

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

El reciente deceso de Raúl Ruiz, uno de los más prolíficos y complejos directores de cine contemporáneo, ha dejado claro que su inabarcable *oeuvre* es proporcional a la carencia de estudios sistemáticos sobre ella. Quizás esto se deba a que recién hoy comienzan a circular muchas de sus producciones europeas en los cines y aulas latinoamericanas, aunque también habría que considerar cómo, después de su exilio en París en 1974, poco después del golpe de Estado en Chile, sus trabajos adquirieron un carácter diferente, un cierto aire clandestino. Incluso, se ha llegado a afirmar la existencia de dos Ruiz, Raúl y Raoul, el primero asociado con un cine criollista e irónico, cuyo surgimiento habría sido posible por los cambios culturales de mediados del siglo XX, por su adquisición de técnicas y destrezas asociadas con el medio televisivo y con el género melodramático y, especialmente, por sus gustos literarios, entre los que destacan Borges, Nicanor Parra y una cierta tradición patafísica todavía no explicitada. El segundo Ruiz, ya instalado en Francia y asociado con una producción estéticamente más compleja y en concordancia con un cierto experimentalismo de post-vanguardia, es frecuentemente asociado con el barroco cinematográfico y sería el que ha monopolizado la atención de críticos y expertos.

Gracias a esta división, se suele pensar que el golpe y el posterior exilio favorecieron una ruptura en el desarrollo de su estética, marcando una clara diferencia entre sus primeros ejercicios cinematográficos y su ya plenamente desarrollado trabajo “europeo”. Sin embargo, tal afirmación resulta problemática por dos razones: por un lado, muchas de sus películas del periodo europeo siguen teniendo a América Latina en general, y a Chile en particular, como referencia directa (*Diálogos de exiliados*, *Litoral*, *La recta provincia*, etc.) o indirecta (*Las tres coronas del marinero*, *Mémoire des Apparences*, *On Top of the Whale*, etc.). Por otro lado, la supuesta diferencia entre uno y otro periodo estaría marcada por la experiencia del golpe y del exilio, pero es precisamente aquí donde Ruiz destaca como un director *sui generis*. Si ya en el periodo pre-golpe se le consideraba como un director distante de la estética realista y comprometida que predominaba en el Chile de esos años, su trabajo posterior se distancia radicalmente del cine testimonial y denunciatorio que marcará a la generación del exilio chileno (Patricio Guzmán, Helvio Soto, Miguel Littín, entre otros). Sin embargo, habría una tercera razón relacionada con la posibilidad de establecer continuidades en términos estéticos, temáticos y estilísticos entre las obras que caracterizan uno y otro momento, y es en este contexto donde el trabajo monográfico de Cortínez y Engelbert resulta fundamental.

Abocada a la película de 1968, *Tres tristes tigres*, la monografía en cuestión realiza un acucioso y necesario análisis tanto de la estética inherente a la filmación como de la serie de variables socio-culturales que la hacen posible, por un lado, y la explican, por el otro, sin que por ello estemos frente a un trabajo sociológico abocado al análisis unilateral de la recepción. Cortínez y Engelbert despliegan un archivo erudito, construido meticulosamente a lo largo de años de investigación y viajes tras las huellas de un director pantópico que, además de algunas colecciones personales y del archivo Ruiz de la Universidad de Duke, no cuenta todavía con una colección

amplia y pública en este lado del mundo. Gracias a esto, su primera película importante, basada en la obra de teatro de Alejandro Sieveking, es interrogada en profundidad y devuelta al horizonte epocal que la hizo posible. Rastreado las influencias de Borges y Parra, el tono melodramático e irónico de su hechura y la forma específica de posar la cámara, los autores describen, quizás sin afirmarlo, los componentes decisivos de la estética ruiciana, mostrando que la supuesta ruptura entre Raúl y Raoul es más bien antojadiza y apresurada.

Ambientada en el Santiago nocturno y bohemio de fines de los años 1960, la película es descrita como una gran radiografía, una “psicomaquía” de la chilenidad manifiesta en los tonos, los diálogos y las peripecias de tres personajes que, alegóricamente, reproducen las distancias de clase y su contaminación en el Chile popular de ese periodo. Si las lecturas sociológicas han enfatizado el intento de Ruiz por dar cuenta de la clase media y su cultura decadente, los autores nos presentan no solo las diversas interpretaciones de la película, sino un fresco epocal que nos permite entender no la intención puntual del director (algo de lo que siempre habría que sospechar) sino su *habitus* material, esto es, su forma específica, casi distintiva, de posar la cámara, alterar la secuencia narrativa, mezclar los planos, entorpecer el relato y autonomizar el sonido y la imagen. Gracias a esto, Cortínez y Engelbert entienden el trabajo de Ruiz como una elaboración atenta a los vaivenes tumultuosos de una modernidad precaria, trasnochada y popular, y no se les escapa que una de las características fundamentales de su *habitus* es su atención a la domesticidad, esto es, su puesta en escena de lo popular no desde el punto de vista épico o liberacionista que identifica las estéticas militantes de ese entonces, sino desde la “bambalina doméstica” que funciona como contrarrelato del cine monumental. A eso se refiere el llamado “realismo púdico” de Ruiz, pues no se trata de un cine identitario dedicado a captar la esencia de la chilenidad, sino, por el contrario, de una práctica destinada a desmontar el mito de la identidad y su correlato, el mito épico-revolucionario de lo popular.

Por otro lado, cualquier estudioso del cineasta identificaría inmediatamente su nombre con una poética opuesta tanto a la idea de narrativa lineal como a la tesis del conflicto central, pues su estilo está vinculado con una cierta proliferación de efectos cinemáticos que van más allá del modelo convencional. Lo importante del estudio de Cortínez y Engelbert entonces, radica en que es capaz de comentar el contexto de producción y las particularidades de esta primera obra mostrando cómo ya en ella están en ciernes los elementos que caracterizarán el estilo material de un director prolífico y complejo.

Por todo esto, *La tristeza de los tigres* es un libro fundamental, quizá único en su tipo, y está destinado a ser un ejemplo para futuras monografías dedicadas al director chileno. Cumple con excelencia la tarea de explicitar un comienzo, y aporta elementos centrales para entender un devenir. Quizás otra de sus contribuciones sea esta: la de complejizar la imagen vulgar de Ruiz como un director más preocupado por cuestiones estéticas que políticas, precisamente porque su poética del cine es toda una política de la imagen, cuestión evidente en la filmación del rostro y en la captura de los modales, gestos y ademanes en ésta, su primera gran producción, misma que sin embargo, exacerbando su humor característico, es presentada de la

siguiente forma: “Esta modesta película está dedicada con todo respeto a don Joaquín Edward Bello, a don Nicanor Parra y al glorioso club deportivo Colo Colo”. Sin duda, se trata de un libro además entretenido donde el director, como el poeta de la anti-poesía, aparece como un practicante del anti-cine, incluso antes de sus provocativas películas europeas.

Sergio Villalobos-Ruminott

University of Arkansas, Fayetteville

**Garrigan, Shelley E. *Collecting Mexico. Museums, Monuments, and the Creation of National Identity*. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 2012. 234 pp.**

*Collecting Mexico* is a welcome addition to an increasing number of studies within the field of Latin American material and visual culture. As Garrigan herself clearly states in her introduction, she is invested in the broadening critical perspectives that visual and material expressions of culture can provide for recasting the stories of Latin American modernities, following on topics and methodologies that refer to the scholarship work of diverse authors such as Néstor García Canclini, Jens Andermann, Beatriz González-Stephan, Esther Gabara, Robert Aguirre, and more specifically in the context of Mexican culture, Mauricio Tenorio Trillo, Stacie Widdifield, and Luis Gerardo Morales-Moreno. What singularizes this study is its dedication to trace and illuminate how the production of Mexican national patrimony—national art and archeological collections, national monuments in Mexico City, national exhibits, and pageants—has been driven not just by hegemonic institutional narratives but also by the fact that these material objects cannot completely mask their origins as commodities. Therefore, Garrigan revisits and re-examines the construction of the nineteenth-century Mexican national representative canons arguing for the need “to deconstruct the privileged spaces of national hegemony by unveiling their hidden transactions and flirtations with commercial enterprise” (181). Collecting is then understood here as a specific cultural practice and as a strategic form of commodity consumption, which opens up new forms of interrogation on those “culturally sacred objects,” those very things that are detached from context, reframed, serialized, invested with mythological value, and accumulated as symbolic capital. Without condensing this process in simplistic readings of given assumptions, such as “patrimony is not sacred” or “patrimony is commerce,” this study examines how underlining commercial transactions and financial negotiations were the ones that patrimonial inheritances were meant to transcend and reconcile. The perceptual displacements that take place as certain material objects are invested with the belief to essentially or somehow symbolically represent fragments of national history is what the author seeks to depict and analyze through her close material readings. In a skilled introduction, the framework for this kind of material culture analysis is presented not only with a versed theoretical language but, more specifically, within its historical context. Garrigan draws new attention to theories and narratives of modernization in Mexico from a perspective that encompasses now cultural consolidation and political autonomy with the production of