

de tiempo y espacio del mundo físico” (18). A pesar de una premisa filosófica que nos parecerá más bien *pseudocientífica*, Cano asevera que estas tres obras muestran atributos de lo que vendrá a definirse como la ciencia ficción en el siglo XX: la “temporalidad y espacialidad como categorías filosóficas y literarias”, el razonamiento científico y “la reflexión ética sobre el rol social de los investigadores de la ciencia” (17–18). Así, Cano nos recuerda que la ciencia ficción latinoamericana se desarrollaba de manera casi paralela a la de Europa y los Estados Unidos, y, aunque tenga orígenes extranjeros, estos frutos literarios están bien arraigados en dichas tierras.

En el capítulo inicial, “La cultura popular, los géneros populares y la ciencia ficción”, Cano primero hace una indagación sobre qué es la “cultura popular” y su desarrollo en América Latina. En el segundo apartado sobre el “folletín decimonónico en la América Hispana”, el autor empieza a llegar al núcleo del asunto, es decir, la ciencia ficción. Primero indaga sobre el origen de la literatura folletinesca en Europa antes de llegar al escenario latinoamericano donde los relatos imaginativos como los fantásticos y los policíacos, entre otros, anteceden los primeros brotes de la ciencia ficción en América Latina. Luego Cano explica sobre el impacto que Nicolas Camille Flammarion tuvo en los autores latinoamericanos de la ciencia ficción.

Los siguientes tres capítulos están dedicados al estudio minucioso de las tres obras mencionadas. Cano destaca en *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* los aspectos espiritistas y científicos de la obra al mismo tiempo que estudia elementos literarios como símbolos y la sátira junto con los conceptos de utopía/distopía. Respecto a *Desde Júpiter*, el autor muestra que, a pesar de la trama simple, un análisis detallado del texto revela los conflictos ideológicos de los discursos científicos, esotéricos y literarios. En *Querens*, dice Cano, se destaca la fusión de la ciencia ficción y el espiritismo con aspectos Modernistas propios del momento histórico, aspecto único de esta novela frente a las otras dos analizadas.

En suma, aunque otros hayan estudiado una que otra de estas tres obras clave de la ciencia ficción latinoamericana (incluso el mismo Cano en su primera monografía), en este estudio por primera vez tenemos análisis pormenorizados de las mismas con lujo de detalle sobre los contextos socioculturales así como las influencias literarias significativas. También, Cano es el primero en estudiar estas tres obras en conjunto destacando así comparaciones valiosas al mismo tiempo que alumbra para nosotros el escenario literario y cultural en que la ciencia ficción latinoamericana comenzó a tomar forma hacia lo que hoy en día existe como un género maduro que, sin embargo, sigue evolucionando con pasos dinámicos.

Samuel Manickam

University of North Texas

Casas, Ana, editora. *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana/ Vervuert, 2017. Pp. 264. ISBN 978-8-41692-216-1.

El autor a escena. Intermedialidad y autoficción es el resultado del Proyecto del Plan Nacional “La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980–2013” financiado por el Ministerio español de Economía y Competitividad y desarrollado en la Universidad de Alcalá. En este proyecto colaboraron investigadores tanto españoles como extranjeros. El volumen reseñado comienza con una sólida introducción donde la editora, Ana Casas, reflexiona sobre los logros del proyecto y expresa la necesidad de abordar conjuntamente la representación autorial en diferentes campos: la narrativa, el medio audiovisual y el teatro. Para Casas, la autoficción responde a una tendencia general en el arte contemporáneo donde los creadores se esfuerzan en plasmar su identidad desde espacios muy dispares. Así aprecia en algunos autores una introspección individual, mientras que en otros observa formulaciones más amplias que juegan tanto con la memoria colectiva como con el testimonio. Según Casas, es importante resaltar que, en esta búsqueda de identidad, los creadores no olvidan el carácter lúdico del contenido que presentan. Como consecuencia de este proceso, aparece una “ficcionalización

de lo real”, surgiendo un cierto rechazo a formas de expresión más tradicionales dentro de la autobiografía, el testimonio o el ensayo.

Mediante una atinada división en cuatro secciones que engloban artes diferentes a la narrativa, el presente volumen brinda al lector un nuevo marco referencial dentro del campo de la autoficción. La primera sección se halla dedicada al cine, la televisión y el teatro (11–100). De los cuatro ensayos que componen esta sección inicial, dos están dedicados a la autoficcionalidad dentro de obras cinematográficas que pueden considerarse como de autor colectivo y los dos siguientes se enfocan en textos espectaculares donde no solo se apela a la palabra sino también a las imágenes. En su ensayo sobre la autoficción teatral, Mauricio Tossi desarrolla la idea de la “autoficción performativa”, la cual ofrece un rol diferente al cuerpo del actor, favoreciéndose “una expresión yoica” (57–79) al entretenerse “de manera grupal los fragmentos del yo abierto” (71) dentro del vínculo actor/personaje. Por el contrario, Manuel Pérez Jiménez nos habla del “Teatro Verbo” cuya mayor característica es la discursividad del diálogo que exhibe una “referencialidad *autorrefleja*”, donde se identifica al autor, director e intérprete como partes del camino hacia la autoficción (81–100).

La segunda sección, “Ciberespacio” (101–32), se compone de un único ensayo de Julio Prieto. Prieto analiza la obra del *performer* chicano Guillermo Gómez Peña, cuyo corpus artístico expone la importancia del cuerpo en las autoficciones performativas que incluyen un fuerte elemento iconotextual a la vez que integran el uso de tecnologías digitales. Prieto muestra como Gómez Peña “articula una suerte de autoperformance transmedial, transcultural y translingüística, donde se cruzan inestablemente lo real y lo ficticio, lo propio y lo extranjero” (117). Esta sección concluye con un anexo fotográfico de personajes representados por Gómez Peña que sirven para ilustrar visualmente lo establecido a lo largo del ensayo (122–32).

La tercera sección, “Narrativas intermediales” (133–217), presenta al lector cuatro ensayos enfocados al estudio de las narrativas autoficcionales como espacio de lo intermedial. El primer ensayo es de Angélica Tornero, y se centra en la narrativa del crimen en Hispanoamérica, analizada desde una perspectiva de interdiscursividad que se halla también presente en otros ensayos de este capítulo. Tornero reflexiona sobre la relación entre la veracidad de los abusos reflejados en las diferentes novelas que analiza y el elemento propiamente ficcional de estas obras. Los ensayos de José Manuel González Álvarez y de Javier Ignacio Alarcón insisten en el rol desempeñado por los paratextos que aparecen en los relatos, en especial las fotografías, con la construcción del yo autorial. Esta sección se cierra con el ensayo de Bénédicte Vauthier quien, tras una breve y clara explicación sobre la teoría de la autoficción y la intermedialidad, presenta un análisis de las obras denominadas “fábulas del yo” de Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo.

Desde un punto de vista comparativo, los dos ensayos que forman la cuarta y última sección, “Literatura y las artes (audio)visuales” (220–60), estudian las relaciones entre la literatura y otras expresiones artísticas dentro del marco de la “(auto)reflexión de la autoficción”. Enric Bou vincula la definición de *film-ensayo* usando el largometraje *Francofonía* del director ruso Alexandre Sokúrov, con las prosas del *Dietari* de Pere Gimferrer y el documental autobiográfico *La chica del Sur* de José Luis García. De esta manera Bou presenta la noción de latencia en obras dispares de naturaleza intermedial que van de lo audiovisual a lo narrativo. Por el contrario, Patricia López-Gay centra su ensayo en el concepto de la “fiebre del archivo” y las relaciones intermediales existentes en las obras de varios artistas visuales españoles como Montserrat Soto o Isidoro Valcárcel Medina y autores literarios como Enrique Vila-Matas o Javier Marías entre otros. Para López-Gay, “el arte autoficcional del archivo conduce la memoria presente al futuro” (256) y provoca una narrativa abierta que transforma al autor “provisoriamente *presente* en el presente, con-su-tiempo” (256).

Sin lugar a dudas, el volumen editado por Ana Casas es un libro de referencia imprescindible para todos aquellos interesados en la autoficción al ofrecer al lector nuevas formas de estudio

para este tema. Es importante volver a destacar cómo, de manera precisa y detallada, Casas presenta al lector con un corpus de ensayos claramente estructurados que abren la autoficción a nuevos campos como el cine, la televisión, el teatro, el ciberespacio o las artes visuales. Es en esta combinación de perspectivas más allá de la narrativa, donde radica la importancia de este volumen, pues el discurso presentado crea una pluralidad de reflexiones sobre la relación entre el diálogo intermedial y la autorepresentación, llevándonos a considerar nuevos puntos de arranque para futuros trabajos de investigación.

María Matz

University of Massachusetts Lowell

Castro Ricalde, Maricruz, et al., editors. *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Peter Lang, 2017. Pp. 312. ISBN 978-1-78707-066-0.

Mexican Transnational Cinema and Literature reflects on representations of nationalism and transnationalism in Mexican film and narrative through an interdisciplinary lens. The Introduction, penned by the editors, places the reader squarely in the thick of things: How are we to categorize the recent films of Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, and Guillermo del Toro? For viewers with a nationalist mindset, these filmmakers' movies are Mexican regardless of their complex multinational production. This appears to be the case also with President Donald J. Trump who the editors cite as having bemoaned the fact that the Academy does not consider these films foreign on Oscars' night. This collection of essays reminds us that such efforts to border cinema in national terms are not a simple matter in today's globalized world.

In the first section, "Transnationalism and Postmodernism," James Ramey sets the tone with a compelling proposal: to think of the circulation of transnational symbolic goods in biological terms, existing in a cultural ecosystem much like a Bakhtinian heteroglossia, subject to dispersal, changes, and evolution. In such a system, the category of "nation" is erased, films lose their rootedness and depend on "transnational interpretive communities" with a competency to understand cinema regardless of the multinational origin of its production. Alejandra Bernal perceives a similar strategy in the work of Jorge Volpi and Juan Villoro whose narratives move away from privileging a synthesis of the national to "la creación de un espacio simbólico alternativo a la nación," which she names, "campo afectivo transnacional," that allows for the articulation of the local and the global. Turning to film, Eunha Choi draws attention to formal aspects that Carlos Reygadas employs in *Batalla en el cielo* (2005) to construct an experience that shifts the viewer's gaze away from a singular unified perspective to a fragmented plural one, thus subverting the national body. Silvia Álvarez-Olarra, on the other hand, emphasizes the sensorial elements Reygadas uses in *Post Tenebras Lux* (2012) to transcend reality and destabilize identity through impressionistic compositions. Lourdes Parra Lazcano concludes the powerful argument against nationalism put forth in this section with a study of the autobiographical writings of Esther Seligson, a Jewish-Mexican author whose upbringing in Mexico and world travels lead to a creolized, heterogeneous existence disrupting Jewish and Mexican categories.

After demonstrating the demise of the nation, the second section, "Textual Movements and Displacements," serves as a flashback to conduct a critical analysis, an anatomy of the project of national construction under the post-revolutionary regimes. Manuel R. Cuellar notes a key moment late in September 1921, when the government interpellated a national audience and "lo mexicano" was appropriated as the performance of an ambivalent, unifying cultural identity. Maricruz Castro Ricalde highlights the role of calendar art, popular music, and movies in creating an imagery that amalgamated a nation and helped to resist an increasing presence of American products. The contribution of Carlos Belmonte Grey, Lauro Zavala, and Álvaro A. Fernández flesh out the contradictions in film portrayals of a Mexico that wants to be modern and traditional, additionally stressing the influence of American cinema. Álvaro Vázquez Mantecón's article deals with Mariano Azuela's failed attempt to put his talents at the service of