

RIELLE NAVITSKI y NICOLAS POPPE. editores. *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 376pp. ISBN 978-0-253-02646-0.

Este volumen examina el proceso de intercambio transoceánico y global que desde finales del siglo XIX hasta la segunda parte del siglo XX se dio en el campo del cine entre el público hispanohablante. Con la introducción del cinematógrafo en las Américas, y la inauguración de vías de contacto y comunicación entre Europa y las Américas en cuestiones del cine, se abrió un vasto escenario de espacios de confluencia y de conflicto, donde los encuentros transnacionales generaron contribuciones e intercambios, discursos de legitimación y luchas por hegemonía cultural. Son estos espacios conceptuales generadores de significado junto con las transformaciones materiales y simbólicas que iluminan la complejidad de la historia del cine del mundo hispano. El volumen traza la historiografía del cine, enfocándose en cuestiones de producción, distribución, recepción y consumo. Se indagan las discusiones culturales que inspiró la circulación del material cultural ajeno y cómo el consumo capitalista del cine contribuyó a reforzar o, a la inversa, refutar las jerarquías de raza, clase social y nación.

El libro está dividido en cuatro secciones que abarcan un panorama histórico desde el cine mudo hasta los años sesenta del siglo XX, con artículos de prensa de la época (traducidos al inglés por primera vez) entremezclados con estudios analíticos. La inclusión de material de la época ayuda a contextualizar los estudios y, de una manera costumbrista, provee información sobre, por ejemplo, cómo reaccionaba la gente hacia la producción cinematográfica de aquel entonces, qué figuras y conceptos inspiraban su entusiasmo y cuáles, por el contrario, no resonaban con el público.

La primera sección sobre la época del cine mudo se adentra en el mundo de espectáculo en México, Colombia y Argentina. Enfocándose en la prensa de la época (con la excepción del primer ensayo que también incluye correspondencia personal entre personajes históricos), la sección rastrea la construcción de los idearios de la modernidad en los tres países, cuyos proyectos nacionalizadores se alinean con los ajenos, o a la inversa, los resisten y los replantean según su propio proyecto de la nación. El ensayo de Aurelio de los Reyes sobre México explora la recepción de las primeras exposiciones del cinematógrafo en México, donde las multitudes llegaban varias veces al día para ver las primeras películas como el tren en movimiento u hombres andando a caballo, y donde el primer presidente que experimentó el cine fue Porfirio Díaz. Surgió también la política de las clases sociales en que la élite propuso pagar el doble por las entradas en ciertos días con tal que otros sectores no tuvieran acceso al evento. La cuestión de jerarquías es también tema del siguiente ensayo, escrito por Juan Sebastián Ospina León, sobre la recepción del cine extranjero en Colombia. El

estudio de la prensa de la época evidencia que, en vez de insistir en creación de su propio cine nacional, las élites conservadoras intentaron establecer tradiciones que derivaban del cine italiano, ya que este les servía para perpetuar los valores coloniales del privilegio racial y la rígida estratificación social. Este aprecio por la cinematografía italiana iba en par con el desprecio por las películas de Hollywood, cuya popularidad entre los demás sectores de la sociedad colombiana servía como prueba del mal gusto de estos grupos. Es interesante leer cómo los letrados criticaban el comportamiento ruidoso e indecoroso de las masas frente a un espectáculo y cómo educaban a este público mediante la prensa. El ensayo de Giorgio Bertellini resalta la discordancia entre lo que Hollywood representaba como argentino y lo que los argentinos consideraban auténticamente suyo. Es precisamente por esta incompatibilidad entre lo autóctono y hollywoodense, arguye el autor del ensayo, que Rudolph Valentino, la mayor estrella de Hollywood de origen italiano, nunca fue popularizado ni entre los argentinos ni entre sus compatriotas, los inmigrantes italianos.

Le segunda parte traza la trayectoria latinoamericana de dos principales formaciones culturales en la época de entreguerras (1918-1936): el cine hollywoodense y el modernismo internacional (Rusia y Europa). Rielle Navitski examina cómo los productores de Hollywood promovieron su producción cinematográfica entre un público latinoamericano cada vez más importante mediante revistas latinoamericanistas de origen norteamericano. Su propósito era establecer vínculos con los espectadores latinoamericanos a través de la retórica cosmopolita del panamericanismo. Con este fin, las revistas interpelaron al público espectador mediante dos estrategias: el consumo de las producciones del cine y el consumo de las grandes estrellas del cine a través de clubes de aficionados y otras maneras del contacto y participación más directos. Sarah Ann Wells arguye, que a través del consumo de las películas soviéticas, el público cinematográfico latinoamericano no solo adquirió gustos más cosmopolitas, sino que también empezó a distinguir entre el cine artístico y su referente más comercial. Mientras que se alababa el cine soviético como arte, se criticaba las producciones de Hollywood por el apetito imperialista de Estados Unidos. En el último ensayo de esta sección, Andrea Cuarterolo reflexiona sobre el movimiento vanguardista en la fotografía y el cine, la rearticulación de la mirada proveniente de la estética modernista europea y estadounidense que ya no emula la fotografía sino deforma lo real y cambia de una manera revolucionaria el pensamiento visual. El protagonista del estudio es Horacio Coppola, con sus fotografías y cine experimental, y la esencia de Buenos Aires retratada por él, donde se combina con armonía el pasado con el presente, el centro moderno de la ciudad con las afueras y la ciudad con la Pampa.

Las secciones tres y cuatro del volumen abarcan las prácticas cinematográficas asociadas al transnacionalismo y ubicadas temporalmente entre 1930 y 1960. Estos nuevos escenarios transnacionales y flujos de producción y distribución incluyen temas tan

variados como la figura de John Alton, un cinematógrafo estadounidense que popularizó los métodos hollywoodenses de convenciones de iluminación en las primeras películas de sonido en Argentina (“John Alton in Argentina” de Nicolas Poppe), o el empleo cinematográfico del estilo musical de mambo, cuya hibridez entre ritmos cubanos y el estilo *Big Band* norteamericano subvirtió la hegemonía estadounidense presente en las películas de la época de la “política del buen vecino” (1933-1945). Por ejemplo, en los melodramas mexicanos estilo rumberas, el mambo representaba la impureza cultural que desafiaba el patrón moralizador practicado en el discurso oficial mexicano, mientras que en comedias el mambo reflejaba el progreso, la tolerancia, y la incorporación de la cultura popular norteamericana en la fiesta mexicana (“Bad Neighbors” de Jason Borge). Otra figura de importancia en la distribución intelectual y cultural del cine internacional descrita por Irene Rozsa en la parte final del volumen es José Valdés-Rodríguez, cuyos cursos de cine en la universidad de La Habana entre 1942 y 1956 educaron a varias generaciones de aficionados y futuros críticos del cine. Por fin, dos ensayos sobre el espectador mexicano se adentran en las prácticas cinematográficas de medio siglo, aunque con enfoques muy distintos. El ensayo de Ignacio M. Sánchez Prado demuestra con lucidez que la Época de Oro del cine mexicano se debe ver no sólo como el gran desarrollo del cine mexicano en sí, sino también como el momento de gran expansión del repertorio cultural accesible al espectador mexicano y congruente con la modernización del país entre 1940-1950; ahora el público tenía acceso a las películas estadounidenses y de otros países. Por otro lado, Colin Gunckel visualiza las películas de explotación de bajo presupuesto como un espacio de la circulación transnacional de ideas acerca del indígena mexicano; sea como la amenazante venganza de los oprimidos, por ejemplo, o en el contexto de la incompatibilidad entre el indígena y la propuesta de modernización del país. Es decir, mientras que el discurso oficial mexicano de mitades del siglo entusiastamente incluía a los indígenas en el proyecto nacional, en práctica los indígenas seguían siendo marginados, y las películas de explotación atestiguaban a esta condición precaria.

En suma, *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America 1896-1960* ilumina la complejidad de la historia del cine junto con las transformaciones materiales y simbólicas que tomaron lugar en las sociedades hispanohablantes desde los fines del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo anterior. Valiéndose de una amplia gama de referentes que incluyen la crónica, el cine, la prensa, o las cartas entre muchos, el libro logra trazar un escenario amplio de intercambios, un tejido de relaciones que incluye aspectos tan distintos como el consumo en la lógica del capital y la construcción de los idearios de la modernidad. Ya que el volumen contiene una variedad tanto de temas como de espacios (reales y simbólicos), hubiera sido útil contar con un epílogo o conclusión que sintetizara estas diferentes reflexiones. También, el volumen se habría beneficiado quizás de más balance entre los países estudiados (donde predomina

Argentina, seguido por México). No obstante, estos detalles no desmerecen la calidad del libro que constituye una contribución ineludible al estudio de la historia del cine tanto para estudiosos como neófitos.

Aldona Bialowas Pobutsky  
Oakland University

---

MARVIN A. LEWIS. *Equatorial Guinean Literature in its National and Transnational Contexts*. Missouri: University of Missouri Press, 2017. 256 pp. ISBN 978-0-8262-2120-9.

En estos tiempos en que una mirada geo-cartográfica sobre las expresiones culturales parece que ha dejado de tener el menor sentido, *Equatorial Guinean Literature in its National and Transnational Contexts*, del profesor Marvin A. Lewis, viene a resituar la literatura de Guinea Ecuatorial. Lo que, en este caso, se hacía absolutamente necesario. A colocarla (o, mejor, a dislocarla) como el producto cultural tridimensional que es (africano, español y americano), en una perspectiva transnacional y transfronteriza. Haciéndole así superar el lugar marginal, menor y eternamente emergente, que dentro de las letras hispánicas tradicionalmente se le ha dado. Y esta tarea de contextualización de la literatura guineoecuatorial es lograda por el autor a través de un serio y sesudo análisis de diferentes obras, de todos los géneros, del período 2007-2013. Lo que es de alabar, ya que la teoría nace y está iluminada por las obras, que son al fin y al cabo las “protagonistas” en la literatura, quedando salpicada de numerosísimos ejemplos, que la fortalecen y avalan.

Además, las obras escogidas no solo tienen estilos diferentes—de hecho, sus autores pertenecen a distintas generaciones—, sino que las experiencias vitales de estos son también muy dispares (exiliados, migrantes, no migrantes, retornados), dando cuenta de esa encrucijada que supone el encuentro—muchas veces choque— de lo nacional y lo diaspórico, del hogar y lo exterior (y hasta del no-lugar), de tradición y modernidad, etc. y que precisamente viene a espejear esa triple raíz, esa condición multicultural—más allá ser una nación multiétnica— de la literatura guineoecuatorial que apuntábamos