

cado coherentemente la presencia dolorosa y significativa de la guerra interna en la poesía, tarea que encuentro muy necesaria y de gran acierto, sobre todo porque al brindarnos estos materiales difíciles de acceder, deja abierta la puerta para futuras lecturas e interpretaciones. Con todo lo que está reunido en este breve libro, de Lima nos invita a reflexionar críticamente sobre la relación entre la violencia política y la poesía de los 80 y el importante lugar que tuvo y tiene *LUC* después de 25 años de su publicación.

Rocío Ferreira
DePaul University

Jens Andermann. *New Argentine Cinema*. New York: I. B. Tauris and Co., 2012. 210 pp.

A partir de la mitad de la década de los 90 ha aparecido una serie de películas argentinas que reflejan los profundos cambios socio-económicos y culturales en ese país durante el periodo en cuestión, y que han sido descritas por los críticos como un Nuevo Cine Argentino. A pesar de que se puede debatir el sentido y los límites del término, éste aún tiene relevancia para designar un grupo de películas marcadas por una sensibilidad que se diferencia de la de la década de los 80 y las previas en el cine de ese país.

New Argentine Cinema, el nuevo libro de Jens Andermann, que se ha destacado ya por estudios como *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (2007), se suma a un campo en vías de formación, recientemente establecido por libros como *New Argentine*

Film (2008) de Gonzalo Aguilar y *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (2009) de Joanna Page, con quienes Andermann dialoga abiertamente. El texto de Andermann ofrece una contribución a la crítica sobre el Nuevo Cine Argentino no solamente porque, como el texto más reciente, tiene la ventaja de hacer un balance de lo que se ha logrado en el cine último de Argentina, sino porque estudia la producción cinematográfica del país durante la mitad de los 90 en adelante desde una perspectiva más amplia e inclusiva. Como Aguilar y Page, Andermann considera obras de los directores más asociados con el Nuevo Cine Argentino, marcados por su sensibilidad más independiente, como Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Adrián Caetano, Fabián Bielinsky y Martín Rejtman, pero también incluye obras más populares, como las de Juan José Campanella, documentales políticos, un estudio de películas que exploran temas de sexualidades marginales, y nuevas películas por directores muy establecidos dentro del campo del cine argentino desde antes del periodo en cuestión, como Héctor Olivera y Fernando Solanas.

Lo que ofrece *New Argentine Cinema*, entonces, no es tanto un estudio de un campo limitado de un cierto grupo de directores con una cierta sensibilidad, sino un examen de cómo se desarrolló la producción de películas en Argentina en general durante el periodo en cuestión, lo que logra además poner las películas de los directores más típicamente asociadas con el Nuevo Cine

Argentino dentro de un contexto más amplio.

Desde el principio, Andermann posiciona su acercamiento al campo dentro del contexto de algunos debates de particular relevancia para la crítica. Primero, se opone a la división de películas recientes argentinas en cuanto a una tendencia realista, de observación, por un lado, y una tendencia experimental, no-realista por el otro, argumentando que ninguna de las películas que considera propone la posibilidad de un encuentro directo con una presumida realidad, sino estrategias diversas para representarla. En cambio, Andermann parte de la conocida idea de Frederic Jameson, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, de “cognitive mapping”, lo que Andermann describe como “the way in which films think about their own place and intervention in both the national and ‘global distribution of cultural power’” (xviii).

En segundo lugar, Andermann se opone a la teoría de *auteur* —que sugiere es un fundamento implícito de otros libros de crítica sobre el campo de cine argentino reciente—, la cual estudia una película como una expresión de una visión particular del director. En cambio, Andermann llama la atención del lector al trabajo de actores, productores, sonidistas y otras figuras que trabajan con la creación de un filme, en un proceso de colaboración, en vez de la visión individual del director visto como artista. En tercer lugar, posiciona sus argumentos en términos de un equilibrio entre factores nacionales e internacionales, punto donde parece compartir más la posición de Page, que enfa-

tiza el rol de la categoría de nación, a diferencia de críticos que han declamado la muerte de este concepto en la era de la globalización.

En el primer capítulo, Andermann considera la aparente contradicción de cómo el cine argentino no solamente sobrevivió, sino que se desarrolló durante la década de los 90, un periodo de conocida dificultad económica para el país. Los factores que enfatiza incluyen la “ley de cine” de 1994, que protegía la producción nacional de películas, los festivales y las revistas de cine, la disponibilidad de tecnología más barata, y las escuelas de cine, varios de los cuales consideran también Aguilar y Page. Luego, Andermann examina las obras de dos directores como precursores de la generación que vendría después: los filmes, que describe como socio-realistas, de Raúl Perrone, y los modernistas/meta-cinemáticos de Martín Rejtman.

Andermann sigue la línea establecida por Page al dedicar un capítulo a películas que exploran lo urbano en el ambiente de Buenos Aires (“Compositions of the Urban”), y otro a la representación del interior del país (“Exploring the Contemporary Landscape”), pero se aparta de ella no sólo en sus lecturas de ciertas películas (como *Bolivia* y los filmes de Lisandro Alonso), sino también en su inclusión de una sección sobre minorías sexuales (“Cruising Crisis”) y películas poco estudiadas como *Copacabana* de Rejtman, un documental sobre la comunidad boliviana en Buenos Aires en una sección sobre exilio, migración y diáspora.

El capítulo sobre el documental, "Perforated Presence: Documentary Between the Self and the Scene", es de particular interés porque se acerca a este género de una manera innovadora, empezando con la propuesta de que el documental durante el periodo en cuestión es más autorreflexivo que anteriormente. Andermann toma el ejemplo de las películas de quizás el más conocido director argentino de documentales, Fernando "Pino" Solanas, notando la diferencia entre *La hora de los hornos* (1968) por un lado, y *Memoria del saqueo* (2003) por el otro, que incluye la presencia del director, lo que Andermann toma como ejemplo de la transformación en el significado del documental como género. En la segunda parte del capítulo, el autor identifica una diferencia entre dos categorías de películas que exploran el tema de la última dictadura militar en Argentina, "the 'survivors' tales' of the generation of the 1960s and 1970s political activists and the 'secondary witnessing' or 'postmemory' of their children who, at the time of their parents' exile, abduction and assassination, were still in their early infancy and childhood" (Andermann 107). A continuación considera películas como *Los rubios* de Albertina Carri, *Cazadores de utopías* de David Blaustein y *Montoneros, una historia* de Andrés di Tella, entre otras. Considero que esta sección es uno de los puntos fuertes del libro por la teorización del género del documental y por su estudio no solamente de la película de Carri, que ha recibido mucha atención, sino también estos otros documentales que tratan el mismo tema.

La riqueza del texto de Andermann, por lo tanto, se encuentra tanto en sus lecturas de los filmes como en su esfuerzo por ampliar el campo de lo que cuenta como Nuevo Cine Argentino. Andermann concluye con unos comentarios acerca de la posición del Nuevo Cine Argentino en términos más bien generales, argumentando que el cine es "perhaps the most influential cultural language in present-day Argentina" (174) y sugiriendo que el Nuevo Cine Argentino no se ha acabado porque las personas que lo han creado son jóvenes todavía y otros nuevos salen continuamente. Junto con los textos de crítica ya mencionados, *New Argentine Cinema* será un punto de referencia destacado para los que se interesan en este capítulo importante del cine latinoamericano.

Nicholas Michael Kramer
Whitman College

Roberto Reyes Tarazona (selección, prólogo y notas). *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2012. 208 pp.

En un viejo pero aún vigente artículo, "Las antologías del cuento en el Perú" (RCLL 2, 1975), Luis Fernando Vidal reflexionaba sobre el carácter y la naturaleza que debía de tener toda antología para poder ser considerada como tal y destacar en medio de otros intentos compilatorios. Así, para el otrora maestro sanmarquino, elaborar una antología significa lectura, valoración y

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar

Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción

3 de 3

Tuesday, April 15, 2025