

Jahrzehnte später waren es Flüchtlinge aus Mittel- und Osteuropa, die sich vor der Shoah in Sicherheit bringen konnten.

Die fünfzehn zeitgenössischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller (geboren zwischen 1933 und 1977) erzählen der Herausgeberin in beeindruckend offener Weise vom Leben ihrer Großeltern, ihrer Eltern und dem eigenen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie alle als Kinder von mindestens einem jüdischen Elternteil in Argentinien zur Welt gekommen sind und während der Militärdiktaturen zu Exilsuchenden und Migranten wurden die, bis auf wenige Ausnahmen, heute nicht mehr in Argentinien leben. Sie setzen sich in den Gesprächen mit den Begriffen Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen auseinander und erzählen von ihrer Einstellung zu „ihrem“ Judentum, wobei die Skala von Stolz bis Ablehnung reicht.

Das Buch beginnt mit einer Danksagung der Herausgeberin Erna Pfeiffer an alle, die an diesem Gemeinschaftswerk in irgendeiner Weise beteiligt waren und in ihrem Vorwort erzählt sie nicht nur seine Entstehungsgeschichte, sondern erklärt ausführlich, wann und wie Juden nach Argentinien gelangt sind und wie es ihnen seit Ende des 19. Jahrhunderts dort ergangen ist. Der gemeinsame Beitrag von Saúl Sosnowski, Leonardo Senkman und Florinda Goldberg führt in die jüdisch-argentinische Literatur und ihre Themen ein. Diesem schließt sich eine ausführliche Bibliographie deutscher, englischer und spanischer Artikel und Bücher an.

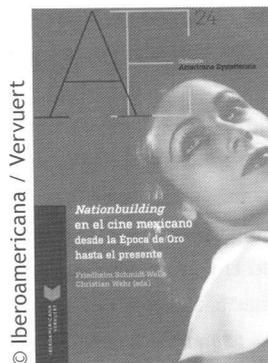
Sergio Chejef, Alicia Dujovne Ortiz, Luisa Futoransky, Mario Goloboff, Alicia Koza-meh, Liliana Lukin, Andrés Neuman, Diana Raznovich, Reina Roffé, Sara Rosenberg, Mario Satz, Ana María Shua, Perla Suez, Mario Szichman und Susana Swarc werden jeweils anhand ihrer Biographie, ihrer literarischen Charakteristika, erhaltener Auszeichnungen, ihrer Werke und einer Auflistung der Übersetzungen in die verschiedenen Sprachen vorgestellt. Daran schließt sich jeweils das ausführliche Gespräch an. Als Einstieg bezieht sich Erna Pfeiffer dabei immer auf den Text, der in der 2014 ebenfalls von ihr herausgegebenen Anthologie „Mit den Augen in der

Hand“ abgedruckt ist (Rezension: Hispanorama 149, S. 104).

Ein Artikel von E. Baldhauf-Sommerhauser mit dem Titel „Zu Hause!? Ersehnte, bedrohte, verteidigte und (re-)konstruierte Zugehörigkeiten im Kontext von Exil, Migration und Diaspora“ sowie das unverzichtbare Glossar runden das Werk ab. Leider sind die Wörter in hebräischen Lettern in den zahlreichen Fußnoten spiegelverkehrt abgedruckt.

Ein lesenswertes Buch mit bewegenden Einblicken in ganz unterschiedliche Lebenswelten, das im deutschsprachigen Raum hoffentlich viele Leserinnen und Leser dazu anregt, zur Anthologie zu greifen und den einen oder anderen Text zu lesen. Die Autorinnen und Autoren sowie ihre Übersetzerin haben es verdient.

SABINE SEGOVIANO



Friedhelm Schmidt-Welle, Christian Wehr (eds.)

Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente.

Madrid: Iberoamericana 2015. 290 pp.

La cuestión de un cine 'nacional' siempre ha sido una obsesión tanto de críticos como de realizadores de cine mexicanos. Este volumen presenta una colección de artículos coherente y atractiva para los interesados en el cine mexicano y latinoamericano. Diecisiete estudios analizan cómo el cine mexicano desde sus comienzos, sobre todo desde los años 1930, supo crear y elaborar la idea de una identidad nacional, y cómo se iba deconstruyendo este discurso identitario.

La mayor parte de los artículos se centra en las décadas recientes. Destacan auto-

res consagrados por la crítica internacional como Luis Buñuel y Arturo Ripstein, además de películas emblemáticas del 'nuevo cine mexicano' como *El callejón de los milagros*, *Amores perros* e *Y tu mamá también*. En su introducción, los editores trazan las grandes líneas diacrónicas en la creación discursiva de la nación mexicana desde el cine. Desde la Revolución como "evento fundador" (9) que repercute en el cine de la "Época de Oro", por una creciente tendencia subversiva al nationbuilding establecida por Buñuel y el cine de autor de los 1960, hasta el "nuevo cine mexicano" con sus identidades urbanas fragmentadas, migratorias y transgresoras.

Fuera de los grandes bloques cronológicos, Aurelio de los Reyes García-Rojas expone, a través de pruebas textuales y de paratextos, la correspondencia entre cine y literatura en la narración de la novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. Kurt Hahn se ocupa del cine mexicano en sus comienzos y se centra en dos adaptaciones de la novela de Federico Gamboa, *Santa* (1903). Constata que el naturalismo conservador de Gamboa sufre una "melodramatización" (33) dulcificada en respectivas versiones fílmicas de 1918 y 1931, la que afirma, mediante la redención de la heroína estereotipada, el poder patriarcal.

En un estudio panorámico, Siboney Obscura Gutiérrez repasa la representación de la pobreza en el cine mexicano hasta nuestros días. En general, el cine de la Época de Oro tiende a idealizar la pobreza o a presentarla desde una posición conservadora, mientras que en los años sesenta crece la inquietud política y se expone la pobreza para denunciar al sistema. En el presente, conviven representaciones más bien 'tremendistas' y violentas de la pobreza con otros enfoques más comprometidos.

En el proceso hacia una crítica del modelo de identidad hegemónico, desempeña un lugar importante la obra de Luis Buñuel. El artículo de Gastón Lillo muestra cómo *Los olvidados* (1950) sirvió para imponer una nueva visibilidad de los marginados. En este contexto, Julia Tuñón Pablos expone la anécdota de la selección de la película 'nacional' mexicana para el festival de Cannes de 1959, que contraponen un filme de ▶▶

supuesto color autóctono (*Las cucarachas*, Ismael Rodríguez) a otro demasiado 'extranjero' (*Nazarín*, Luis Buñuel). Aparte de subrayar una vez más la visión esencialista de lo nacional entre las instituciones oficialistas, el episodio, que termina con la Palma de Oro para *Nazarín*, muestra también las estrategias de un autor como Buñuel que necesariamente se mueve a nivel internacional.

Tres artículos se ocupan de la obra de Arturo Ripstein: Jochen Mecke expone cómo *Tiempo de morir* (1965), el primer largometraje de Ripstein y en forma de *western*, deconstruye el cine clásico mexicano y norteamericano con sus imágenes mitificadoras del *cowboy* y del indio. Para ello, Ripstein recurre a recursos de suspensión espacial y temporal, entre los cuales cuenta el plano-secuencia. Por su parte, Dieter Ingenschay considera *El lugar sin límites* (1977), la adaptación ripsteiniana de la novela homónima de José Donoso, la película fundadora de una visión positiva-subversiva de la homosexualidad y de los roles de género. Se muestra cómo el medio visual contribuye hábilmente a esta reivindicación y a la creación de *gender trouble*. En su análisis de *La reina de la noche* (1994), el retrato de la cantante mariachi Lucha Reyes, Sergio de la Mora llega a un juicio doble: si por una parte la versión fílmica de Ripstein de la vida de Reyes reivindica lo queer como parte de la tradición ranchera, la representación unidimensional de la protagonista como víctima y mujer castigada reduce este elemento transgresor.

También refiriéndose al Nuevo Cine de los 1960, Sven Pötting demuestra que el estilo documentalista de *Reed: México insurgente* de Paul Leduc (1970) conlleva un comentario sobre el rol del artista comprometido en la América Latina después de Tlatelolco. En cuanto al discurso de la nación, *Reed* contradice las versiones heroizantes de la Revolución y de la hombría.

En cuanto a las producciones de los últimos 25 años, Isabel Arredondo percibe el cine femenino de los años 1990 como una "tercera ola" (178) feminista que consigue una crítica al estado neoliberal mediante dos estrategias fundamentales: la ausencia del padre (= la irresponsabilidad del Estado) y

la politización de lo privado; estrategias que se dan, por ejemplo, en el cine de María Novaro, Dana Rotberg, Eva López-Sánchez o Busi Cortés.

Friedhelm Schmidt-Welle considera *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995) el punto de partida para la eclosión comercial del 'nuevo cine mexicano'. El autor observa en esta obra exitosa un modelo para posteriores largometrajes: Desde el montaje paralelo o sucesivo de narraciones "en red" paralelas - perfeccionados después, por ejemplo, por Alejandro González Iñárritu - hasta la vinculación temática y estética de amor y sexo con violencia. En vez de hablar de la nación como una entidad homogénea, la vecindad como protagonista construye un microcosmos social donde el Estado brilla por su ausencia. A su vez, Patricia Torres San Martín ve en la película de Fons, asimismo que en *Amores perros*, la ruptura de los cánones del melodrama tradicional y la redefinición de la nación fuera del orden patriarcal.

Para Dolores Tierney, este abandono de un nacionalismo cultural conservador ya se da durante la misma Época de Oro, por lo que la autora establece continuidades entre el cine de Emilio Fernández y las películas transnacionales pos-PRI como *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Tierney sostiene que la obra de Fernández, en vez de representar solo un cine fiel a la Revolución Institucionalizada, se abre hacia vías menos convencionales en temas de género, raza y nacionalidad, lo que los acerca de cierta manera a las estrategias usadas por los directores del nuevo milenio.

En su análisis semiótico de *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), Christian Wehr destaca las alusiones a la historia mexicana y sus representantes míticos (la Malinche/Cortés, Zapata, ...) que hacen del filme una alegoría de las oposiciones sociales en México. Además, se subraya el cuestionamiento del machismo por el deseo gay y el poder matriarcal del personaje de Luisa. La rivalidad y amistad de los dos adolescentes construye una idea de México como país "adolescente", en transición.

Matthias Hausmann se dedica a la exitosa película *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 1999) cuya recepción controverti-

da en México constituye, para Hausmann, una recepción particular, restringida al contexto nacional. Destaca el carácter antitlerical del largometraje, debido en gran parte al guionista Vicente Leñero, al tratar de la corrupción y degradación moral del protagonista y del clero en general. Comparando el largometraje con su fuente literaria, la novela decimonónica de Eça de Queiroz, el autor enfoca sobre todo los recursos estéticos que convierten a la novela realista en melodrama fílmico. De ahí que este género siga importante en el cine mexicano del nuevo milenio.

En una contribución interesante, Karim Benmiloud se ocupa del segundo largometraje de Carlos Reygadas, *Batalla en el cielo* (2005), cuya recepción negativa en México (contraria al eco internacional) se debe, según el autor, al cuestionamiento de la nación mexicana mediante el juego irónico con la bandera mexicana, con el fútbol mexicano y la Virgen de Guadalupe. Finalmente, Pablo Brescia analiza la película de ciencia ficción *Sleep Dealer* (2008, Alex Rivera) que plantea cuestiones sociales contemporáneas desde el género distópico. Mediante los elementos codificados del género se presentan cuestiones laborales, identitarias y la imagen de un México fronterizo, en tránsito entre espacios geográficos y entre identidades individuales y colectivas.

En resumen, vale la pena recurrir a esta interesante colección de artículos para ampliar la visión sobre el cine mexicano, sobre todo en sus últimas décadas.

BURKHARD POHL