

performances in which *Moriscos* participated, and where they dressed to imitate Moorishness. Examining *zambras*, military exhibitions, and participation in games of canes, Irigoyen García argues that the adoption of Moorish clothing in these performative arenas gave *Moriscos* “a loophole through which to evade certain legal restrictions” (160), “resist their marginalization,” and “achieve some degree of social recognition” (146).

The scholarly apparatus of this excellent study is of the highest quality. The notes and list of works cited are thorough, rich in resources, and easy to use. Nineteen black-and-white illustrations help illuminate the arguments being made. This work will be essential reading for years to come for not only students of early modern Spain, but for anyone interested in costume history, European cultural history, and performativity in cross-cultural and interdisciplinary contexts.

REBECCA HAIDT

The Ohio State University

NADIA LIE. *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. New York: Palgrave Macmillan, 2017. 245 pp.

Tal como se remarca en la introducción y en la contratapa, *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*, de Nadia Lie, es el primer libro de un solo autor que aborda de manera comprensiva las manifestaciones latinoamericanas del género. A pesar de la proliferación de películas de este tipo al menos desde 1990 y del impulso transnacional que, como observa Lie, se encuentra en el corazón de muchas de ellas, los artículos académicos suelen centrarse en uno o dos ejemplos y los estudios más extendidos suelen estar restringidos a un corpus nacional – como “*On the road*” en *Argentina* (Editorial Académica Española, 2013) de Agata Drabek o *The Brazilian Road Movie* (University of Wales Press, 2013) de Sara Brandellero. El libro de Lie rompe con esta visión acotada del fenómeno para concentrarse en un corpus más amplio que incluye películas argentinas, brasileñas, chilenas, colombianas, cubanas, mexicanas, venezolanas y varias coproducciones. Lo más fascinante no es, sin embargo, la novedad de una perspectiva más abarcadora sino la prolijidad con la que la organización del libro replica el objeto de estudio. Como una “road movie,” este “road book” permite múltiples recorridos y admite muchos itinerarios posibles.

En primer lugar, podemos acercarnos buscando una definición del género en su variante latinoamericana. De este acercamiento sale, de hecho, el título elegido para el volumen. A diferencia del modelo canónico

estadounidense, en el que, según Lie, se reflexiona sobre la movilidad de manera directa, la vertiente latinoamericana debe más bien entenderse como “counter-road movie” (15), en tanto basa su reflexión sobre lo opuesto: el estancamiento, la inmovilidad o la imposibilidad de desplazamiento. En este sentido, argumenta Lie, las películas latinoamericanas establecen con la modernidad una relación mucho más ambivalente que la que se propone en las estadounidenses. Surgidas sobre todo a partir de los noventa, las películas atestiguan en algunos casos el impacto sobre América Latina de lo que Jean Franco llama “modernidad cruel” y en otros de lo que Lie llama “modernidad indiferente”: “a kind of structural violence for which no state assumes direct responsibility” (21). A pesar de que por momentos la argumentación se sostiene sobre una visión derivativa que hace que la especificidad latinoamericana acabe por definirse en contraposición al modelo estadounidense, Lie propone una cuidadosa redefinición del género que ilumina muchas de las características que sobresalen de manera única en las películas elegidas.

Una segunda trayectoria posible consiste en aproximarse a cada capítulo por separado con el objetivo de encontrar un análisis detallado de alguna película específica y de ampliar la mirada para abarcar otros ejemplos con características comunes. Así, quien se interese por el modo en que el paisaje patagónico exhibe los límites de la modernización puede ir directamente al capítulo cuatro. Si alguien trabaja sobre la frontera estadounidense-mexicana, puede pasar al capítulo cinco para entender cómo el capitalismo global entra en tensión con realidades socio-culturales locales en filmes como *Los tres entierros de Melquiádes Estrada* (Tommy Lee Jones y Guillermo Arriaga, 2005), *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2009) o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013). Y, si se quieren comprender los fenómenos de desplazamiento interno o la movilidad particular que surge de la mirada del turista, es posible sólo enfocarse en los capítulos seis y siete, respectivamente, y encontrar análisis cuidadosos de clásicos como *Iracema* (Jorge Bodansky y Orlando Senna, 1975), de películas menos populares como *El chico que miente* (Marité Ugas, 2010) o más eclécticas como *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006).

En tercer lugar, y éste es su principal acierto, el libro traza un recorrido conceptual. Es decir, podemos elegir un itinerario que vaya más allá de análisis de películas concretas, de temas específicos o de redefiniciones genéricas y elegir uno que privilegie una red de conceptos que se originan en teorías de la movilidad y el espacio. Si se opta por este recorrido, que puede ser sobre todo atractivo para académicos fuera del ámbito de los estudios latinoamericanos, *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* se divide en dos partes bien diferenciadas. Por un lado, el libro recurre a teorías del espacio para

indagar cómo las “counter-road movies” negocian imaginarios continentales, nacionales y regionales – tal y como se desprende sobre todo de los capítulos dos, tres y cuatro. Por el otro, el volumen enfatiza una serie de conceptos espaciales que generalmente han quedado fuera de la discusión sobre este tipo de películas y que sin embargo resultan productivos para entender su textura fílmica: por ejemplo, “heterotopía,” el concepto foucaultiano que se refiere a utopías ancladas en escenarios reales, o “paratopía,” un término con el que Dominique Maingueneau expresa la paradoja de aquellos que al mismo tiempo pertenecen y no pertenecen a un espacio determinado.

Por último, como buen “road book,” el libro de Nadia Lie despliega todos los elementos que permitirían armar nuevos itinerarios para el futuro. Al final del volumen se presenta una filmografía ordenada por país, año de estreno y tipo de película: documental, “counter-road movie” y “road movie” parcial. Aunque la clasificación resulta algo arbitraria (el límite entre “counter-road movie” y “road movie” parcial es, o cuando menos, tenue, y los límites entre documental y ficción son, como ya han señalado varios teóricos del cine, difíciles de precisar), la filmografía nos invita a armar nuestro propio viaje. A partir de un prolijo entramado temático, conceptual y clasificador, *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* nos permite aventurarnos, como si fuéramos los personajes de algunas de las películas analizadas, en territorios desconocidos, nuevos e imprevistos.

VERÓNICA GARIBOTTO
University of Kansas