

11-1-2014

Reviewed Work(s): Mex-Ciné. Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century by Frederick Luis Aldama; The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self) Discovery by Sara Brandellero; The Story of the Mexican Screenplay. A Study of the Invisible Art Form and Interviews with Women Screenwriters by María Teresa DePaoli

Salvador Oropesa
Clemson University, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs

Recommended Citation

Oropesa, S. (2014). Review essay: Latin American Filmmaking. *Chasqui*, 43(2), 203-206. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43589641>

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.

Review: Review essay: Latin American Filmmaking

Reviewed Work(s): Mex-Ciné. Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century by Frederick Luis Aldama; The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self) Discovery by Sara Brandellero; The Story of the Mexican Screenplay. A Study of the Invisible Art Form and Interviews with Women Screenwriters by María Teresa DePaoli
Review by: Salvador Oropesa

Source: *Chasqui*, Vol. 43, No. 2 (Noviembre 2014), pp. 203-206

Published by: Chasqui: revista de literatura latinoamericana

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43589641>

Accessed: 20-06-2019 14:08 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.

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*

REVIEWS

Review essay: Latin American Filmmaking

Aldama, Frederick Luis. *Mex-Ciné. Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2013. xv + 268 pp. ISBN: 9780472071937.

Brandellero, Sara, ed. *The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self) Discovery*. Cardiff: U of Wales P, 2013. xxxi + 224 pp. ISBN: 9780708325988.

DePaoli, María Teresa. *The Story of the Mexican Screenplay. A Study of the Invisible Art Form and Interviews with Women Screenwriters*. New York: Peter Lang, 2014. 117 pp. ISBN: 9781433123818.

El libro de Aldama es un texto crítico muy personal sobre la producción cinematográfica mexicana del siglo XXI. Aldama opta por la crítica total, la que abarca todos los aspectos del texto cinematográfico: la composición del plano, el montaje, el movimiento de cámara y la angulación, la iluminación, los escenarios naturales y de estudio, y sobre todo, la aceptación del concepto de director implícito, como última entidad que intenta dar coherencia al conjunto del texto cinematográfico. Este director implícito tiene un plan de acción que según David Bordwell sirve para que la audiencia pueda darle sentido a la narrativa. Aldama estudia también cómo el espectador suple los huecos en la narrativa y reacciona ante el multiperspectivismo inherente al lenguaje cinematográfico. Otras técnicas a las que hay que prestarle atención son la cámara lenta, el narrador no fiable, la voz en off, el documentalismo—es decir, la apariencia de documental que pueda tener una obra de ficción—, los saltos en el montaje, el uso del corte suave o abrupto y el audio que puede subrayar la acción o distorsionarla a conciencia. La actuación en el cine y el movimiento corporal de los actores merecen también la atención del crítico. Conceptos tradicionales como el tiempo y el espacio también tienen que estar en el centro del análisis.

En el cine moderno ha cambiado la función de la risa, ya que el uso de la comedia permite una mayor violencia en la escena. Tras este prólogo técnico necesario, Aldama trata algunos temas marco del cine mexicano del siglo veintiuno como la frontera, el paso hacia el otro lado y la representación del otro. El cine también tiene un componente moral que hay que considerar. Aldama dedica un bloque importante de su trabajo al problema de la producción y de la exhibición y de la hibridación del producto de ficción audiovisual una vez que las productoras hacen tanto cine como televisión. Esto influye en la capacidad crítica del cine. La última parte del libro es la importante y trata de lo que Aldama llama “refrito,” “buena onda” y “bubblegum”.

El grado cero de una buena película para Aldama sería *El violín* de Francisco Vargas por su seriedad y ausencia de sentimentalismo. Aldama define el refrito como toda película que carezca de un plan de acción coherente, que use clichés y lugares comunes, que no saque al público de su zona de confort y que asociamos al público de las telenovelas y revistas del corazón (90). *Zapata: el sueño del héroe* de Alfonso Arau con el héroe revolucionario naciendo en ruinas mayas con la ayuda de una curandera al son de flautas andinas pseudomísticas y fuertes dosis de realismo mágico, sería un ejemplo de refrito. *Cansada de besar sapos* de Jorge Colón sería otro ejemplo ya que el film está lleno de marcas comerciales que han pagado para aparecer en la película, los personajes son mayoritariamente mexicanos de origen europeo, el tráfico de la ciudad de México no afecta a los protagonistas y los ingresos de estos no justifican los departamentos que habitan. Otros ejemplos serían *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano y *Todo el poder* de Fernando Sarifiana. Las películas buena onda (69-70) se caracterizan por ser

películas de proyección internacional, basadas en un star system en los que Salma Hayek, Gabriel García Bernal, Diego Luna y Demián Bichir son los ejemplos paradigmáticos y que contienen elementos artísticos que las hacen populares en los circuitos internacionales de festivales. En este grupo habría que incluir películas transnacionales que van desde *El Norte* a *La mala educación*, *Babel* o *La casa de los espíritus*. El libro de Aldama termina abruptamente con un epílogo de Michael Donnelly que no complementa el análisis del cine mexicano. El catálogo de películas mexicanas del siglo XXI es muy útil.

En el año 2011 Jorge Pérez publicó en Bucknell un monográfico sobre road movies españoles. Neil Archer hizo lo mismo sobre los road movie franceses en 2012. Siguiendo esta lógica es pertinente un libro sobre el road movie brasileño. Brandellero pareciera seguir a Devin Orgeron en su libro titulado *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami* ya que busca el origen del road movie en la fascinación del cine desde su origen con el hombre en movimiento y la posibilidad de traer al público el estado-nación con su endoexotismo nacional. Esta explicación libera al road movie de su origen estadounidense aunque haya obvias influencias del cine de Hollywood que los cineastas brasileños no ocultan.

Gracias al road movie el mundo rural puede conocer la gran ciudad y por otro lado se trae el campo a la urbe. El primer capítulo, escrito por Luciana Martins, analiza las películas documentales de Silvino Santos producidas en los años veinte, *No país das Amazonas*, *Fragmentos da terra encantada* y *1922-A exposição da independência* como "películas para ser vistas" según la terminología de Tom Gunning (David Bordwell también apoyaría esta hipótesis), es decir, textos que Santos produjo a partir de una nueva tecnología que le permitía mostrar a sus compatriotas las posibilidades de una nueva sociedad endogámica como la legitimación de explotar los recursos naturales y la invitación a acceder a la modernidad que recién llegaba al país. Los filmes de Santos, redescubiertos en los sesenta, tuvieron una gran influencia en la filmografía brasileña más reciente. En el capítulo dos Samuel Paiva analiza lo que él considera tres películas emblemáticas de los cincuenta, *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), *A estrada* (Oswaldo Sampaio, 1955), y *Pé na tábua* (Victor Lima, 1957). Paiva entiende que estas películas ponen las bases para un cine nacional independiente, tanto cómico como dramático, e inmerso en la transición de un mundo rural al predominio cultural de Rio de Janeiro, São Paulo y la emergente Brasilia. La autora del tercer capítulo es la editora. Trata de un clásico del cine brasileño, *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) que comienza la tradición de la representación de un Brasil distópico. La siguiente película que se analiza es *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) y se centra en el sertão y en el género sexual, continuando la línea distópica del capítulo anterior. El siguiente estudio es sobre una película que no es un road movie tradicional, *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), que es más bien una película de emigración, con un tema que según Tatiana Signorelli Heise hubiera merecido más politización. La crítica señala como elementos positivos de la película el énfasis en la caipira y el caboclo en vez de los estereotipos nacionales más internacionales, la samba y la mulata. El capítulo seis, escrito por Adriana Rouanet, analiza *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003), y lee la película como neopicaresca y neohumanista además de un homenaje/comentario al Cinema Novo. El capítulo siete analiza tres películas de Walter Salle, *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), y *Diarios de motocicleta* (2004). Darlene Sadlier, la autora, estudia el fenómeno de la coproducción como solución a los problemas de producción. Pero la internacionalización viene también dada por la naturaleza de las películas como las referencias al neorealismo italiano o el bildungsroman, o las influencias de John Huston o Stanley Kubrik. Es también el encuentro con Portugal, con España, con Hispanoamérica, y la siempre escurridiza noción de Iberoamérica. El capítulo ocho de Lúcia Nagib estudia en más detalle *Terra estrangeira* prestándole más atención a la polifonía de voces, el portugués de ambos lados del atlántico, la multietnia criolla, y las numerosas citas dentro del film a otras películas y libros. Le interesa a Nagib la creación de un espacio imaginario como el San Sebastián que Paco nunca conoció, algo similar al París tejan

de Win Wenders. El capítulo nueve de Stephanie Dennison estudia *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) que explora las diversas identidades nacionales. Dennison resalta este texto cinematográfico porque niega el concepto de autenticidad, de ahí el desarrollo que hace el film del brasileño alemán a quien la guerra lo lleva a una realidad liminal y a una imposibilidad de ciudadanía. El libro termina con dos películas sobre explotación sexual, *Iracema, una transa amazónica* (Jorge Bodanzky, 1974) y *Anjos do sol* (Rudi Lageman, 2006). *Iracema* es un híbrido entre documental y ficción mientras *Anjos* es más telenovelesco. Ambos textos tienen éxito ya que denuncian la prostitución infantil y traen el cuerpo de la mujer latinoamericana al centro de un debate inacabado, abierto e incierto. Existe un consenso de que *Iracema* es ya un texto canónico de la cinematografía brasileña.

The Brazilian Road Movie es un libro que logra crear un mapa cultural del road movie brasileño, y aunque en alguna ocasión haya que estirar en demasía la definición del género, es obvio que éste es quinético, que el hombre y la mujer modernos se mueven. Los road movie brasileños por un lado reafirman el valor y la permanencia del estado-nación, y por otro muestran sus carencias, tanto por aquellos que se mueven afuera y salen de Brasil como los que quedan fuera del bienestar económico y viven en los márgenes del estado-nación.

El libro de DePaoli es original y comienza un campo prácticamente inexplorado. Es un libro muy breve de apenas cien páginas que se quedan muy cortas. DePaoli define el guión cinematográfico como género artístico. A continuación elabora una historia de las mujeres pioneras en la escritura de guiones y en la dirección en el cine mexicano. El texto analiza tres películas escritas y dirigidas por mujeres y acaba con varias entrevistas fascinantes con guionistas mujeres mexicanas. Tras el prólogo histórico el capítulo dos nos introduce a Mimi Derba, Adela Sequeyro y Matilde Landeta, pioneras de la escritura de guiones cinematográficos en México. El capítulo tres analiza la adaptación que Matilde Landeta hizo en 1949 de la novela *La negra Angustias* de 1944 de Francisco Rojas González de la que acabamos teniendo tres versiones, la novela, el guión y la película, con diferentes finales y desarrollos del personaje femenino protagonista. Según DePaoli el personaje de Angustias más complejo es el del guión lo que encajaría con el profeminismo de Landeta. El capítulo cuatro analiza la adaptación de *El gallo de oro* de Juan Rulfo por Paz Alicia Garcíadiego dirigida por Arturo Ripstein, esposo de la anterior, y frente a un guión fantasma, desaparecido, del que tenemos referencias, escrito por Roberto Gavaldón, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

La segunda parte del libro es la más importante y son entrevistas que DePaoli hizo a Marcela Fernández Violante, Busi Cortés, Carmen Cortés, Paz Alicia Garcíadiego, Cecilia Pérez-Grovas y Carolina Rivera. Fernández Violante tiene la peculiaridad de ser una de las dos primeras mujeres de egresarse en cinematografía por la UNAM y conoció personalmente y entrevistó a Sequeyro y a Landeta, con lo que la entrevista de DePaoli es una especie de metaentrevista. La entrevista con Paz Alicia Garcíadiego es muy informativa ya que explica una serie de sus posiciones estéticas como la acumulación de objetos en la representación del pobre, o lo que fue la primera representación en el cine mexicano de un orgasmo femenino, o el crecimiento al que somete en cada película al personaje femenino. La siguiente entrevista es a las hermanas Busi y Carmen Cortés en la que explican el cine como un arte colectivo y las negociaciones que el guionista tiene que hacer con las instituciones. La última entrevista es con Cecilia Pérez Grovas y Carolina Rivera y trató más de la proyección internacional del cine mexicano, el cine en capas que se ha puesto de moda para explicar la complejidad postmoderna contemporánea (*Amores perros, Babel*). El que Aldama llama buena onda.

Lo que estos tres libros tienen en común es la búsqueda de un modelo de análisis cinematográfico. No me refiero a que haya un modelo único de análisis sino que los que hay son conscientes de sus carencias. Nos encontramos en una encrucijada en la que combinamos elementos formales, psicoanalíticos, médicos, históricos, literarios, pictóricos, y no damos con la tecla. Sólo nos queda seguir intentándolo. El segundo denominador común lo tienen los libros de

DePaoli y el de Aldama, el primero tiene cien páginas y el segundo, una vez que eliminamos apéndices y un extraño epílogo sólo tiene 140 páginas. Los lectores pedimos más.

Salvador Oropesa, Clemson University

Review Essay: Mario Vargas Llosa

Vargas Llosa, Mario . *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012. 226 pp. ISBN: 978-84-204-1148-4.

—. *Piedra de toque I* (1962-1983). Ed. Antoni Munné. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012. 1470 pp. ISBN: 978-84-672-0610-4.

—. *Piedra de toque II* (1984-1999). Ed. Antoni Munné. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012. 1448 pp. ISBN: 978-84-0601-2.

—. *Piedra de toque III* (2000-2012). Ed. Antoni Munné. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012. 1524 pp. ISBN: 978-84-672-5170-8.

Dos publicaciones recientes de Mario Vargas Llosa, ambas aparecidas en el año 2012—el ensayo *La civilización del espectáculo* y la nueva recopilación de sus textos periodísticos intitulada *Piedra de toque*—dan cuenta de la prolífica labor del escritor peruano como ensayista y comentarista de la realidad contemporánea. La idea principal de *La civilización del espectáculo* es que la cultura del mundo contemporáneo está marcada por el culto al entretenimiento y a la frivolidad. Este hecho tiñe todos los aspectos de nuestra civilización, pero una de sus consecuencias más notables es que ha desvalorizado nuestra noción de la cultura. Así, según Vargas Llosa, actividades como la política, la ciencia, las comunicaciones, el arte y la religión hoy están definidas como un intento por exhibir o impresionar y no por reflexionar o explorar. En verdad, el ensayo de Vargas Llosa es una suerte de canto de cisne a la jerarquía de la cultura de élite, la alta cultura, en palabras de T.S. Eliot, a quien cita. Esta agoniza devorada por la trivialización de la literatura y las artes, la apoteosis del periodismo amarillo, la frivolidad de la ciencia, y en fin, el encubramiento de la diversión y el entretenimiento en un mundo dominado por los medios masivos de comunicación. Junto con Eliot, Vargas Llosa apela a las ideas de Lipovetsky, Serroy, Debord, y Steiner para subrayar cómo, apoyándose en el mundo de la imagen, hoy se entroniza la cultura global o de masas, en desmedro de una cultura más reflexiva y más genuina. Asimismo, hace referencia a las ideas de Frederic Martel, cimentadas en el consumismo y la cultura del entretenimiento, donde se trastocan todos los valores, y lo único bueno es aquello que se vende bien (32).

Los ejemplos que ofrece Vargas Llosa son numerosos. Uno de los más notorios es lo que ocurre en el mercado de las artes plásticas en el que un creador discutible como el artista inglés Damien Hirst vende tiburones preservados en formol por millones de libras esterlinas. Al no haber una crítica seria o influyente, su valor estético no existe y, por lo tanto, el supuesto talento de este creador se deriva de su precio en el mercado antes que por su originalidad creativa. Algo similar ocurre en el mundo de la literatura. Hubo un tiempo, recuerda Vargas Llosa, en el que Edmund Wilson definía la calidad de los libros. Hoy, Thomas Mann, Faulkner o Proust han sido reemplazados por autores azuzados por la primera necesidad del mercado: lo importante es impactar a la mayor cantidad de lectores para que sus libros puedan venderse.

Todo este empobrecimiento coincide con la desaparición de las fronteras entre lo privado y lo público. Lo privado, es decir, el espacio en el que se ha cultivado el gran arte, el erotismo, el pensamiento original, o la genuina meditación religiosa, ha sido colonizado y destruido por el gran ojo público. Vargas Llosa comenta la preocupante frivolidad del periodismo, con su búsqueda de titulares y su banalización y la masificación del sexo, otro tema central en el libro.