

Paul A. Schroeder Rodríguez (traducción de Juana Suárez): *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert 2020 (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 57). 460 páginas.

De la necesidad de crear un texto actualizado sobre cine latinoamericano que cuente, además, con una mirada panorámica y comparada de los cines nacionales de toda la región, nace este volumen escrito por el profesor Paul A. Schroeder Rodríguez y traducido por Juana Suárez con la intención de dirigirse, principalmente, a un público hispanohablante.

El autor es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Stanford y actualmente trabaja como profesor de Estudios Latinoamericanos en Amherst

College (Massachusetts) a la vez que realiza la labor de investigador. Además de ser conocido por sus ensayos en las principales revistas de cine y cultura, entre sus publicaciones destaca *Tomás Gutiérrez Alea: Dialectics of a Filmmaker* (2002).

Tal y como el nombre del título indica, se trata de una historia comparada del cine latinoamericano dividida en cinco partes. Con un total de diez capítulos que cubren rigurosamente los principales periodos cinematográficos de la región, el autor ha conseguido crear una atrevida guía de carácter obligatorio que transforma completamente el concepto tradicionalmente adquirido y estudiado de la historia cultural de América Latina desde el nacimiento del cine hasta nuestros días. Partiendo del cine mudo hasta el cine contemporáneo, Schroeder Rodríguez da inicio a cada capítulo con un marco teórico para después dar paso a la realización de un riguroso análisis de, poco más o menos, cincuenta películas que se encuentran dentro de los diferentes periodos como son, entre otros, el cine de estudio, el neorrealismo, el cine de autor y el Nuevo Cine Latinoamericano.

A diferencia de la edición inglesa publicada en 2016 (*Latin American Cinema: A Comparative History*, University of California Press) y galardonada por la Modern Language Association en 2018, esta versión traducida al español incluye una sección sobre la memoria y un análisis exhaustivo de la película mexicana *Roma* (2018) escrita, dirigida, fotografiada y coproducida por Alfonso Cuarón. Asimismo, otra novedad de carácter genérico que se halla hasta el momento solo en este volumen, es que el enfoque dado por el investigador, no es solo el de mostrar

el cine arraigado a un único país como se venía haciendo hasta ahora en otros ejemplares, sino que el autor se arriesga y acierta de lleno al querer rellenar ese vacío del concepto que se ciñe a la hora de estudiar el cine nacional.

Tras un breve agradecimiento y una nota a la traductora, el lector se halla ante una introducción en la que se explica de un modo claro y conciso que se trata de un libro que le ha llevado más de diez años de trabajo y que ha enfocado en el cine de ficción para corroborar la certeza de la tesis de Paraguá la cual expone que el cine latinoamericano parte de la triangulación de imágenes entre América Latina, Hollywood y Europa. Asimismo, introduce el término de *modernidad* para insistir en que el libro participa en estudios comparados e interdisciplinarios. Otros conceptos como *corporativismo*, *liberalismo*, *socialismo* y *neobarroco* sirven de avance a la explicación de la organización del libro.

Atendiendo a un orden cronológico, la primera parte consta de dos capítulos y se centra en el cine mudo. El primero de ellos lleva por título “cine mudo convencional” y parte de la exposición de un cine criollo caracterizado por el androcentrismo y la misoginia para llevar a cabo una profundización de las etapas de la historia del cine mudo en las que las películas están caracterizadas más bien por ser más teatrales que cinematográficas. Hollywood es introducido por el autor como una invasión moderada que no impide la producción y el *Film d'art*, al igual que en Europa, se resume como una búsqueda de elevación del cine de entretenimiento, pero con la particularidad latinoamericana de formar parte de un proyecto liberal

más amplio y alegórico. Para ello pone como ejemplo la película *Wara Wara* de José María Velasco Maidana (Bolivia, 1930). También se trabaja en este primer capítulo el análisis de películas de carácter religioso y popular dando fin al mismo en el legado de cine mudo y haciendo hincapié en que más que un cine mudo latinoamericano podría definirse como un cine vanguardista global porque se rompe con la imagen de sensibilidad criolla. Así, el lector se encuentra ya en el segundo capítulo, donde Schroeder Rodríguez resalta la importancia de las vanguardias para el séptimo arte. Aquí comienzan a insertarse figuras que ejemplifican visualmente lo que se está planteando. Es muy interesante el análisis realizado de la película *¡Que viva México!* (1931) porque, aunque se insiste en que se trata de una película inconclusa, es importante cómo en ella se halla el primer diálogo amistoso con Rusia debido a que el cineasta soviético Serguéi Eisenstein fue el que la dirigió para lograr que, por primera vez, se creara un montaje ideológico con una meta-narrativa histórica y dialéctica entre episodios de distintos periodos históricos. Este análisis conecta con el siguiente: *Límite* (1929) de Mário Peixoto en donde se destaca el tratamiento radical de espacio y tiempo para criticar la heteronormatividad.

El cine de estudio abarca la segunda parte constituida por los tres siguientes capítulos. El número 3, titulado “La transición al cine sonoro” nos muestra, tanto gráficamente como a modo de tabla, la producción de largometrajes realizados entre 1930 y 1965 en los principales países productores de América Latina. Es importante resaltar la reflexión realizada sobre las adaptaciones a los melodramas

hollywoodienses y cómo las películas hechas en Hollywood para un público hispanohablante en Estados Unidos influyeron notablemente a la hora de adaptar el estilo cosmopolita a los agrados latinoamericanos. El análisis de las películas de los años 30 pone punto final al capítulo para adentrarnos en el siguiente: “nacimiento y expansión de una industria”, en donde se demuestra que el aumento considerable en número de estudios físicos es debido, por un lado, al éxito de musicales. Las películas de los años 40 producidas en Argentina y México engalanan este capítulo que da paso al último de la segunda parte en el que el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial concluye con un cine de estudio en crisis. Afirmaciones tan rotundas como que “el cine latinoamericano de la primera mitad del siglo xx es una proyección del deseo masculino y de la división patriarcal entre amor y deseo” (pp. 181-182) cierran este apartado.

El cine neorrealista y el cine arte comprenden la tercera parte. Se trata de un breve episodio compuesto por otros dos capítulos que refuerzan la idea estructural externa del libro ya que el autor resume muy ágilmente este periodo. En él se presentan unos cuadros que ilustran claramente tanto las publicaciones como las instituciones cinéfilas de los años 50 y es importante destacar el análisis de *Los olvidados* de Luis Buñuel. El apartado dedicado a los *auteurs* independientes tampoco tiene desperdicio para los lectores aficionados.

El nuevo cine latinoamericano, lleno de sofisticación e inteligencia, calificado por el propio autor como lo más conocido fuera de América Latina, es tratado en

la cuarta parte de este volumen a través de dos nuevos capítulos que profundizan tanto la fase militante, más preocupada en la desigualdad social, como la fase neobarroca. El lector puede corroborar aquí que Schroeder posee un gran conocimiento del tema. Se afirma que la clave del neobarroco se crea mediante opuestos que se complementan dentro de una sociedad pensada así, como complementaria. Eso entra en crisis por una razón estética y económica. Todo se torna tan experimental que pierde público y los productores, al sentir que malgastan su dinero, no la sostienen. He aquí una visión bastante desconocida y, por lo tanto, novedosa, de lo neobarroco.

El libro llega a su fin con el análisis de películas tan vigentes del cine contemporáneo latinoamericano como *Y tu mamá también* (2001), *La teta asustada* (2009) y *Roma* (2018), ya mencionada anteriormente. Esta quinta y última parte, compuesta igualmente por dos capítulos, corrobora que el cine contemporáneo mueve grandes cantidades de dinero. Además, se crea una llamada de atención a la nueva categoría de cine apodada como melorrealista y explicada al detalle en el capítulo 9. El acrónimo parece ser creado contextualmente debido a la necesidad de un nuevo cine que llene las salas. Se pone como ejemplo la película mexicana *Como agua para chocolate* (1992) dirigida por Alfonso Arau y clasificada como realista, pero a la vez nostálgica. Se justifica, además, que se trata de un filme melorrealista porque explora las relaciones interpersonales como evocación de que todo tiempo pasado fue mejor y eso aclara muchas dudas al lector. Tampoco podemos dejar a un lado el homenaje que se realiza a las

mujeres directoras. Con Lucrecia Martel como protagonista mediante una aportación de citas muy sugestivas de la propia cineasta, esta sección titulada “El ascenso de la mujer directora” se torna aún más interesante.

Por lo general, el ensayista se enfrenta a un amplio corpus de películas que puede verse en el índice analítico trabajado mediante una bibliografía muy actualizada. No se trata de una lista de todas las películas existentes hasta el día de hoy. Es más bien un ejemplar muy atrayente en el que el lector puede viajar en el tiempo y, en mitad de su lectura, permitirse el lujo de hacer una pausa para recrearse en los distintos momentos de la historia del cine de ficción. Así se corrobora que no se puede trabajar este arte como si de una línea recta temporal se tratara sino más bien como un amplio camino de curvas con sus esplendorosos y oscuros momentos. Definitivamente, con este imprescindible texto el lector torna a ser consciente del auge en el que se encuentra hoy en día el cine latinoamericano que, gracias a los medios digitales, es, hábilmente, más accesible y de una calidad superior.

MARTA QUESADA VAQUERO
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)