

5-1-2011

## Reviewed Work(s): *Casi divas* by Issa López

Salvador Oropesa

*Clemson University*, [oropesa@clemson.edu](mailto:oropesa@clemson.edu)

Follow this and additional works at: [https://tigerprints.clemson.edu/languages\\_pubs](https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs)

---

### Recommended Citation

Oropesa, S. (2011). *Chasqui*, 40(1), 267-269. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41342226>

This Book Review is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact [kokeefe@clemson.edu](mailto:kokeefe@clemson.edu).

Review

Reviewed Work(s): Casi divas by Issa López

Review by: Salvador A. Oropesa

Source: *Chasqui*, Vol. 40, No. 1 (Mayo 2011), pp. 267-269

Published by: Chasqui: revista de literatura latinoamericana

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41342226>

Accessed: 20-06-2019 14:09 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Chasqui: revista de literatura latinoamericana* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Chasqui*

acordó que 30 años atrás estaba parada en la cola de un cine en 9 de Julio y que paró un auto, sacó una chica, la subió y se la llevó. Y todos se quedaron mirando y pensaron, algo habrá hecho. Treinta años después, viendo esta escena se dio cuenta de lo que había visto. Los mecanismos de construcción de la realidad son muy fuertes sobre todo cuando el terror se instala de una manera tan cotidiana. Y los centros de detención estaban en lugares públicos, en lugares urbanos. El Olimpo está en medio de una avenida de alto tránsito.

**JB:** *Andrés* se sitúa en un barrio típico, que podría ser cualquier barrio en cualquier ciudad, donde hay una casa privada en frente de un centro clandestino. Para el espectador adulto entonces la acción transcurre en un espacio bastante reducido, pero para el niño el mundo parece todo suyo y parece grande. No entiende las restricciones, los lugares prohibidos que justo por esta razón, como decís, resultan ser atractivos.

**DB:** Tiene que ver la historia con la manera en que nos criamos. En las provincias, en Buenos Aires también pero especialmente en las provincias, la calle, el espacio público, era patrimonio de los chicos. Si vos no tenías clases te levantabas a las 9 de la mañana, desayunabas y salías a la calle y volvías a las 6 o 7 de la tarde. Te apropiabas de una manera muy particular de este espacio, había una sensación de absoluta libertad. Y la contradicción de la libertad en un espacio versus la actual falta de libertad era interesante. Esta cosa de... yo salgo y no me pasa nada; que yo puedo y siempre ando por ciertos lugares... era muy fuerte.

Para los chicos el universo es chico, es chiquito. Es la puerta de su casa, este árbol donde se trepa, es el campito donde juega, esto es todo. Uno como adulto dice "el barrio." Históricamente los barrios de clase media eran lugares donde la sensación de pertenencia y seguridad era mucho más fuerte porque todos se conocen. Son barrios de puerta abierta. A mí me era importante recuperar esto. Y mostrar que esta historia de terror pasa en *tu* barrio. Convivís con él. Lo ves todos los días. Porque, fundamentalmente en el interior, existía la idea de que el tema de la dictadura era un tema de Buenos Aires, que en el interior no pasaba mucho. Pero no, no es cierto.

**JB:** Hablando de la importancia de espacio, ¿dirías que el cine en sí es un espacio público, un espacio de memoria?

**DB:** Absolutamente. Tiene un valor sociológico. Vos ves una película de una década de cualquier país y te habla de la realidad socio-político de este país en este momento, de lo que la gente quería escuchar y lo que la gente no quería escuchar. El cine es la radiografía de una sociedad, es un reflejo de la sociedad.

Janis Breckenridge, Whitman College

*Casi divas*. Dir. Issa López. México, 2008. Dur. 107 min.

El género más importante de la cultura mexicana es el melodrama. Es el género que permite barajar las desigualdades sociales y las diferencias genéricas sin que las contradicciones del sistema hagan colapsar la obra literaria o cinematográfica. En este contexto la industria mexicana ha perfeccionado el arte de la telenovela y son de un éxito tan grande que se ven literalmente en medio mundo. Entendemos que una película sobre una telenovela es una sublimación del género, es destilar en menos de dos horas lo que en otras circunstancias son cientos de horas de rodaje. Al mismo tiempo *Casi divas* es una parodia del género, lo critica y lo celebra mientras le da una vuelta de tuerca para que el melodrama sobreviva. A un nivel crítico este tipo de películas nunca van a ser celebradas porque no son el cine artístico que va a los festivales como el hiperrealismo mexicano o el folklorismo.

*Casi divas* está perfectamente interpretada, dirigida, fotografiada, sonido, música, escenarios y vestuario. La música es del oscarizado Hans Zimmer. El montador es Jorge García de la serie *Capadocia*. La grabadora de sonido es Michelle Couttolenc de *El laberinto del fauno* y un largo etcétera de extraordinarios profesionales de categoría internacional. Destaca la perfección del reparto. *Casi divas* es la historia de cuatro jóvenes de diferentes partes del país que compiten por ser protagonistas

de una telenovela, un remake de “María Enamorada” una ficticia telenovela mítica. Francisca (Maya Zapata) es una indígena zapoteca de Oaxaca y se la fotografía siempre en un paisaje idílico, verde, rodeada de animales domésticos. Ximena (Ana Layevska) es la hija de un banquero de Guadalajara y se la enmarca en decorados sofisticados como el dormitorio de niña rica o un bar fresa en el Distrito Federal o en casa delante del árbol genealógico de la familia Lizárraga. Catalina (Diana García) es una maquilera de Ciudad Juárez y se la presenta siempre en el desierto, ante un terregal seco. Juárez no existe como ciudad, es una maquila o no es nada. Yesenia (Daniela Schmidt) es de Ciudad Nezahualcóyotl una de las municipalidades del Distrito Federal. Siempre vemos a Yesenia en ambientes urbanos como su casa disfuncional o en su estética cuyo local comparte con una pollería; es un ambiente naco y afín al hiperrealismo mexicano.

*Casi divas* toca temas serios desde cierta ligereza lo que supone un equilibrio difícil de hacer y aunque hay críticos que discrepan pienso que sí lo logra. Catalina trae el tema de los asesinatos de las mujeres de Juárez y se convierte en una activista. Diana García, el actor, cuando no está con el maquillaje de diva sino con la caracterización de maquilera tiene una fuerza impresionante y convence en su activismo. Su enfrentamiento con Satán (Gustavo Sánchez Parra), un narco que secuestra chicas jóvenes para sus jefes pone el dedo en la llaga del problema de las mujeres de Juárez y señala la causa principal junto con la negligencia policial. Otro tema es Yesenia, la peluquera, que como le dice Francisca “tienes pito y eres un cabrón”, Yesenia es un transexual que ha naturalizado su sexualidad convirtiéndose en una mujer digna en una colonia popular de México. Como dice Yesenia, ella es la mejor actriz porque siempre está en papel. A Francisca la llaman india, totonaca y prieta en varias ocasiones por ser zapoteca y aprovecha la entrevista del concurso en televisión nacional para indicar que el nombre Estados Unidos Mexicanos es una ficción, porque esto es una cosa y aquello es otra.

En toda la película es prevalente la crítica al machismo, desde el brutal de los narcos que usan a las mujeres y las asesinan, a la homofobia contra Jonathan (Daniel Figueroa) el novio de Yesenia, el acoso sexual a Yesenia y Francisca, la anorexia de Ximena, el que la diva Eva Gallardo (Patricia Llaca) sea “vieja” a los treinta y pocos años y el concurso en sí, el culto a la esencialidad femenina que oculta a las mujeres de carne y hueso. La película compensa el machismo presentando a unas mujeres jóvenes y fuertes. En una decisión editorial interesante conocemos a las madres de las cuatro muchachas (y/o muchacho) pero los cuatro padres están ausentes.

Es muy relevante la variedad aural, el español, el inglés, el zapoteca, el acento de Chihuahua, el de clase alta, el chilango, el más neutral de clase media culta, y la musicalidad de los insultos mexicanos alternan en una sinfonía de registros que remiten a una auténtica multiculturalidad.

El lenguaje cinematográfico responde al híbrido internacional contemporáneo, válido tanto para televisión como para cine. Por poner un ejemplo es espectacular el montaje del concurso donde planos generales, medios y primeros planos se mezclan perfectamente pero los planos generales son diversos. Así el típico plano grúa para establecer la escena se alterna con un travelling desde dentro de los asientos de los espectadores, y estos dos se complementan con un plano desde el punto de vista del estudio del productor que domina el escenario. La misma variedad se encuentra en los planos desde dentro del escenario donde pasamos de ser espectador, a concursante, a presentador, a jurado con un mutiperspectivismo espectacular. Los barridos, la cámara en mano y el montaje rápido de las escenas de acción contribuyen a este lenguaje internacional. Hay también montajes interesantes como en el que vemos a Yesenia bailando desde la cámara de una tienda de abarrotes o el novio de Francisca que la ve en la televisión en un viejo aparato en blanco y negro en un puesto de tortillas en la calle. Las imágenes en blanco y negro en ambas ocasiones son completamente distintas, mientras unas acentúan el carácter urbano del personaje Yesenia, la otra ruraliza aun más a Francisca, cuyo final feliz es ser maestra en su comunidad donde va a enseñar en español y en zapoteco.

Un símbolo prevalente en la película es el espejo, María Enamorada lo rompe, Yesenia y Ximena viven para él y en el caso de Yesenia vive de él. Yesenia trae a Francisca a su mundo y la introduce en los espejos. Los espejos reflejan a México en su diversidad o no, en Juárez o el Istmo de Tehuantepec no los hay pero en la capital son prevalentes, no hay manera de escapar de ellos.

*Casi divas* es una excelente película, perfectamente realizada, que mezcla humor y temas serios. Es una película de entretenimiento que trasciende la trivialidad hasta convertirse en casi una obra maestra.

Salvador A. Oropesa, Kansas State University

*Cine a contracorriente*. [Experimental works by various filmmakers, 1933-2008]. Dur.: 166 min.

In Latin America, as elsewhere, experimental film keeps a low profile, at times due to its politics, at others its avant-garde impulse that locates it in what Pierre Bourdieu called a “sub-field of restricted production,” those cultural spaces frequented by a relatively limited number of individuals of elevated “cultural capital” who reject the market in favor of artistic freedom. But in Latin America experimental film is a relatively expansive concept, encompassing a surrealist-inflected historical avant-garde, 1960s formal invention in the interest of political militancy, a Super-8 underground of the 1970s, and the contemporary proliferation enabled by video technologies. All of these moments are sampled in a DVD, recently released by Barcelona-based Cameo Media, containing nineteen film and video works made between 1933 and 2008. The release grew out of recent work by the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona to restore and screen experimental works and provide space for new creativity.

Mention of the medium must be made, since many of the works’ makers show great concern for the particular qualities of light as it passes through celluloid onto a screen. For that majority of viewers who will never have the chance to see them projected from film, these exceptionally well-transferred digital simulacra are the best option.

The first two selections on the disk are surrealism-inspired trance-films made by artists known for their work in other media. The Argentine photographer Horacio Coppola made the 138-second *Traum* (*Sueño*) while studying at Bauhaus in the early 1930s. Its dream-logic narrative is presented in a fragmented, quasi-cubist (with a proliferation of unexpected camera angles) variation on classic analytical editing. The somewhat-formulaic Freudianism of the next film—*Esta pared no es medianera*, made by the Peruvian modernist painter Fernando de Szyszlo in 1952—locates it in the historical avant-garde. Once thought lost, it had to be sourced here from an unfortunate Betamax tape copy.

Ferruccio Musitelli’s *La ciudad en la playa* (1961) throws out the script, and the result is a wonderfully playful observation of the heterogeneity of a day in the life of Montevideo’s Playa Pocitos, starting with morning walkers, sweepers, then tourists. It abounds in spontaneous beauty and an absurdist Tati-esque humor that results from watching ordinary individuals doing ordinary things.

Jorge Sanjinés’ *Revolución* (1963) is a call to arms that presages his later experimentations with film form and indigenous audiences. The narrative-documentary hybrid opens with visual testimony of the poverty endured by the indigenous community in La Paz, before the wheels of History begin to turn and revolution breaks out. Santiago Álvarez’ 1965 *Now!*, a found-footage denunciation of U.S. institutional racism, is a montage of photos and film of repressive state violence inflicted on the African-American population, backed by Lena Horne’s rendition of the title song. This is a foremost example of montage manipulation of sound and image to generate affect and articulate a powerful politics.

With *Fome* (Carlos Vergara, 1972), a clever conceptual conceit on Super-8 around the theme of hunger and plant growth in the absence of sunlight, the collection moves to the 1970s. *Agarrando pueblo* (1978) is a self-reflexive parody, by the Columbians Luis Ospina and Carlos Mayolo, that critiques the emptying of the Rouchian interactive documentary of its ethical dimension in the production of “porno-miseria” documentaries that sensationalize third-world poverty as a spectacle for first-world consumption. The premise is the filming of a *vérité* documentary on the streets of Cali for German television. In an extremely effective technique, two gazes are constructed: one, in color, is that of the documentary; the other, in black and white, a “making-of” in which the cynical director