



Recebido em 27/09/2020

Aceito em 22/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34342

## DOSSIÊ

### El “giro historiográfico” en los estudios sobre el cine: rupturas y continuidades

O “giro historiográfico” nos estudos sobre cinema:  
rupturas e continuidades

The "historiographical turn" in film studies:  
disruptions and continuities

***Vanessa Helena Montenegro Brito***

Mestre em Comunicação e Industrias Audiovisuais no Espaço Ibero-americano pela  
Universidade Internacional da Andaluzia

Mestranda em História Andina na FLACSO (Equador)

[orcid.org/0000-0002-2661-0064](https://orcid.org/0000-0002-2661-0064)

[yhmontenegroucv@gmail.com](mailto:yhmontenegroucv@gmail.com)

**RESUMEN:** En este estado de la cuestión se hace una comparación entre el desarrollo de la historiografía del cine anglonórdica versus la historiografía del cine en Latinoamérica. En la primera parte del trabajo se abordan los debates que cuestionan las metodologías, los enfoques y los resultados de la historiografía del cine anglosajona y que culminan con la publicación de *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019). La segunda parte está dedicada a revisar el desarrollo de la historiografía del cine en Latinoamérica hasta la aparición del texto *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Paranaguá 2003) y su influencia en los estudios e investigaciones de la región. Seguidamente se presentan algunos trabajos que dan una idea de los diversos caminos y líneas de investigación en boga dentro de la más reciente historiografía del cine en Latinoamérica.

**PALABRAS CLAVE:** Historiografía del cine. Nueva historia del cine. Estudios de cine en Latinoamérica.

**RESUMO:** Neste estado da arte, é feita uma comparação entre o desenvolvimento da historiografia do cinema anglo-nórdico e a historiografia do cinema na América Latina. A primeira parte do trabalho aborda os debates que questionam as metodologias, abordagens e resultados da historiografia do cinema anglo-saxão e que culminam com a publicação de *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby e Meers 2019). A segunda parte é dedicada a revisar o desenvolvimento da historiografia do cinema na América Latina até o surgimento do texto *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* cano (Paranaguá 2003) e sua influência nos estudos e pesquisas da região. A seguir, são apresentados alguns trabalhos que dão uma ideia dos diversos caminhos e linhas de pesquisa em voga na mais recente historiografia do cinema na América Latina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Historiografia do cinema. Nova história do cinema. Estudos de cinema na América Latina.

**ABSTRACT:** In this state of the art a comparison is made between the development of the Anglo-Nordic historiography of cinema versus the historiography of cinema in Latin America. The first part of the work addresses the debates that question methodologies, approaches and results of the Anglo-Saxon historiography of cinema and that culminate with the publication of *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, and Meers 2019). The second part is devoted to reviewing the development of the historiography of cinema in Latin America until the appearance of the text *Tradition and modernity in Latin American cinema* (Paranaguá 2003) and its influence on studies and research in the region. Some works are presented below that give an idea of the various paths and lines of research in vogue within the most recent historiography of cinema in Latin America.

**KEYWORDS:** Historiography of cinema. New cinema history. Film studies in Latin America.

## Introducción

La publicación de *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (D'Lugo, López, y Podalsky 2017), constituye una evidencia de la relevancia que han cobrado los estudios de cine en Latinoamérica a escala global. Este fenómeno coincide con una renovación de la historiografía del cine luego de serios debates que cuestionan las metodologías, los enfoques y los resultados de la historiografía del cine anglosajona, y que culminan con la publicación de *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019). Este debate se ha dado en habla inglesa, aunque no sólo en países anglosajones, lo traslada a nuevos espacios al incorporar a académicos de Bélgica y Australia, en donde una nueva generación de investigadores incorpora métodos transdisciplinarios de investigación para abarcar la dimensión social del cine, confrontando a la tradición norteamericana de historiografía del cine. En Latinoamérica la historiografía del cine avanza, pero de manera completamente diferente. Las reflexiones sobre la historiografía del cine que hiciera Paulo Antonio Paranaguá se mantienen como la principal referencia teórico – metodológica en la región, aunque existen nuevos enfoques que se manifiestan en los resultados de las investigaciones. En la primera parte del trabajo abordo el debate en habla inglesa, lo llamaré anglo-nórdico para dar una idea de las latitudes que involucra, con los riesgos que la simplificación acarrea. Veremos cómo la crítica a la historiografía del cine alcanza a los pioneros mismos de la disciplina, desde Siegfried Kracauer y Marc Ferro pero se detiene especialmente en el dossier dedicado a la Historia del cine publicado por la revista *Cinema Journal*, cuyos autores son en su mayoría norteamericanos. La segunda parte se la dedico a revisar el desarrollo de la historiografía del cine en Latinoamérica hasta la aparición del texto *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Paranaguá 2003) y su influencia en los estudios e investigaciones de la región. Seguidamente me detengo en algunas investigaciones que considero paradigmáticas para dar una idea de los diversos caminos y líneas de trabajo en boga dentro de la historiografía del cine, aunque seguramente el criterio de selección está atravesado por mis intereses. Este estado de la cuestión forma parte de una investigación en curso titulada *La emergencia del cine en Venezuela como “zona de contacto” con los*

*Estados Unidos: Actores y agendas 1907-1927*, tesis en proceso de elaboración de la maestría en Historia de FLACSO Ecuador.

## **El desarrollo de la historiografía del cine anglo-nórdica, un avance vía rupturas**

En el año 2004, *Cinema Journal* publicó un grupo de artículos cuya introducción escrita por Sumiko Higashi y sarcásticamente titulada “Baedeker Guide to the Historical Turn” (2004), cuestionaban la consistencia del llamado “giro historiográfico” en los estudios de cine. Esa publicación generó una discusión académica que convocó a las más reputadas autoridades en los estudios de cine, a sentar postura frente a la solidez de la historia del cine, su metodología, el radio de alcance de sus investigaciones y la pertinencia de sus objetos de estudio. El argumento principal del ensayo de Higashi es que el llamado “giro historiográfico”, que comienza en los años 70 y 80, perdió fuerza en las discusiones académicas y presencia en las publicaciones especializadas en el siglo XXI. Tal fenómeno la autora lo atribuye a una efervescencia en el acceso a los archivos que carecía del debido rigor metodológico, a investigaciones emprendidas por estudiosos del cine sin formación ni experiencia en la “investigación empírica” (2004, 94). Por lo que la cantidad de investigaciones y publicaciones sobre historia del cine, seguía siendo exigua. En suma Higashi propone impulsar un verdadero giro historiográfico a partir de la discusión de asuntos claves planteados por los contribuidores de ese número de *Cinema Journal*.

A partir de ese momento el debate se dividió entre aquellos autores que defendían el trabajo realizado desde la historiografía del cine hasta ese momento y quienes abogaban por un cambio en el enfoque de las investigaciones sobre cine. David Bordwell pertenece al primer grupo, probablemente porque su trabajo como historiador del cine es cuestionado en el referido número de *Cinema Journal*. Bordwell desacredita y subestima los planteamientos que invitan a un verdadero giro historiográfico en el cine desde el título mismo de su ensayo: *Film and the historical return*, haciendo un juego de palabras entre la palabra “giro”, pivote de la propuesta condensada en los trabajos del *Cinema Journal*, y la palabra “regreso” para expresar que el pretendido giro no es más que un retorno a algo preexistente. (2005) Sin embargo los argumentos de Bordwell, independientemente de su validez<sup>1</sup>, cumplen con el cometido de hacer un contrapeso y ofrecer un balance ante la ruptura que plantea el compendio de autores que suscriben el número.

---

<sup>1</sup> Bordwell señala tres “proclividades” presentes en el número de *Cinema Journal*, la primera la tendencia a encuadrar la investigación histórica en un marco ideológico que determina una metodología a seguir, cuando en realidad el proceso debe ser el inverso, la pregunta de investigación determina la metodología a utilizar y el marco ideológico en el que se inserta. Esta observación define una diferencia epistemológica que sin duda entra en juego en el debate. En segundo lugar Bordwell denuncia que los historiadores que intervienen en el número, omiten el trabajo en historia institucional llevado a cabo por Douglas Gomery y Tino Balio en los años 70, como ejemplo de una forma de historiografía fuera del texto fílmico. Por último Bordwell cuestiona el hecho de que la historia del cine en tanto arte sea execrada como un enfoque y una línea de trabajo válida que forma parte del amplio espectro de aproximaciones dentro de la historia del cine.

Robert Allen asume una actitud totalmente diferente frente al planteamiento de Higashi, y su duda razonable sobre el “giro historiográfico” en el cine. Para Allen el debate que se abre resulta una oportunidad para plantearse preguntas sobre el lugar que ocupa en los estudios de cine aquello que está fuera del texto fílmico aunque vinculado a él. Ante la hipótesis de Higashi que presupone la ignorancia de los académicos en materia historiográfica, Allen plantea lo “empírico” como una región vasta e insondable, cuya exploración plantea el desafío para los investigadores de hallar nuevos espacios de exploración, lidiando con el prominente legado de la teoría del cine (2006, 49). Para sustentar esta afirmación, Allen intenta rastrear el origen de este problema y su persistencia, tal como lo exponen los estudiosos que participan en el polémico número de *Cinema Journal*. En el contexto en el que se dio el apogeo de la teoría del cine en los años 70, las teorías lacanianas inundaban el ambiente académico y constituían una panacea intelectual que determinó el rumbo de los estudios de cine. A través del psicoanálisis laciano se construyó una teoría del espectador que invalidó cualquier intención de acceder al espectador “empírico”, para qué hacerlo si el espectador se podía prefigurar desde el texto fílmico mismo. Pero para Allen, esto condujo a los estudios de cine a una encrucijada de la que aún hoy no se ha podido salir por completo.

A pesar de la aparentemente interminable proliferación de sitios y modalidades cinematográficas y la concomitante divergencia entre la experiencia académica y la cotidianidad de la asistencia al cine, los estudios cinematográficos -como práctica académica y pedagógica- siguen privilegiando el texto sobre la experiencia, la pantalla transhistórica abstracta sobre la práctica social de ir al cine. (Allen 2014, 33)<sup>2</sup>

Aunque Francesco Casetti no participa de esta discusión, en su texto *Teorías del cine* (1994) se explica la persistencia del centramiento en el texto fílmico a través de la sucesiva instauración y superación de tres fórmulas para estudiar al cine o “paradigmas”, que responden cada una a un momento histórico específico y que convergen en la transdisciplinaria actual: “tales fórmulas (...) por estar radicadas en la sociedad, reflejan su desarrollo, de hecho, resaltan las elecciones que realiza una época, (...) Un paradigma es un mecanismo social y en cuanto tal actúa sobre el tejido de la historia o es manejado por este. (Casetti 1994, 26).<sup>3</sup> Según el modelo de los paradigmas de Casetti, la hipótesis de Allen según la cual los estudios de cine se quedaron estancados en el análisis textual, no es más que la dinámica propia del segundo paradigma, es decir, la experimentación con distintas metodologías para comprender el funcionamiento de la significación en el film. De ahí que se echara mano a diferentes instrumentos provenientes de distintas disciplinas, el psicoanálisis, la semiótica, la sociología, los estudios literarios,

<sup>2</sup>Despite the seemingly unending proliferation of cinema sites and modalities and the concomitant divergence between the academic and the everyday experience of cinema, film studies –as a scholarly and as a pedagogic practice- continues to privilege text over experience, the abstracted transhistorical screen over the social practice of moviegoing. (Allen 2014, 33).

<sup>3</sup> Casetti identifica tres paradigmas en la teoría del cine después de la segunda guerra, el paradigma ontológico de los años cincuenta, el paradigma metodológico de los años sesenta y setenta y el paradigma de campo desde los ochenta en adelante. (2005, 22-27)

etc. Pero lo que para Allen es una encrucijada, para Casetti no es más que una fase en el desarrollo de los estudios de cine, que será sucedida por el tercer paradigma en donde cobrará relevancia lo empírico,

lo que se valora es la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría..., el objetivo es identificar las preguntas que se plantean al cine... , lo que surge no es ya una esencia o una pertinencia sino un campo de preguntas, o, si se quiere, una problemática (Casetti 1994, 24).

En consecuencia para Casetti no hay un giro historiográfico, sino un cambio de paradigma que modula nuevas formas de aproximarse al fenómeno cinematográfico.

Sin embargo en el siglo XXI se publican dos textos que dan por sentado una nueva historiografía del cine que sepulta al llamado “giro historiográfico”: *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011) y *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019). Richard Maltby, quien en la primera década del siglo XXI, se preguntaba ¿Cómo puede la historia del cine ser más importante? (“*How can cinema history matter more?*”) (2007a), participa como editor en ambas publicaciones. Para responder a esta pregunta, Maltby entra en el debate en torno al especial de *Cinema Journal* coordinado por Higashi cuestionando el “giro historiográfico” en los estudios sobre cine. Para Maltby los estudios sobre cine han sido inmunes a la problematización que ha experimentado la historiografía a partir de los cuestionamientos postmodernistas, y el giro historiográfico se ha reducido a la incursión en los archivos por parte de aquellos que investigan sobre cine, pero sin responder aun el asunto crucial que debe ser el objetivo de la historia del cine: “La comprensión de la agencia social del cine en el siglo XX ...”<sup>4</sup> (2007a, 2). Por lo que, según su parecer, el giro historiográfico tal como se plantea en la controvertida publicación, es insuficiente.

Para Maltby el problema central es que la historia del cine continúa gravitando en torno al film. Como parte de su argumento Maltby evoca las primeras teorizaciones e investigaciones sobre el cine, en los años treinta, que tomaban en cuenta tanto la dimensión artística como el impacto a nivel social del cine, un fenómeno cuya llegada podía cambiar los hábitos de los individuos, influir en su manera de pensar y valorar el entorno y, en consecuencia, alterar la dinámica de la sociedad.<sup>5</sup> Pero el proceso de legitimación del cine como arte, condujo a la especialización de los cronistas, que pronto se convirtieron en críticos y finalmente en teóricos del cine, o como los describe Casetti en una hermosa metáfora “...exploradores enviados por una especie de Compañía de las Indias para medir las coordenadas del nuevo territorio” (1994, 26). Los teóricos del cine se centraron en la conceptualización del film, en desentrañar sus mecanismos de producción de sentido, en definir la especificidad de sus códigos de expresión, entre otras muchas auscultaciones, marginando por completo su conexión con el entorno.

<sup>4</sup> “the understanding of cinema’s social agency in the twentieth century...”(2007a, 2)

<sup>5</sup> Maltby menciona como ejemplos a Hugo Munsterberg y los estudios de la Fundación Payne, no obstante, habría que contextualizar estos estudios que se hicieron en un momento en donde la llegada de esta nueva tecnología resultaba una amenaza social.

Escribir una historia de textos y llamarla historia de Hollywood implica omitir el proceso social y la función cultural del cine, y niega el significado contextual de las condiciones materiales bajo las cuales se produjeron y consumieron las películas. (Maltby 2007a)<sup>6</sup>

En ocasión de la organización de una conferencia sobre el cine Americano en el University College de Londres, Maltby propuso “Creo que ya es hora”, dije, “de que miremos la historia de las audiencias.” (2007b, 1)<sup>7</sup> En esto consiste el verdadero giro historiográfico para Maltby. Según Biltereyst y Meers el punto de partida de este enfoque fue el trabajo etnohistórico dedicado a la memoria sobre el cine de Annette Kuhn, “Utilizando relatos de historia oral, gran parte de este trabajo aplica un ethos de los estudios culturales en su intento de entender el cine en tanto vivencia experimentada.” (2016, 16)<sup>8</sup>. Este tipo de trabajos persiguen cortar el vínculo entre el cine como práctica cultural y el texto fílmico, abriendo un abanico de nuevas posibilidades para los estudios de cine, y separando la historia del film de la historia del cine.

Para los abanderados de este enfoque los estudios de cine parten de una falacia, la creencia de que el cine en tanto arte debía ser estudiado como objeto estético a través de una lectura interpretativa de los códigos fílmicos, y cómo estos traducen la visión del mundo propia del autor. (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019, 2). Pero no sólo se cuestiona la perspectiva textual de los estudios de cine, también se critica la metodología historiográfica aplicada hasta ahora y sus resultados. Se objeta, por ejemplo la propuesta de Hayden White sobre la historiofotía<sup>9</sup> (2011, 4), por considerar que se trata al texto fílmico como un lenguaje, cuya correcta interpretación requiere de una competencia previa que los historiadores deben aprehender para poder aprovechar al film como documento histórico (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011, 5). De igual forma, se critica la postura de Kracauer y de Marc Ferro por considerarlas demasiado orientadas a lo sintomático en el film, sin posibilidad de poder generar un vínculo entre esta descodificación y los resultados empíricos de la práctica de ir al cine.

Si bien estos métodos son fácilmente compatibles con las prácticas interpretativas de los estudios cinematográficos, siguen siendo vulnerables a un escrutinio empírico de la base sobre la cual algunas películas se seleccionan como históricamente sintomáticas y otras no. (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011, 6)<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> To write a history of texts and call it a history of Hollywood involves omitting the social process and cultural function of cinema, and denies the contextual significance of the material conditions under which movies were produced and consumed. (Maltby 2007a)

<sup>7</sup> “I think it’s about time,” I said, “that we looked at the history of audiences.” (2007b, 1)

<sup>8</sup> “Using oral history accounts, much of this work applies a cultural studies ethos in its attempt to understand cinema as experienced.” (2016, 16)

<sup>9</sup> El concepto de historiofotia se define como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (White 1988)

<sup>10</sup> While such methods are readily compatible with the interpretative practices of film studies, they remain vulnerable to an empirical scrutiny of the basis on which some movies are selected as historically symptomatic while others are not. (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011, 6)

El giro historiográfico en los términos radicales en los que este grupo de académicos lo plantea, como ruptura con todo lo previo, podríamos verlo como una profundización del “paradigma de campo” que señala Casetti, con la incorporación de metodologías etnográficas y reflexiones antropológicas al estudio de los medios audiovisuales. Robert Allen admite que el giro histórico que se produjo en los años 90 aunque comenzó a experimentar con herramientas provenientes de la antropología, se mantuvo anclado a la prefiguración psicoanalítica del espectador como entidad textual. Sin embargo Allen considera que el trabajo con data empírica a la manera de los estudios etnohistóricos emprendidos por Kuhn, no están exentos de la posibilidad de caer en la trampa de pensar que este enfoque, desvinculado del texto, está libre de problemáticas y desafíos:

Estos académicos son muy conscientes de los desafíos y limitaciones epistemológicos que implica el uso de descripciones subjetivas de las películas, y nadie afirmaría que hacerlo les da un acceso privilegiado o sin problemas a "lo real". (Allen 2006, 60)<sup>11</sup>

Para Maltby, el origen del problema de la historiografía del cine radica en la amplitud de su objetivo, para demostrarlo cita a Jean Mitry, que propone a la historia del film como:

simultáneamente, una historia de su industria, sus tecnologías, sus sistemas de expresión (o, más precisamente, sus sistemas de significación) y estructuras estéticas, todos unidos por las fuerzas del orden económico, psicosocial y cultural. (Mitry 1973, 115, en Maltby 2007a)<sup>12</sup>

Sin embargo, ¿no es restringir demasiado el campo de estudios el limitar la “nueva historia del cine” al estudio de las audiencias? Desde mi punto de vista la nueva versión de la historia del cine que propone este grupo de académicos podría considerarse más certeramente un giro antropológico o una vertiente etnohistórica dentro de los estudios del cine, siguiendo a Casetti, y peca de restrictivo en su alcance de la misma forma que lo hacían los estudios centrados en el film. Pasar del film como epicentro a la audiencia como epicentro puede conducir al problema de separar mecanismos que operan de manera conjunta. Con todo, rescato de este planteamiento la separación entre historia del cine e historia del film, por la utilidad que ofrece el corte, sin duda artificial, para delimitar áreas dentro de la historiografía del cine sin invalidar una en favor de la otra, sino con el propósito de organizar y distinguir líneas de investigación en un cada vez más amplio espectro de aproximaciones tanto al film como al cine.

El polémico texto de Higashi que dio pie a esta prolífica discusión, termina con una invitación a ver los estudios sobre cine desde otras latitudes:

---

<sup>11</sup> These scholars are well aware of the epistemological challenges and limitations involved in using subjective accounts of moviegoing, and none would claim that doing so gives them privileged or unproblematic access to ‘the real’. (Allen 2006, 60)

<sup>12</sup> simultaneously, a history of its industry, its technologies, its systems of expression (or, more precisely, its systems of signification), and aesthetic structures, all bound together by the forces of the economic, psychosocial and cultural order.

Dado que las historias (sobre el film) publicadas han sido en gran parte estadounidenses o europeas en su temática, ¿estamos esperando que los especialistas en cine no occidental, especialmente aquellos que hablan idiomas extranjeros, hagan el" giro histórico? (2004, 98)<sup>13</sup>.

La pregunta es sugerente, ¿podría ser que el giro historiográfico se plantee de otra forma desde Latinoamérica? ¿Cómo se ha planteado esta discusión en nuestra región?

### **Las tres patas del trípode, la historiografía del cine en Latinoamérica**

El debate historiográfico no se plantea de la misma forma en Latinoamérica que en Estados Unidos y Europa, el desarrollo de la historiografía en nuestro contexto se da más en la acción de las investigaciones que en la reflexión teórica. Desde los años sesenta en distintos países de Latinoamérica surgen nuevos trabajos y reflexiones sobre la necesidad de hacer historia del cine trascendiendo la crónica, de sistematizar los estudios, acudir a los archivos y adoptar con rigor la metodología historiográfica, paralelamente a la institucionalización de la formación en cine en las universidades. En este contexto, el arquitecto Alfredo Roffé crea en 1961 la revista *Registro* en Caracas: "la revista se presentó como publicada por un hipotético 'Centro de investigaciones Cinematográficas', centrada en la documentación y la crítica cinematográficas" (Roffé 1997, 279).<sup>14</sup> Trabajos como los de Roffé en Venezuela, Domingo Di Nubila en Argentina y Emilio García Riera en México, perseguían colmar los vacíos que existían en la historia del cine con sistematicidad. En esta segunda etapa de la historiografía regional los estudios aún se mantienen a escala nacional. En 1973 Paulo Emilio Salles publica su visión precoz sobre la neocolonialidad proponiendo una historia comparada que vincula al espacio local brasileiro, que podríamos equipararlo con el espacio regional latinoamericano, con el contexto global. A través de la comparación entre el cine de la India, de Egipto y de Brasil, Salles Gomes exhibe los matices del subdesarrollo cinematográfico y su conexión con las formas de colonialidad, en comparación con Japón como ejemplo de desarrollo cinematográfico. (Salles Gomes 2001, 85-111). La importancia del trabajo de Salles Gomes radica en que, por una parte, adopta una metodología comparada que deja en evidencia procesos que, analizados aisladamente, no sería posible descubrir. Por otro lado, muy tempranamente observa al cine en tanto práctica cultural adoptada, impuesta o apropiada, con lo que pone en tensión el concepto de "cine nacional" que marcó a la historiografía de nuestra región, y que como señala Paranaguá, también forma parte de la neocolonialidad al ser una reproducción del modelo de las cinematografías nacionales europeas (2003, 16-17).

---

<sup>13</sup> "Since published (film) histories have largely been American or European in subject matter, are we waiting for specialists in non-Western cinema, especially those who speak foreign languages, to make the "historical turn"? (2004, 98)

<sup>14</sup> En la revista *Registro* N° 1 Roffé publica el artículo, *Fuentes para la Historia del Cine en Venezuela* (1997) con el propósito de sistematizar las incipientes investigaciones sobre el cine en Venezuela.

Las conclusiones de Salles Gomes constituyen el punto de partida de las reflexiones de Paulo Antonio Paranaguá, que publica en el 2003 *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, texto que determinó un giro en las investigaciones sobre el cine en Latinoamérica. Paranaguá hace un diagnóstico según el cual la historiografía en América Latina está dominada por un esquema bicéfalo, que equipara al cine nacional con la exigua producción cinematográfica local, disminuida por las importaciones de cine hollywoodense. En segundo lugar, se reproduce el esquema europeo que “sobrevalora el papel de los autores en detrimento de los demás protagonistas del quehacer cinematográfico” (2003, 17). A partir de este diagnóstico Paranaguá plantea un dilema “no se entiende como la historiografía puede valorar la esfera de la producción de manera casi exclusiva, cuando el fenómeno cinematográfico en América Latina está basado fundamentalmente en los dos otros pies del “trípode” la exhibición y la distribución” (2003, 17). El teórico sostiene su ambiciosa propuesta de investigación sobre este argumento, en la que plantea la necesidad de trascender los límites nacionales y hacer una historia comparada de los procesos de la región, para poder entender cómo ciertos fenómenos globales afectaron al desarrollo del cine. Lo novedoso es que Paranaguá amplía el objeto de estudio de la historia del cine, entendiendo como tal no sólo el inventario de la producción, sino también las formas de consumo del cine. Para el autor esta es la vía para entender la repercusión cultural del cine en la región, sus apropiaciones y rechazos, y cómo se insertó en la disputa entre tradición y modernidad en los inicios del siglo XX.<sup>15</sup> El subdesarrollo cinematográfico, tal como lo plantea Salles, impulsa una historiografía que responde a la necesidad de explicar las especificidades del fenómeno del cine en la región, y que si bien comienza tardíamente, incorpora con rapidez otros factores que replantean al cine en tanto agente social, catalizador de nuevas prácticas culturales, políticas, geopolíticas y económicas.

De todo el ensamblaje teórico-metodológico que articula Paranaguá, los estudios comparados serán los que calen más hondo en el devenir de las investigaciones sobre historia del cine en la región. En las *Actas II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia*, se reconoce a Paranaguá como propulsor y eje de los estudios comparados en la historiografía del cine latinoamericana:

Con sus primeras manifestaciones en los años '80 y el impulso cualitativo que el historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá imprimió al tema en sus publicaciones más recientes, los estudios comparados sobre cine latinoamericano

---

<sup>15</sup> En esta misma línea de pensamiento, Ambretta Marrosu hizo un lúcido diagnóstico de la situación del cine en Venezuela y del papel de los historiadores ante tal realidad. Ante la promulgación de la Ley de Cine después de más de veinte años de luchas gremiales, la investigadora afirma: “Discutir de la factibilidad y validez de estos caminos no es tarea de historiadores, pero lo es la observación de la permanencia de una problemática que nos acompaña desde los orígenes. Esta problemática puede resumirse en la dependencia cultural y económica contra la cual, por más conformistas que queramos ser, seguimos luchando por simples razones de supervivencia, económica y cultural.” (Marrosu 1997, 47). De manera contundente, Marrosu valida la investigación historiográfica del cine como una forma de reflexionar desde el presente sobre la situación de dependencia que se instaura desde la llegada del cine.

consolidaron a través del tiempo una perspectiva teórico-metodológica en constante crecimiento y desarrollo. (Lusnich y Cossalter 2013, 5)

En el análisis que hace Javier Cossalter de la producción de investigaciones de la red RIciLa en los últimos seis años, el texto de Paranaguá *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003) se mantiene como “La primera fuente citada y obra de consulta obligada para los proyectos enfocados en el cine de América Latina” (2020, 350). Sin embargo, un hallazgo interesante en el inventario que hace Cossalter de las investigaciones, es que, si bien se aprecia una tendencia creciente a desarrollar estudios comparados en la región, la mayoría de las investigaciones se mantienen dentro del límite de lo nacional, lo que demuestra cuán arraigado permanece el concepto de “cine nacional” en la mentalidad de los investigadores de la región, a pesar del llamado que hace Paranaguá de trascender los límites de lo nacional y del respeto que infunde su obra:

En suma, algunas conclusiones preliminares pueden extraerse de esta parte del informe. Excluyendo a los trabajos enfocados en el cine de la región en su conjunto –que como explicamos meren un comentario singular–, de los otros veintisiete proyectos veinticuatro se concentran en una sola cinematografía y diecinueve están radicados en el país asido como objeto de estudio. Estos números marcarían, por un lado, una leve tendencia a favor del interés acerca de los cines nacionales y, por el otro, una alta conexión entre la pertenencia institucional y el origen de la cinematografía escogida. No obstante, la observación sobre los vínculos entre los diversos cines de América Latina ocupa un lugar no menos importante. Aquello que sobresale, claro está, viene de la mano del creciente incentivo en el análisis del cine latinoamericano en tanto fenómeno de índole regional. De todas formas, la metodología del estudio comparado es una perspectiva que ha calado hondo en la investigación en torno al cine de América Latina. (Cossalter 2020, 342-43).

Resulta curiosa la reverencia y la irreverencia hacia los postulados de Paranaguá, por una parte es uno de los autores latinoamericanos más citados y por la otra muchos autores continúan haciendo trabajos a escala nacional aunque al teórico brasileño esto le resulte un sinsentido. ¿Podemos interpretar esta actitud como una preferencia por la continuidad sobre la ruptura? ¿Cómo avanza la historiografía en la región sin discusión, debates y giros?

## **La transversalidad en los estudios comparados**

Entender al cine como práctica cultural, social, comercial y política implica observar múltiples operaciones del dispositivo en manos de los más disímiles actores. Al establecer una comparación entre varias cinematografías o entre diversos períodos dentro de una misma cinematografía, hay que determinar los términos de comparación que establecerán un hilo conductor entre los elementos a comparar, es decir, la transversalidad de la investigación. A manera de ejemplo de las variantes de transversalidad dentro de los estudios comparados, me centro en dos ejes de trabajo que se han profundizado en Latinoamérica por la forma como ha participado el cine en procesos de reconfiguración de la sociedad. El primer eje es el del surgimiento de imaginarios locales que se nutren y

apropian, por medio del cine, de dinámicas globales de modernidad. El segundo eje se refiere a la forma cómo las élites políticas, nacionales y supranacionales, aprovecharon al cine para la diseminación de idearios de nación, de comunidad de naciones, de progreso.

En Latinoamérica el estudio de la experiencia y el impacto en el público de ir al cine, como parte del proceso de modernización y transculturación, que podríamos tratar como una perspectiva “desde abajo”, se contrapone al enfoque en el que se revelan las estrategias desde las instancias de poder para imponer sus intereses “desde arriba”<sup>16</sup>, una perspectiva que permite entender, que describe y profundiza en la manera como los distintos gobiernos de la región, las dictaduras y las democracias más o menos autoritarias y las potencias mundiales, han controlado e intervenido en la instauración, establecimiento y sucesivos devaneos y tropiezos del cine en Latinoamérica. Adicionalmente, el enfoque “desde abajo” o los estudios de recepción y audiencias, pueden convertirse en un potente revelador de las dinámicas sociales y de las especificidades de la relación entre el público y el cine, sea de producción local o foránea, o de manera más general entre el público y el entretenimiento. El rito de la asistencia a las salas puede revelar las estratificaciones sociales, las condiciones de vida según el género, la fuerza de los imaginarios en circulación, los avances tecnológicos urbanos, etc. según la metodología que se adopte. El enfoque “desde arriba” también puede revelarnos las diversas formas de instrumentalización del cine para la ejecución de agendas políticas y económicas nacionales o transnacionales: el cine de entretenimiento, el cine educativo, el cine de propaganda política, los noticieros cinematográficos y las posibles hibridaciones entre estos géneros.

Una línea de trabajo que se revela como parte de los estudios de recepción dentro del corpus de investigaciones de RICiLa es aquellos que “aparecen ligados a contextos dictatoriales o a estadios de recuperación de la memoria, problemática que ocupa un espacio importante en las investigaciones de RICiLa”(Cossalter 2020, 352). Fuera del contexto específico de RICiLa, pero cercano a el, se ha profundizado en esta línea de trabajo que aborda al cine como lugar de reflejo de procesos históricos y reservorio de la memoria en la relación de la ciudadanía con el Estado, es decir, la observación de la agencia política del cine “desde arriba”, pero también su efecto en la sociedad, es decir, también incluye la perspectiva “desde abajo”. Ejemplo de esta aproximación es la compilación de Morettin y Napolitano *O cinema e as ditaduras militares* (2018) producida por el grupo de investigación “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” de la Universidad Federal de Paraná. En este trabajo se exploran tres dinámicas en la relación cine – dictadura: la primera opera durante el período dictatorial propiamente, consiste en el funcionamiento del filme como texto en el que se subliman y reconfiguran los procesos de represión (persecuciones, desapariciones, exilios). La segunda dinámica plantea una paradoja, el cine, en tanto medio de comunicación y expresión artística sobre el cual el Estado ejerce controles, regulaciones, y censura, pero que a la vez el Estado fomenta y financia para los fines específicos que necesite (legitimación, distracción, cohesión). La

---

<sup>16</sup> Entendemos “desde arriba” y “desde abajo” como se plantea en las ciencias políticas, es decir, como procesos que pueden surgir desde las élites políticas o económicas o desde las bases de la sociedad.

tercera dinámica opera después de la dictadura, durante los procesos de transición a democracia, en los que el filme asume una función reflexiva y catártica como “vector de memoria” (Napolitano y Morettin 2018, 9). Una variación dentro esta misma línea de estudios, es el artículo de Fernando Llorens *Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968* que

aporta nuevas ideas para pensar las políticas culturales y de medios de las dictaduras como estrategia de construcción de consenso interno y legitimación del gobierno en el ámbito de las relaciones internacionales, así como su reverso, el campo cultural como territorio de disputas políticas en el marco de gobiernos autoritarios” (2019, 139).

Esta es una línea de trabajo que obedece a la especificidad de los procesos históricos de la región, y que es impulsada por la urgencia de reflexionar sobre procesos traumáticos para las sociedades. Surge desde Brasil y el sur del continente, promoviendo trabajos colaborativos desde distintas disciplinas que plantean estudios comparados sobre los procesos dictatoriales de Chile, Argentina, Uruguay, y Brasil, y el cine no escapa a esta corriente de reflexión.

Dentro de los estudios de recepción, el trabajo de Laura Serna *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age* (2014) situado en el período postrevolucionario y previo a la era de oro del cine mexicano, propone que los espectadores de cine en México aprovecharon al cine hollywoodense como una forma de inserción en la modernidad, mientras simultáneamente circulaban las retóricas nacionalistas antiyanquis enarboladas desde el Estado. En la misma línea, El libro *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Navitski y Poppe 2017) pertenece a esta línea de estudios en la que se estudia la exhibición y consumo de cine, pero que, en el caso de Latinoamérica, incorpora una perspectiva transnacional, entendiendo por tal la observación de relaciones inestables y asimétricas entre la hegemonía hollywoodense y los países de la región, que se concreta en el flujo multidireccional de personas, recursos materiales y bienes culturales, y que es apropiada y resistida de diferentes formas.

El trabajo de Fernando Purcell *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* (2013) indaga en la paulatina pero efectiva instalación del cine hollywoodense en el imaginario de la sociedad chilena de comienzos de siglo, pero incorporando un matiz “desde arriba”, cuando revela la estrategia planteada desde las compañías productoras y apoyada por el gobierno norteamericano. Su investigación se basa en los archivos de la oficina consular de Estados Unidos en Chile. Un trabajo de investigación que destaca por la tensión que vincula a actores nacionales, transnacionales, opinión pública y entes estatales es el de Leidy Paola Bolaños *La censura de Garras de oro y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional* (2020). La investigación parte del análisis de un caso de censura impuesta desde los Estados Unidos, por la exhibición de *Garras de oro* (1927, Cali Films). El Departamento de Estado consideró que este film dañaba la imagen y los intereses de esta nación en Colombia, y solicitó al gobierno

colombiano que se prohibiera su exhibición. La convergencia de distintos actores en el suceso revela la complejidad de las interacciones en la distribución y exhibición cinematográfica, en donde intervienen múltiples variables y los actores asumen posturas que se transforman en acciones que pueden ser conflictivas, radicales, complacientes o conciliatorias.

Más allá del planteamiento de Paranaguá de la necesidad de hacer estudios comparados para entender la complejidad de los procesos cinematográficos que se desarrollan en la región, casos como los expuestos demuestran que la consideración de todos los actores que intervienen en la práctica del cine conducen a la comprensión de la red que interviene en el quehacer cinematográfico y las tensiones que la atraviesan. Como podemos constatar con la exposición de estos casos, la historiografía del cine en Latinoamérica ha evolucionado, se ha hecho cada vez más sofisticada e incisiva, metodológicamente más rigurosa y transdisciplinaria. Sin embargo, como afirmábamos anteriormente, la historiografía del cine avanza pero en la acción de la investigación más que en la reflexión. Cuando le preguntaron al investigador brasileiro Ismaíl Xavier

¿Por qué razón cree usted que en América Latina nunca se ha producido una teoría del cine de carácter universal, es decir, teorías que sean traducidas a otros idiomas y que se utilicen para estudiar las películas de cualquier país?

Ismaíl Xavier: Por un lado, hay que reconocer que existe la premisa de que tenemos que invertir nuestro tiempo, nuestra energía y nuestra reflexión en hacer la historia del cine en nuestros propios países, pues si nosotros no nos ocupamos de ello, nadie más va a hacerlo. Esto ocupa a la crítica y también a los investigadores.

Al mismo tiempo, los países que han producido teoría, como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania tienen la tendencia a considerar que nosotros sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales. (Zavala 2017, 21)

Son posibles explicaciones a una situación que merece ser analizada para poder transformarla. En cualquier caso, a casi veinte años de la publicación de *Tradición y modernidad...* es hora de una ruptura que abra el debate sobre la historiografía del cine en Latinoamérica, para producir una teoría renovada y actualizada que responda al desafío que hacía Sumiko Higashi ¿estamos esperando que los especialistas en cine no occidental, especialmente aquellos que hablan idiomas extranjeros, hagan el “giro histórico”? (2004, 98)<sup>17</sup>

## Conclusiones

Hemos hecho una comparación entre el desarrollo de la historiografía del cine anglosajón versus la historiografía del cine en Latinoamérica. En el primer caso vimos la ruptura con la historiografía previa que se plantea el Dossier *In Focus: Film History, or*

---

<sup>17</sup> “are we waiting for specialists in non-Western cinema, especially those who speak foreign languages, to make the “historical turn”? (2004, 98)

a *Baedeker Guide to the Historical Turn* (Higashi et al. 2004), por considerar que sus avances se limitan a la incorporación de los archivos a la investigación de la historia del cine. Ante este argumento surgen posiciones que discrepan y que califican al diagnóstico como incompleto, entre otras cosas por no tomar en cuenta trabajos que tratan con rigurosidad a las fuentes. También surgen posiciones a favor, que consideran que la crítica abre una oportunidad para el debate y la revisión de los métodos, y otras más neutras, que dan una explicación al fenómeno a través de una sucesión de paradigmas de investigación. Frente a esta primera ruptura surge otra confrontación cuyo resultado es la publicación de dos textos que proclaman la llegada de la Nueva Historia del cine. Sin embargo, Robert Allen alerta a los académicos miembros de esta nueva corriente, sobre el peligro de pensar que este nuevo enfoque es la panacea de la historia del cine. El avance en la historiografía del cine anglosajona opera a través de la confrontación de una teoría con la previa, sin mediar con sutilezas o consideraciones al prestigio o la trayectoria de los académicos.

En el caso de Latinoamérica las reflexiones sobre la historia del cine comienzan tardíamente, entre los años sesenta y setenta, pero con una lucidez que les permite rápidamente hacer análisis certeros sobre las especificidades de las dinámicas del cine en Latinoamérica. Estas primeras reflexiones marcarán el rumbo de las investigaciones en las décadas sucesivas, hasta la aparición en escena de Paulo Antonio Paranaguá, que construye su propuesta teórico – metodológica sobre los pasos dados por su predecesor, Paulo Emilio Salles. La influencia de Paranaguá se mantiene vigente hasta hoy en día, sin embargo, se presenta un fenómeno curioso, la declarada y abierta reverencia a Paranaguá va en paralelo a un número considerable de investigaciones que van en contra de sus principales postulados, principalmente su exhortación a trascender los límites del cine nacional. Finalmente luego de la revisión de algunas investigaciones puntuales, queda en evidencia el desarrollo de la historiografía del cine respetando las especificidades propias de la región y sus procesos históricos, pero incorporando metodologías transdisciplinarias, el recurso a nuevas fuentes e incluyendo las variables que permiten vislumbrar la complejidad de las dinámicas. El estilo en el desarrollo de la historiografía latinoamericana tiende más a las continuidades. También vimos que tales avances se han dado en la práctica de la investigación, pero quizá ya es hora de una renovación de las reflexiones que actualice e incorpore los avances que se han alcanzado en la praxis investigativa. ¿Quién se atreverá a ponerle el cascabel al cine?

## Referencias

- Allen, Robert C. 2006. «Relocating American Film History». *Cultural Studies* 20 (1): 48-88. <https://doi.org/10.1080/09502380500492590>.
- Allen, Robert C. 2014. «Getting to “Going to the Show”». En *Locating the Moving Image*, editado por JULIA HALLAM y LES ROBERTS, 31-43. New Approaches to Film and Place. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzf26.5>.
- Biltereyst, Daniël, Richard Maltby, y Philippe Meers, eds. 2019. *The Routledge companion to new cinema history*. London ; New York: Routledge.

- Bolaños Florido, Leidy Paola. 2020. «La censura de Garras de oro y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional». *Secuencia*, n.º 106 (abril). <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1695>.
- Bordwell, David. 2005. «Davidbordwell.Net : Essays». David Bordwell's Website on Cinema. 2005. <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine: 1945 - 1990*. 3. ed. Signo e imagen 37. Madrid: Ed. Catedra.
- Cossalter, Javier. 2020. «La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro». *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 9 (1): 336-54. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.653>.
- D'Lugo, Marvin, Ana M. López, y Laura Podalsky. 2017. *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Routledge.
- Higashi, Sumiko, Charles Musser, Richard Abel, Jane M. Gaines, Lee Grieveson, Janet Staiger, Steven J. Ross, Robert Sklar, y Donald Crafton. 2004. «In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn». *Cinema Journal* 44 (1): 94-100. <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0047>.
- Lusnich, Ana Laura, y Javier Cossalter. 2013. «Presentación». En , 4-9. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires,. <http://www.ricila.com/actas-ii-simposio-iberoamericano>.
- Maltby, Richard. 2007a. «How Can Cinema History Matter More?» *Screening the Past* 22. <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>.
- . 2007b. «How Can Cinema History Matter More?» *Screening the Past* 22.
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst, y Philippe Meers, eds. 2011. *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Marrosu, Ambretta. 1997. «Los modelos de la supervivencia». En *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, editado por Tulio Hernández, 21-47. Fundación Cinemateca Nacional.
- Navitski, Rielle Edmonds, y Nicolas Poppe. 2017. *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Purcell, Fernando. 2013. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Penguin Random House Grupo Editorial Chile.
- Roffé, Alfredo. 1997. «Fuentes para la Historia del cine en Venezuela». *Objeto Visual* 4.
- Salles Gomes, Paulo Emílio. 2001. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Coleção Letura. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Serna, Laura Isabel. 2014. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Duke University Press.
- White, Hayden. 1988. «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review* 93 (5): 1193-99. <https://doi.org/10.2307/1873534>.

Zavala, Lauro. 2017. «La investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier». *TOMA UNO* 6 (6): 13-25.