

ción muy efectiva a reconsiderar un aspecto hasta ahora mal entendido y, a menudo, simplificado del *Boom* de la narrativa latinoamericana.

Si la institucionalización colonial de la maravilla depende de la difusión de una estructura de sentimiento cuyo objetivo fue “to manage the affective turmoil elicited by colonial encounters” (XX); y si, como propone Arellano, es importante corregir el eurocentrismo epistemológico moderno que reduce la maravilla a la curiosidad y luego hace de ésta un antecedente de las clasificaciones verdaderamente científicas del mundo; si la historia de la maravilla debe ser historizada, descolonizada y situada espacialmente en su doble localización europea y americana, entonces, uno podría preguntar, a partir de este valioso libro, ¿qué significa la administración o el control de esta exaltación o disrupción afectiva producida por los encuentros coloniales? ¿Quién controla el proceso y cuáles son sus consecuencias y para quién, en el contexto de la historia colonial latinoamericana? ¿Hay alguna manera, como ha mostrado Gruzinski para México, de referirse a la alteración afectiva generada en los indígenas y luego, también, en los mestizos del continente? Esta administración de los afectos y la maravilla, ¿tuvo alguna consecuencia en las relaciones de subordinación y explotación coloniales? Tal vez más crucialmente para la arquitectura de este libro uno podría preguntar, siempre a partir de él: cuando García Márquez reitera el ambiguo uso de la maravilla como tecnología moderna y lo mezcla con lo que puede ser descrito como

una visión pre-moderna del mundo (en la cual hay poderes sobrenaturales que se manifiestan de forma espectacular e increíble) ¿qué es lo que busca y consigue con su recirculación de la maravilla como afecto? ¿De qué manera complica el autor colombiano esa maravilla y cuánto de ella tiene algo que ver y decir sobre la larga historia de la colonialidad en el continente?

Magical Realism and the History of the Emotions in Latin America logra con brillantez que estas preguntas puedan ser hoy mejor comprendidas y formuladas. Lo hace a través de un acercamiento pionero a la maravilla en el marco de la cuestión del afecto y las emociones en la historia de América Latina. De este modo ilumina poderosamente tanto los discursos coloniales como las ficciones modernas del realismo mágico.

Juan Poblete

University of California-Santa Cruz

Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. 975 pp. en 2 tomos y con 2 DVDs.

Este libro es magnífico y audaz. La investigación empírica es profunda, y los análisis de las películas concretas y sus contextos son iluminadores. El argumento plantea una visión muy original de Chile y su cine en los 60. Logra rescatar del olvido algunas obras y ver de una manera nueva las ya famosas, logra evitar la tentación teleológica ante el trauma de 1973, y logra ofrecer

diálogos estimulantes, de aprecio y discrepancia, con la historiografía y la crítica.

El tema de *Evolución en libertad* es el cine chileno en la segunda mitad de los 60, visto en sus contextos históricos, tanto a nivel artístico-estético como a nivel político-social. El análisis en profundidad se enfoca especialmente en ocho películas, seleccionadas por su éxito con el público o con los críticos, tomando en cuenta y problematizando la brecha que a veces surge entre los dos criterios. En orden de su tratamiento en el libro, las ocho películas son: *Largo viaje* (1967), Director Patricio Kaulen; *Valparaíso mi amor* (1969), Director Aldo Francia; *Morir un poco* (1967), Director Álvaro J. Covacevich; *Ayúdeme Ud. Compadre* (1968), Director Germán Becker Ureta; *Tres tristes tigres* (1968), Director Raúl Ruiz; *El chacal de Nabueltoro* (1970), Director Miguel Littin; *Tierra quemada* (1968), de Alejo Álvarez Angelini; y, *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto.

Inmediatamente, se nota que algunas de ellas han entrado al canon hegemónico de las películas “importantes” de la época y otras no. De hecho, un *leitmotiv* analítico es el cuestionamiento continuo del canon de las películas “importantes” para entender la historia del cine y los orígenes del “Nuevo Cine” chileno. El título del libro, evocando el periodo presidencial de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y el proyecto de “Revolución en Libertad”, sugiere lo novedoso del método. Sin perder vista del significado de 1973 como una ruptura que marca un “antes” y “después”, los autores muestran el

valor analítico de volver con rigor a las películas y la crítica en su momento histórico de rodaje, producción y circulación. Corresponde a los años 1965-1970. La periodización y la selección nos invitan a evitar la trampa teleológica, es decir, evitar que la sombra del desenlace catastrófico —la dictadura, a partir del 11 de septiembre de 1973— oscurezca nuestra capacidad de “ver” las dinámicas de cine y sociedad en su propio contexto, pregolpe y hasta pre-Unidad Popular.

Este método produce resultados frescos y a veces sorprendentes, sobre todo al considerar películas asociadas con la Democracia Cristiana en el periodo de Frei. Un ejemplo es el análisis comparativo que hacen los autores de *Largo viaje* (1967), cuyo director, Patricio Kaulen, fue nombrado presidente de Chile Films en 1964, y *Valparaíso mi amor* (1969), cuyo director, Aldo Francia, fue alineado con las corrientes marxistas. Desde el lente de la persecución feroz de la izquierda en el Chile post-1973, y sabiendo además que una dimensión fundamental del Nuevo Cine fue justamente su nexo con los temas sociopolíticos, puede ser demasiado tentador reducir la dinámica de arte-política a un canon de innovación artística desde la izquierda. En esta perspectiva, después de 1973 llegará a ser común considerar a *Valparaíso mi amor* como “la película fundadora del Nuevo Cine Chileno” (205). Pero, como muestran los autores, volver con rigor a las películas y la crítica en su propia época provoca una matización. Resulta que las dos películas tienen mucho en común. Por un lado, las

dos “trascienden las contingencias políticas” (135). Su arte plantea una sociedad cuya falta de amor y compromiso condena a los pobres a una injusticia implacable, pero no plantea un análisis político ni de la causa ni de la solución, y tampoco plantea una identificación con un proyecto político concreto. Por otro lado, a pesar de sus ambigüedades políticas, la prensa de la época no duda en considerar que las dos películas sean “cine comprometido” (203).

Al analizar la doble dimensión del cine como arte creativo y como testimonio sociopolítico, más allá de la instrumentalización política a pesar de la realidad de ella, los autores plantean una discrepancia sutil con el libro importante de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (Santiago: Uqbar, 2007). Aunque los autores aprecian la obra de Cavallo y Díaz, ven en *Explotados y benditos* un deseo de promover un cine liberado de la política —es decir, de alabar el neorrealismo supuestamente no manchado por la tesis política— y dejar en un segundo plano artístico el cine comprometido. El primero será un realismo “puro y apropiado” y el segundo “ideológico y fuera de lugar” (167). En cambio, Cortínez y Engelbert ven en el cine creativo de los 60 un testimonio y participación artística en la “matriz sociopolítica” de la cultura chilena conceptualizada por Manuel Antonio Garretón —una búsqueda de encuentros entre lo nacional, estatal, democrático y popular (49)—. Desde esta perspectiva, y con el método de evitar que la

sombra de 1973 imponga la historia teleológica, Cortínez y Engelbert rescatan del olvido una de las películas chilenas más exitosas, *Ayúdeme Ud. Compadre* (1968), invitándonos a considerar hasta qué punto su popularidad fue la contraparte optimista de la misma inquietud urgente que impulsaba *El chacal de Nahueltoro* (1970): ¿es posible que la nación salga de la miseria y la injusticia?

Pensar de nuevo *Ayúdeme Ud. Compadre* en diálogo con *El Chacal de Nahueltoro* es quizás el aspecto más audaz de un libro lleno de invitaciones a pensar de nuevo. Aunque todos los análisis de películas concretas ofrecen interpretaciones originales estimulantes, basadas en investigaciones de gran seriedad y bien contextualizadas, no todos los lectores van a estar igualmente convencidos de todos los análisis particulares. Un libro tan completo y tan lleno de originalidad obviamente va a producir algunas dudas sobre puntos particulares.

Sin embargo, el libro convence como un todo. Estamos frente a un trabajo imprescindible. Nos ofrece una interpretación original de las dinámicas arte-sociedad-política, sin reducirlas al proyecto político concreto contingente. Nos invita a considerar la cultura expresiva en el periodo Frei-Allende como un tiempo de gran creatividad experimental en diálogo con la cuestión social urgente, pero sin caer en la trampa de interpretar todo como prólogo a 1973. Este libro es un gran estímulo para pensar, y un gran aporte para celebrar.

Steve J. Stern,

U. de Wisconsin-Madison