

## LA TEORÍA DEL CINE EN NUESTRA AMÉRICA

Lauro Zavala

La situación de los estudios sobre cine en América Latina ha estado dominada en los últimos 50 años por tres características que han impedido establecer un diálogo productivo con la tradición internacional en los estudios sobre historia, teoría y crítica: una insularidad entre los países de la región (lo cual afecta especialmente los estudios sobre la historia del cine), una insularidad con el exterior (lo cual afecta especialmente a la teoría del cine) y una presencia aplastante de la tradición historiográfica por encima de las aproximaciones humanísticas (lo cual afecta especialmente a la crítica cinematográfica).

Estas características han marcado la naturaleza epistemológica de los estudios en la región, y son compartidas con gran parte de los estudios humanísticos, especialmente en los campos que le resultan más próximos, como la fotografía, las artes escénicas, las artes visuales, la musicología y (sobre todo) la literatura. Esta condición no sólo afecta al terreno de la epistemología, sino también los terrenos de la lógica argumentativa (tan importante para el análisis de secuencias) y de la articulación entre la ética y la estética del cine.

### La insularidad interna

La insularidad interna en los estudios cinematográficos en América Latina consiste en el desconocimiento que existe en cada uno de nuestros países de lo que se produce en la región en el campo de la investigación universitaria y de la crítica en general. En otras palabras, todos sabemos que los estudios sobre cine producidos en cada uno de nuestros países difícilmente circulan entre los demás países de la región, de manera paralela a lo que ocurre con la distribución de los materiales cinematográficos. Así como en México no se conocen las películas producidas en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba o Venezuela (con excepciones extremadamente raras), de la misma manera los estudios sobre cine producidos en cada país latinoamericano sólo en casos excepcionales llegan a circular más allá de las fronteras nacionales.

Es necesario que un investigador (o un director de cine) logre publicar sus libros o producir sus películas en Europa o en los Estados Unidos para que estos materiales sean distribuidos no sólo en su propio país de origen, sino también en los países de la región. Se podría decir que un fenómeno similar al de los directores Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro o los actores Salma Hayek y Gael García existe en el terreno de la epistemología del cine, en el caso de los investigadores argentinos Mario Onaindía, Mauro Wolf y Eduardo Russo (respectivamente, con sus estudios sobre cine y literatura, sobre el guión en el cine clásico y su *Diccionario del cine*, respectivamente, publicados todos ellos en Paidós), el mexicano José Felipe Coria o el brasileño Arlindo Machado (con sus reflexiones sobre el espectador de cine, también en Paidós, y el recuento de las secuencias canónicas en la historia del análisis cinematográfico, publicado por Gedisa).





Sólo en casos excepcionales los trabajos de nuestros investigadores llegan a ser conocidos en la misma región. En el último par de años merece ser notado el trabajo de la editorial Manantial, en Buenos Aires, pues no sólo publica autores que producen reflexiones sobre historia, teoría y crítica de cine, sino que ha logrado establecer una red de distribución a la que han estado ajenos los editores más importantes sobre estos terrenos en la región latinoamericana, como Era (para los trabajos sobre historia del cine mexicano de Emilio García Riera), la Universidad de Guadalajara (para los estudios monográficos sobre directores) o la Universidad Nacional (UNAM) para mencionar el caso mexicano.

Además, esta misma editorial argentina ha dado a conocer el trabajo de uno de los teóricos más destacados que ha producido América Latina, que es el brasileño Ismail Xavier. Varias décadas después de haberse publicado en Brasil su trabajo seminal sobre la transparencia en el cine de ficción, los hablantes de español podemos tener acceso a su trabajo, acompañado además por sus propias reflexiones sobre este concepto central de la epistemología europea del cine clásico. ¿Cuántas décadas más tendremos que esperar para que los colegas brasileños conozcan los trabajos de Russo, Onaindia y otros investigadores de la región que escriben en español?

A la insularidad lingüística y editorial de los trabajos de los investigadores de la región se suma la insularidad de los archivos filmicos. Sólo puede haber investigación ahí donde hay acervos actualizados, eficientes y accesibles. Considerar la importancia estratégica que tendría la difusión inmediata y permanente de los materiales audiovisuales que se producen en cada uno de los países de la región es algo que no ha recibido la suficiente atención en los respectivos ministerios de cultura, en su conjunto, en la región, aunque ya fue insistentemente señalado en el reciente Congreso Iberoamericano de la Cultura, realizado en México en octubre de 2008, auspiciado por la Cumbre de Presidentes de Iberoamérica. Al parecer en ese congreso no se llegó a concretar ningún proyecto de trabajo en conjunto por parte de los respectivos ministerios de la cultura en lo relativo a

la distribución y exhibición de la producción cinematográfica de cada país.

No se puede hablar de una epistemología de los estudios cinematográficos en América Latina mientras no exista un cine latinoamericano. Y nunca ha existido un cine latinoamericano por la sencilla razón de que en ningún país de la región se conocen las películas producidas en los demás países de la región.

Tal vez sorprenda a los colegas brasileños saber que en México no se conoce el trabajo del *Cinema Novo*. Nadie ha visto las películas de Glauber Rocha. Tal vez sorprenda a los colegas argentinos saber que en México no se conocen películas canónicas como *Tiré dié*. No se conoce el trabajo de Jorge Sanjinés. Nadie sabe qué es el Grupo Ukamau. Y seguramente en Venezuela o en Cuba no se conocen muchas de las películas canónicas de los mexicanos Roberto Gavaldón o Ismael Rodríguez, que son parte de la cultura audiovisual de todo cinéfilo mexicano. La posibilidad de establecer comparaciones entre el cine cómico de Oscarito, en Brasil, y Tin Tan, en México, sólo será posible cuando exista una Red Iberoamericana de Videotecas Públicas en el interior de cada uno de los países latinoamericanos.

Mientras esto no exista, los cinéfilos en general y los investigadores especializados (que no son sino una especie de cinéfilos altamente calificados) tendrán que conformarse con lo que se llega a colgar en Youtube y en otras redes de acceso en internet o lo que se puede conseguir en los circuitos de reproducción ilegal, sin los cuales la investigación profesional del cine sería imposible en nuestros países. San Andresito en Bogotá, Tepito en la Ciudad de México y otras zonas de venta de materiales cinematográficos especializados de origen ilegal son, al parecer, los espacios naturales donde la cinefilia especializada puede abreviar para acceder a lo que los circuitos comerciales de exhibición, la programación televisiva y los archivos filmicos no llegan a cubrir.

Esta situación tiene su correlato en la escasez de materiales bibliográficos de la región en las bibliotecas especializadas



## FESTIVAL DEL CINEMA LATINO AMERICANO

en cine, tanto las que se encuentran en los mismos archivos públicos como las que se encuentran en las escuelas de cine y las cinematecas de cada país. El insularismo también significa que no contamos con ninguna biblioteca latinoamericana de cine con las proporciones de las que encontramos en las filmotecas de Amsterdam, Turín, Barcelona, Valencia, Madrid o París, no digamos Berkeley, Londres o Berlín, en todas las cuales hay suscripción a más de 100 revistas especializadas en teoría, historia y crítica de cine.

Éstas son las condiciones editoriales, archivísticas, bibliotecológicas y de distribución y exhibición que determinan el insularismo de nuestras pesquisas epistemológicas sobre el cine en general, y sobre el cine latinoamericano en particular.

### La insularidad externa

La segunda vertiente del insularismo es de carácter externo. Consiste en el aislamiento casi absoluto de los estudios latinoamericanos de cine con respecto a la tradición de los estudios de cine producidos en la tradición anglosajona, es decir, en los Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Y a este insularismo le corresponde, simétricamente, un insularismo de los estudios que se producen en las universidades norteamericanas sobre el cine producido en la región latinoamericana, donde se reduce esta producción regional al estudio del cine militante, el cine político o, en el mejor de los casos, el cine de vanguardia, a pesar de que el cine es un medio de comunicación masiva, y que estas formas de cine no tienen la más mínima distribución en las salas comerciales y constituyen un sector de la producción filmica a la que el crítico Paul Julian Smith, de la Universidad de Cambridge, ha llamado el Cine de Festival (por ejemplo, directores como Amat Escalante, Carlos Reygadas o Fernando Eimbcke para hablar de los directores mexicanos contemporáneos).

El aislamiento de los estudios latinoamericanos frente a los estudios en lengua inglesa se debe a dos factores simultáneos. En primer lugar, en todos los países de la región se comparte un radical rechazo casi instintivo a todo lo que proviene de los Estados Unidos. Esta actitud se explica por razones históricas, pero éstas son completamente ajenas a la calidad de la investigación especializada producida en las universidades norteamericanas. Este aislamiento es muy doloroso si observamos la riqueza que tiene la tradición anglosajona en los terrenos estratégicos de los libros de texto universitarios, los estudios de campo sobre el público de cine y las reflexiones sistemáticas sobre ética y estética, especialmente en los estudios de los géneros clásicos y de las relaciones entre la filosofía y el cine.

Y en segundo lugar, este aislamiento de los estudios latinoamericanos frente a la tradición anglosajona se debe a que los materiales producidos originalmente en otras lenguas han llegado a Latinoamérica a través de las traducciones producidas en España. Aquí es inevitable mencionar el lugar estratégico que ha tenido la editorial Paidós durante las décadas de 1980, 1990 y los primeros cinco años de la década de 2000. Y también es necesario señalar la existencia de lo que podríamos llamar, sin duda, la terrible *Catástrofe Paidós*. A partir del momento en que esta editorial española decidió suspender la colección de estudios sobre cine, en la región sufrimos una orfandad editorial que no ha sido cubierta por ninguna otra editorial. Seguramente debido a la crisis económica, incluso la editorial Cátedra, de Madrid, ha aminorado notablemente el ritmo de publicaciones en este terreno. Un caso suficiente para ejemplificar esta catástrofe se puede observar en la traducción del *Diccionario teórico y crítico del cine*, de

Jacques Aumont y Michel Marie, que seguramente habría sido traducido y distribuido planetariamente por Paidós, pero que ahora ha sido traducido en Buenos Aires en la editorial La Marca. Aunque este libro llega a las librerías de Bogotá, sin embargo no tiene ninguna distribución en México y otros países de la región.

Este último elemento ha tenido un efecto crucial en la tradición epistemológica de los estudios sobre cine en Latinoamérica, pues en España siempre ha habido una gran atención a lo que se produce en ruso, italiano, holandés y, sobre todo, en francés. Pero hay una casi total indiferencia por traducir lo que se produce en inglés. Por esta razón, en nuestras universidades hay cierta familiaridad con terrenos de los estudios cinematográficos particularmente desarrollados en la tradición continental, como la narratología, la semiótica y las relaciones entre el cine y la historia (es decir, sobre la articulación entre la historia social y su representación en el cine de ficción).

Esta misma insularidad de origen histórico y extracinematográfico ha determinado que en la investigación producida en nuestras universidades (y en los espacios de la crítica cinematográfica, como las revistas especializadas) se adopte una actitud de rechazo a la teoría del cine, considerándola como un terreno inútil o, en el mejor de los casos, como un mal necesario. Esta indiferencia ante la teoría ha llevado al extremo de utilizar el término *teórico* no con fines descriptivos, sino como un adjetivo que es sinónimo de *inútil* o *irrelevante*. Así, ya que no existen programas de doctorado en teoría cinematográfica en ningún país latinoamericano, no es casual que en los programas de Doctorado en Teoría Literaria se prohíba a los estudiantes presentar proyectos de teoría literaria, exigiéndoles, en cambio, utilizar teorías y metodologías producidas en otras lenguas (con excepción, por cierto, de la lengua inglesa, que sigue siendo la lengua proscrita en los estudios humanísticos en la región).

Aquí es necesario detenerse un momento para señalar las características de la tradición humanística anglosajona, especialmente en los estudios cinematográficos. Se trata de una tradición de carácter inductivista, fuertemente casuística y heredera de los métodos inferenciales de las ciencias naturales, con profundas raíces pragmáticas. En esta tradición, donde la filosofía siempre ha estado en diálogo con la pedagogía, la literatura y la cultura popular, resulta natural que exista una fuerte tradición de estudios sobre la dimensión política de toda expresión estética, y donde de manera sistemática se pregunta por la articulación entre teoría y práctica, filosofía e historia, ética y estética. Y donde la enseñanza universitaria (especialmente en los terrenos de la teoría, la historia y la crítica) es considerada como una profesión que requiere sus propias metodologías de investigación.

En contraparte, la tradición continental tiende a estar ligada al desarrollo de la historiografía; es de carácter deductivista, fuertemente nomotética y heredera de los métodos de las ciencias sociales, con profundas raíces de naturaleza racionalista. En esta tradición, donde la filosofía ha estado alejada de los circuitos del poder político, se originó la polémica del realismo con el formalismo europeo, e incluso la semiología fue originalmente concebida como una rama de la psicología social. Ésta es la tradición que ha sido la dominante en la región, especialmente en su versión francesa.

Es por esta influencia proveniente de las ciencias sociales —y muy especialmente de la historiografía europea— que los trabajos más originales y de alcance universal que se han producido en lengua española están ligados al cine documental (en Chile), al estudio político del cine de ficción (en Brasil), a la militancia política (en Argentina, Bolivia y Cuba) y a la historia del arte (como en los recientes trabajos de Ángel Faretta en Argentina). También esta impronta de la tradición continental explica la



*El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, Chile (1969)



presencia abrumadoramente mayoritaria de los historiadores en el campo de los estudios sobre cine en la región, lo cual amerita dirigir una mirada más detenida.

## El imperio de los historiadores

Al observar la producción de libros y artículos especializados, congresos de investigadores y tesis de posgrado producidos en la región latinoamericana durante los últimos 50 años, es abrumadora la presencia dominante de los historiadores. Tan sólo en el caso mexicano, en el período comprendido entre 1960 y 2000, de los casi 500 libros publicados sobre cine, más de 430 tratan sobre temas historiográficos, o bien fueron escritos por historiadores profesionales.

Por supuesto, esto permite hablar de la existencia de una tradición en las aproximaciones que hacen los historiadores y, en general, los científicos sociales, al cine en la región. Los primeros congresos académicos de especialistas en cine (que datan de 1989) fueron convocados por el historiador Eduardo de la Vega, quien a su vez heredó el lugar que antes fue ocupado en la Universidad de Guadalajara por el periodista de origen español Emilio García Riera.

Esta tradición tiene una amplia gama de variantes. En la historiografía del cine latinoamericano encontramos, por supuesto, las aproximaciones a la historia nacional y regional a través del cine (Aleksandra Jablonska), la historia de los escritores que se interesaron por hacer crítica de cine o literatura con motivos cinematográficos (Ángel Miquel), la historia de la industria cinematográfica (Emilio García Riera), así como las historias regionales del cine (es decir, las microhistorias del cine, en la línea de José Luis González), las biografías de actores y las monografías de directores del cine nacional (Eduardo de la Vega) o la historia de la presencia de Eisenstein en México y su influencia en el cine de los años 40 y 50 (Aurelio de los Reyes), la historia y el rescate de las películas del cine mudo (en las filmotecas universitarias de Argentina, México y Venezuela), así como la historia de las adaptaciones de la literatura nacional (en especial en el caso de Colombia) en el cine internacional, la historia del cine político e historiográfico sobre periodos específicos de la historia nacional (Clara Kriger sobre el cine peronista en Argentina) y la historia de la ciudad y del campo en el cine nacional (Rafael Aviña en México).

Esta diversidad de aproximaciones es extensiva a los estudios provenientes de las ciencias sociales. Por ejemplo, encontramos las aproximaciones antropológicas a los hábitos de consumo audiovisual (Néstor García Canclini en México) o sobre el público regional (Patricia Torres en Guadalajara y Norma Iglesias en Tijuana), así como las aproximaciones sociológicas al melodrama familiarista latinoamericano (Silvia Oroz en Argentina), la presencia

de las mujeres delante y detrás de las cámaras (Julia Tuñón, Maricruz Castro y otras, en México).

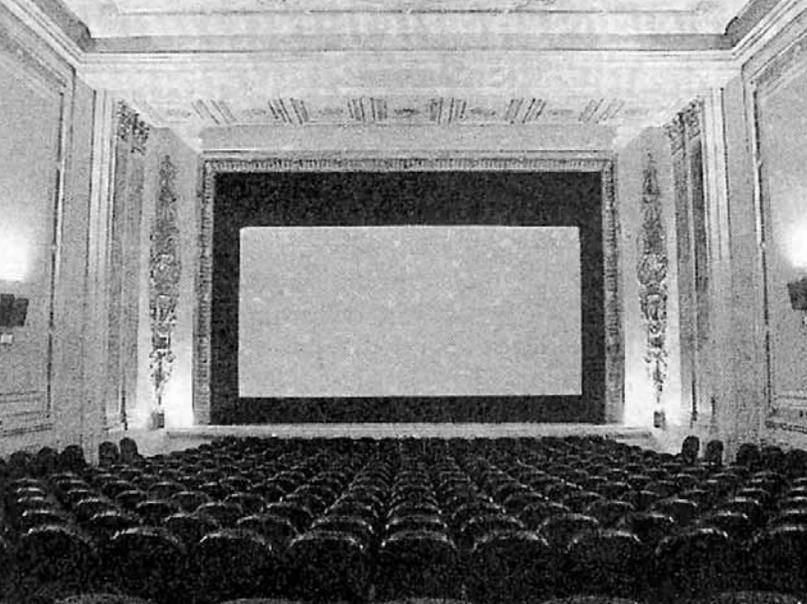
La creación de esta tradición académica en las ciencias sociales tiene su correlato en la creciente importancia que ha adquirido en los últimos diez años la producción, el estudio y la exhibición de un cine documental que ya no está limitado a las consignas del cine militante, y que explora terrenos tan atractivos como la presencia de las mujeres en el deporte, los testimonios de los ladrones de los años 50 y 60 o los campeones mundiales de boxeo de los años 60 y 70, así como los de quienes no emigran a los Estados Unidos. Estas nuevas formas del documental exigen nuevas herramientas de análisis, en consonancia con la lógica del cine transnacional.

## Hacia el futuro

La importancia que tiene la tradición contextual en los estudios cinematográficos en Latinoamérica es tan abrumadora que incluso los pocos autores norteamericanos que están traducidos al español son precisamente quienes han reseñado la historia de la teoría europea del cine, como Dudley Andrew en los años 70 y Robert Stam en el año 2000.

En contraste, quedan todavía sin ser traducidos trabajos relevantes en la tradición interpretativa anglosajona, en donde se integran las herramientas del análisis estructural o semiótico a proyectos de investigación sociohistórica. Éste es el caso, por ejemplo, de *Sixguns and Society*, el histórico trabajo de Will Wright sobre la estructura mitológica del western, donde se muestra el cambio ideológico que se produce al haber una fractura histórica (como la muerte de Kennedy en 1963), y que marca el inicio de lo que ahora conocemos como los Estudios Culturales, precisamente en un terreno medular de los Estudios Cinematográficos. Tampoco está traducido ninguno de los trabajos de Stephen Prince sobre la amplitud estilística en la representación de la violencia en el cine, que permite distinguir la violencia clásica, la ultraviolencia hiperbólica y la hiperviolencia irónica, banalizada o distanciada al estilo brechtiano.





Sin duda, también sería deseable la traducción de materiales como *The Moral of the Story* (algo así como *La moraleja del cuento*), de Nina Rosenstone, sobre la historia de la ética a través del cine y la literatura, y que ha tenido numerosos seguidores; *Introduction to Documentary*, de Bill Nichols, que es piedra angular de las discusiones contemporáneas sobre cine documental; *Cognitive Semiotics* de Warren Buckland, donde se integran las tradiciones de la semiótica y el cognitivism. O el espléndido trabajo del mismo Buckland y Thomas Elsaesser sobre los métodos de análisis tradicionales y modernos, aplicados ejemplarmente en su *Studying Contemporary American Films. A Guide to Movie Analysis* (2000). Por último, no deja de sorprender que no hayan sido traducidos al español los trabajos de Noël Carroll, el volumen colectivo *Post-Theory*, del mismo Carroll y David Bordwell (que fue en 1966 el acta de defunción de la teoría lacaniano-althusseriana-marxista, y el nacimiento de la Teoría de Nivel Medio). Ni siquiera está traducido el análisis neoformalista de *Iván el Terrible*, de Kristin Thomsson, o la poética del cine en *Ozu*, de David Bordwell.

Es igualmente sorprendente el hecho de que hasta la fecha sólo existe un par de libros de texto traducidos al español para estudiar el lenguaje cinematográfico. La admirable tradición pedagógica en la industria editorial norteamericana ha producido al menos dos docenas de libros de texto acompañados por fotografías en color en cada página y numerosos recuadros didácticos en cada capítulo, un DVD en cada ejemplar, una guía para el profesor, y ejercicios disponibles en un sitio de internet. Cuando estos materiales han sido traducidos al español se reducen a una versión muy sobria, sin ilustraciones (*Un arte compartido* —1987—, de James Scott) o con fotogramas en blanco y negro (*El arte cinematográfico* —1996—, de David Bordwell y Kristin Thompson). Este concepto editorial empezó a cuajar tímidamente apenas el año pasado en Francia con la publicación del libro de Laurent Juillier y Michel Marie, *Comprendre les images* (2009).

Esta indiferencia hacia las aproximaciones humanísticas, interdisciplinarias, didácticas y pragmáticas, tan características de la tradición anglosajona, han tenido como consecuencia que en los estudios sobre la historia del cine en Latinoamérica ha dominado la aproximación textual (Roman Gubern o Emilio García Riera) por encima de la aproximación intertextual a la historia del cine (como la influencia de la tecnología en el desarrollo del lenguaje audiovisual, de Barry Salt). Y es evidente también que en los estudios sobre cine y literatura sigue dominando en la región la teoría de la adaptación (y con ella el problema de la fidelidad al texto literario) por encima del concepto de traducción intersemiótica (y el reconocimiento de la autonomía estética del cine frente a la literatura).

En síntesis, parece seguir dominando el uso del cine con fines disciplinarios o instrumentales por sobre los fines interpretativos y analíticos desde una perspectiva estética, interdisciplinaria y transnacional (con excepción de lo que ocurre en Brasil y España). En otras palabras, el estudio del cine en la región sigue estando dominado por el interés que tiene como industria cultural (en las carreras de comunicación) más que como arte. Hasta la fecha, el uso del cine con fines disciplinarios sigue estando por encima de los procesos de interpretación. Es por esto que todavía no existe un Doctorado en Estudios Cinematográficos en ninguna universidad latinoamericana.

## Conclusión

En América Latina todo está por hacerse. Ya bien entrado el siglo XXI todavía no contamos con una revista que compita con *Dirigido Por* y *Versión Original* en España, y la veintena de revistas especializadas de alcance transnacional que publica la editorial Intellect en Inglaterra (*Journal of Chinese Movies* o el *Journal of French Cinema*, etc.) O con colecciones de libros como las publicadas desde hace varias décadas por el British Film Institute (BFI) o en la editorial Routledge, todos ellos en Inglaterra. La organización de encuentros de investigadores en diversos países y la creación en 2008 de SEPANCINE (en México) y en 2009 de la ASAECA (en Argentina) pueden iniciar un clima de discusión que lleve a formular estos balances de lo que se ha hecho hasta ahora y lo que se podría llegar a hacer en la región. El futuro está a la vuelta de la esquina. Pero es necesario empezar a construirlo cuanto antes. ■

---

**Lauro Zavala** (México, 1954). Mexicano, doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, comunicólogo y crítico literario. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de numerosos libros sobre teoría literaria, museos y análisis cinematográfico, entre los que destacan *Material inflamable (Reseñas y crítica cinematográfica)*; *Elementos del discurso cinematográfico*; *Cartografía del cuento y la minificación*; *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*; *El dinosaurio anotado (Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso)*; y *La minificación bajo el microscopio*. Preside actualmente la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico / SEPANCINE. Es miembro del Concepto Editorial de *ArchiipiéLAGO*.