y da círculos o rodeos; tal es el inicio de la novela en el cabaret nocturno o el *showtime* que se abre a los espectadores/lectores; no son las bailarinas de Tropicana lo que se enuncia, “sino la escenificación del lenguaje, de sus estrategias de ocultación y seducción” (55), para que al “Prólogo” sigan esos fragmentos inconexos que presentan a diferentes personajes y a los cuatro protagonistas de esas noches habaneras (Silvestre, Arsenio, Eribó y Códac), sus aventuras amorosas y sus discusiones filosóficas y artísticas. En esta Bohemia, Hammerschmidt insiste en la dificultad de deslindar con exactitud el presente de la narración de lo narrado (59), ya que “sólo puede reconstruirse aproximativamente al analizar la relación que une los diferentes capítulos y fragmentos de la novela” (59). El modo elusivo o aproximativo nos conduce a la mentira, porque al no haber ni cronología ni temporalidad todo resulta engañoso y aparente (63) en la noche habanera, con personajes que deambulan y se entrecruzan en una ciudad que no tiene contornos definidos (67) y, más bien, invita a la proliferación de diálogos, historias, sesiones de psicoanalistas en materia narrativa y, desde el punto de vista de la identidad, de intercambios entre personajes y de dobles funcionales (68). Para que nada sea diferente ni idéntico a la vez y sobresalga la apariencia, que

Hammerschmidt relaciona no solo con el simulacro y el estatuto falaz de la mimesis platónica, sino con el fingimiento artificioso que la verdad nietzscheana del arte reivindica, se proclama la transfiguración del arte dionisiaco, efímero, disonante, caótico (76). En clave metaficcional, entonces, se plantea ese debate del estatuto del lenguaje, engañoso, de ilusiones, de apariencias, de distorsiones, de modo que en tal exceso y proliferación, se manifieste la *différance* (82). Su trasunto narrativo Hammerschmidt lo encontrará en “Los debutantes”, en su confusión y complejidad de voces, que relatan “un suceso pasado a partir de sus recuerdos” (85), con lo cual se pretende abolir la relación causa/efecto de la Historia. Hammerschmidt analiza los diferentes relatos de este apartado con el fin de mostrar la reversibilidad y las semejanzas de un ejercicio de traducción de la realidad, imposible y siempre falaz.

Esta problematización de la traducción en tanto posibilidad de transvase de una realidad a otra conduce a “la cuestión de la representabilidad” (105), que en Hammerschmidt desemboca en la necesidad de analizar el capítulo “Los visitantes”: toda una mostración y un ejercicio de estilo en *Tres tristes tigres*, cuando recurre a una intertextualidad esquizofrénica *ad absurdum* de versiones libres que problematizan, paradójicamente, la “dificultad de la traducción” (111), libre o literal (112), cuando lo que se requiere es que funcione y sea gramatical en la otra lengua según sus propios códigos. Esa confusión, de una traducción intersemiótica a una interlingüística, está en la base de las correcciones que Silvestre realiza a la traducción de Rine Leal (114), como para que los turistas norteamericanos puedan interpretar el código cultural cubano. Su núcleo se encuentra en ese terreno de espera y de encuentro que es el “Tropicana”, en donde M.C. no hace una traducción de una lengua a otra, sino que del inglés al español, duplica pero reduce; su traducción al español es deficitaria (118), para que en “Los visitantes” se comprenda que el *showtime* del teatro es una falsa puesta en escena (119) y sea Mr. Campbell y su bastón un remedo y un doble del Campbell del “Prólogo”. Se trata de una *mise en abyme* del procedimiento de la copia o del simulacro (127) en un juego de reduplicaciones, que Hammerschmidt encuentra en esa distancia entre el modelo y su versión (129). A eso habría que agregar la falsedad que encierra el paratexto de la novela, pues en esa “Advertencia” de que traduce y se escribe en “cubano” (133), se postula la fiabilidad de la mimesis (137), porque ahora se trataría de transcribir los sociolectos del habla cubana, mientras que el célebre apartado “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos” lo preforma al estilo individual y personal de escritores concretos. “La pretensión de transcribir la oralidad” (139), como la de los estilos particulares, encuentra en los caligramas y en los juegos de palabras otra extensión del mismo procedimiento de la *différance* (140), de modo que Hammerschmidt lo lleva ahora al terreno temporal de unos recuerdos que tampoco traducen ni pueden aprehender la retrospectiva (146), cuando estas experiencias de su pasado, de ahí la remisión a Marcel Proust y a la memoria, puedan servir para desencadenar su maquinaria. Para Hammerschmidt, la escritura de *Tres tristes tigres* desata el proceso temporal del recuerdo, pero lo sitúa “entre los tiempos” (154), porque la cronología y la espacialización de la novela lo impide (159), aunque ella ve tanto en Silvestre como en Cué dos aristas de este procedimiento elusivo y nada anclado temporalmente, la duración frente a la simultaneidad, respectivamente (161). El análisis de Hammerschmidt en relación con esta diferente manera de aprehender el tiempo es muy sugestiva y, desde mi punto de vista, está bien logrado. Un último desarrollo a partir de esta idea de la *différance* lo constituye la onomástica y ella pasa revista a la cantante de boleros, La Estrella (184), al maestro ausente Bustrófedom (190) y al fotógrafo Códac (200).

Termina con unas conclusiones preliminares a manera de “Intermezzo: Retrospectiva prospectiva”, que sirve de amarre y de enlace con la “Segunda Parte” del libro.

Ahora bien, en la “Segunda Parte: La reapropiación retrospectiva o ‘La escenificación de la remotivación’” (217-374), Hammerschmidt comienza aceptando esa necesidad del escritor cubano por reapropiarse de sus textos retrospectivamente; se trata de un acto de firma, de dejar constancia, ante la “paradójica simultaneidad de supervivencia y muerte” en una suerte de “bustrofedonización” de la escritura (223). Se trata de reafirmarse en tanto autoridad del lenguaje, mostrando no solo su agotamiento (229), sino también la incapacidad de concluir un proyecto de escritura, que cuanto más se fragmenta, se repite como *collage* (230). El desdoblamiento y la multiplicidad de nombres, desde GCI, G. C. Infante, Guillermo C. Infante, Guillermito, pasando por pseudónimos como Jonás Castro y G. Caín, esta deriva es síntoma de esta identificación y a la vez distancia (233), ante un enredo seudonímico que si bien al principio pretendía escapar de la censura, lo conduce luego a realizar juegos narcisistas y a exponer su propio cuerpo (233), o sabotearse para autodestruirse con el longevo Caín con el que firmará posteriormente (237), el que firma las críticas de cine, al tiempo que legitima ensayos y otros textos no ficcionales. El propio Cabrera Infante habla de Caín dentro de una relación de egolatría (239) y de tensiones que se resuelven en *Un oficio del siglo XX* (1963), en cuyo epitafio se asiste a su muerte, para que la crítica de cine le sirva al escritor en su reapropiación retrospectiva de películas y directores en *Arcadia todas las noches* (1977). Hammerschmidt ve en esta autocitación o intratextualidad una suerte de antropofagia (243), que pone en juego versiones o di-versiones en los que entra el nombre del autor; véase lo que apunta el propio escritor a este respecto y que ella cita (249-250). De lo anterior se vale Hammerschmidt, para abordar *La Habana para un infante difunto*, como una escritura del muerto o del fantasma. En tanto novela autobiográfica, cuya centralidad es la recapitulación de la vida y una teleologización de la existencia, la producción de sentido subraya la educación sentimental y artística del adolescente y del joven por una ciudad que se vuelve una “casa de las transfiguraciones” (cita de la novela, 263-264); mientras que el punto nodal del recuerdo será un proceso de encantamiento o mágico (265), que deslumbra y se muestra en tanto deseo por sepultar su herencia paterna (277). Hammerschmidt ve aquí una ilusión que cancela toda tentativa de proyecto autobiográfico fundado en esta repulsión del padre, porque se apropia y a la vez rechaza el nombre en un proceso no resuelto más que terminado (280), lo cual obliga al escritor cubano a una “incapacidad de conclusión textual” (282) frente a un corpus “provisional y precario”: se reordena, se extrae, se re-publica; de ahí el término de “republicación” que ella utiliza para explicar esta obsesión y proliferación. El ejemplo lo ofrece el relato “En el ecbo”, de *Así en la paz como en la guerra* (1960), que se funde en *Delito por bailar el chachachá* (1995). Pero lo mismo pasa con *Arcadia todas las noches* (1977), que recoge conferencias sobre cine del año 1962, o el caso de *La Habana para un infante difunto* (1979), que surge de dos cuentos originalmente publicados en la revista *Flashmen* durante 1975. Otros dos casos son del interés de Hammerschmidt: *Así en la paz como en la guerra* (1960) cobra nueva vida en la versión en inglés con el título de *Writes of Passage* (1993), ahora descontextualizado de su fuerte compromiso social, y las entrevistas del propio escritor, en donde este se niega, se cuestiona, se ironiza a sí mismo para concluir planteando una suerte de parodia, que el mitómano recorta y pervierte (319). Todo ello conduce a Hammerschmidt a concluir con “El cuento de nunca acabar” (355) como suerte de explicación del proyecto autorial: para que haya ausencia de un final y Guillermo Cabrera Infante siga recortando y pegando los fragmentos

del estilo (*Le style c'est moi*) en un discurso siempre viejo, siempre nuevo, cuando la misma Hammerschmidt está obsesionada (y con justa razón) y seducida por encontrar tanto los pasos de estos procedimientos de retrospectión y de memoria, como las huellas del seminal *Tres tristes tigres*, ahora diseminadas y refundidas sin cesar.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez (Eds.). *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016, 200 páginas

El libro titulado *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano* editado por Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez es una propuesta atrevida ya que como señalan los editores en su introducción, “El estudio de la onomástica literaria en general se hace bastante complejo por la falta de una teoría propiamente en este campo” (1); es decir, los estudios tocantes a la onomástica son relativamente pocos y además un compendio significativo de estas aproximaciones se concentra en la lingüística. Por lo tanto, en los ensayos que han sido seleccionados en este volumen se destacan las teorías de mayor relevancia.

Un relato se configura de personajes, un protagonista y a estos se les asignan nombres por su creador. Por lo tanto, el nombre es de suma importancia, no se puede pasar por alto, ya que esa asignación no es solo una denominación semántica, sino que también, y de mayor relevancia invita a un análisis intertextual y de identidad. Los ensayos que componen este libro parten de esa noción; los investigadores presentan, en su conjunto, las teorías y aproximaciones relacionadas a este tema para escudriñar en la narrativa breve de autores específicos latinoamericanos.

El libro está compuesto de once ensayos y principia con el titulado “De Pablos a Don Pablos o la metamorfosis americana del *Buscón*”. Cécile Bertin-Elisabeth parte de un análisis de la tradición picaresca en tres relatos del venezolano Enrique Bernardo Núñez con la finalidad de investigar los modelos picarescos y la adopción de máscaras en la identidad americana. Por su parte Dorde Cuvardic García en “La onomástica en “Circe”, de Julio Cortázar: la reescritura de la hechicera en la *femme fatale*: Delia Mañara” divide su trabajo en cuatro apartados cuyos títulos advierten al lector de la estructura y el contenido de su propuesta: 1. Introducción: La onomástica en la teoría y la crítica literaria de Occidente; 2. La onomástica del título, guía del proceso interpretativo de la instancia lectora; 3. La actualización del mito de Circe en Cortázar; 4. Conclusiones. El ensayo de Josefa Lago Graña titulado “Baltazar el mago y Esteban el mártir: ecos bíblicos en los cuentos “La prodigiosa tarde de Baltazar” y “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez” analiza la intertextualidad bíblica en ambos cuentos partiendo de los nombres de ambos protagonistas para así profundizar en la relación y significado de estos personajes. ““Sábado el verano de la mariposa” de Juan Vicente Melo: el personaje femenino y las posibilidades de nombrar”, realizado por Elsa Leticia García Arguelles, es un estudio que se enfoca en la construcción del personaje central Titina. Esta aproximación facilita la interpretación del relato y destaca temas fundamentales dentro de

la narrativa de Celo tales como la pérdida de la inocencia y la infancia y la posibilidad de amor. En el quinto ensayo, “Dime con quién andas: nombres y *covers* en ‘Cual es la onda’ de José Agustín” se destaca la literatura de la Onda y se presenta un detallado análisis de la onomástica con el que, según el autor, se abren subtextos en este relato de José Agustín. Por su parte Ivelisse Santiago-Stommes en “Los nombres, los hombres y las hembras: Peripecias onomásticas y crítica social en “La bella durmiente” de Rosario Ferré” hace un recuento sobre las interpretaciones en torno a la colección de relatos de Ferré titulada *Papeles de Pandora* y manifiesta que a pesar de múltiples aproximaciones sobre la temática y narrativa todavía no se ha efectuado un análisis onomástico. Es así como la autora propone la tesis de explorar cómo el significado de los nombres añade otra significación a la crítica social de la obra. La aportación de Mayela Vallejos Ramírez se concentra en la intertextualidad y en el análisis onomástico partiendo de la mitología griega en su trabajo titulado, “La subversión del nombre propio y el cuestionamiento del mito grecolatino en dos cuentos de Rima de Vallbona”. Los cuentos en los que enfoca su análisis son: “Penélope en sus bodas de plata” y “La historia se repite”. Carlos Manuel Villalobos en su estudio, “Las marcas paródicas de la onomástica en un cuento de Julio Ramón Ribeyro” propone una aproximación de la construcción paródica, vinculada con los nombres utilizando la Semiótica de la Comunicación en el cuento “El señor Campana y su hija perlita”. El análisis que presenta Wilfrido Suárez en “El nombre como mecanismo de presentación de lo real e imaginario en “En verdad os digo”, una narración corta de Juan José Arreola” plantea una aproximación a este relato partiendo del nombre del protagonista no solo para su descripción física sino también mental. Por otra parte, la intertextualidad también juega un papel preponderante en la lectura que hace Suárez. Los dos últimos trabajos no solo comparten la figura de la muñeca, sino que también destacan aspectos sociales superfluos y banales. En “La vivificación del objeto en “Muñequita linda” de Jorge Ninapayta de la Rosa” se analiza el simulacro sexual colectivo con una muñeca inflable. Partiendo de esa situación se profundiza en la vida de los personajes que comparten este objeto sexual y del entorno social en el cual se desenvuelven. El ensayo titulado “Crítica del consumismo en “Cosas de Muñecas”, la eponimia en Mylene Fernández” de Jorge Chen Sham analiza el consumismo partiendo del significado del nombre de la protagonista del cuento y de la intertextualidad. Chen Sham destaca el origen consumista por medio de influencias extranjeras.

Como se ha podido apreciar en las sucintas alusiones que se han hecho a los ensayos de *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano* este libro no es solo una propuesta atrevida, sino que también muy necesaria. Sin duda, la calidad de los trabajos y el cuidado editorial con el que se ha materializado este proyecto, pronto lo convertirán en referencia obligatoria para quienes estudien la onomástica e intertextualidad, al igual que para aquellos que indaguen sobre el relato latinoamericano. La invitación es para que no se tome lo anterior por sentado, sino para que por iniciativa propia se constanten las observaciones compartidas.

Édgar Cota Torres
University of Colorado