

La Historia del cine en Latinoamérica: una puesta a punto

Latin America's Cinema History: A Tune-up



ÁLVARO LEMA MOSCA

Universidad Carlos III de Madrid / Universidad Internacional de La Rioja

alvaro.lemamosca@unir.net

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer un relevamiento panorámico de los aportes recientes en la historia del cine latinoamericano. Durante años, la historia del cine producida en América Latina estuvo vinculada a un enfoque nacional, separando países y centrándose en las industrias locales. Sin embargo, en las últimas décadas se han escrito nuevas perspectivas históricas, permitiendo el surgimiento de estudios comparativos y transnacionales que ofrecen una visión más amplia del fenómeno cinematográfico. Por otra parte, ha sido crucial el desarrollo de algunas industrias menores para propiciar la aparición de nuevos estudios sobre sus cines. En consecuencia, han surgido nuevas “historias” apenas conocidas hasta ahora fogueadas por los estudios poscoloniales, feministas, la historia cultural y la New Film History. Este trabajo persigue, sobre todo, una puesta a punto historiográfica que discuta sobre textos y enfoques, aunque partiendo de la idea de que el análisis histórico acompaña los cambios en las cinematografías de los países latinos.

Palabras clave: historia del cine, perspectivas, historia del arte, pasado, América Latina

Abstract: The main goal of this article is to provide a panoramic survey of recent contributions to the history of Latin American cinema. For years, the history of cinema produced there was linked to a national approach, separating countries and focusing on local industries. However, in recent decades, new historical perspectives have been written, allowing for the emergence of comparative and transnational studies that offer a broader view of the cinematic phenomenon. Furthermore, the development of some smaller industries has been crucial in fostering the emergence of new studies on their cinemas. Consequently, new “histories” have emerged, barely known until now, fuelled by postcolonial studies, feminist studies, cultural history, and New Film History. This work primarily pursues a historiographical approach that discusses texts and approaches, albeit based on the idea that historical analysis accompanies changes in the cinematography of Latin American countries.

Keywords: cinema history, perspectives, art history, past, Latin America

Recibido: 6 de junio de 2025; aceptado: 9 de octubre de 2025; publicado: 31 de octubre de 2015.

Revista Historia Autónoma, 27 (2025), pp. 152-167.

e-ISSN: 2254-8726; <https://doi.org/10.15366/rha2025.27.008>

1. Discutiendo las Historias tradicionales

La historia del cine —la versión más reciente dentro de la historia del arte— está sometida continuamente a cambios y transformaciones y en las últimas décadas ha sufrido evoluciones significativas en su enfoque y método. Desde las primeras reflexiones historicistas de los años cincuenta y sesenta hasta la *New Film History* de los últimos años, las maneras de pensar, entender y organizar el constructo histórico del arte cinematográfico han sido numerosas y diversas.

En América Latina, particularmente, las revisiones han tomado lugar en los últimos tiempos de modo de ofrecer nuevas perspectivas sobre un fenómeno en continuo cambio como el cine. Hasta finales del siglo XX, predominaban las “historias tradicionales del cine” enfocadas en el film como centro de atención, utilizando cuestionables instrumentos de investigación (como el testimonio o la memoria personal), categorías de análisis muy limitadas (escuela, movimiento, época) y relatos historiográficos secuenciales (surgimiento, desarrollo, decadencia), sin cuestionar la idea de linealidad de la historia. Las primeras historias del cine, escritas en su mayoría por periodistas o críticos, respondían a esas peculiaridades: la *Breve historia del cine uruguayo*, de José C. Álvarez (1957), la *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viány (1959), la *Historia del cine argentino*, de Domingo Di Núbila (1960) y *El cine mexicano*, de Emilio García Riera (1963).

Se inspiraban en las Historias de la literatura y las Historias del arte y adoptaban sus mismas estructuras sin reparar que el fenómeno cinematográfico es mucho más complejo. Afirmaban un desarrollo progresivo y lineal de los acontecimientos, bajo el prisma evolutivo, y se inspiran en las metáforas biológicas (nacimiento, desarrollo, transformación, madurez). Ya en 1967, el teórico Jean Mitry se quejaba de los criterios parcializados en dichos enfoques:

Une chose apparaît donc clairement : aussi précises et sérieuses soient-elles les Histoires du cinéma existant jusqu’à présent, elles ne sont rien d’autre qu’une histoire d’œuvres et de styles conçue de manière plus ou moins cohérente (...) Or, une histoire d’art, quoi qu’il en soit, n’est pas seulement une succession de chefs-d’œuvre isolés, mais une évolution temporelle, une vie continue.¹

La aparición de ciertos elementos claves hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta hicieron temblar las bases de estas perspectivas tradicionales. Las revisiones de la Historia como disciplina, el reforzamiento de los estudios dentro de la Academia (mayormente universitaria), la separación entre historiadores y críticos del cine y la creciente disponibilidad de materiales (películas, prensa, carteles, etc.) posibilitaron esos cambios. Al mismo tiempo, los historiadores del cine empezaron a aprender de otros: de la historia política tomaron el interés

¹ Mitry, Jean, *Histoire du cinéma: art et industrie*, París, Éditions Universitaires, 1967, p. 12.

por los documentos, de la *business history* aprendieron las relaciones de mercado al interior de la industria, de la historia social tomaron el método para entender las transformaciones culturales en las películas. Aparecieron así diferentes enfoques que Francesco Casetti ha agrupado en tres categorías: las *historias económico-industriales*, centradas en los aspectos tecnológicos y organizativos del cine, las *historias socio-culturales*, que entienden el cine como reflejo de la época centrándose en los cambios, y las *historias estético-lingüísticas*, que ven el cine como una expresión artística construida de relaciones e influencias.²

Este artículo busca discutir las problemáticas ligadas a los distintos enfoques que se han aplicado en la historia del cine latinoamericano. El trabajo persigue, sobre todo, una puesta a punto historiográfica que discuta sobre textos y enfoques, aunque partiendo de la idea de que el análisis histórico acompaña los cambios en las cinematografías de los países latinos. Si a mediados del siglo XX, el cine se entendía como un fenómeno esencialmente nacionalista y vertebrador de las identidades locales de un país, con el cambio de milenio empezó a visualizarse como un acto transnacional, delineado por dinámicas globales y corporativistas. Esos cambios al interior de las industrias cinematográficas y las ulteriores vinculaciones transfronterizas dentro y fuera del continente, obligaron a repensar la historia del cine y entenderla como un proceso en continua evolución. Las revisiones surgidas en el campo de la sociología, la filosofía política o la antropología también han permeado las reflexiones en torno a la historia del cine, entendiéndolo como un proceso creativo que se nutre de otros fenómenos artísticos y culturales.

Habría que discutir, además, la propia categoría de *latinoamericano*, idea inexistente hasta bien entrado el siglo XX y que recién empezó a popularizarse en los años treinta para referirse, especialmente, a la música. Hasta entonces, era impensado hablar de un “cine latinoamericano” y a lo largo de los años esa noción también ha sufrido cuestionamientos y reinenciones. En la década del sesenta, con la conformación del Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA), apareció la posibilidad de que el cine hecho en el continente, desde México hasta Tierra del Fuego, adquiriera una identidad común. Pero incluso posteriormente, en las últimas tres o cuatro décadas, esa ha sido una categoría problemática, difusa e insuficiente para llenar ciertos vacíos. En algunas historias del cine publicadas en otras partes del mundo la etiqueta parece resumir la suma de una parcialidad con características comunes, un conjunto de elementos utilizado con frecuencia que, como ocurre con otras regiones, plantea más interrogantes que respuestas.³

El uso que se hace en este trabajo tiene intenciones acumulativas, en tanto y en cuanto permite referir con facilidad a las cinematografías con cierta generalidad. Si bien es imposible abarcar todos los procesos cinematográficos de ese vasto continente, se hará un repaso por

² Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2010.

³ En la *Historia del cine mundial*, de Georges Sadoul (1967), el cine de “América Latina” aparece junto al de África y Asia y se resume escuetamente en unas pocas páginas. En la *Historia del cine*, de Román Gubern (1969), aparece brevemente reseñado bajo el título “Recorrido por Iberoamérica” y recién en la actualización de 1987 tiene una sección independiente. En la de José L. Sánchez Noriega (2002) ocurre algo similar: América Latina aparece como un “cine periférico”, junto a los cines de Asia y África.

las industrias primeramente desarrolladas para luego reparar en las emergentes dentro de las periferias. Con el impulso de estos nuevos cines dentro de redes internacionales y transnacionales, se han ampliado a la par los enfoques históricos y los estudios teóricos.

2. El enfoque comparativo

En los años ochenta aparecieron las primeras propuestas con una mirada diferente que priorizaban el enfoque histórico del cine en América Latina frente al teórico y semiótico de los años setenta. Si hasta ese momento, las historias del cine tenían un marcado acento nacional, a partir de entonces se amplió a una metodología que tomaba como casos al menos dos cinematografías de países diferentes y los ponía en vinculación. Los cambios en la actividad histórica en torno a conceptos clave (como el de *acontecimiento* o *documento*) y a procedimientos que la presentaban como un *problema*, ayudaron a relanzar el interés por el análisis comparatista.

La historia comparada había alcanzado un punto alto hacia mediados del siglo XX con la popularización de un método que sirviera al examen sistemático de semejanzas y diferencias entre dos o más fenómenos, al propósito de formular generalizaciones y a la aplicación de un riguroso plan de análisis. De esa forma, asomaron dos metodologías de estudio: una diacrónica, que proponía una periodización tradicional y evolutiva, y otra sincrónica, que se detenía en momentos decisivos para el discurso historiográfico (la era silente, la época clásica, el cine de los sesenta, etc.). Ana Laura Lusnich señala cuatro modalidades en estas prácticas discursivas: dos vinculadas a la *historiografía paralela* que marcan los inicios del análisis comparativo, y dos vinculadas a la *comparación transversal*, típicas de una fase posterior. En las dos primeras, el estudio comparativo sirve como introducción y luego se profundiza en el análisis particular de cada nación. En las dos últimas, se supera el marco nacional y se discuten perspectivas transversales que relacionan el cine con otras teorías sociales contemporáneas.⁴

Hacia finales de esa década aparecieron trabajos que, desde Europa o Estados Unidos, ofrecían una mirada global del cine latinoamericano, como las historias de Peter Schumann o John King.⁵ Ambas tenían un carácter global, pero en verdad rastreaban el cine de cada país de forma independiente: ofrecían un panorama introductorio sobre la historia del cine latinoamericano para luego enfocarse en la realidad de cada cine nacional, haciendo especial

⁴Lusnich, Ana Laura, “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”, *Comunicación y Medios*, 24, 2011.

⁵Schumann, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987; King, John, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, New York, Verso Books, 1990.

hincapié en las industrias más desarrolladas. Algo parecido ocurre con los trabajos posteriores publicados en inglés por diversos académicos tanto en Europa como en Estados Unidos.⁶

Los pioneros trabajos del historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá sirvieron como inicio para un verdadero análisis *comparativo* que desde entonces ha tenido numerosos seguidores.⁷ Sus difundidos artículos, cursos y libros ofrecían una visión comparatista del cine latinoamericano, entendido como un bloque heterogéneo compuesto de industrias mayormente débiles, cuyo foco central iba cambiando de lugar según el tema analizado. En *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté* (2000) elaboraba un amplio panorama sobre la bibliografía existente hasta entonces y trazaba los principios de una metodología comparatista, algo que llevaría a la práctica en *Cine documental en América Latina* (2003) y en el celebrado *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), un verdadero ejemplo de análisis:

Aun a riesgo de contradecir el mencionado cuestionamiento del modelo globalizante, propongo así una historia comparada entre los diversos países de América Latina. Desde luego, eso aumenta las dificultades de acceso a numerosas fuentes desperdigadas en distintos lugares. No se trata de reproducir el frustrado sueño bolivariano ni el voluntarismo de los intermitentes intentos de integración cinematográfica. Más bien se trataría de encontrar un marco para tomar en consideración las características del desarrollo dependiente.⁸

Su propuesta destacaba las trampas del nacionalismo en las historias tradicionales y ofrecía como alternativa el abordaje del cine en diálogo con la realidad socioeconómica, las alteraciones estéticas y la evolución tecnológica. El propósito era no solo describir, sino también explicar fenómenos históricos, identificando sus orígenes y patrones. Quizás, la versión más reciente y completa de ese método sea la de Paul Schroeder Rodríguez (2020), aunque también con una clara inclinación por las tres industrias más grandes: México, Brasil y Argentina.⁹

Ya en los años noventa, con la primacía del prisma comparatista en todas las áreas humanísticas, se puso el foco en aquellos momentos de más fácil estudio: especialmente el Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) y sus manifestaciones posteriores. Ese prisma,

⁶ Para referir solo a unos pocos ejemplos: la colección *Latin American Cinema*, de Lisa Shaw y Stephanie Dennison (2005) dedica seis de sus nueve capítulos al cine de Brasil, Argentina y México; *Contemporary Latin American Cinema*, de Deborah Shaw (2007) se ocupa únicamente de México, Argentina, Brasil, Cuba y Chile; *Latin American Cinema*, de Stephen M. Hart (2015) recurre a películas de Brasil, México, Argentina y Cuba, mientras que *Latin American Film Industries*, de Tamara L. Falicov (2019) se ocupa principalmente de las tres grandes cinematografías.

⁷ Paranaguá, Paulo Antonio, *O Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Sao Paulo, L&PM Editores, 1984; “América Latina busca su imagen”, en Heredero, Carlos y Torreiro, Casimiro (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 207-359; *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté : historiographie et comparatisme*, París, L’Harmattan, 2000 ; *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003; Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003b.

⁸ Paranaguá, Paulo Antonio, “Por una historia comparada del cine latinoamericano”, en Burton-Carvajal, Julianne, Torres, P. y Miquel, A., *Horizontes del segundo siglo: Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998, p. 10.

⁹ Schroeder Rodríguez, Paul A., *Una historia comparada del cine latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020.

identificado con la *historia socio-cultural*, entendía el NCLA como un proyecto continental de acento supranacional que comenzaba con las relaciones entre realizadores y productores de diferentes países (años sesenta) y se convertía en el debate en torno a problemáticas comunes y el rol del cine como mediador de esa realidad (años setenta) para desvanecerse finalmente con el retorno de las democracias neoliberales (años ochenta). Los abundantes trabajos comparativos¹⁰ sobre el NCLA ofrecían un acercamiento plural aunque limitado por la cercanía temporal, basado en la existencia de una supuesta identidad continental. Asimismo, el interés suscitado por el NCLA permitió que, por primera vez, se delinearán estudios serios sobre el tema, desde una perspectiva histórica (aunque también teórica), capaz de priorizar tanto el texto como el contexto. Quizás por esa razón ha sido durante décadas el período más estudiado del cine hecho en América Latina.

En ese escenario, cobraron especial relevancia las historias que entendían el cine latinoamericano dentro del tejido de la Teoría de la Dependencia, es decir, como el producto de ciertas relaciones de poder basadas en un modelo de centro y periferia. Así, el cine latino se consideraba “periférico”, “subdesarrollado”, “tercermundista” o “poscolonial”, al tiempo que evidenciaba las diferencias entre las industrias desarrolladas del continente y las “vegetativas”¹¹. Se sobrepasaba de ese modo el carácter homogeneizador de un supuesto cine regional y se reparaba en sus singularidades llenas de diferencias, al tiempo que se remarcaban las asimetrías entre las cinematografías centrales y las periféricas.¹² Las visiones eurocentristas que hasta entonces habían marcado las líneas amarillas del historicismo ofrecían un panorama global y reduccionista, incapaz de dilucidar las dinámicas intestinas del cine hecho en América Latina. A eso se sumó el auge de los estudios culturales y la teoría poscolonial, muy de moda por esa época, que contribuyeron de manera crítica a revisar la representación del Otro, abordando tropos y estereotipos de larga data sobre la diferencia cultural y la alteridad racial. De esa manera, la historia del cine se unió a otras reflexiones presentes en el continente —como el feminismo, el cine de la diáspora, el colonialismo, el cine comunitario o el indígena— para pensar los vínculos de poder y las asimetrías entre colonizadores y colonizados. Los trabajos de académicos como Ana M. López sobre la representación de “los latinos” en el cine hollywoodense, los de Gumucio Dagron, Julianne Burton y Zuzana Pick sobre el exilio y la censura de los principales autores del NCLA o los de Chon A. Noriega sobre el “cine chicano” son buenos ejemplos de esas tensas relaciones de poder y sus figuraciones cinematográficas.¹³

¹⁰ Especialmente los de Julianne Burton, Michael Chanan, Ana M. López, Alfonso Gumucio Dagron, Michael T. Martin y Zuzana Pick. Ver bibliografía.

¹¹ Paragua, *Tradición y modernidad...*, op. cit., p. 23.

¹² Kriger, Clara, “Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada”, en *AdVersus*, 26, 2014, pp. 133-150.

¹³ López, Ana M. “*Are All Latins From Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism*”, in Friedman, Lester (Ed.), *Ethnicity and American Cinema*, Champaign, University of Illinois Press, 1991, pp. 404-424; Gumucio Dagron, Alfonso, *Cine, censura y exilio en América Latina*, México, Film Historia, 1984; Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*, Texas, University of Texas Press, 1986 y *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990;

El análisis comparativo ha sido muy útil para el desarrollo de propuestas innovadoras sobre la historia del cine y los modos en que el cine de América Latina podía ser entendido en el cambio de siglo. Pese a esos esfuerzos, la historia del cine siguió dando mayor relevancia a puntos nodales particulares, mayoritariamente vinculados a las industrias más grandes, sin ahondar en los países menos desarrollados.¹⁴ Tampoco se tuvo en consideración las relaciones vinculantes con naciones fuera de América Latina (especialmente Estados Unidos y países europeos) que, pese a ser señalados por Paranaguá como una relación “triangular” indisociable, apenas fueron debidamente estudiados.¹⁵ Por el contrario, este enfoque comparatista ha reparado, sobre todo, en los vínculos establecidos entre dos países, cercanos geográfica y culturalmente, para estudiar los movimientos, los convenios, las coproducciones y sus consecuencias.

3. El enfoque transnacional

Como un efecto secundario de los estudios comparados apareció, ya en los años dos mil, el enfoque transnacional, que desde entonces ha sido el más desarrollado en la historia del cine y en los estudios de cine latinoamericanos en general. Si Paulo Antonio Paranaguá fue clave para el surgimiento de los estudios comparados, la danesa Mette Hjort lo fue para los análisis transnacionales. El concepto ganó importancia en las Humanidades arribando desde las ciencias políticas y rápidamente saltó a los estudios de cine para convertirse en el enfoque predilecto. Andrew Higson fue uno de los primeros en cuestionar las limitaciones del enfoque nacionalista, pero los trabajos de Mette Hjort sobre la necesidad de un enfoque transnacional para entender las complejidades del cine fueron leídos atentamente para pensar la realidad del continente latino. Si bien Hjort estaba teorizando principalmente sobre el cine europeo, su método sobre los cines de las “*small nations*” era fácilmente aplicable al caso de América Latina: se refería a las producciones cinematográficas de países geográficamente pequeños, con poca población, desarrollo económico bajo y pasado colonial.¹⁶

Pick, Zuzana, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1993; Noriega, Chon A., *Cine chicano. Entre la subversión y la integración*, Donostia, Filmoteca Vasca, 1993.

¹⁴ El libro de John King, por ejemplo, dedica casi un 75% de su contenido al cine de Argentina, Brasil y México y la parte restante al de otros países (Uruguay, Paraguay, Cuba, Chile, Bolivia, Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela y “El Caribe”). La antología de Peter Schumann es algo más equilibrada en ese sentido, aunque destina fragmentos mayores a las tres industrias principales y luego se ocupa también de Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela. Esas inequidades pueden explicarse por la ausencia de conocimiento sobre las industrias menores y por su escaso desarrollo productivo, como veremos más adelante.

¹⁵ Paranaguá, *Tradición y modernidad...*, op. cit., pp. 93-94.

¹⁶ Hjort, Mette and Petrie, Duncan (Eds.), *The Cinema of Small Nations*, Bloomington, Indiana UP, 2007, pp. 3-7. También Hjort, Mette and MacKenzie, Scott (Eds.), *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000 y “On the plurality of Cinematic Transnationalism”, en Durovicova, Natasha and Newman, Kathleen (Eds.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York, Routledge, 2009, pp. 12-33.

Así, el enfoque transnacional desafía continuamente el concepto de “nación”, a la que considera frágil, construida e imaginada, y prioriza los movimientos físicos y digitales de la sociedad moderna. Reconoce que las identidades y las experiencias históricas no son estáticas ni están limitadas por las fronteras nacionales. En lugar de analizar la historia de un único país o grupo de manera aislada, examina cómo las interacciones transnacionales y transculturales han dado forma a eventos históricos, instituciones y prácticas sociales como el cine. Su objetivo principal es explorar las relaciones entre dos o más países haciendo foco en las nuevas identidades y estéticas, en una época caracterizada por los flujos migratorios y la globalización. Eso supone, por supuesto, la existencia de una red física y digital a través de la cual se mueven realizadores, actores, productores, escritores y gestores culturales que discute el propio concepto de estado-nación pero sin negarlo.

También presume una revisión del lugar de enunciación que vincula lo transnacional con otros conceptos claves como el *World Cinema*, *lo Glocal* o el *Global South*. En ese sentido, la antigua distinción binaria entre centro y periferia o entre primer mundo y tercer mundo (y sus correlatos, Primer/Segundo Cine y Tercer Cine) es ya de poca utilidad. La participación de sus agentes en un único espacio común (globalizado e interconectado) tienen consecuencias en ambos polos: tanto para el cine latinoamericano como para Hollywood y Europa. Tomó de la Historia Atlántica (David Armitage), la Historia Conectada (Sanjay Subrahmanyam), de la Histoire Croisée (Werner y Zimmermann) y de los Estudios de las Transferencias Culturales (Michel Espagne) la necesidad de priorizar los movimientos y las interconexiones entre individuos y objetos. A su vez, el transnacionalismo admite diferentes grados de vinculación entre los cines de diferentes países (fuerte o débil, pronunciada o invisible), facilitando una lista larguísima de posibilidades: “As we shall see, there are a number of different types of cinematic transnationalism that combine genuine hybridity, traceable to distinct national elements, with norms such as solidarity, friendship, innovation, or social and political progress”.¹⁷

De esa manera, se vuelve más accesible el estudio de los lazos entre distintas cinematografías de una misma región que comparten elementos comunes, pese a sus naturales asimetrías. El corpus teórico en torno a lo transnacional del cine suma muchos trabajos importantes y, como es de suponer, todas estas categorías permiten reflexionar y repensar el cine latinoamericano, tanto desde un enfoque contemporáneo como desde una perspectiva histórica.¹⁸ Sin embargo, este *Global Turn* dentro de la Historia enfrenta también ciertas debilidades. Si bien cada vez se escriben más artículos sobre la historia del cine y del arte desde una perspectiva transnacional, lo cierto es que algunas voces critican duramente que solo se trata de viejas ideas bajo nuevos nombres. En muchas ocasiones, resulta problemático entender lo regional cuando en verdad está inserto dentro de una zona geográfica mayor (translocal o glocal). En otros casos, lo

¹⁷ Hjort, Mette, 2009, op. cit., p. 15.

¹⁸ Lie, Nadia, “Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto”, en Lefere, Robin y Lie, Nadia (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Boston, Brill Rodopi, 2016, pp. 17-35.

transnacional termina desdibujado a causa de las urgencias por delimitar la condición nacional de un cine, como sucede, por ejemplo, con los festivales de cine, las premiaciones o los programas de apoyo y financiación. Con todo, se trata de trascender las limitaciones de los estudios sobre estado-nación y los marcos del eurocentrismo, buscando alternativas que permitan estudiar los fenómenos desde un terreno descentralizado.

4. Las nuevas historias de los nuevos cines

En América Latina, la historia del cine ha tenido una linealidad particular y ha dedicado gran parte a la discusión de concepciones generalistas e identitarias. Como vimos anteriormente, la aparición de las primeras historias en los años cincuenta y sesenta respondía al mandato de las perspectivas tradicionales: eran libros que recogían numerosos datos sobre películas, directores y actores desde la memoria, la anécdota o la noticia periodística. Además, eran enfoques naturalmente nacionalistas, preocupados únicamente por lo acontecido dentro de fronteras, sin reparar en los lazos que el cine de ese país podía establecer con otras naciones. De alguna manera, ese punto de vista sobre el cine en América Latina empezó a ser cuestionado en términos de validez y rigor.

El enfoque comparativo ya otorgaba la posibilidad de entender el relato histórico a partir de lo que Robert Altman denomina *momentos de crisis*, algo especialmente interesante para la perspectiva transnacional:

La historia del cine no podría concebirse como una historia continua de un fenómeno coherente, pues incluso la noción de cine ha sido constantemente redefinida en el transcurso del siglo. Por contra, las crisis múltiples, que dan lugar a definiciones cambiantes sobre el fenómeno del cine son todas semejantes entre sí.¹⁹

De esa manera, se sortea la tendencia dominante hacia la linealidad y se repara en aquellos momentos de destaque. Este método puede resultar útil a la hora de trazar una breve descripción de los principales cambios que ha sufrido la historia del cine en América Latina en las últimas décadas. Exponerlos es de ayuda en tanto permite cuestionar y reconfigurar las narrativas hegemónicas que, durante décadas, han definido lo que es válido o representativo dentro del campo cinematográfico regional. Además, estos cambios reflejan transformaciones más amplias en la forma de concebir la historia misma: no como una serie de hechos fijos,

¹⁹ Altman, Rick, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, 22, 1996, p. 19.

sino como un espacio de disputa, interpretación y revisión constante. Reconocer esta evolución crítica en los estudios cinematográficos es esencial para comprender la diversidad del cine latinoamericano y para fomentar una historiografía más plural, dinámica y contextualizada. Asimismo, asumir esta postura otorga la posibilidad de resaltar espacios relegados (la periferia dentro de la periferia) y asumir la importancia de su visibilidad.

Pensar la historia del cine a partir de sus *momentos de crisis* ha dado buenos frutos con investigaciones que parten del quiebre y la ruptura para concebir una nueva “linealidad” en el constructo histórico, aportando así una visión diferente e innovadora sobre hechos ya tratados con anterioridad. Los libros *A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos* (2014), de Paulo A. Paranaguá, *Las muertes del cine colombiano* (2018), de Oswaldo Osorio o *Los nacimientos del cine uruguayo* (2023), de Álvaro Lema Mosca, por mencionar solo algunos ejemplos, hacen un gran aporte al cine latinoamericano, centrándose en casos nacionales y ofreciendo sobre ellos una nueva mirada. El libro de Paranaguá elige tres momentos claves para entender la evolución del cine brasileño, mientras que las historias de Osorio y Lema Mosca recurren a metáforas vitales para explicar los múltiples intentos por instaurar un cine nacional.²⁰

Pero hay un asunto crucial en la transformación de las narrativas históricas: las alteraciones que, desde la década del noventa, se vienen dando en los modos de producción transnacional han permitido que muchas cinematografías menores alcancen un desarrollo notable. El acceso a nuevas tecnologías e internet, así como la retahíla de convenios, acuerdos y participaciones entre varios cines periféricos ha propiciado esa evolución. La inclusión de los países latinos en programas internacionales que involucran también a Europa (como Ibermedia) ha transformado las formas básicas de hacer cine. Asimismo, la participación de naciones europeas o norteamericanas como coproductores y la circulación de las películas en festivales internacionales han sido una envión para el cine de países como Colombia, Chile, Perú, Costa Rica o Uruguay y ha propiciado la aparición de los “nuevos cines”. Ese impulso ha conducido a la publicación de nuevos textos que revisan su historia y sus devenires, publicaciones que, desde su diversidad, ofrecen alternativas a las historias tradicionales.

Así, la historia del cine ha acompasado las transformaciones al interior de las industrias, permitiendo que se estudien tanto las “nuevas” historias de los tres países más desarrollados, iluminando los períodos más recientes de sus largas tradiciones fílmicas, como de las cinematografías menos conocidas.²¹ Asimismo, han aparecido nuevas historias globales del

²⁰ Paranaguá, Paulo Antonio, *A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014; Osorio, Oswaldo, *Las muertes del cine colombiano*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2018; Lema Mosca, Álvaro, *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*, Montevideo, Sujetos Eds, 2023.

²¹ Por ejemplo: Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006; Ikeda, Marcelo, *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*, Sao Pablo: Summus Editorial, 2015; Aviña, Rafael, *Nuevo cine mexicano. Territorios de reinvencción. 1979-2009*, México, Cineteca Nacional, 2019. Sobre los cines relegados: Mouesca, Jacqueline y Orellana, C., *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2010; Espinoza, Santiago y Laguna, A., *Una cuestión de fe: historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*, Cochabamba, Nuevo Milenio, 2011; Bedoya, Ricardo, *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima, Universidad de Lima, 2015; Noriega Bernuy, Julio y Morales Mena, Javier (Eds), *Cine andino: estudios y testimonios*, Lima,

cine latinoamericano que podríamos reunir en dos grupos. Por un lado, se encuentran los textos centrados en el análisis textual de películas como forma de evidenciar los cambios tanto metodológicos como narrativos. Por el otro, tenemos los textos que focalizan en la discusión temática como eje vertebrador de las mutaciones dentro del cine latino, especialmente próspero para los casos más recientes.²²

5. Las nuevas temáticas

Como es de suponer, con estos nuevos estudios se han multiplicado temas poco o nada trabajados hasta ese momento. Uno de ellos corresponde a una ampliación de las *historias económico-industriales*, es decir, a los lazos materiales del cine y sus modos de producción. Al calor de la escuela neoformalista de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger, este enfoque propone una conjunción de la historia, la estética y la teoría. Si durante décadas ese asunto fue tratado para graficar el desarrollo de México, Brasil y Argentina, últimamente han aparecido numerosos artículos y libros sobre las condiciones materiales de producción que se dan entre países latinoamericanos o entre estos y los europeos. Por ejemplo, los trabajos de Marina Díaz, Ángel Míquel y Emeterio Díez Puertas sobre los acuerdos y programas entre España y los países latinoamericanos en los años treinta y cuarenta han sido reveladores sobre las primeras manifestaciones transnacionales.²³ Si bien el grueso de los estudios sobre este tema se centra en las tres industrias principales, también han surgido nuevas investigaciones que se ocupan igualmente de casos menos conocidos, como las de Violeta Nuñez Gorriti para el cine peruano, las de Oswaldo Osorio para Colombia o las de Álvaro Lema Mosca para

Pakarina, 2015 o los *Cuadernos de cine colombiano*, publicados por la Cinemateca Distrital entre 2003 y 2023, por mencionar solo algunos de muchos ejemplos.

²² A este primer conjunto corresponden libros como: Elena, Alberto y Díaz López, M. (Eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza, 1999; Balagué, Carles, *El cine latinoamericano. Las grandes películas*, Madrid, Ediciones JC, 2011 o Copertari, Gabriela y Sitnisky, C. (Eds.), *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015. En el segundo entran, por ejemplo: León, Cristian, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador, Universidad Andina, 2005; Bongers, Wolfgang (Ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012; Bedoya, Ricardo, *El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2020; Planas, Justo, *El cine latinoamericano del desencanto*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2018; Zurita, Pedro, *Road-book del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Edición del Autor, 2017 o Lie, Nadia, *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2023.

²³ Díaz, Marina, “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*”, en *Cuadernos de la Academia*, 5, 1999, pp. 141-165; Míquel, Ángel, *Crónica de un encuentro: el cine mexicano en España, 1933-1948*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios Mexicanos en España, 2016; Díez Puertas, Emeterio, *Cine español y geopolítica fascista: España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1939-1943)*, Madrid, Síntesis, 2019.

Uruguay.²⁴ También han aparecido historias inéditas que conectan el cine de un país con una red de influencias transnacionales, ampliando así el lente con el que se mira el pasado cultural.

Al reflexionar sobre las formas de producción entre varias naciones y, por extensión, entre varias culturas, aparece la necesidad de repensar la identidad cultural también desde una perspectiva que vaya más allá de las fronteras geográficas. Marvin D’Lugo señala que hay dos opciones: o bien la identidad nacional se borra y pierde aquello que es específico o bien se redefine y se integra a un mercado global. Su categoría *Hispanic Atlantic* refiere precisamente a la existencia de una comunidad hispánica a ambos lados del Atlántico que comparte la misma lengua, tradiciones y valores culturales.²⁵

Con todo, las dependencias del cine latinoamericano respecto de Hollywood siguen siendo fuertes y asumen un nuevo rostro, quizás más estético que industrial, uno de los temas más estudiados de los últimos tiempos. Algunos autores hablan de una “hollywoodización” del cine latino reciente, es decir, la apropiación de prácticas y narrativas del cine estadounidense que borraría los rasgos de identidad local en las películas, mientras otros hablan de “autores globales”, aquellos que toman las influencias y crean su propio estilo, adornándolo con matices locales. Muchos directores latinos saltan a Hollywood, se camuflan en el panel de realizadores internacionales sin mayor problema y sus películas ya se escriben en los libros de historia del cine: Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Walter Salles, Pablo Larraín o Fede Álvarez son algunos de ellos. Del mismo modo que se habla de una “hollywoodización” del cine latino, también se refiere a una “latinización” del cine español, el país de mayor participación en coproducciones con Latinoamérica. Algo que también influye en el aspecto estético de las películas, cada vez más tendientes a la universalidad de sus personajes y temas, bien dentro de géneros comerciales o bien dentro de los parámetros estilísticos del cine “de festival”. Esa “transnación” existe gracias a las costumbres y la identificación cultural, pese a estar compuesta por personas migrantes en continuo movimiento, y amplía el lente con el que se mira la identidad cultural en un territorio tan grande y diverso como América Latina.²⁶ Como consecuencia, han aparecido nuevas historias en torno a identidades históricamente rezagadas y fluctuantes, como las de los migrantes, los colectivos gay, queer y lésbicos, la diáspora y los exiliados o los indígenas. La visibilidad de ciertas películas en festivales y premiaciones internacionales también ha servido para multiplicar los estudios en torno a estas temáticas.²⁷

²⁴ Núñez Gorriti, Violeta, Pitas y alambre. La época de oro del cine peruano 1936-1950, Lima, Colmillo Blanco, 1990 y “El cine en América, 1896-1910: empresarios y rutas”, en de los Reyes, A. y Wood, D. M. J. (Comps.), Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 173-192; Osorio, op. cit.; Lema Mosca, Álvaro, “Coproducción e intercambio en el cine uruguayo de los años cuarenta”, *Imagofagia*, 23, 2021, pp. 193-218 y 2023, op. cit.

²⁵ D’Lugo, Marvin, “Across the *Hispanic Atlantic*: Cinema and its Symbolic”, in *Studies in Hispanic Cinemas*, 5, 1, 2008, pp. 3-7.

²⁶ Lie, 2016, op. cit.

²⁷ Algunas películas han visibilizado la situación del colectivo LGTBQ+, como la uruguaya *El cuarto de Leo* (E. Buchichio, 2009), las argentinas *Mía* (J. van de Couter, 2011) y *Breve historia del planeta verde* (S. Loza, 2019), la ecuatoriana *El secreto de Magdalena* (J. Miranda, 2015), la peruana *Retablo* (A. Delgado, 2017), las chilenas *Una mujer fantástica* (S. Lelio, 2017) y *Tengo miedo torero* (R. Sepúlveda, 2020), la paraguaya *Las herederas* (M. Martinesi, 2018), la mexicana *Luciernagas* (B. Koshnoudi, 2018), la brasileña *Tinta bruta* (F. Matzembacher y

Una forma siempre fructífera de entender los procesos dinámicos de transnacionalismo es visualizar los viajes de realizadores, estrellas y demás agentes del cine a través de vías invisibles que atraviesan el continente latino y lo unen con Estados Unidos y Europa. Algunos trabajos de los últimos veinticinco años han permitido imaginar cómo se movían los primeros realizadores y cómo esos movimientos influían en el desarrollo productivo y estético de las películas, confirmando que desde sus inicios el cine ha sido siempre un fenómeno transfronterizo.²⁸

El viaje supone siempre un cambio, sea personal o colectivo, y eso también se vincula a otro asunto muy tratado por los estudios transnacionales de cine: la memoria. Si el espacio es fundamental para entender las relaciones que problematizan la idea de “nación”, el lugar de la memoria lo es también para entender los vínculos afectivos con el pasado. Así, se ha hablado de *travelling memory* y de *multidirectional memory* para mostrar el carácter dinámico e intercultural de los recuerdos de una sociedad, algo que en la historia de América Latina también se vincula a la violencia, a la represión, a la desaparición y el exilio. La memoria aparece entonces como una forma de recuperar el pasado y revivir sus consecuencias, actualizando un presente en continuo cambio. La influyente obra de Michel Foucault, Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman ha sido clave para los cuestionamientos en torno a la memoria, el pasado reciente y la identidad cultural.²⁹

Esa categoría encuentra un lugar especial en el *archivo* y la importancia que se le viene dando a la “arqueología audiovisual” como forma de escarbar en el pasado y encontrar entre sus ruinas nuevas fuentes de conocimiento. Las políticas públicas y privadas en torno a la recuperación y conservación de películas olvidadas, no canónicas, y materiales efímeros (cine amateur, educativo, publicitario, documentos y objetos) viene siendo un tema de relativo peso en cinematecas y universidades latinoamericanas. Impulsadas por las medidas de organismos internacionales que marcan la hoja de ruta, estas instituciones se han convertido en los últimos años en salvaguardas del documento histórico, del patrimonio cultural, de las prácticas y los

M. Reolon, 2018), o la boliviana *Tu me manques* (R. Bellot, 2019). Por su parte, el tema indígena ha sido tratado en filmes como los colombianos *El abrazo de la serpiente* (C. Guerra, 2015) y *Pájaros de verano* (C. Gallego y C. Guerra, 2018), el guatemalteco *Ixcánul* (J. Bustamante, 2015), los mexicanos *Sueño en otro idioma* (E. Contreras, 2017), *Cuando cierro los ojos* (S. Blanco Martín y M. Ibaven 2019), o el paraguayo *Eami* (P. Encina, 2022).

²⁸ López, Ana M. “Crossing Nations and Genres: Traveling Filmmakers”, en L. A. Podalsky & D. Tierney (Eds.), *Ana M. López: Essays*, Albany, SUNY Press., 2000, pp. 33-50; Ortega, M. Luisa, “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros”, en Paranaguá, Paulo A. (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 93-108; Mestman, Mariano y Ortega, M. Luisa, “Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica”, *Cine documental*, 18, 2018, pp. 172-204; Elena, Alberto, “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, en *Secuencias: revista de historia del cine*, 22, 2005, 107-135; Cortés Pacheco, Lourdes, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, México: Santillana, 2005; Lema Mosca, Alvaro, “Migraciones artísticas: los escritores latinoamericanos frente al cine (1900-1940)”, en G. de Medina (Coord.) *Literatura y cultura latinoamericanas: continuidad y ruptura, siglos XX y XXI*, Montevideo, APLU Ediciones, 2022, pp. 68-88; Nuñez Gorriti, 2021, op. cit.

²⁹ A los pioneros *La memoria filmada*, dos volúmenes editados por Dolores Pérez Murillo en 2005 y 2019, le han seguido otros como: Villarroel, Mónica (Coord.) *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile, LOM Ediciones & Cineteca Nacional de Chile, 2016; Durán Castro, Mauricio y Salamanca Sánchez, C. L. (Eds.). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016; Margulis, Paola (Ed.). *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires, Librería, 2020; Achugar, Mariana y Verrua, R. (Coords.), *Comunicar la memoria: A cincuenta años del golpe de Estado*, Montevideo, Universidad de la República, 2024.

hábitos del pasado, protegiendo conocimientos y tecnologías en riesgo de extinción. Ese interés se ha extendido, además, a otros tipos de documentos (gráficos, fotográficos, sonoros), algo que la digitalización y la inteligencia artificial ayudan a conservar. Asimismo, los festivales de cine recobrado (como los de Bolonia y Pordenone) han impulsado una movida de interés por recuperar películas perdidas en Latinoamérica, restaurarlas y presentarlas al público para su conocimiento masivo, como ha ocurrido con numerosos filmes de la época muda o clásica. De alguna manera, las cinematecas han empezado a convertirse en museos de la historia cultural, en verdaderos archivos de la memoria y en guardianes del pasado reciente.³⁰

Si en los noventa los estudios poscoloniales profundizaron en la representación del Otro y en las relaciones de poder para tratar el cine indígena, el comunitario o la pornomiseria, en la actualidad el auge del feminismo ha propiciado mayores estudios sobre el rol de la mujer dentro y fuera de pantalla. Si bien el tema venía siendo tratado a nivel internacional desde el auge de las teorías posestructuralistas y el análisis textual de los setenta, en el continente latino no había cobrado suficiente relevancia. Recién en los últimos años se ha visibilizado a cineastas mujeres, se las ha recuperado del olvido o se las ha incluido en el canon. Asimismo, se han multiplicado los estudios sobre la representación de lo femenino/masculino en las narrativas del cine latinoamericano, fogueados por la teoría feminista y queer.

Por otra parte, los aportes de la Historia Cultural (Peter Burke) y la *New Film History* (Richard Maltby, Philippe Meers) estrecharon los caminos de los estudios de cine y la historiografía contemporánea con cierto éxito. Este enfoque hace énfasis en el consumo de películas y la experiencia del público, examinando el cine como un lugar de intercambio cultural y social, más allá de la obra filmica en sí misma y priorizando al espectador frente al autor o el sistema productor. A su vez, ofrece cierta facilidad para el análisis comparativo y los estudios transnacionales, en tanto visibiliza los comportamientos similares de sujetos en contextos diversos y heterogéneos. El “ir al cine” se convierte así en una experiencia y en una forma de *memoria etnohistórica* (Annette Kuhn). Los trabajos en torno al rol de los espectadores y las formas en que se han vinculado con la cultura cinematográfica aún están dando resultados, pese a ser un campo de larga data dentro de los estudios historiográficos. Especial lugar ocupan los festivales de cine y los hábitos producidos, además de otras formas de cinefilia. En los últimos años se han llevado a cabo investigaciones sobre los modos de consumo de los latinos (algo que García Canclini, entre otros, ha investigado en decenas de escritos), haciendo foco en la cultura cinéfila, el rol de los cineclubes y la influencia de la crítica de cine en la sociedad.³¹

³⁰ Camporesi, Valeria, “Las filmotecas como museos. Un cambio de paradigma”, *Revista Latente*, 22, 2024.

³¹ Buenos ejemplos son: Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Poppe, Nicolas, *En la cartelera: cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2022; Kriger, Clara y Poppe, Nicolas, *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica. 1896-1960*, Buenos Aires, Prometeo, 2023; Rosas Mantecón, Ana, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Gedisa, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2017.

Esa inclinación hacia la sociología y la estadística ha provocado un creciente desinterés por los estudios filmicos tradicionales. Con el cambio de siglo (justo cuando se celebraba el centenario de la invención de los Lumière), se produjo un desplazamiento de la historia como centro nuclear de los estudios sobre cine y se dio relevancia al audiovisual y los nuevos medios (la tan mentada “muerte del cine”). Eso implicaba repensar la propia ontología del fenómeno cinematográfico, ahora marcado por la obsolescencia tecnológica y las transformaciones en los dispositivos. El foco se ponía en el vínculo del humano con los medios de comunicación (y ahora también con las redes sociales), dando especial notoriedad a la capacidad visual y a otros sentidos. Esas tensiones han sido, de alguna manera, un catalizador para entender la insuficiencia de su aislamiento. Con todo, los esfuerzos por concebir al cine dentro de un ecosistema mediático han permitido analizar transformaciones técnicas (del celuloide al digital, del proyector a las plataformas) sin perder el prisma de los momentos de crisis y reparando así en su naturaleza intrínsecamente versátil.

6. Conclusiones

Los cambios recientes en la escritura de la historia del cine latinoamericano reflejan un giro significativo en las metodologías, perspectivas y enfoques críticos. Al superar las limitaciones de las narrativas estrictamente nacionales, se ha abierto el campo a una comprensión más compleja, interconectada y diversa del fenómeno cinematográfico en la región. La adopción de marcos comparativos y transnacionales ha permitido detectar continuidades, influencias mutuas y dinámicas compartidas que antes quedaban invisibilizadas bajo enfoques aislacionistas.

El relevamiento realizado ayuda a reconocer que los estudios recientes sobre la historia del cine latinoamericano han complejizado y enriquecido las formas tradicionales de abordar el campo. Si durante décadas predominó un enfoque nacional, centrado en las particularidades de las industrias locales y en los relatos internos de cada cinematografía, los desarrollos de las últimas décadas han abierto nuevas perspectivas de análisis que desbordan esos marcos. La consolidación de miradas comparativas y transnacionales posibilita identificar dinámicas de circulación, intercambios estéticos y procesos de coproducción que antes quedaban invisibilizados. Asimismo, la incorporación de metodologías provenientes de la historia cultural, los estudios poscoloniales y los enfoques regionales ha hecho posible una lectura más amplia y matizada del cine en América Latina. En este sentido, la historiografía reciente no sólo cuestiona los límites estrictamente nacionales, sino que también reconoce la heterogeneidad de experiencias que conviven en la región, mostrando cómo el cine latinoamericano se ha

constituido en diálogo permanente con contextos globales y locales. Esta ampliación del horizonte crítico plantea el desafío de seguir articulando perspectivas que permitan comprender el cine de América Latina no como una suma de historias aisladas, sino como un entramado complejo de relaciones, tensiones y convergencias.

El desarrollo de cinematografías históricamente menores dentro de la región ha provocado la aparición de nuevos estudios analíticos capaces de arrojar luz sobre espacios menos conocidos. También la incorporación de historias antes silenciadas —como las de mujeres, pueblos indígenas, disidencias sexuales y sectores marginados— ha enriquecido el panorama historiográfico, cuestionando jerarquías establecidas y ampliando el canon. Estos aportes no solo diversifican los relatos posibles sobre el cine latinoamericano, sino que también promueven una revisión crítica de los archivos, de los criterios de conservación y de las formas de narrar el pasado audiovisual. Al visibilizar nuevas perspectivas no solo se enriquece el conocimiento histórico, sino que también se democratiza el acceso a la memoria audiovisual, incorporando voces, experiencias y estéticas que antes fueron excluidas o marginadas.

Es necesario reafirmar la idea de que la historia del cine (como la historia del arte en general y como una rama de ella) debe pensarse a partir de sus *momentos de crisis*, es decir, desde sus cambios y transformaciones. Las relaciones de fuerzas que se mueven al interior del cine como fenómeno cultural se reflejan posteriormente en el discurso que historiadores y estudiosos hacemos de él. Partiendo de sus quiebres y sus mutaciones, logramos evidenciar de modo claro cuál es su evolución y podemos así preguntarnos cuál es su vigencia actual. En definitiva, el estudio de la historia del cine latinoamericano vive hoy una etapa de renovación epistemológica y política. Este proceso no solo transforma lo que sabemos sobre el cine del pasado, sino que también redefine cómo lo investigamos, lo enseñamos y lo valoramos en el presente.