

# El **cine** en América Latina

Lauro Zavala



## Resumen

**E**n este artículo se señalan las condiciones que determinan el aislamiento de la reflexión producida en la región iberoamericana en los estudios de teoría y análisis cinematográfico. El hecho de que los trabajos sobre cine escritos en lengua española no sean traducidos a otras lenguas se debe a una triple insularidad: el aislamiento bibliográfico y cinematográfico entre los países de la región; el aislamiento de esta región con la producción teórica generada en otras lenguas, y la ausencia de diálogo entre las disciplinas que estudian el cine.

Se comentan estas formas de insularidad interna, externa y disciplinaria; se proponen algunas hipótesis para explicar sus orígenes y su persistencia hasta nuestros días, y se proponen algunas posibles soluciones a este aislamiento crónico. Tan sólo la insularidad interna se manifiesta en problemas como la distribución y exhibición de las películas y de los libros de investigación, la falta de recursos de los archivos fílmicos, la tendencia de las editoriales a publicar sólo autores locales o traducir únicamente lo que se produce en francés, y en la ausencia de suficientes redes de investigadores.

Entre las posibles soluciones se encuentra, por supuesto, la adopción de una política regional que haga de la educación superior una prioridad presupuestaria,

de tal manera que se logre crear los institutos de investigación cinematográfica que todavía no existen en el país.

## Introducción

La situación de los estudios sobre cine en América Latina ha estado dominada en los últimos 50 años por tres características que les han impedido establecer un diálogo productivo con la tradición internacional en los estudios sobre historia, teoría y crítica, de manera que se pueda hablar de una tradición epistemológica de carácter universal producida en lengua española.

Estas características son: la insularidad entre los países de la región (lo cual afecta especialmente los estudios sobre la historia del cine), la insularidad con el exterior (lo cual afecta especialmente a la teoría del cine) y la insularidad disciplinaria, que consiste en 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 por gran parte de los estudios humanísticos, con énfasis en los campos que le resultan más próximos: fotografía, artes escénicas, artes visuales,





musicología y (sobre todo) literatura. Esta condición no sólo afecta el terreno de la epistemología, sino también el de la lógica argumentativa (tan importante para el análisis de secuencias) y el 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 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 ori-



Alejandro González Iñárritu y Gael García Bernal. Tomada de <www.allmoviephoto.com>, fotografía de Eniac Martínez.

gen, sino también en los países de la región iberoamericana. 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. Es el caso de los investigadores argentinos Mario Onaindia, Mauro Wolf y Eduardo Russo (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), y del 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, este último 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, de 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 como no lo han logrado los editores más importantes sobre estos terrenos en la región latinoamericana, por ejemplo 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 Autónoma de México (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: 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 colegas argentinos como Onaindia y Faretta, así como de 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 de los archivos fílmicos. 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 iberoamericana, aunque ya fue insistentemente señalado en el reciente Congreso Iberoamericano de la Cultura, realizado en México en octubre de 2008 y 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 por los demás países de la misma zona.

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 del boliviano 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 sociales en Internet, o lo que se puede conseguir en los circuitos de reproducción informal, sin los cuales la investigación profesional del cine sería imposible en nuestros países.



Glauber Rocha. Tomada de <<http://obrasilpordentro.blogspot.mx>>.

San Andresito en Bogotá, Tepito en la Ciudad de México, Polvos Azules en Lima y otras zonas de venta informal de materiales cinematográficos 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 fílmicos no llegan a cubrir.

Esta situación tiene su correlato en la escasez de materiales bibliográficos de la región en las bibliotecas especializadas en cine, tanto las que se encuentran en los mismos archivos públicos como las de las escuelas de cine y las cinematecas de cada país. El insularismo también se refleja en que no contamos con ninguna biblioteca latinoamericana de cine con las proporciones de las que encontramos en las filmotecas de Ámsterdam, Turín, Barcelona, Valencia, Madrid o París, y 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 (Estados Unidos, Canadá e Inglaterra). Y a este insularismo le corresponde, simétricamente, el insularismo de los estudios que se generan en las universidades estadounidenses sobre el cine producido en la región latinoamericana, donde se reduce esta producción regional al estudio del cine militante, al político o, en el mejor de los casos, al 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 fílmica 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 de lengua inglesa se debe a dos factores simultáneos. En primer lugar, en todos los países de la región se comparte un aislamiento casi instintivo hacia todo lo que provenga 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 estadounidenses. 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, 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 de 1980 a 2005. Y también es necesario señalar la existencia de lo que podríamos llamar, sin duda, la terrible "catástrofe Paidós": a partir del momento en el que esta editorial española decidió suspender su colección de estudios sobre cine, en la región iberoamericana sufrimos una orfandad editorial que no ha sido cubierta por ninguna otra. Seguramente debido a la crisis económica, incluso la editorial Cátedra, de Madrid, ha aminorado notablemente su 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 fue traducido en Buenos Aires en la editorial La Marca. Aunque este libro ha llegado a algunas librerías de Bogotá y de la Ciudad de México, su distribución difícilmente puede competir con las grandes editoriales 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), pero se echa de menos la existencia de una tradición regional orientada al estudio de las estrategias que conduzcan al empleo del cine como una herramienta para apoyar la enseñanza de cualquier disciplina universitaria.

Esta misma insularidad de origen histórico y extracineamatográfico 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 adjetivo "teórico" no con fines descriptivos, sino como 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, y donde 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 iberoamericana, 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 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.



### ● **La insularidad disciplinaria**

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 periodo 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), 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 presen-



Emilio García Riera.

cia de Eisenstein en México y su influencia en el cine en las décadas de 1940 y 1950 (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), y la presencia de las mujeres delante y detrás de las cámaras (Julia Tuñón, Mágina Millán, 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 1950 y 1960 o los campeones mundiales de boxeo de los años 1960 y 1970, 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 estadounidenses que están traducidos al español son precisamente quienes han reseñado la historia de la teoría europea del cine, como Dudley Andrew en los años de 1970 y Robert Stam en el 2000.

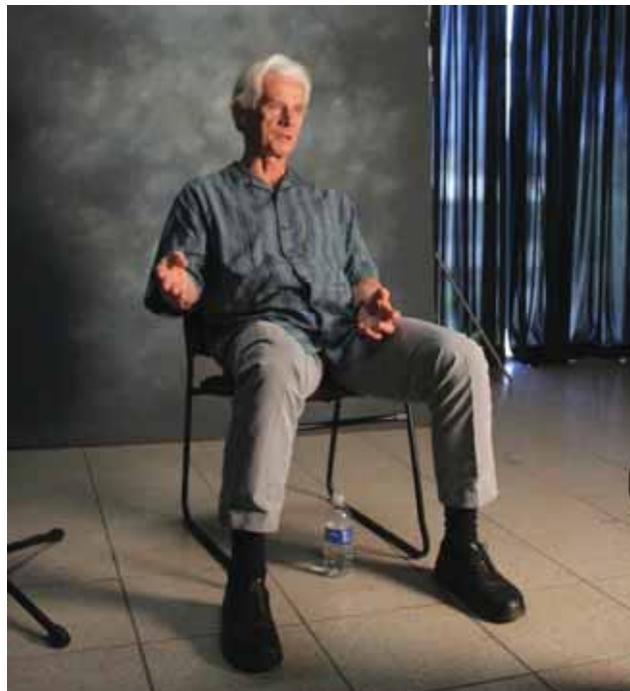
En contraste, quedan todavía sin ser traducidos trabajos relevantes en la tradición interpretativa anglosajona, que integran las herramientas del análisis estructural o semiótico a proyectos de investigación sociohistórica. Es el caso, por ejemplo, de *Sixguns and society*, el histórico trabajo de Will 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) 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 (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 cognitivismo, 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, y el volumen colectivo *Post-theory*, del mismo Carroll y David Bordwell (que fue en 1966 el acta de defunción de la teoría lacaniana-althusseriana-marxista y el nacimiento de la teoría de nivel medio). Ni siquiera está traducido el análisis neoformalista de *Iván el terrible*, de Kristin Thompsom, 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 estadounidense ha producido al menos dos doce-



Bill Nichols. Fotografía de Itzel Martínez del Cañizo.

nas 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*, de James Scott, 1987) o con fotogramas en blanco y negro (*El arte cinematográfico*, de David Bordwell y Kristin Thompson, 1987). Este concepto editorial empezó a cuajar tímidamente en Francia con la publicación del libro de Laurent Jullier y Michel Marie, *Comprendre les images* (2009).

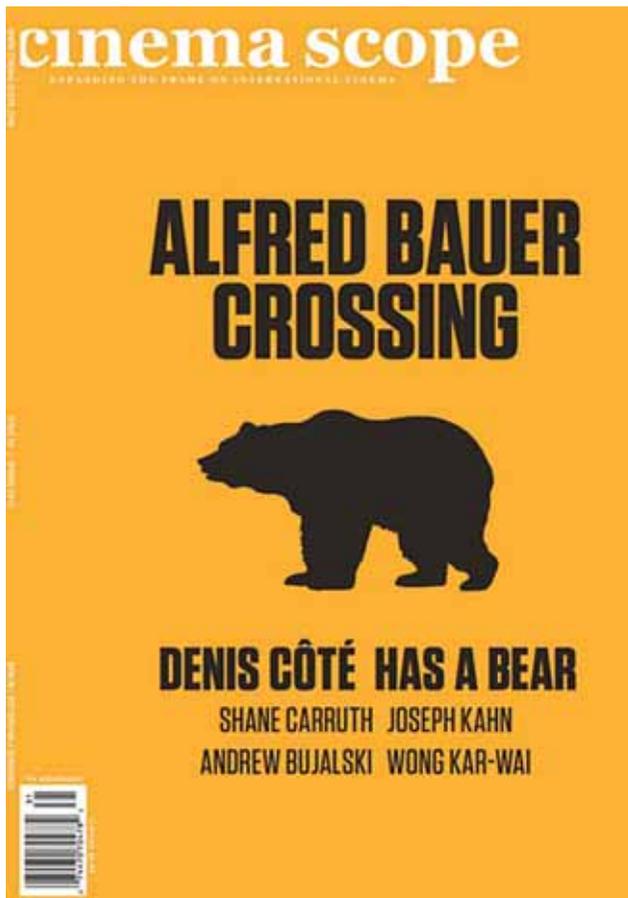
La indiferencia de los estudios sobre cine hacia las aproximaciones humanísticas, interdisciplinarias, didácticas y pragmáticas, tan características de la tradición anglosajona, ha tenido como consecuencia que en los estudios sobre la historia del cine ha dominado la aproximación *textual* (como la tradición anecdótica de Roman Gubern o la periodística de Emilio García Riera) por encima de la aproximación *intertextual* (como los estudios sobre la influencia de la tecnología en la evolución del lenguaje audiovisual, de Barry Salt, o la re-escritura de las teorías del cine como alegorías de los sentidos, de Thomas Elsaesser).

El aislamiento que sufre la investigación cinematográfica latinoamericana tiene causas muy claras: la casi inexistente distribución de películas entre nuestros países; la casi nula traducción de libros extranjeros, especialmente en lengua inglesa, y la ausencia de diálogo entre las ciencias sociales y las humanidades.

Es evidente también que en los estudios sobre cine y literatura sigue dominando en Iberoamérica 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 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 (ya no digamos *Archivos de la filmoteca*), la veintena de revistas especializadas de alcance internacional que publica la editorial Intellect en Inglaterra (*Journal of Chinese movies* o el *Journal of French cinema*, etcétera), o con colecciones de libros como las publicadas desde hace varias décadas por el British Film Institute (BFI) o la editorial Routledge, todos ellos en Inglaterra.

Precisamente la organización de congresos regionales de investigadores pueden iniciar un clima de discusión que lleve a formular los balances de lo que se ha hecho hasta ahora y lo que se podría llegar a hacer



en la región. Aquí es necesario mencionar, entre otros, el Encuentro Latinoamericano de Investigadores de Cine, realizado en Bogotá en octubre de 2010, dedicado a epistemologías, herramientas y metodologías de la investigación del cine latinoamericano; los congresos convocados por la Red INAV (Red de Investigadores de Narrativas Visuales), surgidos en Bogotá pero con sedes itinerantes, además de la REDIC (Red de Investigadores de Cine), con sede itinerante en Guadalajara (México), París, Valencia y Nueva York, y la creación en 2008 de SEPANCINE (Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico, en México) y en 2009 de la ASAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), que han seguido el ejemplo de SOCINE (Asociación de Investigadores de Cine, en Brasil).

## Conclusión

El aislamiento que sufre la investigación cinematográfica latinoamericana tiene causas muy claras: la casi inexistente distribución de películas entre nuestros países; la casi nula traducción de libros extranjeros, especialmente en lengua inglesa, y la ausencia de diálogo entre las ciencias sociales y las humanidades. Este "síndrome del insularismo" tiene un costo muy alto en el desarrollo de una tradición teórica propia.

En síntesis, en México y el resto de Latinoamérica sigue dominando el uso del cine con fines disciplinarios o instrumentales por sobre los fines interpretativos y analíticos. En los programas de estudio es muy incipiente la perspectiva estética, interdisciplinaria y transnacional. 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 una forma de arte (con total autonomía epistemológica y académica).

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. El futuro está a la vuelta de la esquina, pero es necesario empezar a construirlo cuanto antes.

**Lauro Zavala** es doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Profesor-investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Presidente del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (Sepancine, <http://www.sepancine.mx>). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, a la Academia Mexicana de Ciencias y a la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Desde su creación en el año 2000 dirige la revista semestral de investigación *El cuento en red* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>). Entre sus libros más recientes se encuentran: *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM, 2007) y *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* (UNAM, en prensa). Gran parte de su producción académica está disponible de manera gratuita en el sitio [www.laurozavala.info](http://www.laurozavala.info).

Zavala38@hotmail.com

## Lecturas recomendadas

- Castro Ricalde, Maricruz (2009), "Género y estudios cinematográficos en México", *Ciencia Ergo Sum*, 16(1): 64-70 (disponible en línea).
- Faretta, Ángel (2005), *El concepto del cine*, Buenos Aires, Editorial Djaen.
- Machado, Arlindo (2009), *El sujeto en la pantalla*, Barcelona, Gedisa.
- Montaña, Francisco (coord.) (2012), *Cómo se piensa el cine iberoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Betancur, Jerónimo (2012), *Héroes y villanos en el cine iberoamericano*, Bogotá, Trillas de Colombia.
- Vargas, Juan Carlos (coord.) (2011), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Velleggia, Susana (2010), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Quito, Intiyan.
- Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.
- Zavala, Lauro (2013), *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.