

histórica del género y la crítica. Por otra parte, se señala que la adopción en este libro del término “teoría” es un indicador que “engloba las reflexiones sobre el cuento hispanoamericano al proponerse en sentido amplio, es decir, como diversas maneras de ver el cuento” (31). Brescia, al final, retoma la idea de “ver el cuento”, para cerrar con estas palabras: “Nuestro intento fue explorar ese proceso desde la teoría del cuento y desde los cuentos mismos, utilizando la acepción más antigua de *theoria*: ver” (329). Constantemente, en la lectura de *Modelos y prácticas* se encuentran repeticiones de ideas—y alguna vez de citas, como de “Algunos aspectos del cuento”, en las páginas 46 y 160—que sirven para el afianzamiento del análisis y el resultado conclusivo posterior.

A esta cuestión fundamental de elaborar una teoría del cuento hispanoamericano, Brescia le dedica el último capítulo, “(Re)cuento: en familia”. Hay una aproximación textual, teórica y crítica a los primeros cuentos publicados por cada uno de los cuentistas maestros (“El Sur”, “Abenjacán el Mojarí, muerto en su laberinto”, “La noche boca arriba”, “Ómnibus”, “El guardagujas” y “El silencio de Dios”), que es parte del sostenimiento de la demostración de que hay tres ejes principales de la relación ABC, esto es, tres componentes comunes en Arreola, Borges y Cortázar: 1) la preferencia por la literatura fantástica desde un punto de vista teórico e histórico; 2) la influencia formal de Poe, en cuanto a la idea de una unidad, la importancia de la brevedad y condensación de significados para lograr ese efecto, la búsqueda y posterior revelación de una Verdad que cierra la narración, la incorporación de diferentes “modos o inflexiones del pensamiento y la expresión” (el razonante, el sarcástico, el humorístico); y 3) el sistema formal de la doble historia y la reformulación de dicotomías.

La experiencia de leer las notas a pie de página de *Modelos y prácticas* puede ser netamente fascinante para el intelecto y la sensibilidad del interesado, no solo en la cuestión genérica del cuento o en la escritura de Arreola, Borges o Cortázar, sino también, al final, en el poder de seducción de la literatura. El epílogo es como un minicuento en sí, que resulta un deleite leerlo.

Un detalle que parece haberse pasado por alto es que en la bibliografía se ha omitido la cita completa de Silvia Cáceres, quien está referida cuatro veces en notas según se pudo registrar. Asimismo, hubiera sido utilísimo contar con un índice onomástico y temático, dada la profusión de menciones y notas, muchas de estas últimas muy extensas y abundantes en datos, temas y subtemas. Finalmente, este es un libro valioso para los maestros, los profesores y los estudiantes graduados, quienes seguramente hallarán conceptos conocidos y otros originales—como los mencionados anteriormente, o, por ejemplo, el caso de la *politización* en Cortázar (159)—y que han sido claramente expuestos y confrontados para ser transmitidos a otros alumnos, colegas y lectores, en general. De esto hay que destacar, especialmente, las varias ideas formuladas por Pablo Brescia sobre posteriores reflexiones o trabajos que se podrían elaborar, gesto intelectual que ofrece un valor agregado a este libro teórico-crítico imprescindible.

**María Alejandra Rosarossa**

*Xavier College Preparatory, USA*

**Cortínez, Verónica, y Manfred Engelbert.** *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2012. Pp. 357. ISBN 978-956-260-585-4.

Publicado en noviembre de 2011, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* aparece apenas tres meses después de la muerte de Raúl Ruiz y a un año de su primer montaje teatral en Chile desde su exilio en París en 1974. Con un prestigioso elenco, Raúl Ruiz dejó inscritos un retorno y despedida memorables: un *Hamlet* a tablero vuelto y el montaje más esperado del Festival Santiago a Mil 2011. Lo vi en escena recogiendo aplausos: una ovación estilo *Life Achievement Award* hollywoodense pero a la chilena. Un público sobrecogido por la maestría del “más famoso de los cineastas chilenos; pero al mismo tiempo el menos conocido”.

El libro ofrece una visión totalizadora y rigurosa de la obra de Ruiz, situando su poética cinematográfica en el contexto chileno y latinoamericano que toma como eje *Tres tristes tigres*

(1968), su primer largometraje. Buscando desentrañar las claves de su obra, los autores hurgan en su biografía personal, en la emergencia del Nuevo Cine Latinoamericano—de fuerte impronta política—y en el Chile de los sesenta: en las transformaciones sociales iniciadas por Eduardo Frei en 1964 y radicalizadas por Salvador Allende en 1970.

Los autores recorren la extensa obra ruiciana con gran detalle y precisión documental, proponiendo a *Tres tristes tigres* como base de su poética. La rigurosa y relevante revisión del discurso crítico local complementa una compleja visión de la época y de la relación que Ruiz entabla con ella. Esta contextualización del film y la revisión de la copiosa aunque “poco confiable” bibliografía ruiciana convenció a los dos autores de este libro de la necesidad de escribirlo para ordenar, evaluar, sintetizar y proponer un modelo propio de acercamiento a Ruiz. Apoyados en un meticuloso trabajo de archivos chilenos y franceses, en la crítica periodística de la época, en cinco años de entrevistas con Ruiz, en rasgos del surrealismo y el existencialismo sartreano, así como en los recursos del Siglo de Oro calderoniano, los autores nos ofrecen en este libro un ameno y documentado estudio de este film en el que la voz de Ruiz está siempre presente en las frecuentes citas que recorren el texto, comentando, añadiendo, contradiciendo, etc.

Los siete capítulos cubren el contexto de producción en 1968 y proponen los rasgos que configuran la particular estética de Ruiz: el existencialismo, el surrealismo, los recursos del auto sacramental y su relación con Borges y la antipoesía. Los autores evidencian los múltiples discursos culturales, corrientes filosóficas, formas literarias y rasgos biográficos que informan su lenguaje cinematográfico. En más de cien páginas analizan rigurosamente escenas, encuadres, tomas y secuencias de *Tres tristes tigres* aportando una acuciosa lectura del discurso cinematográfico. En “Un ensayo psicosociológico: una lectura del *habitus* de Ruiz”, los autores apuestan por una lectura freudiana en que el conflicto edípico de su biografía figura como un elemento latente en su discurso e identifican “un conjunto de concepciones filosóficas” (288) como constantes en la “visión ruiciana del mundo informada por un existencialismo *sui generis*” (288). Desde una perspectiva psicoanalítica freudiana los autores proponen que su adopción del cine como proyecto personal tendría “su origen en un *habitus* pequeño burgués amalgamado con un Edipo incompleto” (294). A ello se suma el recurso de la alegoría y el auto sacramental, que le sirven a Ruiz para pasar de lo cotidiano a lo filosófico por medio del uso de personajes alegóricos: Rudi como El deber, el capitalista anónimo como El Vil dinero y Chonchi como la Tentación, entre otros.

Para los autores, Ruiz ha construido hábilmente entramados teórico-filosóficos que buscan abrir y explicar su poética; pero que configuran juegos que él mismo ha puesto sobre la mesa para oscurecer la posibilidad de una interpretación profunda de sus juegos metafóricos. La alegoría y las referencias al teatro del Siglo de Oro sirven a los autores para revelar el modo en que Ruiz busca ocultar todo posible referente de las alegorías que coloca sobre la pantalla, de modo que cada alegoría aparezca como referente de aquella que la precede, creando un laberinto de sentidos en que lo único cierto es el discurso en tanto creador de mundos absurdos. En ello radica el rasgo borgiano. Frente a la racionalidad positivista del Nuevo Cine Latinoamericano, Ruiz hace estallar los rincones del absurdo y de las existencias vacías. En *Tres tristes tigres*, los personajes de clase media baja ven amenazado su frágil lugar de pertenencia, e intentan aferrarse a su precario “status”, mientras que sus certezas se desmoronan gradualmente frente a ellos. Seres que deambulan por la ciudad en busca de nada. Escenas de cotidianidad que rechazan la épica o la confrontación de la lucha de clases.

Ruiz puede aparecer como una bisagra surrealista que mira la cotidianidad, evitando las caracterizaciones criollistas, y privilegiando al lumpen y al “medio pelo” como *situ* de un germen transformador. Es desde ese lugar que Ruiz propone un *cine de indagación* como alternativa al cine “civil” o “didáctico” de Littin o Solanas o al “cine metáfora” brasileño. Un cine que intenta, como dice Ruiz, “buscar las claves nacionales” (79) y completar la realidad.

Este exhaustivo y riguroso libro constituye un aporte fundamental a la evaluación crítica de la prolífica y diversa producción ruiciana y una excelente fuente de documentación para

futuras lecturas de su obra. El libro contiene un esquema de montaje, ficha técnica, letra de las canciones del film, una completísima bibliografía de la crítica periodística de la época y un extensa selección de relevantes fotografías de excelente calidad, muchas a color. Numerosas y relevantes notas a pie de página complementan el riguroso discurso crítico. La redacción es amena e informada por frecuentes referencias y citas del mismo Ruiz, que a momentos juegan contra una lectura más fluida, pero que aportan una especial polifonía al texto.

Este libro llena un importante vacío y provee una valiosa y confiable documentación, y es referente insoslayable para futuras lecturas del cine de Ruiz, del imaginario de los sesenta y las poéticas del cine latinoamericano.

**Alicia del Campo**

*California State University, Long Beach, USA*

**Herzberger, David.** *A Companion to Javier Marías*. Rochester, NY: Tamesis, 2011. Pp. 244. ISBN 978-1-85566-230-8.

David Herzberger's *A Companion to Javier Marías* provides a splendid overview of the author's writing as a newspaper columnist, short story writer, translator, and a best-selling novelist. The book is arguably the most comprehensive analysis to date on the narrative of Javier Marías while at the same is a solid contribution to scholarship on contemporary Spanish fiction. The book is informative, illuminating, and admirably clear. This survey can be accessible to those either familiar with, or not facile with, Marías and the critical approaches he employs. *A Companion* begins with an introduction to his life and his formation as a writer in Francoist and post-Francoist Spain. In the introduction, Herzberger highlights Marías's rejection of the novel of postwar in Spain for its obsession with the social reality of time. Herzberger points out that Marías has received harsh criticism from critics and intellectuals in Spain for not being authentically Spanish, since a great number of his novels are set entirely outside of Spain with no reference to Spanish culture.

In the first chapter, Herzberger provides a perspective of Marías as a journalist who has published short stories and written articles for newspapers as early as 1976. Herzberger elaborates on Marías's rejection of "Spanishness" while a columnist; the author was very critical of Spain, frequently relating anecdotes about the poor telephone service and postal service in Madrid. Another key feature the author points out in this chapter is Marías's passion for movies, in particular American cinema, where many of his novels are layered with memories of American films.

The following seven chapters closely examine nine novels while also touching on his short fiction and nonfiction work, published from 1971 to 2009. The second chapter offers a discussion of Marías's first two novels, *Los dominios del lobo* (1971) and *Travesía del horizonte* (1972). In this chapter, Herzberger shows how Marías's early writings bear little resemblance to other Spanish fiction and are vested largely with the traditions of foreign literatures wanting to distance himself again from "lo español." He discusses Marías's penchant for the cinema again, which had already been highlighted in the introduction. For instance, in the first two novels, Marías's retelling the way of seeing and interpreting his "experience" of the American films is one of Herzberger's primary observations.

The next chapter is the analysis of *El siglo* (1983) and *El hombre sentimental* (1986). Herzberger exposes the complicated sentence structure in *El siglo* and underscores how this novel could resemble seventeenth-century English prose. In the analysis of *El hombre sentimental*, Herzberger explains Marías's preference for not disclosing the identity of the narrators, which is an effect that the author has deliberately cultivated in many of his novels. In this novel and others analyzed in this study, Herzberger explains on more than one occasion that Marías wants the reader to wonder who is telling the stories, and perhaps, to conclude that there is a single narrator who unites the novels. In the subsequent chapter, Herzberger asserts that repetition becomes a