

broader global phenomenon. This volume sheds light on that phenomenon, while also being a part of it. As journalist Javier Sinay writes, “translating Yiddish still feels as though one is revealing something confidential” (190).

Amy Kerner

Brown University

CAROLINA ROCHA, *Argentine Cinema and National Identity (1966-1976)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

El libro de Carolina Rocha contribuye a llenar un vacío al enfocarse en un período preciso de la historia para examinar dos géneros ligados a la imagen de la argentinidad: películas históricas, que representan hechos y personajes verídicos del pasado nacional, y películas que ponen en pantalla narrativas gauchescas. La autora define este conjunto de películas como cine de herencia cultural nacional, en pos del género británico denominado *heritage films*. Se trata de cinco filmes de ambientación gauchesca y cuatro sobre figuras del pasado, producidos entre 1966 y 1976, con el apoyo del Instituto Nacional del Cine y adaptándose a las exigencias de la censura y el control ideológico, en una era de inestabilidad política, agitación social y alternancia en el poder de civiles y militares.

Partiendo de las premisas que el nacionalismo es un componente ideológico en la construcción de la Nación y que es un elemento esencial de la cultura nacional diseminada por las películas, Rocha considera que los filmes responden a la demanda por consolidar un sentimiento de argentinidad luego de largos años de disidencias y proscripción de las masas peronistas. Analiza la renovación tecnológica y la introducción del color, el elenco, el efecto de la televisión sobre la concurrencia de público a las salas de cine y en particular la dependencia económica de la actividad cinematográfica, que no podría subsistir sin el apoyo financiero estatal, condicionado por el control ideológico e intereses diversos. La base teórica del estudio sería más consistente si hubiera incluido las afirmaciones de Marc Ferró sobre el cine histórico, más apropiadas para el período analizado que las del citado Robert Rosenstone, enfocadas en el cine posmoderno con el cual estas películas no pueden ser identificadas.

La primera sección contextualiza el proceso político social desde la toma del poder por la dictadura del General Onganía en 1966, hasta la caída del gobierno electo de Isabel Martínez de Perón en 1976, subdivido en dos capítulos: bajo la dictadura 1966-1973 y la turbulenta democracia 1973-1976. Basándose en fuentes periodísticas, reconstruye la intervención del Instituto Nacional del Cine como ejecutor del especial interés del Estado en el control de la industria cultural y el estímulo a la representación de temas nacionales, al mismo tiempo que empujaba

a competir con otros cines y ganar mercados internacionales. La sección aporta fuentes y comentarios de valor sobre posturas y opiniones de cineastas frente a las resoluciones del Instituto Nacional del Cine y, en menor dimensión, sobre las empresas productoras que sobrevivían a duras penas.

La segunda sección se enfoca en cinco filmes que reincorporaron al cine argentino las temáticas gauchescas, ofreciendo una discusión previa acerca de los orígenes y el lugar de estas narrativas en los procesos de la construcción de la identidad nacional en la literatura y el cine anteriores. Llama la atención la escasa referencia a la pugna ideológico-cultural acerca del lugar del *Martín Fierro* y del lugar de lo gauchesco como representación de la argentinidad que habían tenido lugar pocos años antes durante los gobiernos peronistas (1946-1955) y a la desperonización de la sociedad y la cultura impuestos por la dictadura del general Aramburu (1956-1958). Como consecuencia de la decisión de enfocarse exclusivamente en filmes subsidiados por el Instituto Nacional del Cine, la sección no menciona la particular versión de lo gauchesco y del poema *Martín Fierro* con su continuación *La vuelta de Martín Fierro* en el film *Los Hijos de Fierro* producido por los cineastas peronistas del Grupo Cine Liberación para ser distribuido en salas comerciales con el prometido retorno a la democracia en 1973 y que no llegó en su momento a las pantallas debido a la violencia política entre izquierda y derecha peronistas. El mito nacional era asemejado al depuesto Perón en el exilio y los hijos del gaucho Fierro a los militantes del proletariado peronista que habían resistido la represión y la proscripción desde 1956 bajo la consigna “Perón Vuelve.”

La tercera sección analiza cuatro filmes que representan héroes históricos nacionales considerados padres fundadores, después de una breve digresión teórica acerca de la caracterización del género histórico que omite referencias a los debates historiográficos argentinos respecto a los personajes y hechos históricos representados. Rocha deja fuera de su discusión las pugnas entre la historiografía oficial liberal-oligárquica y la revisionista-nacionalista acerca del panteón de los héroes nacionales, que en los años sesenta adquiría dimensión política. Un ejemplo de las consecuencias de esta decisión resalta en el comentario casual acerca de la desacralización del coronel Manuel Dorrego en la película *Bajo el signo de la Patria*, que rememora la figura de Manuel Belgrano (pág. 192). Dorrego, gobernador electo de la provincia de Buenos Aires quien había sido ejecutado sumariamente por el general Juan Lavalle, rebelado en su contra, era considerado por la historiografía revisionista como un mártir del federalismo en las guerras civiles posteriores a la Independencia. El filme, al hacerse eco de la versión oligárquica-liberal del “panteón” apropiada para la dictadura de Onganía, y al desvirtuar a Dorrego, atenuaba la gravedad de la rebelión militar contra la autoridad legal. En su análisis de este mismo filme, la autora señala la

destacada representación del catolicismo, que atribuye a la división en el seno de la Iglesia argentina entre los conservadores y los que adherían a organizaciones de izquierda, pero no menciona que el dictador Onganía había consagrado Argentina a la Virgen e impulsaba el catolicismo en el sistema educativo, política más relevante para los contenidos del film y su realización que la disensión teológica en la Iglesia.

Con su abundante documentación periodística, *Argentine Cinema and National Identity* es una útil contribución a la bibliografía sobre el cine de Argentina en la turbulenta era 1966-1976, sin embargo, su lectura requiere precaución respecto a algunas interpretaciones, que conviene cotejar con otras fuentes complementarias del campo de la Historia y el estudio del Cine.

Tzvi Tal

Sapir Academic College

JASON BORGE, *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

This book's engaging cover features an image of Chano Pozo, one of the founders of Latin jazz, dressed in a US/European-style, fully buttoned white shirt and a bowtie, energetically beating the drum. This photograph, captured during concert with Dizzy Gillespie, beautifully illustrates the book's main thesis—that jazz in Latin America is hybrid, that it has played a role in the evolvement of modern identities and national imaginaries since the 1920s, and has been at the root of debates while becoming an important player in the region's music scenes during the twentieth century.

The first chapter introduces the penetration of jazz during the 1920s in the main urban centers in Latin America and the incorporation of jazz composition and dance styles into the *típico* (local/national) repertoires. The embrace of jazz among intellectuals, musicians, and later, the general public, was met with much criticism from the conservative media which emphasized this music's association with the USA, the threatening devil; reported on its global expansion; and referred to it as “strange,” “nervous,” “antiesthetic, immoral, inane,” “animalistic,” “violent” and even insane (15; 32).

The following chapters deconstruct the scope of this “pan-Latin-American” introductory chapter and each one is dedicated to the unique relationship between jazz and local genres in the region's main musical cultures.

Chapter two is about Argentina, the first state in the region to embrace jazz (in a “distant embrace” as Borge describes it). In the continent's “whitest” society, jazz was first seen as the *arte negro* par excellence, therefore, as “both celebra-

Copyright of Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe is the property of Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de America Latina and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.