

gráfico, cuenta sus experiencias en un curso sobre los límites de la literatura que impartió en la PUC de Río de Janeiro. Este curioso anexo revuelve azarosas reflexiones sobre la literatura brasileña actual (en relación con otros autores latinoamericanos) y arroja diversas reflexiones sobre el narcisismo de la cultura de masas. Pero sobre todo, este pequeño relato de viaje viene a ejemplificar de forma práctica la teoría de Giordano acerca de la necesidad de crear un lenguaje académico más literario, tan cercano a la experiencia de lectura que no olvide el aspecto afectivo de los textos reseñados. El anexo, en efecto, ejecuta ese género híbrido que constituiría la reflexión ensayística y la crítica literaria más subjetiva.

Por todo ello, casi podría afirmarse que el estilo de escritura de *Vida y obra* destaca tanto o más que su contenido. Las reflexiones de Giordano sobre la literatura argentina actual son inequívocamente acertadas, y especialmente útiles en el caso de los jóvenes Meret y Acevedo, cuya breve carrera parece cargada de promesas. Del mismo modo también destacan sus comentarios sobre las consecuencias de la entrada de la literatura en el campo económico de los medios de masas, y sobre cómo este giro está perturbando tanto la literatura como nuestros principios para juzgarla. Pero a pesar de todo, el rasgo más característico de *Vida y obra* sigue siendo su peculiar propuesta fundacional de una crítica cultural menos académica. Dicha propuesta, discutida ya en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, se reafirma en este nuevo volumen con renovada intensidad. El estilo desenfadado y personal con que Giordano aborda sus reseñas se ajusta al contenido autoficticio de los textos examinados con sorprendente coherencia, de modo que el ejercicio crítico retoma su carácter de práctica literaria sumándose al giro de ins-

piración biográfica que tanto está perturbando las artes contemporáneas.

Así, en conclusión, *Vida y obra* destaca como un ameno ejercicio de aproximación a textos renovadores de la literatura argentina actual y, sobre todo, por alcanzar a configurar una renovadora propuesta de escritura académica.

Susana Arroyo Redondo  
(Universidad de Alcalá)

**Verónica Cortínez/Manfred Engelbert:**  
*La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio 2011. 357 páginas.

Si la obra del director Raúl (Raoul) Ruiz (1941-2011) es polifacética y prolífica, lo mismo vale para la bibliografía crítica, como destacan los editores de este fascinante estudio. Manfred Engelbert, veterano especialista en el cine chileno, y Verónica Cortínez, profesora en la UCLA y experta tanto en el cine chileno como en la narrativa hispanoamericana, presentan con esta monografía un primer avance de su estudio sobre la década de los sesenta en el cine chileno.

En su monografía, los autores se demarcan del cliché de un Ruiz solo surrealista-experimental, tesis que predomina, según ellos, entre la mayoría de los críticos. Por un lado, se lleva a cabo el estudio detenido del primer largometraje de Ruiz, *Tres tristes tigres* (1968), que transcurrió sin pena ni gloria por algunas salas chilenas de la época. A través de un *close reading* del texto filmico, los autores desarrollan diferentes hilos de análisis, tanto sociológico y biográfico como intertextual y psicoanalítico. Sin embargo, mientras que el estudio de la película en cuestión ocupa la segunda parte, la primera parte

del libro se refiere al contexto socio-cinematográfico de los últimos años sesenta, época de breve *boom* para el cine chileno y prodigiosa en todo el cine latinoamericano. Cortínez y Engelbert observan en el cine de Ruiz tres ángulos: lo personal, lo experimental, y lo chileno.

El estudio empieza *in medias res* con el emblemático 1968, que dio lugar a un auge de creación cultural en Chile. Al dilucidar los pormenores del joven cineasta en ciernes, en su empeño de sacar adelante un producto viable para las salas de cine chilenas, se percibe la agitación cultural en la capital chilena y en toda América Latina a mediados de los años sesenta. Convince el minucioso trabajo de archivo, que convierte las notas a pie de página en un hipertexto muchas veces entretenido, que hace entender mejor las relaciones dentro del campo cultural-cinematográfico chileno, definido por los autores según la terminología de Pierre Bourdieu. Teniendo en cuenta la importante diferencia entre recepción crítica y pública, se presenta a Ruiz como un cineasta con mucho capital cultural, pero muy poco capital económico.

Por su trama y lenguaje formal, *Tres tristes tigres* significa un “ejemplo del New Sentimentality a la chilena” (p. 54), al tono con el cine sesentayochista de Hollywood (“violence, sex, art”, p. 31). Se demuestra cómo Ruiz se aleja del modelo dominante establecido por películas populares (optimistas, demócratacristianas) como *Ayúdeme Ud. compadre*, de Germán Becker. Mezclando lo elitista-vanguardista con lo popular, Ruiz opta por una posición iconoclasta. Su visión de la chilenidad sería la visión de una sociedad alienada.

Dos capítulos señalan las referencias explícitas que hace Raúl Ruiz a diversas manifestaciones culturales del ámbito hispanohablante. La “angustia existencial” (p. 93) del chileno dialoga con Calderón

de la Barca, su “búsqueda metafísica” remite a Borges. Por otra parte, la dedicatoria ‘chilena’ de *Tres tristes tigres* —a Joaquín Edwards Bello, Nicanor Parra y el club de fútbol Colo Colo— expresa una provocación popular y antiburguesa, tanto a nivel formal-estético como social.

La primera parte termina con la biografía del artista. Llegando por el teatro al cine, empezando por cortometrajes y proyectos inconclusos, recorriendo Argentina, México, las universidades estadounidenses, se reconstruye la carrera artística de Ruiz en su búsqueda de un sitio en el campo cultural. Durante el análisis de la propia *Tres tristes tigres* confluyen todos estos diferentes contextos biográficos, sociales, estéticos y culturales. Recurriendo a un lenguaje popular, a escenarios reconocibles de la capital y al realismo *nouvelle vague* de la cámara en mano, Ruiz busca conscientemente la identificación del espectador con sus protagonistas, Rudi, Tito y Amanda. Al mismo tiempo, junto (y frente) a estos marcadores de referencialidad capitalina, Ruiz exhibe como principal recurso estético el “caligarrismo realista” (p. 149) del montaje. Se trata de buscar la verdad mítica que se esconde detrás de las imágenes cotidianas, al estilo de *Blow up* (1967): “visualizar una realidad más allá de lo cotidiano sin abandonar la idea del realismo esencial de la imagen cinematográfica” (p. 138). En vez de construir una serie de referencias coherentes, Ruiz trabaja sobre las asociaciones y rupturas y deshace la imagen del montaje continuo (“concatenación arbitraria”, p. 72). El uso de planos autónomos es una estrategia central para Ruiz, otra es la ausencia de un conflicto central.

En la constelación triangular de la película, se destacan, entre otros, la inversión de los roles de amo y esclavo a lo largo de la narración y el desarrollo de relaciones edipales. Para Cortínez y

Engelbert, *Tres tristes tigres* muestra la violencia, y la complicidad con ella, como algo inherentemente chileno. Violencia que revela tanto la dominación ejercida por Rudi, como la crueldad que irrumpe en la rebelión final de Tito.

Cierran el libro unas observaciones finales que enlazan con la obra posterior de Raúl Ruiz. Precisamente en el desarrollo de una feroz crítica a las clases medias chilenas (*Tres tristes tigres*) al “laberinto de imágenes sur-realistas de la condición posmoderna” (p. 302) en *Misterios de Lisboa* (2010), su último largometraje, se reflejan, en el fondo, tanto su *habitus* —un complejo de socialización familiar, ética del trabajo, bohemia y voluntad artística personal dentro del campo de la cultura— como su reacción, basada en el mismo *habitus*, ante la crítica internacional.

El especial atractivo de este estudio reside en la fructífera combinación del enfoque sociológico sobre la producción de la obra del arte, con una lectura psicoanalítica acertada, y el análisis minucioso de la imagen filmica. Siete capítulos diferentes en su enfoque y complementarios a la vez. De ahí que la obra primeriza de Ruiz se revele determinada por diferentes estrategias: es el producto de las manías individuales y generacionales de un artista buscando su sitio en una cultura de masas de modelo chileno, pero a la vez en plena conciencia de su vocación internacional como cineasta y *auteur*.

Burkhard Pohl  
(Lemgo)